



Cadernos
IHU ideias

ISSN 1679-0316 (impresso) | ISSN 2448-0304 (on-line)

Ano 22 | nº 356 | vol. 22 | 2024

Filmes em Perspectiva

Faustino Teixeira

Cadernos
IHU ideias

ISSN 1679-0316 (impresso) | ISSN 2448-0304 (on-line)

Ano 22 | nº 356 | vol. 22 | 2024

Filmes em Perspectiva

Faustino Teixeira

Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana - Roma,
colaborador do Instituto Humanitas Unisinos - IHU
e do Canal Paz e Bem no Youtube



INSTITUTO
HUMANITAS
UNISINOS



UNISINOS

Cadernos IHU ideias é uma publicação digital do Instituto Humanitas Unisinos – IHU que apresenta artigos produzidos por palestrantes e convidados(as) dos eventos promovidos pelo Instituto, além de artigos inéditos de pesquisadores em diversas universidades e instituições de pesquisa. A diversidade transdisciplinar dos temas, abrangendo as mais diferentes áreas do conhecimento, é a característica essencial desta publicação.

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS - UNISINOS

Reitor: Sérgio Mariucci, SJ
Vice-reitor: Artur Eugênio Jacobus

INSTITUTO HUMANITAS UNISINOS - IHU

Diretor: Inácio Neutzling, SJ
Diretor-adjunto: Lucas Henrique da Luz
Gerente administrativo: Nestor Pilz

ihu.unisinos.br

Cadernos IHU ideias

Ano XXII – Nº 356 – V. 22 – 2024
ISSN 2448-0304 (on-line)

Editor: Prof. Dr. Inácio Neutzling, SJ – Unisinos

Conselho editorial: Bel. Guilherme Tenher Rodrigues; Dra. Cleusa Maria Andreatta; Dr. Lucas Henrique da Luz; Dra. Marilene Maia; Dra. Susana Rocca; Dr. Ricardo de Jesus Machado.

Conselho científico: Adriano Naves de Brito (Unisinos, doutor em Filosofia); Angelica Massuquetti (Unisinos, doutora em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade); Berenice Corsetti (Unisinos, doutora em Educação); Celso Cândido de Azambuja (Unisinos, doutor em Psicologia); César Sanson (UFRN, doutor em Sociologia); Gentil Corazza (UFRGS, doutor em Economia); Suzana Kilpp (Unisinos, doutora em Comunicação).

Projeto Gráfico: Ricardo de Jesus Machado

Responsável técnico: Guilherme Tenher Rodrigues

Imagem da capa: Arte Filmes em Perspectiva | IHU

Editoração: Guilherme Tenher Rodrigues

Revisão: Ana Bustamante

Cadernos IHU ideias / Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Instituto Humanitas Unisinos.
– Ano 20. São Leopoldo: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003- .v. 21.
Publicado também on-line: <<http://www.ihu.unisinos.br/cadernos-ihu-ideias>>.
Descrição baseada em: Ano 1, n. 1 (2003); última edição consultada: Ano 19, n. 326 (2021).
ISSN 2448-0304
1. Sociologia. 2. Filosofia. 3. Política. I. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. Instituto Humanitas Unisinos.

Bibliotecária responsável: Carla Maria Goulart de Moraes – CRB 10/1252

As posições expressas nos textos assinados são de responsabilidade exclusiva dos autores.

Instituto Humanitas Unisinos – IHU
Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos
Av. Unisinos, 950, 93022-750, São Leopoldo/RS, Brasil

Filmes em Perspectiva

Faustino Teixeira

Doutor em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana - Roma,
colaborador do Instituto Humanitas Unisinos - IHU
e do Canal Paz e Bem no Youtube

INTRODUÇÃO

É com grande alegria que partilho com as amigas e amigos de toda parte a publicação deste Cadernos *IHU ideias* especial, vinculado a Unisinos. Agradeço em especial a acolhida de Inácio Neutzling, diretor do Instituto, e de toda a sua maravilhosa equipe, que vem me acompanhando por todo esse tempo em que venho atuando no IHU com os cursos, as orações ilustradas e declamadas, publicações e *lives*.

Foi uma decisão que tomei, depois de minha aposentadoria na UFJF, ocorrida em 2017. Assumi o compromisso de retribuir gratuitamente através de cursos e encontros *online* tudo o que recebi durante minha

atividade acadêmica numa universidade pública. Esse compromisso radicalizou-se depois de meu exitoso transplante de medula, ocorrido em junho de 2020. O mote que passou a mover minha caminhada foi: o que recebi de graça pretendo doar como compromisso. Se tive na vida o dom de uma rica vida acadêmica, quero agora contribuir com o dom de minha partilha.

Em meados de setembro ou outubro de 2019, comecei um longo curso de espiritualidade no Canal Paz e Bem, coordenado por Mauro Lopes. Foram mais de 110 programas ao longo dos anos, todas as quartas-feiras à tarde, sempre com a presença de Mauro Lopes, um dos amigos mais lindos que encontrei ao longo de minha vida. Firmou-se um laço de intimidade que garantiu doses de alegria que ainda colho com serenidade. Mauro é alguém muito especial, não tenho dúvida, e a criação de seu canal Paz e Bem foi e continua sendo um dom para todo o Brasil.

Ao longo de minha atuação no Paz e Bem junto com Mauro Lopes foi que nasceu a ideia de um programa dedicado ao comentário de filmes. Uma ideia que foi gestada em meados de 2019. Pensamos depois em fazer uma parceria com o Instituto Humanitas, contando com a colaboração de outro grande amigo, o diretor do Instituto: Inácio Neutzling. Eu já conhecia Inácio de muito tempo. Nos conhecemos na casa de Taizé, em Vitória. Depois fizemos juntos o mestrado em teologia na PUC-RJ e o doutorado em teologia na Gregoriana de Roma. Daí firmou-se uma sólida amizade, que cultivamos com carinho até hoje.

Inácio abriu todas as portas para a minha atuação no IHU, por meio de artigos publicados na revista *IHU-Online*, na *IHU ideias* e no *IHU Notícias*. Venho até

hoje contribuindo com muitas publicações e nas orações ilustradas e declamadas, que são publicadas às sextas-feiras no *IHU Notícias*. Foram também muitos cursos livres e gratuitos que lecionei no IHU, envolvendo autores como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Graciliano Ramos.

O primeiro programa sobre os Filmes em Perspectiva ocorreu em 24 de fevereiro de 2021, com as presenças de Mauro Lopes, Faustino Teixeira e Angelo Atalla. O debate foi sobre o filme de Hector Babenco *Meu amigo hindu*, de 2015. Porém, em dezembro de 2020, no meu curso de espiritualidade no Paz e Bem, ocorreu um debate sobre o filme *A partida*, com a presença de Rodrigo Petrônio, Mauro Lopes e Faustino Teixeira. Um único filme não foi objeto de debate no Filmes em Perspectiva e está aqui incluído é *O grande silêncio*, de Philip Gröning (2005). Resolvi incluir um texto sobre ele que já tinha publicado no *IHU Notícias*.

O programa Filmes em Perspectiva segue ocorrendo até hoje, e já foram debatidos 44 filmes. Vale assinalar que alguns dos filmes debatidos tiveram uma boa visualização, sendo os dois recordistas: *Muito além do jardim*, de Hal Ashby (7.700 visualizações) e *Meu amigo hindu*, de Hector Babenco (7.400 visualizações). Dentre os diretores trabalhados: Frederico Fellini, Akira Kurosawa, Luchino Visconti, Terrence Malick, Ingmar Bergman, Claude Lelouch, Win Wenders, Krzysztof Kielowski, Naomi Kawase, Sergio Leone, Agnes Varda, Stanley Kubrick, Werner Herzog, Hector Babenco, Leon Hirschman.

No projeto inicial, estava prevista a presença de três debatedores, junto com Mauro Lopes: Faustino Teixeira, Rodrigo Petrônio e Angelo Atalla. Rodrigo

Petrônio contribuiu durante o primeiro ano, em 2001. Em 2002, Mauro Lopes e Angelo Atalla continuaram presentes. Em 2023, Mauro participou do primeiro programa, no dia 08 de março. O programa depois ganhou continuidade, sendo abrigado no Portal do IHU, com as presenças de Faustino Teixeira e Angelo Atalla. A partir de agosto de 2023, o programa seguiu com Faustino Teixeira, tendo o apoio técnico de Lucas Shardong de Moura (IHU). A programação de 2024 já está definida, com início previsto para março de 2024.

A decisão de publicar um número especial do *IHU ideias* nasceu numa conversa minha com Inácio Neutzling. Agora o projeto ganha sua realização concreta. Foram escolhidos 26 dos filmes até então debatidos. A escolha do índice de filmes na publicação seguiu a ordem cronológica. Passo agora a ordem de sequência dos textos, com a indicação das datas em que ocorreram os debates no IHU, com o link indicando a visualização.

Morangos silvestres, Ingmar Bergman – 1957

<https://www.youtube.com/watch?v=IIE--SnfV3o>

(exibido no portal do IHU em 04/08/2021)

O Evangelho segundo Mateus, Pier Paolo Pasolini – 1964

<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4834-faustino-teixeira-18>

(O filme não foi debatido, mas o tema foi publicado no IHU)

Um homem, uma mulher, Claude Lelouch - 1966

https://www.youtube.com/watch?v=KuG_6Z-cO7so

(exibido no portal do IHU em 06/07/2021)

Cenas de um casamento, Ingmar Bergman - 1973

<https://www.youtube.com/watch?v=NMDR-ZwO6PUE>

(exibido no portal do IHU em 22/03/2023)

Nós que nos amávamos tanto, Ettore Scola - 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=5Mgi2epe-aXg>

(exibido no portal do IHU em 25/05/2022)

Corações e mentes, Lynze Klingman e Susan Martin - 1974

<https://www.youtube.com/watch?v=LnjKBsA-Fkpw>

(exibido no portal do IHU em 16/08/2023)

Um dia muito especial, Ettore Scola - 1977

<https://www.youtube.com/watch?v=ooi-qXN-2RsA>

(exibido no portal do IHU em 01/12/2021)

Muito além do jardim, Hal Ashby – 1979

https://www.youtube.com/watch?v=pk4_-vDx-pRk

(exibido no portal do IHU em 20/07/2022)

Fanny e Alexander, Ingmar Bergman – 1982

<https://www.youtube.com/watch?v=FD6-deob-mFY>

(exibido no portal do IHU em 13/04/2022)

Paris, Texas, Wim Wenders – 1984

<https://www.youtube.com/watch?v=-vpBX5ai9ypE>

(exibido no portal do IHU em 02/03/2022)

Era uma vez na América, Sergio Leone – 1984

https://www.youtube.com/watch?v=V4W_K_MX5Ns

(exibido no portal do IHU em 24/11/ 2021)

A insustentável leveza do ser, Philip Kaufman – 1987

<https://www.youtube.com/watch?v=6qD-vr8YN9Bk>

(exibido no portal do IHU em 12/04/2023)

Asas do desejo, Wim Wenders - 1987

<https://www.youtube.com/watch?v=oXSsIe-ZL7LM>

(exibido no portal do IHU em 23/06/2021)

A liberdade é azul, Krzysztof Kieslowski - 1993

<https://www.youtube.com/watch?v=Ejwly-JHHyRs>

(exibido no portal do IHU em 27/09/2023)

Madadayo, Akira Kurosawa - 1993

<https://www.youtube.com/watch?v=WsUlJw-ZR8D8>

(exibido no portal do IHU em 28/07/2021)

Gosto de cereja, Abbas Kiarostami - 1997

<https://www.youtube.com/watch?v=KktzS1CV-3VU>

(exibido no portal do IHU em 08/12/2021)

Além da linha vermelha, Terrence Malick - 1998

<https://www.youtube.com/watch?v=I9Az0x>

RX0k

(exibido no portal do IHU em 05/07/2023)

Amor à flor da pele, Wong Kar-Wai – 2000

<https://www.youtube.com/watch?v=LVjhAo-6asTA>

(exibido no portal do IHU em 17/08/2022)

O quarto do filho, Nanni Moretti – 2001

<https://www.youtube.com/watch?v=ZWq49Lg-jzFY>

(exibido no portal do IHU em 22/06/2022)

Simplesmente Martha, Sandra Nettelbeck – 2001

<https://www.youtube.com/watch?v=agtrMbgE-bJc>

(exibido no portal do IHU em 03/08/2022)

O grande silêncio, Philip Gröning – 2005

(Não foi exibido o debate, mas há somente a produção

no IHU-Notícias:

<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/769-faustino-teixeira-2>

A partida, Yojiro Takito – 2008

<https://www.youtube.com/watch?v=ULy8OOu-B1Vs>

(Exibido no portal do Paz e Bem em 20/12/2020)

A grande beleza e juventude, Paolo Sorrentino – 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=dQV0AN-GkoB0>

(exibido no portal do IHU em 17/11/2021)

O sabor da vida, Naomi Kawase – 2015

<https://www.youtube.com/watch?v=UH3yO-jXUsLY>

(exibido no portal do IHU em 11/10/2023)

Drive My Car, Ryusuke Hamaguchi – 2021

<https://www.youtube.com/watch?v=U22ksqu-1-GE>

(exibido no portal do IHU em 10/05/2023)

Aftersun, Charlotte Wells – 2022

<https://www.youtube.com/watch?v=OrDS8I-J9BW0>

(exibido no portal do IHU em 14/06/2023)

1. MORANGOS SILVESTRES, INGMAR BERGMAN – 1957

Morangos silvestres é uma “obra-prima de Bergman”, de 1957, mesmo ano do lançamento do *Sétimo Selo*. É um “cinema de psicanálise, de catarse, de sublimações, em que o símbolo tem uma função preponderante”. As filmagens começaram nos primeiros dias de julho e foram concluídas em 27 de agosto.

Bergman, que morreu em 2007,

“é em igual medida reverenciado e tido como um cineasta difícil ou inacessível. Não há dúvida de que fácil ele não é mesmo. Mas quem se dispuser a desbravar sua obra extensa vai ser recompensado com experiências que nenhum outro diretor – nenhum – seria capaz de proporcionar. Um homem de franqueza brutal, Bergman mergulhou em profundezas da natureza humana nas quais poucas pessoas têm coragem de se aprofundar”¹.

Ao analisar seus filmes percebemos a presença de uma “progressão”, em que temas existenciais e nodais são revisitados e retomados de forma peculiar.

A inspiração de *Morangos silvestres* veio de uma viagem feita por Bergman, um ano antes da produção, à cidade antiga onde morava sua avó, quando entra na velha casa da família. Ali costumava passar suas férias. É visitado por cenas da família, de um passado que suscita uma nostalgia singular. Daí foi nascendo o roteiro, que ganhou forma num momento em que esteve internado num hospital.

Ao longo da viagem à antiga casa da avó, veio a

1 Isabela Boscov. Bergman – Morangos Silvestres. *Veja*, 26/11/2015: <https://veja.abril.com.br/coluna/isabela-boscov/bergman-morangos-silvestres> (acesso em 09/1/2024).

inspiração, com os morangos silvestres ao longo do caminho, o que serve de gatilho para as lembranças do passado.

O filme aborda a questão essencial dos sonhos, sobretudo das lembranças de sua vida em família. Bergman procurava explicações para os difíceis conflitos que tinha com seu pai e sua mãe: “percebia que eu fora um filho não desejado, parido durante uma crise física e psíquica de minha mãe”². Como força motora do filme, uma tentativa desesperada de Bergman se justificar perante os pais, que voltam suas costas a ele.

Só bem mais tarde, diz Bergman, é que seus pais se transformam “em seres de proporções normais, só muitos anos depois”.

O período era também marcado pelo desquite da terceira esposa, que o fazia sofrer muito. Além disso, a vida em comum com a atriz Bibi Anderson não ia bem. Tudo começava a ruir³.

No filme, “os sonhos foram em geral autênticos”, como na cena em que o carro funerário bate no poste, a roda se desvencilha e o caixão cai no solo e se abre, e um braço aparece, e depois o rosto, que é do mesmo professor. Há também a impressionante cena do grande relógio sem ponteiros, acompanhada pela trilha da intensa batida do coração: dando a entender que o tempo parou... e a morte se aproxima.

“Procurava meu pai e minha mãe, mas não podia encontrá-los. A cena final de *Morangos silvestres* contém uma forte dose de saudade e nostalgia: Sara toma a mão de Isak Borg e o leva para uma clareira da flo-

2 Ingmar Bergman. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 17.

3 *Ibidem*, p. 17.

resta, na qual bate sol. Do outro lado do canal ele pode divisar seus pais, que lhe acenam”⁴.

O roteiro acompanha um momento da vida de um médico veterano, dr. Isak Borg, que, com 78 anos, está para ser homenageado em razão de sua vida dedicada à profissão. Ele segue então em viagem de carro acompanhado pela nora, Marianne (Ingrid Thulin), cujo casamento está em crise.

O trajeto se torna essencial para deslanchar o traço onírico do velho médico, que, no caminho, resolve fazer um desvio para ver a casa antiga onde costumava passar as férias de verão em meio à família: “A cada local que o médico passa, é como se ele abrisse uma fenda no tempo, enxergando momentos de seu passado que, de alguma forma, fizeram dele o homem de agora”⁵.

Em etapa derradeira de sua vida, o médico e professor Isak Borg - interpretado pelo magistral Victor Sjöström (1879-1960)⁶, “é forçado pelas circunstâncias a refletir sobre a existência, sobre a forma como viveu até aquele momento, como criou os filhos e como tratou as pessoas com quem se relacionou”⁷. É um filme que trata igualmente da proximidade e incerteza da morte.

Durante a viagem de carro, aquele sujeito egoísta que está presente no início do filme, que fala de seu isolamento, vai paulatinamente ganhando um perfil mais comunicativo, inclusive abrindo um espaço novo

4 Ibidem, p. 20

5 <https://www.papodecinema.com.br/filmes/morangos-silvestres/>.

6 Este foi o último papel do artista, que morreu em 1960, aos 80 anos. Já na ocasião das filmagens sentia-se não só exausto mas também adoentado, como lembrou Bergman: *Lanterna mágica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987, p. 180. Para as filmagens, o ator conseguiu condições especiais.

7 <https://www.planocritico.com/critica-morangos-silvestres/>.

de amizade para com sua nora: há uma clara mudança em Borg quando começa a enxergar o outro.

Como indica Bergman em seu livro, *Imagens*, “por toda essa história perpassa um só motivo, apresentado sob múltiplas e variadas formas: a insuficiência no jogo da vida, a pobreza, o vazio, a ausência de perdão”⁸.

Interessante constatar que o velho e solitário professor, ao longo da viagem, vai renascendo com as novidades que vão se acrescentando pelo caminho.

Como diz o crítico do *New York Times*, Bosley Crowter, estamos diante de um exercício surrealista do diretor, que “consiste em captar os sentimentos e a psicologia de um homem na velhice”.

Trata-se de um enredo de situações simples, a partir das quais o diretor constrói um de seus mais poéticos, profundos e encantadores estudos sobre a existência das emoções.

Godard, em julho de 1958, vai dizer certo: “Bergman é o cineasta do instante. Cada um de seus filmes nasce de uma reflexão da personagem no momento presente e aprofunda essa reflexão por meio de um deslocamento no tempo (...). Um filme de Bergman é um vigésimo quarto de um segundo metamorfoseado e expandido em uma hora e meia. É o mundo entre duas piscadas, a tristeza entre duas batidas de coração, a alegria entre os aplausos”⁹.

O filme ganha maior beleza com o seu principal intérprete, Victor Sjöström, um dos pioneiros do cinema sueco, que começou fazendo filmes mudos. É o autor

8 Ingmar Bergman. *Imagens*, p. 20.

9 <https://newronio.espm.br/gritos-e-sussurros-bergman-e-o-outro-universo/> (acesso em 09/01/2024).

do filme adorado por Bergman: *O cocheiro* (segundo Bergman, “um filme que o influenciou até nos mínimos detalhes”). Ele era um “exímio contador de histórias, espirituoso, fascinante”¹⁰.

Como diz Bergman, o intérprete “se apoderou” de seu texto, transformando-o em propriedade sua, investindo nele todas as suas experiências: seu próprio sofrimento, sua misantropia, sua alheação, sua brutalidade, sua dor, seu medo, sua solidão, sua frieza, seu calor humano, sua moralidade, seu tédio”. Personificou com grandeza, a figura do pai de Bergman.

Impressiona o OLHAR do intérprete: “O segredo está nos olhos do ator. Ainda que visivelmente cansado, os olhos do personagem brilham a cada viagem ao passado. Ele descobre tantas coisas durante seu trajeto que o rejuvenescimento do personagem é perceptível”. Como mostrou Andreia Rocha de Vasconcellos em sua dissertação sobre Bergman, na PUC-SP (2013), há um destaque particular nos filmes de Bergman aos rostos, que aparecem com frequência em primeiro plano, “dando às emoções e aos movimentos internos o lugar central da narrativa cinematográfica”¹¹.

Uma palavra sobre a excepcional fotografia de Gunnar Fischer (1910-2011), a mesma do filme *O sétimo selo*. Trata-se de um grande explorador dos segredos da luz e das sombras nos filmes em preto e branco. O que será depois desdobrado em beleza nos filmes coloridos de Bergman com outro diretor de fotografia: Sven Nykvist (1922-2006).

10 Ingmar Bergman. *Imagens*, p. 24.

11 Reductio ad silentium: Ingmar Bergman, os sentidos e ressentimentos da redenção moral em meio aos escombros de Deus – Orientação de Luiz Felipe Pondé: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/1907> (acesso em 09/01/2024).

No filme, a câmera se movimenta pouco, como gosta de dizer Atalla, e os personagens são como nos sonhos, criaturas comuns, com os defeitos e as qualidades humanas". A trilha sonora, fundamental, é de Erik Nordgren.

2. O EVANGELHO SEGUNDO MATEUS, PIER PAOLO PASOLINI - 1964

A cada vez que assisto o filme de Pasolini sobre Jesus sou tomado por um encanto renovador. Um filme sublime, embalado pelos lindos coros da Paixão segundo São Mateus, de Bach e trechos impressionantes da "Missa Luba", executada em latim por indígenas da África Central.

Trata-se de uma das mais clássicas obras do cinema italiano, produzida em 1964 e filmada, sobretudo, no distrito italiano de Basilicata: uma região que na época era marcada por pobreza e desolação. Um filme fiel ao traço do neorealismo italiano. Uma obra de comovedora simplicidade.

É nesta tradição da recusa da metafísica que se insere o rico trabalho de Pier Paolo Pasolini, com a sua original "poetização do real".

É um artista que rompe os esquemas únicos e abre espaços para a diversidade. Sua respiração é marcada pelo ritmo da "pulsção das cidades" e o seu olhar rompe o frio esquema de quem olha o mundo como mero objeto de estudo: é alguém que "vive no mundo".

Sobre o filme *O evangelho segundo Mateus*, Pasolini afirmou que escolheu o primeiro evangelho devido à descrição de um Jesus humano ali encontrada, uma fi-

gura de oposição¹².

Pasolini sempre se manteve um comunista, embora tenha sido expulso em 1949 do PCI por “indignidade moral”. Era uma “alma religiosa sem religião”. Manteve sempre aquela espécie de “saudade” que poderia preencher o seu vazio.

Sua ideia é transparente: “Quanto menores e mais humildes são as coisas, mais profundas e belas elas são...”

Declaradamente ateu, Pasolini não acreditava que Jesus Cristo fosse o filho de Deus, mas declarou que acreditava ser ele um ser divino, pois era dotado de uma humanidade alta, rigorosa e ideal. Em que a descrição do Cristo presente no evangelho de Mateus e na adaptação feita por Pasolini difere dos outros evangelhos?

Curiosamente, é a partir de um olhar sobre o evangelho de São Mateus que Pasolini vai produzir uma das obras mais belas e poéticas sobre Jesus de Nazaré.

O Jesus de Pasolini é sobretudo o ser humano que vem para revolucionar: vem despojado deliberadamente de quaisquer características divinas.

E aqui me sirvo de uma reflexão de Gianni Vattimo, o qual sublinha que Jesus “não se considerou a revelação última e definitiva das profecias”, mas alguém que prometeu enviar o Espírito de verdade porque a revelação tinha que continuar¹³.

12 Pasolini teve uma infância profundamente católica, que plasmou sua cultura em perspectiva do catolicismo camponês típico do Friulli. Depois se afastou do catolicismo. Em 1949 foi expulso do PCI (por indignidade moral).

13 Gianni Vattimo. *Acreditar em acreditar*. Lisboa: Espelho D’água, 1998, p. 77.

No filme, a pujança da relação com a terra, “a sua aridez, a absurda beleza daquelas quatro colinas despojadas”.

Mesmo sendo anticlerical, Pasolini reconhece a “força poderosa” do patrimônio cristão e a sobrevivência de um “religioso” que contagia. A leitura que faz do evangelho de Mateus em Assis, num momento em que passava por um período de inquietação espiritual, desperta a inspiração para um novo registro cinematográfico da vida de Jesus.

Sua intenção era fazer uma “obra de poesia”, e não um simples relato religioso ou ideológico. O texto de Mateus impactava pelo seu realismo, pela construção hebraica, que conjugava dureza e leveza. Um texto marcado pela iracúndia sagrada.

O propósito era resgatar o realismo do evangelho e a humanidade de Jesus, e de Jesus radicado no seu povo. E o fez com grande fidelidade ao relato evangélico. Como ele mesmo sublinhou em certa ocasião: “Minha ideia é filmar, ponto por ponto, o Evangelho segundo São Mateus, sem fazer reduções ou roteiro. Traduzi-lo fielmente em imagens, seguindo, sem acrescentar nada, a narrativa”.

Essa perspectiva vem confirmada por Antonio Spadaro, que diz: “Entre os muitos filmes feitos sobre a vida e a paixão de Jesus, o de Pasolini é o único no qual o protagonista e os outros interlocutores usam palavras escritas no evangelho, sem recorrer a paráfrases ou transposições”¹⁴

A revolução cinematográfica de Pasolini começa

14 Antonio Spadaro. O evangelho segundo Pasolini... La Repubblica, 05/03/2022.

no âmbito corporal. Rompe-se com a imagem idealizada do Jesus Cristo *star*, dos cabelos longos e loiros, que tangencia a história no seu esplendor extra-humano. A escolha do catalão Enrique Irazoqui para o papel de Jesus marca uma ruptura com a tradição iconográfica.

Na realidade demasiadamente humana e “quase brutal” do novo rosto de Jesus, delineada por Irazoqui, é difícil encontrar traços de divindade. É um rosto que traduz uma humanidade “grande, rigorosa, ideal”.

Impressiona ainda a “beleza simples” da intérprete escolhida para o papel da Maria juvenil, a crotonense Margherita Caruso, bem como da mãe do diretor, Susanna Pasolini, para o papel de Maria aos pés da cruz: uma Maria bem distante daquela de áurea divina idealizada por Luis Buñuel.

Ao escolher o evangelho de Mateus para a sua adaptação cinematográfica, Pasolini faz uma opção pela cristologia funcional, que parte de baixo, da vida concreta de Jesus: do Jesus profeta, mestre, curador e libertador.

É uma cristologia mais típica dos evangelhos sinóticos (Marcos, Mateus e Lucas), distinta do evangelho de João, que é mais ontológica (a partir do alto), ao acentuar a preexistência divina do Logos-Filho.

Foi esta última cristologia que embalou a tradição eclesiástica na afirmação de seu modelo dogmático, que passou a ser normativo para a fé da igreja católico-romana. Mas, neste modelo dominante, a figura do Jesus como fonte de vida ficou muitas vezes embaçada na “teia das nuvens metafísicas”.

A experiência de Jesus, e seu “mistério”, ficaram

em segundo plano, diante do exercício dogmático de fixar-se nos mecanismos que explicam este mistério. A opção de Pasolini em favor da fidelidade ao texto de Mateus é coerente com a atual tendência de privilegiar os métodos narrativos: narrar a história de Jesus, como fazem os evangelhos.

Considerando-se que o *Evangelho segundo Mateus* é um filme que tem como objeto o sagrado, mas, segundo o próprio Pasolini, não deve ser considerado um filme religioso, pode-se dizer que este filme seria uma leitura secularizada do evangelho homônimo? Por quê?

A abordagem que Gianni Vattimo faz da secularização é positiva, como se vê no seu belo livro: *Acreditar em acreditar* (Relógio d'água, 1996). E também de retomada do núcleo kenótico do cristianismo, do "rebaixamento de Deus", e da percepção de sua presença amigável com respeito às criaturas.

Não há dúvida de que Pasolini buscou realizar uma leitura secularizada nesse sentido preciso. A sua interpretação cinematográfica do evangelho de Mateus é marcada por singular beleza poética, por uma leveza que encanta o espectador. Mas o tempo e o século se fazem presentes de uma forma vigorosa: no desenho dos rostos camponeses, na terra áspera e verdadeira do sul da Itália, na força das palavras inflamadas de Jesus.

Tudo isso revela uma materialidade sem igual, e uma vontade de enraizamento no mundo popular. O texto de evangelho propicia a Pasolini a senha para uma crítica contumaz aos dissabores de seu tempo.

E o faz através do discurso de Jesus. Há que recordar a força especial de algumas passagens do filme, como o discurso das bem-aventuranças, com o en-

quadramento do rosto de Jesus em primeiro plano.

E Pasolini revela a sua dificuldade para filmar as bem-aventuranças: mas tudo foi facilitado pela presença magnífica de Enrique Irazoqui, na ocasião com 19 anos (a harmonização da intensidade e da tensão).

Mas dificuldade também no ritmo das pregações de um Jesus árido e rude, de temperamento contrastante, mostrando sua dimensão demasiadamente humana. Quando ocorre um certo distanciamento do texto literário de Mateus é para poder acentuar ainda mais o lado humano dos personagens, o conflito de cada um, como no caso do acréscimo dos dramas humanos de André e Maria.

Em 04 de outubro de 1962, Pasolini hospedou-se na Pro Civitate Christiana, fundada em Assis em 1939. Em sua estadia em Assis é que teve a ideia de fazer um filme a partir do evangelho de Mateus, porque tinha lido na ocasião uma cópia do evangelho.

A época era favorável, em razão do discurso de Palmiro Togliatti, influente membro do Comitê Soviético Central (20 de março de 1963), que apontava uma abertura do partido para o mundo católico; bem como a encíclica *Pacem in Terris* de João XXIII (abril de 1963).

O roteiro do filme foi concluído em 08 de maio de 1963, com influxo importante desses dois eventos.

A narrativa fílmica de Pasolini equilibra fidelidade e “atualização”. O filme vem dedicado a um dos grandes estimuladores do “atualização” da igreja católica ao tempo presente, que foi o papa João XXIII, e esta dedicatória foi motivo do efusivo aplauso dos cardeais católicos que assistiram ao lançamento do

filme no cine Ariston de Roma, em 1964.

3. *UM HOMEM, UMA MULHER*, CLAUDE LELOUCH - 1966

Um homem, uma mulher (Un Homme et Une Femme), lançado em 1966, é um dos filmes mais românticos de todos os tempos. Foi o filme que despertou os olhares do mundo para a obra de Claude Lelouch, nascido em 30 de outubro de 1937 e que hoje está com 84 anos.

Foi um filme muito premiado. Ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1966 e também o Oscar de melhor filme estrangeiro no mesmo ano, incluindo o de melhor roteiro original (Lelouch e Pierre Uytterhoeven). Foi também vencedor do Globo de Ouro em 1967, com os prêmios de melhor filme estrangeiro e melhor atriz na categoria drama.

Há informações especiais sobre o filme no DVD da Warner Bros, que acompanha o filme, com a colaboração de Julie Cohen na produção de 37 anos depois, com Claude Lelouch e de Max Allemand, na entrevista que está no documentário de bastidores. As citações aqui utilizadas são tomadas dessas informações específicas, bem como dos diálogos que ocorrem no filme mesmo.

O filme foi produzido quando Lelouch tinha apenas 28 anos. Era o seu quinto filme ficcional, sendo o primeiro em 1960. Sua carreira começou por volta de 1957, um início que se deu contemporaneamente à Nouvelle Vague, que também inspirou o diretor.

Lelouch vinha de uma experiência de fracasso, no seu quarto filme: *Les Grands moments* (1965). Revelou em entrevista que “foi uma catástrofe, pois ninguém

queria lançá-lo”. Não tinha conseguido um distribuidor e estava praticamente arruinado financeiramente.

Na ocasião, para lidar com os problemas, saiu de carro sem destino, rodando até se cansar. Era a maneira que encontrava para sozinho refletir e pensar. Foi o que ocorreu antes de nascer a nova ideia. Ele pegou seu carro, tomando a rota do litoral, alcançando a praia de Deauville, um luxuoso balneário na Normandia, a cerca de 200 quilômetros de Paris. Parou o carro à beira da praia, por volta das duas horas da madrugada, e dormiu no veículo. Ao acordar, por volta de seis da manhã, ele avistou do para-brisa de seu carro uma mulher com uma criança e um cachorro.

A mulher andava na praia, e a maré estava baixa. Ela estava a cerca de dois quilômetros de distância. Lelouch ficou admirado ao ver uma mulher, naquele horário, já caminhando com uma criança e seu cachorro, que pulava em volta dela. A cena aguçou a curiosidade do diretor, que pensou: “Se ela está aqui nesse horário, talvez com o filho, é porque quer aproveitar o máximo seu tempo com ele. Talvez porque não o veja com frequência, ou esteja num internato”.

Foi quando então ocorreu a chispa, a ideia do filme. Segundo o diretor, a história veio por inteiro à sua cabeça. O filme nasceu de forma rápida, pois Lelouch precisava recuperar-se financeiramente e salvar sua empresa cinematográfica, que estava quase falindo. O filme foi escrito em um mês ou mês e meio; sua preparação também se deu em um mês. As filmagens levaram três semanas, e a montagem mais três semanas. E logo o filme estava terminado.

O diretor pensou em Jean Louis Trintignant (1930-

2022) como ator. Um nome que veio espontaneamente. Para atriz pensou em Romy Schneider ou Anouk Aimée (1932 -). Ele não a conhecia, mas o ator sim. Era amigo dela. Lelouch ligou para ela e depois os dois se encontraram em Paris. Ela também aceitou imediatamente o convite. Estava morando na ocasião em Roma, e vinha de uma experiência de filmagem com Fellini.

No início a relação de Lelouch com ela foi difícil. Quase não fizeram o filme juntos. Ela estranhou a fragilidade da produção, que contava com apenas 10 pessoas, bem como a carência dos acessórios comuns ao cinema. O filme foi rodado com uma câmera emprestada, e operada no ombro mesmo. O diretor nem tinha recursos para comprar uma câmera nova. A câmera do filme foi alugada.

A atriz também reagia à ideia de fazer uma cena em barco no mar. Dizia que “não subia em barcos”. Porém, na sequência, às duas horas da manhã, ela ligou para o diretor, dizendo que poderia fazer uma tentativa, e quem sabe os dois pudessem assim se entender. Na manhã seguinte ocorreu a filmagem da cena no mar. Daí em diante, como disse o diretor, nasceu uma história de amor fabulosa.

Lelouch tem um jeito peculiar de trabalhar com seus filmes. Busca criar um clima de máximo realismo. A técnica que utiliza é a da filmagem direta. Os ensaios com os atores ocorrem sempre antes da filmagem. A direção dos atores é feita durante a noite ou de manhã, antes da saída para a filmagem. Uma vez no set, o cuidado é apenas com a marcação e os detalhes técnicos. O resto fica por conta dos atores, que são instruídos no que é essencial, mas ficam livres para algum imprevisto.

Eles sabem o que devem fazer: concentrar-se no texto deles. Como diz Jean Louis Trintignant, o trabalho com Lelouch “é quase uma improvisação”. O roteiro também não era apresentado para os atores. O diretor dava uma instrução para o ator e outra um pouco diferente para a atriz, “de modo que um pudesse pegar o outro de surpresa”. Nunca ocorriam duas tomadas iguais. Havia sempre lugar para a espontaneidade, uma autenticidade rara no cinema. Tudo vem ajudado também pelo entusiasmo do diretor.

O roteiro é simples, uma história de amor que começa com uma coincidência, quando duas pessoas se encontram casualmente no carro, depois de deixarem os filhos num internato em Deauville. Em menos de 120 minutos o diretor consegue traçar uma história de amor, que foi crescendo ao longo de três semanas, até o encontro amoroso decisivo, quando pela primeira vez os dois dormiram juntos. O primeiro beijo só acontece nos vinte minutos finais.

O personagem, Jean-Luis Duroc, era piloto de corridas, e ela, Anne Gauthier, era roteirista de cinema. Os dois tinham perdido os seus companheiros em situações dolorosas. A companheira do piloto tinha suicidado após um difícil acidente com o marido; o companheiro da roteirista tinha morrido numa explosão de bomba, em cena de filmagem onde atuava como dubl.

Lindas cenas de amor acontecem na paisagem nublada da praia de Deauville, a mítica praia dos encontros fortuitos, dos ventos e do refúgio, “dos milagres que embalam e encharcam o imaginário e a alma de uma geração”. Aquela praia carrega a “doçura despreziosa” de Anouk Aimée e o “charme arrebatador” de Jean-Louis Trintignant, com seu Ford Mustang,

que entra também como personagem. O Mustang era na época um “ícone cultural”. Um carro que já nasceu como estrela no ano de 1964, sendo o preferido das grandes celebridades.

O filme faz diversas incursões no passado dos personagens. Como sublinhou o diretor em entrevista, trata-se de um casal que passou por muitas experiências, que já teve alegrias e dramas, e que por volta dos 35 anos, aproximadamente, guardam um passado, mas com um futuro pela frente.

Numa das vezes em que viajam juntos de carro, depois de deixarem as crianças no internato, durante o retorno a Paris, Jean-Luis pergunta sobre o marido de Anne e ela reflete: “Um encontro, um casamento, um filho, são coisas que acontecem com todos, talvez o que seja original é quem se ama”.

Ao indagar sobre a originalidade do marido, ela responde: “Ele é tão apaixonante, tão único, tão inteiro. Ele se apaixona por coisas, por pessoas, por ideias, por lugares. Por exemplo, passei uma semana no Brasil sem nunca ter estado lá. Ele fez um filme ali. Quando retornou a Paris, falou de samba uma semana inteira. O samba entrou na nossa vida”. Durante sua fala sobre o marido, ocorrem cenas maravilhosas do encontro dos dois, ao som da música de Baden Powell e Vinicius de Moraes, “Samba da bênção”, na versão francesa interpretada por Pierre Barouh, que no filme faz o papel do marido de Anne¹⁵.

Gosto em particular da cena em que os dois pas-
15 O ator foi também diretor do filme *Saravah*, rodado na cidade do Rio de Janeiro, em 1969, registrando em película momentos maravilhosos da MPB, com a presença de músicos como Baden Powell, Maria Bethânia, Pixinguinha e Maria Bethânia. O DVD foi produzido posteriormente pela Biscoito Fino em 2005.

seiam de barco, com os filhos. São momentos extraordinários e imagens magníficas dos quatro, dos encontros de amizade e carinho, da presença das crianças. Em certo momento, ele aproxima sua mão da mão de Anne, mas não a alcança. Mais tarde, quando os dois retornam de carro para Pais, ele coloca sua mão sobre a mão dela, e ela deixa, voltando o seu olhar para ele. É o primeiro gesto explícito de amor do romance. E logo depois, ela pergunta sobre a esposa dele.

Outra cena maravilhosa é quando os dois, finalmente, fazem amor... As cenas são lindas, com a câmera pegando em close os dois rostos, o movimento das mãos, os lindos cabelos dela, em ondas de ternura. Em certo momento, porém, ela começa a se lembrar dos encontros de amor com seu marido, o carinho que os unia, a força de uma paixão. A partir de então ela se distancia mentalmente daquele momento de amor com Jean.

Aos poucos, ele se dá conta de que está fazendo amor sozinho. Diz o diretor: “É muito desagradável sentir que se está a fazer amor sozinho”. Em certo momento, Jean percebe que ela não está ali. Ele pergunta, duas vezes “Por quê?”. E ela responde: “Por causa do meu marido”. E ele retoma a conversa: “Ele morreu”. Ela guarda silêncio... É quando então ele resolve afastar-se dela. Curiosamente, como lembra o diretor, para ela, é ali, no momento do amor entre os dois, que ela é tomada pelo desejo de reconquistá-lo, porque é justamente ali que ela se apaixona por ele.

Em cena de olhares sentidos, ao amanhecer, os dois encontram-se ainda no hotel, no quarto 41, e ela então diz a ele que é melhor pegar o trem. Ele saem juntos, sem se darem as mãos, tristes, até a estação de trem.

Ao subir nos degraus do vagão, ela se volta para ele, que indaga: “Por que me disse que seu marido estava morto?”. E ela responde: “Ele morreu, mas para mim ainda não...”.

Ainda com o trem parado ele reflete: “Certos domingos começam bem e terminam mal, incrível”. “É incrível não permitir ser feliz”... E o trem parte... Ele retoma o pensamento: “Se tivesse que recomeçar, o que eu faria? O que eu poderia fazer? Ter um amigo por meses e meses e, de tanto sermos amigos, acabamos virando amigos”.

Intrigado, ele se pergunta a razão escondida naquele telegrama que ela tinha remetido, depois que ele vencera uma corrida em Mônaco, no qual dizia: “Eu te amo”. Para ditar o telegrama, ela tinha titubeado. Inicialmente, dizia simplesmente: “Parabéns, eu vi a TV. Anne”. Depois corrigiu: “Parabéns. Amo você, Anne”.

Ao falar sobre o roteiro, Lelouch sublinha que o filme é completamente diverso de sua personalidade. Trata-se da projeção de um sonho. Uma história que ele adoraria viver, mas que nunca poderia ocorrer, dado a sua personalidade nada terna.

Um dos segredos do filme é a fotografia, belíssima, a cargo do próprio Lelouch. As tomadas de cena, naquela atmosfera invernal, são magníficas, com a presença constante de uma bruma que inebria o olhar. Aliás, o diretor sublinha que o inverno é a estação propícia para as histórias de amor, pois provoca a aproximação e o aconchego das pessoas. Como indicou Lelouch, “o mau tempo é um dos atores do filme”. Ficam na memória as cenas do ator no carro, dirigindo sob a chuva, com o movimento constante do limpador de para-bri-

sa.

A trilha sonora é igualmente bela, com uma canção em especial que ficou na memória de uma geração e que ainda hoje é um grande sucesso: “Un homme et une femme”, de Francis Lai (1932-2018). Ainda na trilha, com destaque bem especial, a canção de Vinicius de Moraes e Baden Powell, “Samba da Bênção”, na versão francesa cantada por Pierre Barouh. Há ainda bonitas incursões da voz singela de Nicole Croisille (1936-), que faz um solo na canção “Aujourd’hui c’est toi” e outros duetos com Pierre Barouh.

O diretor Lelouch fez ainda dois outros filmes com os mesmos atores, retomando e dando continuidade à versão anterior: “Um homem e uma mulher: 20 anos depois” (1986) e “Os melhores anos de uma vida” (2019). Algo muito raro no cinema: produzir uma trilogia. Na última versão, realizada cinquenta anos depois, os dois atores estão perto de 90 anos. A atriz segue firme e lúcida, enquanto o ator está lúcido, mas já alquebrado.

Nesse último filme, os dois amigos se encontram depois de 50 anos. Ele está numa casa de repouso (num asilo), debilitado pela idade avançada. Mal consegue se locomover sozinho, lutando também contra a perda da memória. Ele recebe a visita da amiga, que não reconhece ao início.

Os diálogos são muito bonitos, como as imagens e a trilha sonora. Numa das conversas entre os dois, ela pergunta se ele tentou entrar em contato com a sua amiga antiga e ele responde: “Não tentei porque não estava à altura dela”. E retomou: “O marido dela era dublê. Ele encenava bastante conosco”. Ela indaga

por quê, e ele responde: “Porque ele estava morto, mas não para ela. É difícil fazer amor com a morte”. E complementa: “Todas as histórias de amor acabam mal. Elas só acabam bem nos filmes”.

4. CENAS DE UM CASAMENTO, INGMAR BERGMAN - 1973

Para os que se dispõem a fazer uma grande maratona cinematográfica, fica o convite para enveredar nas longas teias de *Cenas de um casamento*, de Ingmar Bergman (1973). A primeira versão não foi destinada ao cinema, mas à televisão, como uma minissérie de seis episódios com duração de cerca de 49 minutos. São praticamente cinco horas diante da tela, sem que se perceba o tempo passar, dada a beleza e força do enredo desse magnífico diretor.¹⁶

Para compor a riqueza do que se vê, temos dois grandes intérpretes contracenando: Liv Ullmann, no papel de Marianne, e Erlan Josephson, no papel de Johan. Há também o reforço da maravilhosa fotografia, que esteve aos cuidados de um dos melhores diretores de fotografia do cinema universal, um parceiro constante de Bergman: Sven Nykvist.

Depois desta primeira versão para a TV, que veio a público em 1973, Bergman produziu uma versão mais condensada para o cinema, que foi premiada em 1974 como melhor filme estrangeiro no Globo de Ouro.

Os seis episódios têm como títulos: 1. Inocência e pânico; 2. A arte de fazer como o avestruz; 3. Paula; 4. O vale de lágrimas; 5. Os analfabetos; 6. No meio da

16 Ingmar Bergman. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 212.

noite numa casa escura em algum lugar do mundo.¹⁷

O sucesso do filme foi favorecido pela preciosa interação de Bergman com os dois intérpretes do filme, e em particular com Liv Ullmann. Também participou das filmagens outra grande e experiente intérprete, que é Bibi Anderson, igualmente presente em outras produções de Bergman.

Na ocasião das filmagens, Bergman estava casado com Liv Ullmann, depois de quatro casamentos fracassados¹⁸. Os dois permaneceram juntos por cinco anos e tiveram uma filha. Moravam no Ilha de Farö, que se situa entre a Rússia e a Suécia. Bergman escolheu esse lugar diferente para morar, modelado por uma paisagem árida, de vegetação estranha, com solo cinzento e marrom. Só uma vez ao ano é que a paisagem ali ganha cores esplêndidas e animadoras.

Liv Ullmann relata em seu livro, *Mutações*, que a ilha era muito árida. Do quarto do casal podia-se apreciar o oceano. Ela disse a respeito: “E nos imaginávamos passageiros de uma viagem”. A ilha vinha ornamentada por “abetos retorcidos com uma estranha tonalidade de verde”. O solo era de um cinzento marrom, e os campos eram cobertos de musgo seco: “Durante um mês, todo verão, a ilha inteira explodia em cores as mais maravilhosas”. Liv Ullmann relata que nas noites em que os dois não conseguiam dormir, ela ficava deitada em silêncio ao seu lado, temendo sobre o que ele estaria pensando. E refletia: “Talvez não

17 Como apoio para a reflexão que se segue cf. Ingmar Bergman. *Cenas de um casamento*. 4 ed. 1976.

18 Liv Ullmann relata em seu livro, *Mutações*, sobre a “curta história de amor” que viveu com Bergman. Depois que terminaram a relação tornaram-se grandes amigos: *Mutações*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d, p. 138-139.

fizesse parte da ilha – perturbasse a harmonia que ele tentava criar dentro de si mesmo, em meio à natureza e ao silêncio, que tanto significavam para ele”.¹⁹

Foi em Farö que ocorreram as filmagens de *Cenas de um casamento*, num estúdio que Bergman montou junto à sua casa, depois transformado em seu cinema particular²⁰. Apesar de seu temperamento difícil, Bergman conseguiu achar um ponto de equilíbrio fabuloso nas filmagens, abrindo um espaço singular para a criatividade dos atores. Liv Ullmann chegou a dizer em entrevista que Bergman era o diretor ideal, que favorecia os atores com uma singular possibilidade de expressão criativa dos sentimentos. Alguém que tinha o dom de ouvir e o carisma para desvendar os segredos mais íntimos de seus intérpretes.

Outro dado importante sobre o filme foi o recurso a belos e longos close-ups. A atriz Liv Ullmann apreciava muito essa técnica do diretor de fotografia. Constituíam um grande desafio para ela. Disse a respeito: “Quanto mais perto chega a câmara, mais ansiosa fico para mostrar um rosto completamente nu, desvendar o que está atrás de pele, dos olhos: dentro da cabeça. Apresentar os pensamentos que se formam”²¹. O conjunto dos recursos, somados à habilidade do diretor, favoreciam o empreendimento fantástico de uma viagem situada no interior mais profundo do ser.

O filme gira em torno de um relacionamento afetivo, com toda a sua complexidade, com suas dores e alegrias. Como personagens, um casal que celebra dez anos de casamento, e que até então tinha uma relação

19 Ibidem, p 124-125.

20 Ingmar Bergman. *Lanterna mágica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 235-236.

21 Liv Ullmann. *Mutações*, p. 233.

bem adaptada. Os dois provêm de uma vida burguesa, ele professor e ela advogada, envolvida em questões relacionadas ao divórcio. O roteiro acompanha essa relação, cobrindo os vinte anos de amizade entre os dois, seja nos momentos de união ou separação. Os dois têm duas filhas, mas a ocular do diretor não se fixa nelas em nenhum momento. Toda a trama ocorre na trajetória do casal.

Nos dois primeiros episódios, o casal ainda vive uma condição de regularidade no casamento. Já começam a se deparar com o inferno que preside a relação de amigos ou, no caso de Marianne, de uma cliente que relata para ela a profunda solidão que vive no matrimônio. O confronto com tais situações começa a provocar no casal algumas interrogações sobre o viver juntos. Johan, que é mais frio e racional, chega mesmo a pensar que a solução para o casamento seria um contrato de cinco anos, com direito a prorrogação²². Sua preocupação, diferentemente de Marianne, é com os domínios de seu “quintal”, embora tenha consciência de que o mundo afunda-se numa grande crise.

Marianne, com 35 anos naquela ocasião, tinha uma preocupação maior com a humanidade. Via também no casamento a possibilidade de expressão de amor, ternura e carinho. Aos poucos, porém, vai percebendo o ritmo da solidão na vida a dois. Eles falam entre si sobre amor e fidelidade. Ela acredita ser possível a vida em comum, desde que haja uma preocupação e atenção mútua entre os parceiros. Vislumbra também no casamento a possibilidade de companheirismo, humor e tolerância. Ele, Johan, com 42 anos, é mais pragmático, ainda que profundamente carente. Em sua visão a fidelidade deve ser algo natural: “Ou ela existe ou ela”
22 Ingmar Bergman. *Cenas de um casamento*, p. 27.

não existe”.

A tensão entre os dois começa a se fazer presente quando ela anuncia que está grávida, e ele acolhe a notícia com indiferença²³. Ela não esperava uma tal reação, e se entristece. Ele, sempre pragmático, fica preocupado em resolver logo o assunto, através do recurso ao aborto. Ela acaba aderindo à proposta, mas arrepende-se profundamente depois. Acreditava que os dois poderiam receber a criança com alegria, mas era pura ilusão.

Aos poucos, a partir do segundo episódio, já começa a emergir mais forte em Marianne uma angústia indefinida, mas dolorosa. Aquela angústia que Heidegger bem definiu como o “puro ser-aí no estremecimento”, ou seja, como o estar diante de um perigoso “nenhum”, que corta qualquer dicção do eu²⁴.

Entre o casal começa a brotar uma “atmosfera de desentendimento”. Os dois buscam explicações para o desencontro, e chegam a aventar a influência dos compromissos familiares, com os pais, aos finais de semana, que acabavam por encolher o tempo de amadurecimento e enriquecimento da vida do casal. Chegam a dizer que um tal compromisso deveria ser um divertimento e não uma obrigação.

Há ainda alguma tentativa de entendimento, mas sem sucesso. Marianne argumenta com Johan que os dois trabalham duro, demonstram cuidado com as filhas e se desentendem pouco. Ela sublinha: “Nós quase nunca temos discussões e, se discutimos, sabemos usar a razão, ouvir o que o outro tem a dizer e chegar a um

23 Ibidem, p. 30-32.

24 Martin Heidegger. *O que é metafísica*. São Paulo: Duas Cidades, 1969, p. 32.

compromisso razoável”²⁵. Compreende, porém, que a situação vai se tornando angustiante. Mariane demonstra alegria em sair com Johan, mas o mundo dos dois vai ganhando caminhos diversos. Ao contrário de Johan, Marianne sublinha gostar das improvisações:

“Você sabe, por vezes, eu acho que gostaria de passar os dias ao sabor das correntes. Comer quando estivesse com fome, dormir quando estivesse com sono, amar quando estivesse com vontade. Até talvez trabalhar um pouco, quando estivesse com disposição. Às vezes, eu fico com o irreprimível desejo de apenas flutuar ou talvez me afundar”²⁶.

Com o tempo, o desentendimento vai se acirrando e o tema da hospedagem do amor entra em crise. Como dizia com razão Frida Kahlo: “Onde não pudes amar, não te demores”. A cisão ocorre em seguida, quando Johan revela para Marianne, no terceiro episódio, que está apaixonado por outra mulher, Paula, uma garota de apenas 23 anos²⁷. Acrescenta ainda que está partindo com ela para Paris, por sete ou oito meses. A reação de Marianne é de estupefação. Não sabe como reagir diante daquele outro, que agora se revela um estranho. É um momento bonito do filme, quando Marianne expressa com o olhar suplicante toda a sua dor diante da crua revelação.

A reação de Johan é fria e calculista. Diz a ela, sem rodeios, que depois os dois encontrariam um caminho para resolver a nova situação. E ainda arremata mandando-a para o inferno. Diz não querer levar nada consigo, a não ser alguns livros, e pretende acalmá-la dizendo que nada faltará para ela e as crianças. Diz ain-

25 Ingmar Bergman. *Cenas de um casamento*, p. 39.

26 Ibidem, p. 42.

27 Ibidem, p. 65.

da que está cansado da relação, e que tudo que agora o interessa é sair do inferno em que se viu enredado: “sair de tudo isto, dar o fora”. Revela a Marianne que ainda a continua amando, mesmo depois do encontro com Paula, e que a ama com mais intensidade, mas que precisa desse tempo seu.

Marianne ainda busca argumentar em favor de uma nova tentativa na relação, mas sem sucesso. Ela reconhece que pode ter errado todo o tempo, mas que ainda acredita num reatamento em novas bases. Pede a ele para adiar a viagem por alguns meses e sublinha que os dois poderiam na sequência encontrar um novo modo de reparar o casamento e uma forma diversa para a vida sexual²⁸.

Depois de toda a conversa, regada a dor, os dois se deitam na cama de casal e ficam ali silenciosos e mudos. Ela ainda busca informações sobre Paula, de como ela é e qual a sua idade e de como ela reage na cama. Está angustiada. Ele não deixa de revelar dados sobre a vida da nova amante. Marianne e Johan fazem amor ao raiar do dia, olhando um para o outro “com carinho e angústia”. Permanecem ali, juntos, “mudos, nus, estranhos um para o outro.

Johan finalmente a deixa “com suas aflições” logo após o café da manhã. E “sem que Marianne o queira, as lágrimas começam de repente a correr-lhe pelo rosto, mas ela funga, assoa o nariz e recompõe-se”. Desesperada, ela liga para um amigo comum, Fredrik, para relatar o acontecido, e se surpreende ao saber que ele e outros amigos já estavam a par da situação.

Depois de um ano sem se verem, os dois voltam a

28 Ibidem, p. 70-71.

se encontrar. Johan busca conviver com Paula na nova situação, mas enfrenta agora dificuldades precisas e um ciúme crescente por parte dela. No início as coisas estavam melhores, e Paula teve um papel importante como companheira de Johan, trazendo alegria e carinho para a sua vida. No momento em que encontra com Marianne, Johan já demonstra viver com dificuldades na outra relação²⁹. Por sua vez, Marianne já dá sinais de recuperação na sua vida pessoal.

Os dois se encontram, e reconhecem a existência de um grande carinho mútuo. Eles se abraçam e se beijam com alegria e ternura. Johan relata ter conseguido um contrato de três meses numa universidade americana, mas que vai viajar sem a Paula. Durante o encontro, Marianne retoma a conversa sobre o divórcio, mas Johan desconversa. Ela lamenta o fato de os dois terem se separado e deixado de lado o carinho que era tão importante para eles. Johan reage, sinalizando com clareza para Marianne que o que existe na base de qualquer relação é uma “solidão absoluta”. Reitera o fato de que ninguém consegue quebrar essa barreira, e que em verdade a coexistência equilibrada é uma miragem. Por mais que se busquem palavras, elas não servem senão para esconjurar um grande vazio.

Mesmo com toda a distância, que reverbera na relação com as filhas, Marianne demonstra acreditar no grande carinho que tem por Johan. Revela que sempre se lembra dele, todos os dias e várias vezes por dia. Continua a manifestar surpresa com uma separação que não estava em seu horizonte. Era um traço bonito de amor que escapou pelas mãos. Em resposta, Johan diz a ela que seria oportuno ela buscar ajuda com um psiquiatra. E ela responde dizendo que vem sendo

29 Ibidem, p. 86.

atendida duas vezes por semana, em conversas que vão além das que ocorrem no consultório.

Na verdade, Johan não consegue escamotear o carinho que sente por Marianne, que é também um tesão criativo. Mas quando na ocasião ele busca uma aproximação, visando colocar sua mão em seu peito, Marianne, delicadamente, desvia-se e evita o contato mais íntimo. Revela, porém, a ele que não consegue entender sua vida e a das crianças com outro homem. Sente-se atrelada a um vínculo profundo com Johan, que não consegue entender. Diz a ele que os outros homens a aborrecem. Na sequência, os dois se beijam, sem se arrojjarem em carinhos mais íntimos. Os dois passam a noite juntos, com o sentimento comum da beleza de estarem juntos, ainda que simplesmente dando as mãos. Ela revela a ele que a separação foi um golpe muito duro, e que gostaria de ter ficado “terrivelmente zangada com ele”. Mas como ocorre com os suecos, ela pondera as reações. E diz: “Quando você me deixou, eu tinha apenas um pensamento na cabeça: eu queria morrer. Fiquei andando às voltas naquela manhã, e estava justamente amanhecendo, e só pensava: não vou sobreviver”³⁰.

Marianne conseguiu sobreviver à crise e foi aos poucos se recompondo e retomando a vida. Encontrou outros homens pelo caminho, mas deles se cansou, até que encontrou David, alguém que se mostrou diferente, carinhoso e atencioso com as meninas. Disse a Johan que não sabia se era ele, David, que respondia às demandas de seu afeto. Diferentemente da visão de Johan, Marianne não acreditava numa vida solitária, mas queria alguém a seu lado, e intuía que essa pessoa não era David. E se lamenta com Johan: “Eu não enten-

30 Ibidem, p. 100.

do como você vai poder aguentar o mundo sem mim (...). A gente não pode viver só e ser forte. A gente precisa ter alguém a quem segurar a mão”³¹. E retoma sua vontade de reatar com Johan: “Acho que você deveria se esforçar como um louco para reparar o nosso casamento”. Johan reconhece que gosta de Marianne e se indaga sobre o que há de errado em sua vida. Sublinha também que sente “saudades terríveis”. Em resposta, Marianne diz que os dois poderiam simplesmente ficar ali, “deitados juntos, segurando a mão um do outro”.

No penúltimo episódio, ocorre a explosão da violência entre os dois amigos³². É quando se firma para eles a vontade de assinar o divórcio. Os dois se encontram num local de trabalho, já com os papéis na mesa para serem assinados. Ela insiste com ele para assinar antes de partir para América. Não sabe ainda que a viagem não iria vingar. Não assinam de imediato, reconhecendo a dificuldade de colocar um fim na relação. Marianne revela então a Johan que começa a sentir-se livre, com um sentimento novo de felicidade. Indica, porém, que os dois anda têm uma noite para beber e amar. Johan confia a ela que ainda se sente ligado a ela de uma forma muito profunda e inexplicável.

Num impulso amoroso, Marianne chega a pensar em rasgar todos os papéis que estão sobre a mesa. É apenas um impulso. Tomados por um grande estranhamento os dois entram em conflito corporal violento, que deixa marcas de sangue no tapete. São cenas tremendas! Ambos querem destruir-se mutuamente. Acabam esgotados e tristes... Ela, imóvel, com o corpo recolhido de dor. Johan então toma a iniciativa de assinar os papéis, num gesto que é acompanhado por

31 Ibidem, p. 102.

32 Ibidem, p. 129.

Marianne. Já ao final do encontro, Marianne ainda diz para ele: “Devíamos ter começado a bater um no outro há muito tempo. Teria sido muito melhor”³³. E quem sabe...

Apesar da virulência do conflito que marca o último encontro dos dois, eles ainda voltam a se encontrar mais tarde. Vivem então um momento diverso, como se inaugurassem uma nova forma de ser, agora mais serenos e maduros. Os dois estão bem nas suas respectivas relações. Ressurgem agora, como das cinzas anteriores, com um clamor de vida alternativo. Johan está diferente, sem a barba e de óculos. Revela a Marianne que vive então o casamento como uma “comodidade” que é recíproca. Marianne também convive bem com seu novo par, Henrik.

Eles aproveitam uma viagem de seus cônjuges para marcar um novo encontro. Os dois estão ansiosos para reverem-se com alegria. Estariam fazendo, naquele mesmo mês de agosto, 20 anos de casados³⁴. O encontro é marcado na casa de campo de Marianne, mas o plano é alterado, depois que Johan pede a um amigo próximo para emprestar sua casinha que fica junto à praia. É ali, naquele lugar distante, que os dois se encontram novamente. A casa está meio revirada, e os dois juntos se ajudam para colocar tudo em ordem e montar o ninho do encontro.

Num momento de grande beleza, os dois estão ali, “no meio da noite, numa casa escura em algum lugar do mundo”. A emoção toma conta dos dois e ela o acolhe com grande sentimento e lágrimas nos olhos. Depois de tanto tempo, Marianne dá razão a Johan,

33 Ibidem, p. 130.

34 Ibidem, p. 142.

concordando com a sua visão sombria sobre o mundo. Reconhece a presença dolorosa de um estado geral de inquietação entre as pessoas, e que é contagiante. Revela que de fato as pessoas andam “escorregando para baixo”, tomadas pelo medo, insegurança e incompreensão.

Naquele momento, porém, eles “esquecem” a dor e buscam viver a intensidade do instante, em clima de grande intimidade, aconchego e excitação. Os dois se tratam de forma linda e enamorada. Ele diz: “Meu amor, minha adorada Marianne”. E ela: “Meu querido e adorado Johan”. Apenas isso!

Marianne revela mais uma vez que jamais conseguiu amar alguém da forma como gostaria, e nem sentiu-se amada como desejava. Johan responde de forma curta, simples e realista: “Eu acho que a amo à minha maneira, restrita e bastante egoísta. E, às vezes, acho que você me ama à sua maneira, briguenta e fria”. E acrescenta: “Eu acho, pura e simplesmente, que você e eu nos amamos um ao outro. De uma maneira terrena e restrita”³⁵.

Nada mais delicado e simples de entender, bem ao modo Zen, o que significa amar nas condições de contingência do humano. Por fim, Johan complementa o seu argumento: “É assim, com toda a simplicidade, no meio da noite, numa casa escura, em alguma parte do mundo, que eu existo, realmente, e a conservo nos braços. E você me conserva nos seus. Eu não posso afirmar que sinto qualquer espécie de elevação ou de sentimento de humanidade”³⁶.

Trata-se, como imagino, de um bonito amor terre-

35 Ibidem, p. 155.

36 Ibidem, p. 155.

nal, marcado pelos limites do tempo e pelos enigmas de cada um, num mistério profundo em que ninguém consegue penetrar com agudez. Toda relação vem pontuada por enigmas e interrogações, que jamais serão complementadas e realizadas. O que importa é abraçar com alegria o momento e o instante, sem deixar escapar sua luz e reverberação. Ou, como diz de forma tão linda Rilke, nas “Elegias de Duíno”, poder “contemplar um dia, somente um dia, o espaço puro, onde, sem cessar, as flores desabrocham”.

5. E NÓS QUE NOS AMÁVAMOS TANTO, ETTORE SCOLA - 1974

Sempre fui um apaixonado pelo cinema italiano, que nos apresentava com diretores maravilhosos, entre os quais Ettore Scola (1931-2016). Esse filme, em particular, é de uma beleza única, e recebeu o César em 1977, o mais importante prêmio concedido pelo cinema francês, na categoria de melhor filme estrangeiro.

As razões de minha alegria com esse filme são muitas: a direção de Ettore Scola, por quem tenho uma admiração única; o roteiro maravilhoso e feliz de Scola, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli; a bela fotografia de Claudio Cirillo e a comovente trilha sonora de Armando Trovajoli. Destaco ainda a presença de atores singulares como Nino Manfredi (no papel de Antonio), Vittorio Gassman (no papel de Gianni), Stefano Satta Flores (no papel de Nicola) e Stefania Sandrelli (no papel de Luciana).

Scola já estava em seu décimo ano de carreira, tendo realizado filmes marcantes e notáveis comédias, como *Ciúme à italiana* (1970). Mas foi com o filme de

1974 que ele, de fato, ganhou o reconhecimento do grande público. O título do filme é retomado do primeiro verso de uma canção de 1918, “Come pioveva”, de Armando Gil: *C'eravamo tanto amati*.

O filme foi dedicado ao cineasta Vittorio de Sica, que acabou não assistindo a versão final do filme, pois morreu no ano de seu lançamento: 1974. Chegou, porém, a ver um extrato do trabalho.

O filme é recheado de passagens de filmes clássicos: *Ladrões de bicicleta* (De Sica - 1948); *O encouraçado Potemkin*, de Serguei Eisenstein (1925) – a cena do carrinho que desce a escadaria na Praça de Espanha em Roma; *O Eclipse* de Antonioni (1962) – num momento em que está em cena Elide, mulher de Antonio, e se aborda a incomunicabilidade; *Servidão humana*, com Kim Novak (1964).

É um filme que passa em revista trinta anos da história italiana, a partir do final de Segunda Guerra Mundial: de 1945 a 1974. A Itália no pós-guerra vai estar sob a hegemonia da Democracia Cristã. Algumas datas importantes são referenciadas no filme, como o referendo de 1946, que optou pelo caminho da República, com 54% dos votos. Há também o episódio importante, ocorrido em 1947, quando De Gasperi banuiu do governo os socialistas e comunistas. Por fim, as eleições de 1948, que se realizaram para escolher o primeiro parlamento italiano, confirmando a hegemonia da Democracia Cristã sobre a Frente Democrática Popular.

É um filme profundo que trata da amizade entre três partisanos italianos, que lutaram na resistência contra o nazi-fascismo: Gianni (Vittorio Gassman), Antonio (Nino Manfredi) e Nicola (Satta Flores).

O roteiro traça o percurso diferenciado dos três amigos no pós-guerra: **Antonio**, um técnico de enfermagem comunista, **Nicola**, um intelectual cinéfilo de província e **Gianni**, o militante de esquerda que se transforma num advogado burguês enriquecido, que acaba se envolvendo com um magnata da construção civil, sem escrúpulo algum (Romolo Catenacci - interpretado por Aldo Fabrizi).

Por interesse, Gianni acaba deixando Luciana para casar-se com a filha de Romolo, Elide (interpretada por Giovanna Ralli). Torna-se alguém de perfil bem diverso: um cínico, ávido pelo poder, com viva megalomania. Elide, sua mulher, vive numa extrema solidão amorosa. Certo dia, toma coragem, chama o marido, que saía de carro, entra no veículo e o faz ouvir uma gravação que ela fez para ele, onde dizia viver um caso com outro. Não era verdade, mas apenas um propósito de transformar aquela crônica indiferença de seu marido.

O seu “desprezo” pela mulher permanece mesmo depois que ela morre: e isto é visto numa cena num desmonte de carros acabados, quando ele tem uma visão da mulher, morta num acidente de carro (provável suicídio), conversa com ela. Ela, mais uma vez, em vão, busca a atenção dele, o seu amor, e recebe como resposta a mesma indiferença que ele concedeu a ela em vida.

Uma observação: num momento do filme, os dois “parceiros” de negócios, Gianni e Romolo, encontram-se sozinhos, e agora solitários. Aliás, um traço que acompanha o homem rico, como se diz no filme. O velho capitalista diz a certo momento que o homem rico não precisa pensar... Num rompante, em tirada genial do diretor, diz ao genro: Eu não morro... eu não mor-

ro jamais (uma metáfora para dizer que o capitalismo nunca morre). Na sequência, Romolo diz uma frase significativa: “Quem vence a batalha contra a consciência, vence a guerra da existência”.

Nicola, apaixonado por cinema e, em especial por De Sica, é demitido do Liceu onde ensina, depois de uma furiosa reação sua num debate realizado na escola, quando comentam o filme *Ladrões de bicicleta*. Ele acaba deixando a escola e a mulher (com os dois filhos), mudando-se para Roma com a intenção de fundar uma revista cinematográfica (Cinecultura).

Os três tomam rumos diferentes, voltando para suas regiões de origem: Nicola retorna para Nocera Inferiore (sul da Itália); Antonio vai para Roma e Gianni para Pavia (norte da Itália). Ao longo do filme, por circunstâncias diversas, os três se encontram em Roma. Ali celebram o reencontro, depois de trinta anos, no restaurante Mezzaporzione, quando se alegram e se abraçam – como no fim da guerra, celebrando a vitória contra o nazi-fascismo.

Toda a trama do filme gira também em torno do amor de Gianni e Antonio por Luciana (Stefania Sandrelli), e mesmo Nicola acaba se envolvendo momentaneamente com ela. A personagem Luciana sonha em ser atriz. Ela aparece, inclusive, numa cena onde se retoma o set do filme *A doce vida*, de Fellini (1960), buscando um lugar no filme. Junto dela, o diretor Fellini e o ator Marcello Mastroianni.

Quatro cenas que quero destacar:

(a) A primeira, do reencontro dos três amigos no simples e tradicional restaurante Mezzaporzione, frequentado por eles na juventude. Ali se abraçam como

antes, e cenas de suas atuações durante a guerra são retomadas em flashback. Eles comem, brincam e sorriem divertidamente. Não deixam também de comentar o passado com amargura. Em meio aos debates calorosos na mesa, Gianni tenta dizer uma coisa para os amigos, e não consegue: sobre a mudança de sua postura de vida e política. Durante aquele encontro, Gianni relembra o tempo da união dos amigos na luta da resistência italiana. Relembra a cena daqueles momentos de sonhos e luta comum, e imagina um final diferente para ele durante aquele período, morrendo durante a batalha. E pensa: “Quem dera pudesse ter acabado assim”. Logo em seguida assinala que aquela geração “foi um nojo”, para a surpresa do amigo e militante Antonio. Gianni ainda complementa: “Tudo por um futuro diferente”, um “futuro que passou”.

Ao final, já embriagados, os três amigos saem do restaurante e ocorre um esquentado debate político entre Antonio e Nicola, em torno do aburguesamento do proletariado... e Gianni busca separar os dois e tenta lembrar aos “amigos” que eles estão brigando com a pessoa errada. Ele, sim, é o inimigo, agora riquíssimo. Tudo passa, porém, despercebido por eles. Ao final, num momento singelo, vemos Nicola ao chão, em choro convulsivo, sendo acolhido pelos amigos. Uma cena que nunca me saiu da memória, e que se repete na vida política de todos os tempos: a esquerda briga forte entre si, deixando de se unir para brigar com o verdadeiro inimigo.

Na sequência, seguem juntos em direção a uma escola pública, onde Luciana e mais um grande número de pessoas, aguardam no espaço as senhas para conseguir uma vaga para o filho na escola. É quando

Luciana se reencontra com Gianni, que lhe fala de sua solidão. Ela, agora, diz que está feliz com Antonio, e rompe com qualquer outra possibilidade... Gianni percebe então que perdeu a oportunidade de ser feliz. É um momento bonito, onde uma moça ao violão canta aquela canção que marcou o ideário de uma geração. Um olhar sereno e singelo ocorre entre Antonio e Luciana, pontuando o grande carinho que os une naquele instante.

Em cena curiosa do filme, Gianni percebe que seu carro está obstruído num estacionamento de Villa Catenacci, e na tentativa de solucionar o problema, encontra-se com Antonio... Gianni mente para o amigo ao dizer que em razão da penúria econômica agora trabalhava ali, como guardador de carros. Ou seja, esconde a verdade para o amigo, por vergonha de revelar a mudança ocorrida em sua vida. É quando nasce a ideia de um possível encontro dos três amigos. Gianni recusa a hipótese em pensamento, mas depois acaba aderindo.

(b) A segunda, é o momento em que Nicola, envelhecido e falido, encontra-se com um amigo num estádio e assistem uma fala de Vittorio de Sica sobre o filme *Ladrões de bicicleta*. Trata-se de uma manifestação organizada pelo jornal "Paese Sera". E ouvem do próprio de Sica a versão dele sobre o final do filme, que, em verdade, dá razão ao posicionamento de Nicola, o qual, em concurso anterior, tentou alcançar a vitória, com um bom prêmio em dinheiro, mas acabou sendo desclassificado ao final por discordância com o roteiro do programa. Era a cena de *Ladrões de bicicleta*. De Sica explicava para as crianças como conseguiu fazer chorar o pequeno intérprete, Enzo Stajola.

A cena que quero ressaltar é a de Nicola no está-

dio, vendo De Sica ser cumprimentado por muitos, e o amigo, ao lado, o incentiva a ir ao encontro do grande diretor italiano, objeto de sua paixão, mas ele recua e fala de seu desencanto com os rumos da história. Ele diz ao amigo que se fosse dizer algo a De Sica, diria sobre suas ilusões e esperança, sobre sua decepção com o tempo, com o rumo sombrio tomado pela história. As coisas tristes e deprimentes que ocorreram ao longo do tempo, que talvez fossem também partilhadas pelo velho diretor De Sica. Ele diz ao amigo: “Nós queríamos mudar o mundo e, no entanto, foi o mundo que nos mudou”.

(c) A terceira cena envolve a personagem Luciana, que durante todo o filme tem um papel maravilhoso, de uma ternura singular, um olhar encantador. Ela vem de um relacionamento fracassado com Gianni, que a trocou por interesse por Elide, a filha do grande magnata da construção civil. E o fez por interesse. Num momento do filme, em que vive uma tensão com Antonio, na Praça de Espanha, ela vai numa daquelas máquinas de tirar fotos... Depois desaparece.

O amigo Nicola tenta convencer Antonio a aguardar Luciana, mas ele se vai... Nicola então, em busca de Luciana, vai à máquina e observa as 4 fotos que vão saindo, que mostram quatro cenas de uma face que vai se modificando, marcada pela dor de Luciana. Ela desaparece, e na verdade, tenta o suicídio. É acolhida a tempo, recebendo todo o cuidado e carinho de Antonio na Pensione Friuli. É quando ela diz a ele que a relação com Gianni tinha terminado.

Segue-se um lindo momento do filme, ocorrido numa grande praça de Roma, onde um artista está desenhando a imagem de uma madona no asfalto. A

cena é de rara beleza: a câmera, do alto, filma o movimento de Antonio e Nicola caminhando para lados diferentes... Vão se afastando gradualmente, num movimento captado pela câmera. É quando o filme ganha o seu momento colorido. Todo o percurso anterior do filme era em preto e branco, e a partir de então torna-se colorido.

(d) Na quarta cena, nos deparamos com um encontro de Antonio com Luciana. Antonio está caminhando com uma “companheira” de luta na Piazza di Porta San Giovanni. Ele ouve um chamado sutil, e percebe que é Luciana. Ele deixa a companheira e se junta ao amor antigo. Descobre então, em cena linda, que ela tem um filho.

Antonio vai permanecer com aquele seu ideal anterior, comendo – como sempre – sua meia pensão, mas agora ao lado da mulher amada (Luciana) e dos dois filhos, com a mesma sede de transformação, organizando piquetes e protestos em favor de uma educação digna para seu filho e as outras crianças. A sua “desilusão” política é mitigada pelo afeto de Luciana.

Em síntese, estamos diante de um filme magnífico, de um diretor de esquerda que jamais se deixou engaiolar nas estreitas malhas da ideologia do partido. No seu ideário cinematográfico buscou, mais do que relatar a história da Itália, aquela vida cotidiana de seus personagens. Buscou dar voz aos excluídos, os que estavam na sombra da história. No centro da narração, a história de viventes, com seus problemas concretos, sua dignidade, suas ilusões e sonhos; suas reações face aos grandes acontecimentos e transformações históricas. A pergunta de fundo, que marca também a vida de Scola, é o destino de personagens como Antonio Ricci,

aquele operário do filme *Ladrões de bicicleta*.

6. CORAÇÕES E MENTES, PETER DAVIS- 1974

A guerra do Vietnã, que ocorreu entre 1964 e 1975, foi tema de muitos filmes. Destaco aqui alguns, que a meu ver, foram muito importantes: *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola (1979); *Platoon*, de Oliver Stone (1986); *O Sobrevivente*, de Werner Herzog (2006); *A Guerra do Vietnã*, de Ken Burns e Lynn Novick (2017).

Em minha visão, porém, a obra-prima foi o documentário de Peter Davis, realizado em 1974, que, segundo o crítico Alexandre Carvalho, “é o registro definitivo” desse trágico episódio do século XX.

Os editores do filme foram Lynze Klingman e Susan Martin; a fotografia de Richard Pearce.

Quero destacar aqui a linda trilha sonora do filme, acentuando a canção de Hedy West, na linda interpretação do trio Peter, Paul and Mary - 500 miles - five hundred miles (Quinhentas milhas). Uma canção que é utilizada para abordar a longa distância que separa os combatentes de sua terra natal:

“Se você perdeu o trem em que eu estou

Você saberá que eu fui embora

Você pode ouvir o apito a cem milhas

A cem milhas, cem milhas

A cem milhas, cem milhas

Você pode ouvir o apito a cem milhas

Nem uma camisa nas minhas costas



Nem um centavo em meu nome
E a terra que eu amei uma vez não é a minha própria
Senhor, eu estou a cem, Senhor, eu estou a duzentas
Senhor, eu estou a trezentas, Senhor, eu estou a quatrocentas
Senhor, eu estou a 500 milhas longe de casa
Uma centena de tanques ao longo da praça
Um homem se levanta e os para ali
Algum dia a maré vai virar e serei livre
Eu estarei livre, eu estarei livre
Eu vou voltar para o meu país
Algum dia a maré vai virar e serei livre
Se você perdeu o trem em que eu estou
Você saberá que eu fui embora
Você pode ouvir o apito a cem milhas
Senhor, eu estou a cem, Senhor, eu estou a duzentas
Senhor, eu estou a trezentas, Senhor, eu estou a quatrocentas
Senhor, eu estou a 500 milhas longe de casa
Senhor, eu estou a 500 milhas longe de casa
Eu estarei livre, eu estarei livre
Eu vou voltar para o meu país
Senhor, eu estou a 500 milhas longe de casa

Você pode ouvir o apito a 500 milhas”

É curioso que, num determinado momento do filme, um militar americano busca apaziguar as pessoas dizendo que o conflito estava lá, muito longe... sem nenhum risco para os americanos: “O Vietnã era tão longe, tão nada, que nunca nos preocupou”. Lembrei-me de uma expressão que alguém disse, defendendo Belo Monte, argumentando que não havia ali muito risco pois era “muito longe”.

Trata-se de um “um marco no gênero documental”, de 112 minutos, e determinadas cenas são sufocantes... Foi um documentário pioneiro, realizado quando o conflito já agonizava, e já recebia críticas da opinião pública, que reconhecia a importância do retorno dos soldados americanos.

O filme ganhou o Oscar de melhor documentário, em 1975, e foi um divisor de águas do gênero. É uma obra que acaba com aquela ilusão registrada, por exemplo, no filme de John Wayne e Ray Kellog, *Os Boinas-verdes*, de 1968, que glorificava a intervenção americana no Sudeste Asiático (a que o filme *Platoon* pretendeu ser uma resposta crítica)

Em análise crítica do filme, Marcelo Hessel³⁷ sinaliza que “o diretor do filme, Peter Davis, estava para o governo Nixon (1969-1974) como Michael Moore esteve para a Era Bush”. O diretor deu preferência ao “poder das imagens”. Seu objetivo foi destacar os traços de racismo, prepotência, xenofobismo e exclusivismo norte-americano. Imagens vivas que nos mostram a “obsessão americana pela cultura da guerra”, que continua ativa nos tempos atuais.

37 <https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/icoracoes-e-mentesi> (acesso em 09/01/2024),

É um filme que mostra, sem o filtro da ficção, como aponta Alexandre Carvalho, “quão contraditória e cruel foi a intervenção dos EUA no Vietnã. E também quão racista era a ideia que se tinha do inimigo”³⁸.

O diretor vai buscar na Guerra Fria os traços de gênese do filme. Há igualmente um interesse comercial dos americanos no conflito, dada a respeitável cultura agrícola na região, em particular o arroz. Daí as filmagens ocorrerem, muitas vezes, no lodaçal. Os americanos também não viam com bons olhos o poder crescente do Vietnã do Norte sob o comando de Ho Chi Minh.

Numa cena clássica, e que rodou o mundo, o general americano William Westmoreland, comandante-general no Vietnã de 1964 a 1968, em sua farda impecável, sublinha que “o oriental não dá o mesmo valor à vida que o ocidental”. Eles não têm o mesmo apego à vida que os ocidentais, alega. E isto ocorre logo após tremendas e duras cenas de choro de crianças e mulheres vietnamitas pranteando seus mortos...

É um documentário histórico e singular, pois ele dá voz aos vietnamitas, o que não ocorria antes no cinema americano. Em cena impressionante, o diretor relata a história de um homem que ganhava a vida fazendo caixões, e ele dizia: “Estes aqui são para crianças, 800 ou 900 por semana”. E complementa dizendo que ele mesmo perdeu sete filhos, indicando também que pior ainda ocorre no interior, onde morre muito mais gente e não há caixões para todos.

O diretor conseguiu depoimentos extraordinários, mas alguns se recusaram a dar entrevista, como Nixon e Kissinger. O diretor conseguiu, com grande proeza, [38https://super.abril.com.br/especiais/os-10-melhores-filmes-sobre-a-guerra-do-vietna](https://super.abril.com.br/especiais/os-10-melhores-filmes-sobre-a-guerra-do-vietna) (acesso em 09/01/2024)

utilizar-se de uma gama de fontes e imagens de arquivo para cobrir o evento, como entrevistas para jornais nos EUA, filmagens jornalísticas no teatro da guerra, depoimentos de vietnamitas e também de ex-combatentes, bem como conflitos gerados em outros países”, e com isso conseguiu produzir um painel de grande riqueza e impacto.

Foi a primeira vez que um filme americano deu voz ao povo vietnamita.

Causa impressão a arte do diretor: “a câmera aparece estar em todos os lugares ao mesmo tempo”. Como diz Marcelo Hessel, ela “está no helicóptero que bombardeia pântanos. Acompanha a tortura de um vietnamita na rua. Segue o menino que pede esmolas no ocidentalizado Vietnã do Sul. E está com os soldados na cama das prostitutas da capital Saigon”.

Duas cenas são as mais marcantes do filme, e rodaram o mundo: a do jovem vietnamita que recebe um tiro na cabeça e o sangue jorra de forma impressionante; e a da menina que corre nua, queimada de Napalm. Vemos crianças “literalmente descascando” sob os efeitos da mortífera e criminosa arma.

Em outro filme sobre a guerra do Vietnã, *Platoon*, há um militar que diz com gosto: “Eu adoro o cheiro de Napalm pela manhã”.

Outra cena também muito forte é de uma mãe desesperada querendo a todo custo se jogar na cova em que o filho está enterrado.

Trata-se de um “poderoso retrato dos efeitos desastrosos de uma guerra”. É um filme que permanece muito atual, em razão dos conflitos que perduram no

século XXI, corroborando a tese do historiador inglês, Eric Hobsbawm, em seu livro de 2002, *Tempos interessantes*, no qual assinalou que o século XXI “começa com crepúsculo e obscuridade”³⁹, dando continuidade ao século mais violento de que se tem ideia, que foi o século XX.

Em trabalho pormenorizado sobre o filme (2016) – no projeto “Corações e mentes: a experiência da guerra e seus discursos”, do sociólogo e professor de cinema Marcus Repa, podemos encontrar detalhes pormenorizados do filme⁴⁰.

Há, por exemplo, uma entrevista com um piloto americano que relata o processo tecnológico nas máquinas voadoras da guerra (aviões militares) e a sensação provocada pelo “atirar”, a emoção juvenil, como num videogame, como se fossem fogos de artifício. E a câmera mostra cenas violentas de bombardeios sobre as comunidades.

Dois relatos impressionam, durante o filme, o de um camponês vietnamita, Nguyen Van Tai. Mostrando-se alerta diante do sobrevoo de aviões, ele comenta com o entrevistador sobre o violento ataque que destruiu o espaço onde ele criava porcos. No outro, duas irmãs, desoladas, comentam a destruição da casa onde habitavam e a perda de outra irmã no ataque empreendido.

Há também, em vários momentos, cenas de treinamento de militares de tropas americanas, com o peculiar toque de competitividade e a infusão do espírito

39 Eric Hobsbawm. *Tempos interessantes*. Uma vida no século XX, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 448.

40 Marcus Repa. *Corações e mentes: a experiência da guerra e seus discursos*. 2016 (apresentação de trabalho/simpósio).

vencedor, com a legitimação da violência física. Usa-se a metáfora do jogo de futebol americano, com seu lema: “não é preciso sentir medo do inimigo”. Desde cedo as crianças são treinadas para quebrar os adversários em pedaços.

Vemos também passagens que mostram a coerção física dos soldados americanos contra a população civil norte vietnamita, e cenas envolvendo o prazer sexual dos soldados americanos em sua investida contra mulheres prostituídas.

Em outro momento, os pais do piloto americano Bing comentam a vida do filho e sua heroica morte, entendida como exemplo de preservação dos valores americanos. Muitas cenas de euforia dos civis diante dos soldados que retornam, numa expressão típica de acolhida da ideologia imposta; ou então da menina americana, empolgada, abrindo uma parada militar.

O alto escalão militar americano só entra em cena para distribuir medalhas aos vietnamitas que começavam a recompor o seu exército para atacar os vietcongs, termo pejorativo para nomear os norte-vietnamitas.

Inúmeras cenas com ex-combatentes americanos que ficaram inválidos em consequência da guerra, como o soldado Robert Muller, atingido por um tiro durante seu trajeto no campo. Vemos também cenas de protestos de civis americanos contra a guerra e de repressão contra os opositores.

Ao final do filme, vemos cenas de confronto entre opositores da guerra e os defensores. Dentre os opositores, os ex-combatentes que, com cartazes, gritavam: “Veteranos precisam de empregos e não de paradas”, e em resposta ouviam: Vocês têm que ir para a Rússia,

para Cuba; ou então: “USA em toda parte”!

É emocionante o depoimento de um ex-combatente agora paraplégico, já ao final do filme:

“Nós como americanos nunca passamos por isso. Nunca experimentamos nenhum tipo de devastação. Quando estive lá, nunca vi criança queimada com Napalm. Não joguei Napalm, mas joguei outras coisas tão ruins quanto. Joguei C.B.Us... que não destrói nada. É para pessoas. Jogávamos várias e várias dessas coisas com 200 pequenas bolas dentro delas que explodiam ao tocarem no solo e deixavam as pessoas em pedaços. Em muitos casos, não conseguiam se livrar delas. As pessoas sofriam. Viveriam, mas sofreriam. Então, muitas vezes, elas morreriam depois...”

Nesse momento, a câmera fixa-se no rosto do ex-combatente jovem que vai baixando o seu rosto, com expressão de sofrimento, e a câmera congela a imagem por alguns segundos.

Um pouco depois ele ainda reflete: diz que pensa o que seria se isso tivesse ocorrido com um de seus filhos... O que ocorreria se jogassem Napalm neles...

Uma obra que considero importante para ajudar na compreensão do que foi a violência da guerra do Vietnã é o livro do monge Thich Nhat Hanh: *Vietnã, flor de lótus em mar de fogo*⁴¹, com prefácio de Thomas Merton.

Merton fala, na introdução, que essa foi uma guerra “brutal e inútil”. Sublinha o traço pioneiro do suave monge ao transmitir para o Ocidente “o sentido verdadeiramente claro e nítido” das “aventuras ocidentais no Sudeste Asiático”. Essa tendência ocidental de in-
41 Thich Nhat Hanh. *Vietnã, flor de lótus em mar de fogo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

visibilizar a dor dos outros e desconsiderar sua dignidade sagrada.

Dentre as reações contra a guerra, são conhecidos os gestos realizados por monges ou monjas budistas, que atearam fogo em si, como o realizado pelo venerável monge Quang-Duc em 11 de junho de 1963: ele buscava chamar a atenção do público mundial para os sofrimentos do povo vietnamita sob o opressivo regime de Ngo Dinh-Phung. A imolação sublinhada causou um impacto mundial.

Tich Nhat Hanh acabou expulso do Vietnã e se instalou depois na França, onde fundou um importante centro de meditação. Ao final da vida, teve o direito de retornar à sua pátria⁴². Ele chegou a visitar Thomas Merton em seu eremitério e visitou também o papa Paulo VI, em julho de 1966. Convidou o papa para visitar o seu país, para reforçar a promoção da paz, mas isto não ocorreu.

7. *UM DIA MUITO ESPECIAL, ETTORE SCOLA - 1977*

Estamos diante de um dos mais belos e significativos filmes do diretor italiano, Ettore Scola, que morreu em 2016, aos 84 anos. Foi um diretor da segunda geração do neorealismo italiano, movimento inaugurado em 1945 com o antológico filme de Roberto Rossellini: *Roma cidade aberta*. Na sua vida, destaca-se a importante presença de Fellini, onze anos mais velho, de quem foi colega de jornal e parceiro de cinema.

Como mostra Luiz Zanin Oricchio, em artigo no

42 Ele morreu no Vietnã em janeiro de 2022, no tempo Tu Hieu em Hue.

Estadão⁴³,

“o neorealismo nasce diretamente da tragédia da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), sob a inspiração da resistência dos ‘partigiani’ em sua luta antifascista e com a ideia de que aquilo não poderia se repetir jamais”⁴⁴.

Trata-se de uma obra-prima de Ettore Scola e talvez o melhor trabalho da dupla Marcelo Mastroianni e Sophia Loren, a “celebração definitiva” desta amada parceria cinematográfica⁴⁵.

Ettore Scola faz parte da grande tradição do neorealismo italiano com o sonho “de reerguimento humano e moral que afligiu o povo italiano após a derrocada na guerra”⁴⁶. O grande tema do cinema de Scola é o testemunho, como já foi dito por Jean Tulard. Como um singular humanista, o diretor italiano marca sua trajetória artística num testemunho bonito, corajoso e fiel contra o nazifascismo. O que ocorre também em outros filmes, como o aclamado *Nós que nos amávamos tanto* (*C'eravamo tanto amati*), de 1974.

Podemos destacar o belo roteiro elaborado por Ettore Scola, Maurizio Costanzo e Ruggeri Maccari. E também a incrível fotografia de Pasqualino de Santis e a trilha sonora de Armando Travajoli. Na produção, a presença de Carlo Ponti (marido de Sophia Loren).

Em 19 de maio de 1977, o filme foi apresentado no Festival de Cannes, chegando às salas de cinema, na

43 Luiz Zanin Oricchio. Ettore Scola foi o último elo com uma grande geração do cinema italiano. *O Estado de São Paulo*, 10/05/2021.

44 Luiz Carlos Merten. Italiano Ettore fala do seu eterno ‘Dia muito especial’. *O Estado de São Paulo*, 24/11/2021.

45 Luiz Carlos Merten. A dupla que faltou. *O Estado de São Paulo*, 28/11/2021.

46 Luiz Carlos Merten. Italiano Ettore fala do seu eterno “Dia muito especial”. *O Estado de São Paulo*, 24/11/2014.

Itália, em setembro do mesmo ano. Mesmo sem ganhar a Palma de Ouro⁴⁷, o filme ganhou o apreço geral do público e da crítica de todo o mundo.

Foi vencedor do Globo de Ouro, bem como indicado para o Oscar de ator e filme estrangeiro. O filme é uma “fusão perfeita de drama, crítica social e reconstrução histórica (...). Um amargo e apaixonado grito de raiva e de protesto contra uma sociedade que, não obstante o desmoronamento dos regimes ditatoriais, continua a querer dividir bons e maus na base de critérios absurdos e anacrônicos”⁴⁸.

O filme trata do emocionante “encontro de duas solidões”, de dois tipos excluídos (a dona de casa e o homossexual) e irmanados por um triste destino que os relega à margem numa sociedade autoritária, incapaz de ver para além de seu próprio fascínio (sociedade fascista)

O que se retrata é um dia histórico na cidade de Roma, ocorrido em 06 de maio de 1938, quando Hitler foi recebido por Mussolini para selar uma união política que no ano seguinte levaria o mundo à II Guerra Mundial. Trata-se do “pacto de aço”.

Foi um encontro alegre e fascinante para o povo daquele tempo, mas grotesco, ridículo e inquietante para os nossos dias, para os espectadores de hoje.

O filme se abre com um dos maiores planos-sequência da história do cinema italiano, com a câmara que filma um complexo residencial popular⁴⁹, que de

47 O filme vencedor foi *Pai Patrão*, dos Irmãos Taviani. No júri, a presença de Roberto Rossellini.

48 Marco Paiano. Una giornata particolare: recensione del film di Ettore Scola. *Cinematographe.it*, 19 maggio 2017.

49 São os conhecidos edifícios Palácios Federici, na Viale XXI Aprile:

alto a baixo vai captando pequenas cenas do cotidiano daquele lugar, quando os inquilinos estão ainda acordando. E aí a câmara se concentra no apartamento de Antonella (Sophia Loren), uma mulher de cerca de 45 anos.

O prédio ficará vazio, com todos os moradores deslocando-se para o grande evento na cidade de Roma, exceção feita para a zeladora, Antonella e Gabriele. A maioria veste preto, a cor diletta do fascismo: o aparato do regime era um aparato em preto e branco, fúnebre, lúgubre, sinistro, com caveiras nos estandartes.

Interessante verificar o que o filme mostra com clareza: a influência exercida pelo fascismo em todas as esferas da vida pública e privada. O poder de sedução exercido pela propaganda no rádio. Aliás, esse é o tema do filme: a relação entre o público e o privado.

Durante todo o filme, a trilha sonora será tomada pela cobertura radiofônica do memorável encontro entre Mussolini e Hitler

A câmara se detém no apartamento de Antonietta, na família de Antonietta, símbolo de uma “família fascista” modelo, fiel ao regime. O marido é quase uma paródia do bom fascista, que para ser homem deve ser necessariamente Marido, Pai e Soldado - como dirá mais tarde Gabriele (Marcello Mastroianni) para Antonietta (Sophia Loren), já mais ao final do filme, depois de ler isso escrito no álbum da família.

Aqui nos vemos nesse detalhe particular do filme: a capacidade impressionante do diretor em mostrar o cotidiano de dois excluídos: “Duas infelicidades se

o maior edifício de casas populares construído na Itália dos anos trinta, e apreciado até hoje pelos arquitetos.

encontram nos confins de um dia particular; duas solidões exiladas aos olhos dos outros”.

Scola consegue a proeza de um tratamento singular desses dois personagens solitários, e o faz “com uma delicadeza e simplicidade” que encantam.

Por um lado, Antonietta, uma mãe-mulher (*mamma-moglie*) fascista modelo, mas que não é feliz. Com o marido não tem diálogo, amor ou ternura. Com ela, o sacrifício de uma mulher voltada para os seis filhos e para a pátria. Fora desse “papel” de mãe, ela “praticamente não existe para ninguém”.

O que vemos no filme é uma intérprete despojada, que abre mão de seu glamour, como já havia feito antes sob a direção de De Sica, com *Mulheres do povo*⁵⁰. Dirá Loren em sua biografia que “era uma aposta silenciar dois atores como nós, símbolos de beleza e juventude, em personagens marginalizados e submetidos”⁵¹.

Por outro lado, há Gabriele, que aparece como “um personagem opaco e misterioso”. É alguém que, como Antonietta, é marginalizado, mas por sua condição de homossexual. Foi, por isto, despedido de seu jornal: EIAR⁵² (que depois se tornará a RAI). Ele inicialmente diz a Antonietta ter sido demitido porque tinha uma voz problemática. Só depois revela para ela o real motivo da demissão⁵³.

A presença do pássaro, o encontro dos dois, tudo

50 Luiz Carlos Merten. Italiano Ettore fala do seu eterno “Dia muito especial”. *O Estado de São Paulo*, 24/11/2014.

51 Sophia Loren, *Ieri, oggi, domani*. La mia vita. Rizzoli, 2014.

52 A sigla inglesa para o Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche.
53 Dirá a ela: “Tem uma frase no seu álbum... O homem deve ser marido, pai e soldado”. Eu não sou... um marido, nem pai, e nem soldado”. Quando então dirá para ela o real motivo de sua demissão da rádio. E ela dirá: “Não entendo”. E ele: “Entendeu perfeitamente”.

acaba demovendo-o de uma decisão de suicídio que está para tomar: o revólver já está em sua mesa de trabalho.

Ele dirá mais tarde ao telefone, a um amigo: “Estava para cometer uma tolice. Salvou-me uma que habita próximo daqui (...). É certo que a vida vale a pena ser vivida, seja qual for. Sempre há de chegar um papagaio para nos recordar isso. Hoje é porém um dia especial para mim, sabe? É como num sonho, quando queres gritar e não consegues pois falta o ar”.

Em certo momento, ele diz, aos brados, no vão das escadas do prédio, que é frouxo, homossexual... e isto para a zeladora do prédio ouvir, uma fascista convicta. É o “grito de dor” do personagem, que chega aos ouvidos de Antonietta, mas também de todo o público. O insulto de “*frocio*” reverbera como um “ato de acusação” contra uma sociedade incapaz de acolher a diversidade⁵⁴.

Mas, em realidade, Gabriele é uma pessoa digna, de ânimo positivo, pra cima, culto e gentil.

Será a primeira vez que o cinema italiano afrontará o tema da homossexualidade de uma outra perspectiva, mais humana e profunda com respeito aos clichês estabelecidos.

Os dois se encontram por casualidade: o pássaro de Antonietta tinha fugido de casa e pousado na janela de Gabriele:

Gabriele dirá em certo momento, numa frase que ficou célebre: “A vida é feita de tantos momentos diversos, e em algumas vezes, chega o momento de rir, 54 Chiara Ugolini. 40 anni di “Una giornata particolare”, una donna e un uomo sullo sfondo del fascismo. *La Repubblica*, 15 maggio, 2017.

assim improvisadamente, como um espirro...”.

Diz Sophia Loren em sua biografia *Ontem, hoje e amanhã*⁵⁵: “Resta pouco para nos encontrarmos, basta seguir o melro indiano que escapou... basta ousar mais alto no terraço, entre os lençóis que estão secando ao sol, para iluminar um céu desbotado de novas cores”. Ali naquele terraço ocorre uma das cenas mais lindas, quando “uma ação da vida cotidiana se transforma no gesto mais romântico e mais erótico – no senso de eros – de todos os tempos”⁵⁶.

Trata-se, porém, de um amor impossível, como o de Riobaldo com Diadorim ou Majnum com Laila (do clássico persa).

Depois de um encontro dos dois, quando Antonietta se lança sobre ele e os dois vivem uma relação de intimidade, que a marcou profundamente, ela diz:

“É estranho... Não sinto nenhum remorso... Aliás, com ele nunca foi assim. Não pensava que fosse assim E você?”

Antonietta via em Gabriele alguém, finalmente, atencioso, bem diferente da frieza de seu marido fascista, frio, infiel e agressivo...

Durante o progresso dos encontros entre os dois, ela vai, aos poucos, se dando conta de sua situação de opressão. Naquele dia, naquele momento de mal-estar, os dois conseguem a devida coragem para “erguer a cabeça e encontrar a própria dignidade, ainda que por poucas horas”⁵⁷.

55 Sophia Loren, *Ieri, oggi, domani*. La mia vita. Rizzoli, 2014.

56 Mario de Renzi. 1977. Una giornata particolare nelle case in viale XXI Aprile. Archivio progetti Mario de Renzi.

57 Marco Paiano. Una giornata particolare...

Com o humor aceso, Gabriele dirá em certo momento: “Chorar pode se fazer também sozinho, mas sorrir, só mesmo em dois”.

Retornando ao diálogo entre os dois. Ele responde à pergunta de Antonella:

“Ser como sou... não significa não poder fazer amor com uma mulher. É diferente. Foi bom, mas não muda nada” (a câmara filma os dois de costas, fixando-se na nuca de cada um, com um detalhe dos cabelos negros)⁵⁸. E continua: “Encontrá-la, conhecê-la, falar-lhe, passar todo o dia com você... justo hoje... foi muito importante para mim”.

Por fim, uma palavra sobre a trilha sonora. O diretor musical do filme, Armando Trovajoli, pianista, comenta sobre a trilha⁵⁹.

Como ele diz: o músico é aquele que chega por último, como a última roda do carro.

Reconhece que a trilha já estava pronta, com o fundo sonoro da intermitente narração do evento no rádio, com os hinos fascistas ou germânicos, como o hino da juventude hitlerista.

O diretor musical fala da dificuldade de musicar algo que já está pronto, perfeito, sem música. O próprio diretor, Scola, era alguém desafinado, e que não gostava de ver a música em primeiro plano. Preferia o silêncio a uma música fictícia, mas encontra uma sequência final que dá espaço para uma trilha e mostra

58 O diretor Scola em comentário sobre o filme, sublinha que o produtor Carlo Conti, então marido de Sophia Loren, confidenciou a ele ser muito difícil um gay permanecer gay depois de transar com Sophia Loren...

59 O depoimento encontra-se no DVD sobre o filme, como anexo ao filme.

para Armando:

Vem então a brilhante ideia de uma pequena sequência musical ao fim do filme, onde o pianista encaixa a fusão de duas músicas presentes no filme: o hino da juventude hitleriana com a rumba das laranjas, a música que serviu de base para a dança que ocorre no filme, com as presenças de Marcello e Sophia Loren (ele tentando ensiná-la a dançar rumba).

Naquela composição, onde o diretor musical não precisou criar nota alguma, ocorre apenas uma belíssima interpretação.

Finalizando, recorro a duas observações. Uma feita pelo historiador italiano, Vittorio Vidotti, numa das entrevistas contidas no DVD do filme. Ele sublinha que há duas sequências no filme que apontam para alguma coisa falha na máquina fascista. E isso vem expresso sutilmente pelo diretor. Na primeira, o último rapaz que deixa aquele conjunto de apartamentos para ir ao histórico desfile, tropeça numa faixa que deveria estar enrolada nos sapatos, mas está solta. Ele quase cai, mas sai apressadamente. Curiosamente, o mesmo rapaz, ao final do espetáculo, quando retorna ao apartamento, está ainda com a faixa solta, e o fato vem notado pela zeladora fascista. Isto significa que alguma coisa estava “imperfeita” no mecanismo fascista, que algo não funcionava. Uma tirada de mestre.

A segunda observação relaciona-se com uma entrevista concedida pelo diretor italiano a um repórter do jornal *O Estado de São Paulo*, que perguntava a ele sobre sua visão de mundo, e o outro rumo tomado pelo mundo depois da crise da esquerda. Scola responde: “Nesse século XXI, a humanidade atingiu um desen-

volvimento tecnológico extraordinário, mas o desenvolvimento humano ficou para trás”⁶⁰.

8. MUITO ALÉM DO JARDIM, HAL ASHBY - 1979

Dentre os filmes dirigidos por Hal Ashby, podemos assinalar dois em particular: *Ensina-me a viver* (*Harold and Maude* - 1971), com Ruth Gordon e Bud Cort, com roteiro de Colin Higgins e trilha sonora de Cat Stevens; e *Amargo regresso* (*Coming Home*), com Jane Fonda e Jon Voight, com roteiro de Waldo Salt e Robert C. Jones e música de Rolling Stones e George Brand. Esse filme, de 1978, recebeu três Oscars: melhor atriz (Jane Fonda), ator (Jon Voight) e roteiro original. Ganhou também o prêmio de melhor ator no Festival de Cannes. É um dos grandes clássicos na abordagem da questão pacifista.

O filme *Muito Além do Jardim* teve como referência o livro de Jerzy Kosinski (1933-1991), *O Videota*⁶¹, publicado originalmente em 1970. O autor polonês, naturalizado norte-americano, escreveu outros livros singulares como *A árvore do diabo* (*Cockpit* - 1975) e o *best-seller* *O pássaro pintado* (*The Painted Bird* - 1965). Teve um sério problema em sua carreira literária, com a acusação de plágio, em 1982, vindo a cometer suicídio em 1991.

O roteiro do filme *Muito além do jardim* aborda a história de Chance, um jardineiro, interpretado por Peter Sellers, que passou toda a sua vida na casa de um homem rico, que vivia em bairro periférico de Washington. Como relata o livro, Chance era órfão e foi adotado desde criança por um velho que o abri-

60 Luiz Carlos Merten. Italiano Ettore fala do seu eterno “Dia muito especial”. *O Estado de São Paulo*, 24/11/2014.
61 Jerzy Kosinski. *O videota* (*Being There*). Rio de Janeiro: Artenova, 1971.

gou em sua casa, encarregando-o depois de cuidar de seu jardim. O jardim estava protegido da rua por um muro alto de tijolos vermelhos, cobertos de hera, num ambiente tranquilo e seguro, e os rumores dos carros não prejudicavam a paz daquele lugar. Como indicou Kosinski no roteiro, “as plantas eram como as pessoas: precisavam de cuidado para viver, para vencer as suas doenças e para morrer em paz”⁶².

O filme já apresenta Chance em sua idade adulta, cuidando do jardim do velho, “das plantas, da grama e das árvores que ali cresciam em paz. Seria como uma delas: de coração leve quando fazia sol, e pesado quando chovia”⁶³. Chance devia limitar sua vida a seus aposentos e o jardim, sem adentrar em outros cômodos da casa. Sua comida era servida pela funcionária da casa, Louise, com quem Chance mantinha contato, e só com ela se relacionava. O seu quarto tinha uma janela que dava para o jardim. Recebia sua comida com regularidade e fartura. Deram-lhe no início um rádio, e depois uma TV colorida com controle remoto. E assim passava os seus dias.

Quando o velho, seu patrão, morre, Chance passa por momento delicado, não podendo mais residir ali naquele lugar. É avisado da morte do velho por Louise, e a reação que ele demonstra diante do ocorrido é de apatia. Discorre sobre a manhã daquele dia, que estava linda, fala sobre a necessidade de cuidar do jardim e solicita o seu café, para estranhamento de Louise. Durante todo o tempo em que residiu na casa, dividia sua atenção entre a televisão e o jardim. Nada mais o interessava. Logo na sequência da morte do velho, aparecem na casa dois advogados da firma Hancock, Adams

62 Ibidem, p. 13.

63 Ibidem, p. 16.

& Colby, encarregados do espólio da família. Eles manifestam sua surpresa com a presença de Chance na casa e, com a documentação em mãos, expressam não ter conhecimento de qualquer vínculo do jardineiro com o falecido. Não havia registro algum de emprego dele ali. Chance, surpreso, diz que trabalhou ali no jardim durante toda a sua vida, desde que era rapazinho. Quando começou, as árvores eram pequenas e agora o jardim despontava com toda a sua beleza.

Com o exíguo prazo dado pelos advogados, Chance tem que deixar a casa, obedientemente. Não sabe sequer dizer por que tem que deixar o jardim. Expressa sua vontade de permanecer ali, mas acaba conformando-se em sair, sem ao menos saber ler ou escrever. Sai da casa com sua maleta de couro, achada no quarto de despejo. Antes, porém, volta-se para o jardim, com um último olhar, constatando que tudo “estava em paz: as flores elegantes e eretas”, e ainda toca com sua mão delicada nas agulhas do pinheiro. Da televisão, permanece apenas “o pequeno ponto azul” no centro da tela, “como se tivesse sido esquecido pelo resto do mundo”⁶⁴.

Ao descer as escadas da porta, Chance percebe que o mundo exterior é semelhante ao que viu na televisão, mas é um choque. E no momento em que faz o gesto de abrir a porta para a rua, somos tomados pela linda trilha sonora de Richard Strauss, com a música de *Assim falou Zaratustra*, o lindo poema sinfônico composto em 1896, inspirado em obra do filósofo Friedrich Nietzsche. A novidade estava na qualidade distinta do arranjo feito pelo brasileiro Eumir Deodato, que fica na memória do espectador. A cena, maravilhosa, faz lembrar a descida de Neil Armstrong no módulo espacial

64 Ibidem, p. 33.

na lua. Cenas que revelam para nós a descida ao mundo desconhecido. E a música acompanha a caminhada solitária de Chance pela periferia de Washington e na grande avenida da capital do império, tendo ao fundo o Capitólio. É uma cena magistral, antológica, uma das mais belas sequências do cinema.

Chance anda pelas ruas como um menino admirado, com seu olhar que se derrama para o entorno, com uma curiosidade que contagia. Vai aos poucos sentindo o peso da maleta e o rigor do calor, bem como a fome. Em passagem singular, ao encontrar-se com uma mulher carregada de embrulhos numa das ruas, ele a detém e pede algo para comer. A mulher se assusta com o pedido insólito de um branco impecavelmente vestido. Outras cenas ocorrem no caminho de Chance pelas ruas, como no momento em que se encontra com uma gangue de adolescentes, e é ameaçado por um deles com um canivete. A reação de Chance, imediata, é responder ingenuamente com o controle remoto, num movimento que indica sua vontade de mudar de canal, como fazia na casa.

Na sequência de sua caminhada nas ruas da capital, depara-se com uma imensa TV colorida numa das lojas, e é tocado por admiração. Na busca de encontrar um melhor ângulo para sua visão, sempre com o controle remoto em mãos, acaba saindo da zona segura da calçada e é abalroado por uma limusine que, em marcha à ré, comprime suas pernas em outro carro que está estacionado ali. Diante do ocorrido, tanto o chofer como a passageira vêm prestar apoio. Evitando transtornos com a polícia, a mulher oferece ajuda imediata, convidando-o para tratar-se em sua casa, toda aparelhada para o cuidado de seu marido que está grave-

mente doente. A mulher se apresenta como Elizabeth Eve, casada com Benjamin Rand⁶⁵. Interpretando Eve, está a fabulosa Shirley MacLaine.

Já no carro, em direção à mansão dos Rand, o jardineiro se apresenta para Eve, que não entende direito, e imagina que seu sobrenome é Gardener, jardineiro. Fica então sendo chamado de Chance Gardener. Na conversa entre os dois no carro, ele menciona a ela que não tem mulher nem família. Ela discorre sobre a grave doença do marido e oferece ajuda para qualquer possível contato que seja necessário fazer. Ele agradece, dizendo não ter relação com ninguém.

Na mansão, inicia o tratamento com o médico da família, e mantém contato com o rico proprietário, Benjamin Rand. A simpatia entre os dois logo se manifesta. Durante a conversa, Rand parabeniza Chance pela sorte de ter uma boa saúde. Ao perguntar sobre seus negócios, Rand é informado pelo hóspede sobre sua ocupação de jardineiro, e lhe responde que jardineiro era a perfeita descrição de um homem de negócios: “Um homem de negócios eficiente é na verdade um trabalhador na própria vinha”⁶⁶. Na conversa amigável, Chance acabou dando incentivo para a reflexão econômica de Rand, que é presidente do Conselho da First American Financial Corporation - é um homem de influência com contato pessoal com o próprio presidente americano. Rand lamenta com o amigo que agora está doente, e que sua vida é como “uma árvore com as raízes na superfície”, e que está apenas aguardando a ida para o quarto lá de cima, numa referência ao além.

Por coincidência, Chance acaba encontrando-se

65 Interpretado por Melvyn Douglas.

66 Jerzy Kosinski. *O videota*, p. 43.

com o presidente da república, que vai participar, em Washington, da reunião anual do Financial Institute. Aproveita para fazer uma visita ao amigo doente, Rand. Durante a visita, ocorre o encontro entre Chance e o presidente do império. Rand, de forma irônica, ainda previne o novo amigo sobre o encontro com o presidente: “Não mostre a eles a sua mente, eles poderão apreendê-la”. Durante o encontro, o presidente pergunta a Chance o que pensa sobre os tempos difíceis nos negócios e meios financeiros. Com toda a sua leveza e ingenuidade, Chance responde recorrendo às metáforas do jardim: “Há a primavera e o verão, mas também o outono e inverno. E depois a primavera e o verão outra vez. Enquanto as raízes não forem arrancadas tudo está bem e terminará bem”.

A metáfora ilumina os olhos do presidente, que acha ali uma pista surpreendente para a sua reflexão. Diz a Chance que suas palavras refletem umas das mais encorajadoras e otimistas declarações ouvidas por ele nos últimos tempos. Tanto assim, que fará menção a elas em discurso pronunciado no evento de que vai participar, aplicando-as na fala sobre os efeitos benéficos da inflação. O fato suscita grande interesse dos meios de comunicação, que buscam contato com o tal Chance, que vira, assim, surpreendentemente, um homem importante, suscitando inclusive o interesse do embaixador soviético numa festa das Nações Unidas em que se encontram e conversam, para o encanto da autoridade russa.

Eve, com a aprovação do marido, aproxima-se de Chance, que suscita nela um profundo desejo. Em momentos singulares do filme, vemos cenas em que ela busca seduzir Chance, que reage sempre de forma

apática aos gestos de aproximação. Num momento curioso da película, ele acaba beijando-a, sem maiores emoções, apenas imitando cenas de beijo que via na televisão. Em outra passagem importante, ela busca maior intimidade com ele, e os dois chegaram a rolar juntos na cama. Na sequência, um pouco assustado, ele diz a ela que prefere vê-la. Ela interpreta o que ele diz como um desejo de vê-la nua, então ela se despe, e ao pé da cama, com uma das mãos envolvidas na perna dele, inicia uma cena de masturbação radicalmente inovadora para o cinema da década de 1970. A cena precisou ser repetida cerca de 17 vezes. A ousadia das cenas sexuais, tanto no momento da masturbação de Eve como em outra sequência que trata de homossexualidade foi ainda mais explícita no livro que no filme.

Há uma sequência muito bonita ao final do filme, durante o funeral de Rand, quando Chance está junto de Eve, e ao fundo o discurso do presidente americano saudando o amigo falecido. Aos poucos, com o funeral em curso, Chance vai se distanciando de todos, e desce vagarosamente pelo campo invernal, até chegar à beira de um lago. Antes, ajeita uma pequena árvore que tinha sido obstruída por um galho caído de outra maior. Ajeita com delicadeza aquela árvore em início de crescimento e, despojadamente, avança a pé sobre as águas sem afundar. Está agora, muito além do jardim, e muito além das querelas político-financeiras. Encontra então o seu espaço favorito em meio à natureza, livre das palavras vãs.

Muitos críticos cinematográficos interpretam a figura de Chance como um videota, um idiota e pateta, totalmente determinado pela televisão. Acredito que em parte isto está correto. Pude, porém, verificar com

um novo ângulo de olhar, o lado jardineiro e menino de Chance, tocado por rara delicadeza e cuidado. É o lado que encanta todos aqueles que entram em contato com ele. Ele passa por todos esses acontecimentos, inclusive com a possibilidade da fama, sem perder sua sensibilidade, ternura e gratuidade.

O livro fala de um apelo que vem de um caminho diferente, aquele que os simples conhecem e garantem como um bem precioso. Trata-se do caminho preservado com serenidade. O próprio título do filme, *Being There*, tem uma analogia bonita com *O caminho do campo*, abordado por Martin Heidegger⁶⁷.

A imagem do jardim é fabulosa para evidenciar esse olhar diferencial que marcou o personagem do filme. Em seu livro, *Louvor à terra*. Uma viagem ao jardim, Byung-Chul Han fala da importância do trabalho de jardinagem, entendido como uma meditação silenciosa, um demorar-se no silêncio. Diz o autor que da terra chega o imperativo do cuidado: cuidar bem da terra, tratá-la com esmero. Uma veneração e reverência que perdemos com o tempo: deixamos de ver e ouvir a Terra⁶⁸.

9. FANNY E ALEXANDER, INGMAR BERGMAN – 1982

Sabemos todos do grande amor que tinha Bergman pela arte do cinema: No livro *Lanterna mágica*, ele diz:

“Nenhuma outra forma de expressão artística _____ é capaz, como o cinema, de vir ao encontro

67 Martin Heidegger. *Sobre o problema do ser; O caminho do campo*. São Paulo: Duas Cidades, 1969.

68 Byung-Chul Han. *Loa a la tierra*. Un viaje al jardín. Barcelona: Herder, 2019, p. 13.

dos nossos sentimentos, penetrar nos recantos mais obscuros de nossa alma"⁶⁹.

O belíssimo filme *Fanny e Alexander* talvez seja o mais autobiográfico da carreira de Ingmar Bergman.

Em cenários maravilhosos (de Anna Asp) e uma fotografia exuberante, de Sven Nykvist⁷⁰, temos um longa de 107 minutos, que estreou em dezembro de 1982. A destacar também o figurino de Marik Vos-Lundh. Toda a equipe técnica faz um primoroso trabalho. O roteiro é escrito pelo próprio Bergman.

Bergman sublinha que o filme foi concebido no outono de 1978, quando sua vida era marcada por miséria e trevas. O roteiro, porém, foi escrito na primavera de 1979, quando toda a angústia já tinha passado⁷¹.

Foram duas versões do filme: uma, mais longa, para a TV (com cinco partes) e outra para o cinema, que Bergman considera de tamanho normal (sic!). Diz ainda que a versão maior é aquela sobre a qual ele toma plena responsabilidade⁷².

Destaco a presença dos jovens atores Pernilla Alvin (Fanny) e Bertil Guve (Alexander), ambos nascidos em 1970.

Em boa parte do filme, somos guiados pelo olhar de Alexander, personagem que é o suposto *alter ego* infante-juvenil de Bergman.

69 Ingmar Bergman. *Lanterna mágica*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988, p. 78.

70 Que trabalhava com Bergman desde o filme *Noites de Circo*, em 1953. Destaque no filme para os tons fortes, em particular o vermelho, que expressa o interior da alma (cf. *Imagens*, p. 90)

71 Ingmar Bergman. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 68.

72 *Ibidem*, p. 375.

É magnífica a presença desses dois jovens personagens do filme: Alexander, que está presente na “espinha dorsal dos acontecimentos”, sendo habitado por espíritos e fantasmas, com o peso de uma forte doutrinação religiosa familiar. O personagem é porta de entrada para a forte dimensão onírica presente no filme e, através de seu olhar, somos convidados a visitar importantes temas metafísicos.

Diz Bergman, no livro *Imagens*, que “o privilégio da infância é podermos transitar livremente entre a magia da vida e os mingaus de aveia, entre um medo desmesurado e uma alegria sem limites”⁷³.

E sobre a sua infância: “Penso nos meus tempos de menino com prazer e curiosidade. Suas horas e dias eram preenchidos com ‘instantes mágicos’: Ainda hoje posso percorrer a paisagem de minha infância e sentir de novo todo aquele passado de luzes, aromas, pessoas, aposentos, instantes, gestos, inflexões, vozes, objetos”⁷⁴.

Por sua vez, Fanny, com personalidade singular e distinta de seu irmão, é marcada por uma ternura angelical.

Na primeira terça parte do longo filme, vislumbramos a alegria da aristocrática família Ekdahl, composta por atores e artistas envolvidos com teatro. Estamos em meados de 1907 (início do século XX). Nesse primeiro momento, os cenários são deslumbrantes. É época de Natal, e a festa reúne os parentes que há muito não se viam.

Tudo se transforma quando Oscar, o pai das crian-

73 Ibidem, p. 378.

74 Ibidem, p. 378.

ças, morre, e a mãe, Emilie (interpretada por Ewa Fröling) casa-se com um bispo luterano, extremamente rígido.

Nesse momento, a fotografia se transforma, ganhando um tom opaco...

Vale lembrar que o acontecimento da morte do pai das crianças torna mais explícito o tema do medo da morte e da questão do envelhecimento, com contornos agora mais palpáveis.

No livro *Imagens*, Bergman fala de seu medo da morte: a morte é uma porta obscura, algo que não se pode controlar, coordenar ou prever. Ele recorda o personagem da morte em *Sétimo Selo*: na figura de um palhaço branco, que conversa e joga xadrez⁷⁵.

A mãe e as crianças mudam-se para a casa fria do bispo, habitada por criadas velhas e tristes, além da mãe do bispo e a irmã megera. Ali, eles perdem as condições de vida que ostentavam antes, e passam a viver sem excessos, somente com o básico. O padrasto das crianças é uma viva representação da figura sombria e rígida do pai de Bergman.

A vida agora ganha um tom sombrio, e a presença esmagadora e abafadora do bispo transforma e inferniza a vida de sua nova mulher.

Há uma cena ao final do filme, quando Alexander “sente” a presença do bispo, falecido num incêndio, que derruba o menino com uma pancada e diz:

“De mim, você não escapará jamais...”

Aqui podemos comparar com a presença rígida do

75 Ibidem, p. 238.

pai de Bergman, que sempre o acompanhou nos pedacinhos... Será uma presença que deixará no cineasta sentimentos sombrios de culpa e pecado...

Sua relação com os pais foi sempre tortuosa: mantinha com eles uma “guerra aberta”⁷⁶. Sua experiência com as esposas também foi difícil: sofreu muito com as separações, em particular com o desquite com a terceira esposa.

Em *Lanterna mágica*, Bergman diz que em toda sua vida lutou com uma relação religiosa que o castigou muito. Uma relação desprovida de qualquer alegria⁷⁷. Era grande e forte a sua curiosidade pela vida: uma vontade robusta de viver, temperada pelo medo da morte, um medo demasiado infantil⁷⁸.

Bergman diz que, em sua educação religiosa, padecia muito e sofreu golpes que o machucavam, numa humilhação visível. Há uma cena em *Fanny e Alexander* que ocorre algo semelhante. Bergman sublinha que com o seu irmão era ainda pior.

Em não poucas ocasiões, o diretor admitiu a possibilidade do suicídio, e relata isso no livro *Lanterna mágica*. Porém, nunca passou por sua cabeça a concretização de tal “fantasia”⁷⁹.

Em outro livro, *Imagens*, Bergman diz que desde *Morangos silvestres* entendeu como é “perigosa a vivência do momento”⁸⁰.

A ruptura de Bergman com a questão religiosa se deu com o filme *Luz de inverno*. Disse a respeito: “O

76 Ibidem, p. 17.

77 Ingmar Bergman. *Lanterna mágica*, p. 206.

78 Ibidem, p. 94.

79 Ibidem, p. 94.

80 Ingmar Bergman. *Imagens*, p. 15.

filme é como uma laje de sepultura que coloco sobre um conflito doloroso que, em minha consciência, se manteve em carne viva grande parte da minha vida”⁸¹. Em *Sétimo selo*, segundo Bergman, ocorrem as “últimas ideias e manifestações de fé” que herdara de seu pai e que alimentava desde a infância⁸².

Retornando ao filme, depois da morte violenta do bispo, num acidente em meio ao fogo, a mãe e os filhos retornam à vida da família Ekdahl, e o encontro de todos é celebrado numa esplendorosa festa.

Ali temos um discurso muito bonito do tio Gustav Adolf, que no filme tem um papel de mulherengo, vivendo uma relação extra-conjugal com sua criada:

“Meus caríssimos amigos! (...)

Vivemos no pequeno mundo⁸³ e façamos o melhor dele.

Tiremos o melhor partido...

De repente vem a morte, o abismo sob os nossos pés.

Somos vítimas de tempestades e catástrofes.

Sabemos disso, mas evitamos pensar nisso.

Nós, os Ekdahl, amamos nossas ilusões.

Tire a ilusão de um homem

E ele é um tolo, morto de tédio.

Precisamos compreender as pessoas

Ou não as poderemos amar, e as criticaremos.

81 Ibidem, p. 30.

82 Ibidem, p. 236.

83 O pequeno mundo do teatro, que contrasta com o grande e sombrio mundo da realidade.

É preciso compreender a realidade, o mundo.

E em plena consciência, podemos criticar

E lamentar sua absurda monotonia.

Nada de tristeza, caros artistas!

Atores e atrizes, precisamos de vocês!

Uma necessidade sagrada.

São vocês que acordam a nossa imaginação!

Vocês não dão nossos arrepios e distrações.

O mundo é um covil,

E logo a noite nos engolirá.

As horas do mal nos cercam,

O veneno penetra em nós, os Ekhdal, e em todos.

Não poupa ninguém (...).

É assim que tudo se passará.

Portanto, aproveitaremos quando estamos felizes.

Sejamos bons, gentis, generosos.

Devemos nos alegrar sem remorso.

Não é vergonha alegrar-se pelo pequeno mundo.

A boa comida, um sorriso, árvores, frutas, valsas...

Destaco também, a cena final, em que Alexander deita no colo de sua avó, que lê para ele um trecho da obra *O sonho*, de August Strindberg:

“Mentira e realidade são uma coisa só. Tudo pode acontecer. Tudo é sonho e verdade. Tempo e espaço não existem. Sobre a frágil base da realidade, a imaginação tece sua teia e desenha novas formas nos des-

tinós”.

Em verdade, temos aqui um resumo precioso da própria obra de Ingmar Bergman.

10. *PARIS, TEXAS*, WIM WENDERS - 1984

Paris, Texas é um filme maravilhoso de Wim Wenders, de 1984, ganhador da Palma de Ouro do Festival de Cannes no mesmo ano, tendo no júri as presenças preciosas de Dick Bogarde (presidência), Isabelle Huppert e Ennio Morricone. Entre os atores do filme podemos assinalar as presenças de Nastassja Kinski (1961-)⁸⁴, no papel de Jane; Harry Dean Stanton (1926-2017), no papel de Travis; Dean Stockwell (1936-2021), no papel de Walt; Aurore Clément (1945-), no papel de Anne; Hunter Carson (1975), no papel do menino Hunter.

Vale também destacar a magnífica trilha sonora de Ry Cooder, em particular sua interpretação da belíssima “Canción Mixteca”, de José Lopez Alavés (1889-1974). Outro destaque do filme é a fotografia de Robby Müller (1940-2018), tradicional parceiro de Wim Wenders, desde o seu primeiro longa-metragem, em 1970: *Verão na cidade*. O diretor de fotografia vinha da graduação na Escola de Cinema de Munique.

Na minha visão, este é um dos grandes filmes do século XX. O diretor é um dos singulares nomes do Novo Cinema Alemão, que expressa a viva renovação que ocorreu nesse campo na Alemanha a partir da década de 1970. Junto com Wenders, encontraremos outros importantes diretores, entre os quais: Rainer 84 Filha do ator Klaus Kinski (de *A cólera dos deuses* e *Fitzcarraldo*). Teve belas atuações nos filmes *Tess*, de Roman Polanski e *Tão longe, tão perto*, de Wim Wenders.

Fassbinder (1945-1982)⁸⁵, Volker Schlöndorff (n. 1939)⁸⁶ e Werner Herzog (n. 1942)⁸⁷.

Wim Wenders é um cineasta das paisagens, das ricas tramas existenciais e dos grandes deslocamentos. É também um diretor que aprecia a obra de cineastas americanos, e isto podemos perceber em vários de seus filmes. Não se sai impune dos filmes de Wenders, que sabe, como poucos, emocionar seus espectadores com sua singular sensibilidade estética.

Paris, Texas foi a inaugural e bem-sucedida experiência com a cor, e o que ocorrera antes nesse campo era para o diretor algo estranho. Ele disse uma ocasião: “A cor, antes, era para mim uma abstração, o preto e branco me parecia mais realista, a cor me parecia qualquer coisa de exagerado”⁸⁸. O seu receio era sempre o de se “perder nas cores”. O preto e branco expressava mais vivamente o seu pertencimento cinematográfico.

O cenário favoreceu bastante a nova experiência do cineasta, que escolheu, depois de muita pesquisa, a cidade de Paris, no norte do Texas⁸⁹, para a realização de boa parte das filmagens. Para o diretor, a “colisão” entre Paris e Texas corporificava passos essenciais do roteiro idealizado por ele e o dramaturgo americano Sam Shepard, que tinha nascido no Texas. Shepard vinha de uma experiência bem positiva com Antonioni, no filme *Zabriskie Point*, de 1970. Para um dos perso-

85 Dentre seus filmes: O casamento de Maria Braun (1979).

86 Um de seus clássicos filmes: O tambor (1979 – Oscar de melhor filme estrangeiro em 1980).

87 Dentre seus filmes: Aguirre a cólera dos deuses (1972), O enigma de Kaspar Hauser (1974), Stroszek (1977) e Fitzcarraldo (1982).

88 India Mara Martins. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014, p. 94.

89 Trata-se de uma pequena cidade no condado de Lamar, que no início de 2017 contava com cerca de 25 mil habitantes.

nagens do filme, Travis, Paris no Texas simbolizava a cisão e desequilíbrio vividos por ele. Ele dizia que tinha conhecido sua mulher, Jane, em Paris, e com a sua evasão, a cidade passou a ser identificada como “o lugar da separação”. Era também considerada um “lugar mítico” onde poderia, quem sabe, reunir novamente a família dispersa.⁹⁰

Wenders é um cineasta que adora paisagens.⁹¹ E assim começa o seu filme, com um longo plano-sequência mostrando a paisagem aérea sobre o deserto texano, que já revela um dos traços da cinematografia do diretor, que é a dificuldade de aproximação do mundo e dos outros. É uma sequência que se inicia com o deserto, para depois se fixar no personagem Travis, que caminha perdido e maltrapilho no deserto, revelando sua posição “estranha” e sofrida no mundo. Como indica India Martins em seu trabalho, “a câmera passeia sobre cânions, uma paisagem árida, sol inclemente, céu azul, pedras – e, finalmente, localiza uma figura pequena caminhando com determinação no centro da paisagem”. É surpreendente a cena em que ele olha para cima, para beber o resto de água que tem, e avista um condor predador no alto da pedra. A imagem sugere o risco que ele corre na empreitada solitária e desesperada.

Vamos aos poucos sendo introduzidos num roteiro maravilhoso, onde vibram as palavras, os sons, os silêncios e as cores, num caleidoscópio de emoções que prendem o espectador do início ao fim. Todo esse clima serve de porta de entrada para uma narrativa familiar

90 India Mara Martins. *A paisagem no cinema de Wim Wenders*, p. 94.

91 E adora igualmente viagens. A seu ver, há uma íntima ligação entre a viagem e a fotografia: Wim Wenders. *Uma volta*. Roma: Contrasto, 2015, p. 25.

pontuada por muito sofrimento, mas também por momentos únicos de sutileza e delicadeza que delineiam a arte do diretor.

Paris, Texas não deixa de ser um filme de amor, visto, porém, a partir de sua dissolução. Wim Wenders revela que contar uma história de amor é algo de grande complexidade, sobretudo no tempo atual. Ele considera um grande desafio tratar da história de um homem e uma mulher, resguardando seja o espaço da individualidade como o da convivência. Entende ser muito fácil duas pessoas se enamorarem, o problema começa a ocorrer no depois, ou seja, como lidar com a situação que se desdobra ao enamoramento: “permanecer si mesmo, abrir-se ao mundo, e abrir-se a uma outra pessoa”⁹².

Retomando o roteiro, como indica o cronista Ricky Sanchis⁹³,

“O filme começa abordando a vida de Travis Henderson, que, após ficar mais de quatro anos desaparecido, é achado vagando sem rumo pelo deserto. Seu irmão, Walt Henderson, fica incumbido de ir ao encontro de Travis para trazê-lo de volta a sua casa. Aos poucos, assim como o protagonista, vamos assimilando tudo o que acontece naquele ambiente. Travis vai recuperando sua saúde mental e física e tem a difícil missão de reatar o laço com seu filho pequeno, Hunter, que tinha abandonado após desaparecer. Hunter não fora somente abandonado pelo pai, sua mãe também decidira por deixá-lo aos cuidados de Walt e sua esposa, a fim de não comprometer o desenvolvimento da criança.

92 Ibidem, p. 38.

93 Ricky Sanchez. *Paris, Texas* (1984) de Wim Wenders – 08/03/2017 (Cinefilia incandescente):

<https://www.dn.pt/artes/paris-texas-o-sonho-americano-e-um-lugar-distante-5661000.html> (acesso em 13/03/2022).

A trama ganhará sua essência quando Travis decide reencontrar Jane, sua esposa, junto com seu filho.”

Num ritmo que é lento, embalado por uma trilha especial, vamos nos introduzindo nas delicadas nuances que fazem emergir do meio do nada o personagem Travis. Estamos no coração da incomunicabilidade, diante de um personagem que perde por um tempo sua sociabilidade, mergulhando num silêncio que demorou a ser rompido. Vagando perdido por quatro anos, ele vinha de uma “tragédia”, marcada pelo rompimento abrupto com sua mulher (Jane), num conflito comunicacional que o fez seguir para o deserto, abandonando também o pequeno filho Hunter, de quatro anos. Eles moravam como nômades, num *trailer*, mudando de cidade em cidade por motivos do trabalho de Travis.

É toda uma “carga misteriosa” que habita Travis e contagia também o espectador, que vai adentrando no seu estranho modo de agir e no tom silencioso de seu momento particular. Nos últimos tempos a relação entre Travis e Jane vinha sendo carcomida por um ciúme atormentador, que acabou destruindo a relação. Até que Travis escapa adolorado para o deserto.

Depois de muito caminhar, ele encontra uma parada na estrada, e ali desmaia, sedento e faminto. No posto médico em que é atendido conseguem achar o endereço de seu irmão, Walt, que, comunicado por telefone, vai ao seu encalço para resgatá-lo. Vemos assim “emanar dos dois personagens toda essa preocupação que essa volta de Travis para o lugar que abandonara outrora iria implicar para a vida de todos”⁹⁴.

94 Ibidem.

Seu retorno à casa do irmão é favorecido com a receptividade e a atenção oferecida pela família, em particular por Anne, mulher de Walt. Os dois passaram a cuidar do menino Hunter, filho de Travis e Jane, depois que a mãe decidiu deixar o garoto com a família por incapacidade de dar a ele o afeto e a proteção necessários. Ela também “desapareceu”, mas manteve contato secreto com Anne, pedindo no início fotos e notícias do filho. Com o tempo a comunicação foi se rarefazendo e, numa das últimas conversas entre as duas, Jane tinha passado o nome do banco na cidade em que se encontrava, Houston, a mais populosa do estado do Texas. Dali mandava mensalmente poucos recursos para ajudar na manutenção do filho e auxiliar na garantia de seu futuro.

Momentos delicados ocorrem quando Anne começa a sofrer com a possibilidade de perder o menino, que se adaptara tão bem à nova família. Algumas conversas do casal são permeadas por aflição e dor, mas Walt explica para a mulher a importância do resgate afetivo entre o pai biológico e o filho. No começo, a relação não é assim tão fácil, tendo que ocorrer toda uma dinâmica complexa de aproximação entre os dois. A sorte é que o garoto tinha sido abandonado muito novo e uma possível “raiva” do pai foi atenuada pela falta de lembranças. É curioso perceber que a “inabilidade” dos dois em retomar a comunicação constitui o fio propiciador para o novo liame. Travis vai, aos poucos com a ajuda do irmão e da cunhada, vivendo uma mutação que o fará recuperar a sociabilidade e a proximidade do filho. Há cenas bonitas a esse respeito, como a ida do pai à escola para buscar o filho, do mau jeito inicial à naturalização de uma relação de amor.

O contato acolhedor da família facilita que Travis

“recupere, em seu próprio ritmo, algo que escolhera deixar para trás quatro anos antes. E essa recuperação de sua saúde mental é evidenciada em uma das cenas mais simbólicas do filme, quando Travis atravessa uma ponte e encontra a figura de um homem completamente atormentado gritando coisas sem nexos. Travis se dá conta neste momento do que fora meses antes, vendo no homem uma espécie de espelho e se compadecendo disto. Medo e aversão surgem no protagonista. Aversão pelo que havia sido durante um fragmento de sua vida e medo de que isto não tenha se acabado por completo. E esse medo será fundamental para os desdobramentos finais da obra.⁹⁵”

Uma das mais belas cenas do filme ocorre quando pai e filho assistem a episódios felizes da infância do menino com os pais na super 8. Ao fundo a linda “*Canción mixteca*”, na arte interpretativa de Ry Cooder. Vamos adentrando nos caminhos percorridos por Travis para recuperar a estima do filho. Vai ser através desse filme em super 8, sobre férias em família, que se dará a primeira aproximação entre pai e filho; o filho abandonado quando tinha 4 anos. Agora o menino estava com 7 anos. A filmagem exerce a função de chispa para o despertar da memória de Travis, reavivando as lembranças felizes de um bonito período da vida familiar, tecido por acolhida, carinho, ternura e amor. Tudo vai servir de base para a aproximação de pai e filho.

Após assistir à passagem alegre em super 8, já à noite, o garoto se despede de Travis chamando-o de pai, num momento rico de emoção. Na sequência, em conversa com a mãe no quarto, o garoto indaga:

95 Ibidem.

– Você acha que ele (Travis) ainda a ama (Jane)?

E a mãe: – Como eu vou saber, Hunter?

Ele: – Acho que ama.

Ela: – Como você sabe?

Ele: – O jeito que ele olha para ela.

Ela: – Percebeu quando ele a viu no filme?

Ele: – Sim. Mas não era ela...

Ela: – Como assim?

Ele: – Era só ela num filme. Há muito tempo...
Numa galáxia muito... muito distante...

Em outro momento do filme, o menino Hunter pergunta ao pai (Travis):

Hunter: – Você se lembra dele (de seu pai)? Quando ele andava e falava.

Travis: – Sim.

Hunter: – Então, conseguiu sentir que ele foi embora?

Travis: – Sim, de vez em quando. Sei que ele morreu.

Hunter: – Nunca senti que você tinha morrido. Podia sempre sentir você andando e falando em algum lugar. Também sinto a mamãe.

Travis: – Sente?

Hunter: – Você não?

Travis: – Com a cabeça faz o gesto de sim...

Como lembra Sanchez em sua análise,

“A confusão intrínseca aos personagens, por diferentes motivos, acaba incitando os mesmos a encontrarem o elo perdido que talvez propicie o conforto necessário. Esse elo é a figura de Jane. Somente ela poderia providenciar essa recuperação do buraco na vida de Travis e Hunter. E a jornada dos dois pela busca da mulher é linda. Veremos surgir nessa jornada os sentimentos de aceitação e amor nos protagonistas”.

Pai e filho decidem ir ao encalço de Jane num velho carro, sem sequer avisar a Walt e Anne, que ficam desesperados com o sumiço dos dois. Ao longo da viagem, numa parada, o menino avisa a Anne que estão viajando para Houston, em busca de Jane.

“A longa viagem empreendida por pai e filho não está apenas definida pelos quilômetros percorridos, estendendo-se também a uma travessia emocional de tréguas com o passado, consolidação do presente e resignação com o futuro pela parte de Travis, que, essencialmente fruto do vínculo que criou com o filho, ganha pela primeira vez coragem e determinação para se encarar a si próprio.”⁹⁶

O encontro de Travis e Jane é uma das cenas mais impactantes já feitas no cinema. Tudo que envolve a construção dessas passagens, separadas em dois mo-
96 Inês Bom. Paris Texas: o reencontro com o que há de melhor em nós. Comunidade, cultura e arte, 19/04/2017:
<https://comunidadeculturaearte.com/paris-texas-o-reencontro-com-o-que-ha-de-melhor-em-nos/> (acesso em 13/03/2022)

mentos em um único ambiente, acaba arrepiando quem as assiste. A intensidade do filme, que até então era mais tranquila e suave, acaba se elevando consideravelmente. As conversas entre Jane e Travis são separadas por um vidro num *peep show*, onde apenas o homem vê a mulher por trás do obstáculo. Tudo é permeado por um tom nostálgico, acentuado pela trilha de Ry Cooder. No início, Jane não se dá conta de quem está falando com ela, até que, aos poucos ela percebe que a história contada é a dela com Travis. Então tudo muda.

São dois encontros, sendo o primeiro mais rápido. No segundo é que se dá a revelação de Travis. De forma dramática, ele revela a ela a impossibilidade de um encontro pessoal entre os dois, em razão da carga incompatível e autodestrutiva do passado relacional. Isto me fez lembrar uma passagem do romance de Nizami, *Laila & Majnun* (século XII), quando a amante diz ao amado que “a proximidade traz o desastre, pois os amantes só estão seguros separados”⁹⁷.

É todo um processo catártico que ocorre na conversa entre os dois, tanto no momento em que ele fala para ela, como naquele em que ela fala para ele. Em passagem nevrálgica, quando ela descobre que a história revelada é a dos dois, ela se aproxima do vidro e com as mãos trêmulas, alisando o vidro, diz o nome Travis.

Como indica Inês Bom, os dois

“Voltam pela última vez a percorrer o passado intenso, febril e sombrio que viveram juntos. É o testemunho cândido de um amor tão profundo e destrutivo, capaz de vandalizar a sanidade daquele que o detém, emoldurado por uma fotografia inconfundível e por duas

97 Nizami. *Laila & Majnun*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 162.

das melhores prestações do filme, que tornam esta cena simbólica num marco difícil de esquecer”.⁹⁸

As cenas que ocorrem são paralisantes, de emoção intensa. Ao final, vemos Travis, humilde e virtuoso, conseguir a façanha de unir mãe e filho num hotel, estando ele embaixo, assistindo ou imaginando o encontro derradeiro dos dois queridos. É linda a cena em que Jane abraça, sem palavras, o filho querido. É o momento crucial no qual ele vence a culpa que o destruiu e pode então seguir caminho na sua velha caminhonete Ford Ranchero 59, retornando à sua condição de peregrino.

Como mostrou Ricky Sanchez, ao final de sua resenha,

“Wim Wenders entrega a obra mais relevante de seu cinema, mostrando aqui todos os elementos que acabam por compor seus filmes. Toda a nostalgia presente em cada fragmento de cena traz um misto de tristeza e felicidade no próprio espectador, nos fazendo olhar para nossos próprios passos, atrás da construção de nossas identidades no mundo⁹⁹”.

11. ERA UMA VEZ NA AMÉRICA, SERGIO LEONE – 1984

Trata-se de um filme franco-italo-americano, de 1984, com roteiro baseado no romance de Harry Grey, *The Hoods*, sobre um ex-gângster que se torna informante da polícia. No filme são dissecadas cinco décadas da vida dos EUA, entre fins do século XIX e os primeiros trinta anos do século XX.

98 Inês Bom. Paris Texas: o reencontro com o que há de melhor em nós.

99 Ricky Sanchez. Paris, Texas.

Para o filme trabalharam seis roteiristas, incluindo Sergio Leone, na adaptação cinematográfica do livro de Harry Grey. O roteiro desenvolvido tinha 400 páginas ao final.

Foram 11 anos para começar a concretizar o projeto pessoal de Leone.

Como indica Ana Sena, em resenha no Classic Movies¹⁰⁰, “é uma obra que fala sobre amizade, lealdade, violência, traição e de como nossas escolhas têm resultados cruéis e reais”.

Tudo ocorre num bairro judeu de Nova York, sendo as cenas internas gravadas em Cinecittà.

Dos traços que mais me marcaram no filme: as seqüências lentas (que falam por si e arrebatam com imagens lindas), os *closes* maravilhosos e os diálogos fascinantes.

O filme é um “deleite audiovisual definitivo” para todo cinéfilo que se preza. Uma “aula narrativa, com um desenvolvimento meticuloso magistral”.

O filme estreou no Festival de Cannes em 23 de maio de 1984¹⁰¹ e nos EUA em janeiro de 1984¹⁰². A versão original tinha 269 minutos (4 horas e 29 minutos). Depois foi reduzida para 229 minutos (3 horas e 49 minutos). Foi lançado nos EUA, contra a visão do diretor, com uma versão ainda menor, com 2 horas e 19 minutos, sendo um fracasso crítico e comercial.

Destacam-se os papéis de Roberto de Niro e James

100 Ana Sena. “Era uma vez na América”: Obra-prima definitiva de Sérgio Leone, 22/07/2019: <https://www.cineset.com.br/era-uma-vez-na-america-obra-prima-definitiva-de-sergio-leone/>

101 O filme foi aplaudido de pé por 15 minutos em Cannes.

102 Foi gravado entre 14 de junho de 1982 e 22 de abril de 1983.

Woods, representando dois amigos: David Noodles e Maximilian (Max). São amigos que lideram um grupo de jovens judeus do gueto no crime organizado de Nova Iorque.

Singular é a direção de fotografia, de Tonino Delli Coli, e a magnífica trilha sonora de Ennio Morricone. O filme é considerado hoje uma obra-prima.

Concentro-me aqui em dois aspectos que me marcaram no filme: a trilha sonora e a história de amor e dor entre Noodle e Deborah, dois personagens centrais do filme.

Sobre a trilha sonora:

Estamos diante de uma das trilhas mais lindas da cinematografia mundial. Morricone é um dos grandes especialistas nessa área. Também compôs a trilha sonora de outro filme de Sergio Leone, de sua trilogia dos dólares: *Era uma vez no Oeste*¹⁰³.

Registro aqui também a belíssima trilha feita por ele dos filmes: *A missão* (Roland Joffé), *Days of Heaven* (*Cinzas no Paraíso* - Terrence Malick) e *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore).

Da trilha de *Era uma vez na América* (1984), destacam-se: *Once upon a Time in America*, “Deborah’s Theme”, “Poverty”, “Childhood memories” e “Friends”. Fato notável dessa trilha é a incorporação, por Morricone, da música de Gheorghe Zamfir, que toca uma flauta de pan.

Como grande mestre de trilhas sonoras, Morricone arrasa nesse filme, compondo uma das melhores tri-

103 Os outros dois filmes dessa trilogia: *Por um punhado de dólares* e *Três homens em conflito*.

lhas das centenas por ele criadas.

Há também outras canções incidentais na trilha: “God Bless America” (Irvin Berlin); “Summertime” (de Porgy and Bess); “Night and Day” (Cole Porter); “Yesterday” (Lennon e McCartney); “Amapola” (Joseph La Calle); “La gazza ladra” (Francesco Molinari).

Uma história de amor e dor

Logo ao início do filme, em *flashback*, o personagem Noodle – já bem mais velho – visita aquele lugar fantástico, onde, do banheiro, ele conseguiu – quando jovem (interpretado por Scott Tiler) – observar Deborah dançando (interpretada magnificamente por Jennifer Connelly, quando tinha 13 anos).

Quando mais velha, Deborah é interpretada por Elizabeth McGovern e Noodle por Robert de Niro.

Como assinala Cícero Tavares, outro resenhista do filme¹⁰⁴, a jovem atriz teve uma excelente presença de cena, com grande maestria na exibição de sua expressão corporal.

O romance se desenrola na narrativa por décadas, desde a infância. Como indica Ana Sena em sua resenha, “em momentos de pura genialidade, Leone brinca com nossos sentimentos ao usar uma cena tocante e emocional, antes de um acontecimento brutal, como o fatídico estupro ou mortes a acontecer”¹⁰⁵. Aqui está um dado que também observei e que me causou grande impressão. Você vai se embalando com uma história

104 <https://luizberto.com/era-uma-vez-na-america/> (acesso em 10/01/2024)

105 <https://www.cineset.com.br/era-uma-vez-na-america-obra-prima-definitiva-de-sergio-leone/> (acesso em 10/01/2024).

de amor, e logo é acordado por um toque de violência.

Em dado momento, já no início da primeira hora do filme, os dois jovens se reencontram, por ocasião da Páscoa Judaica, quando todos estão na sinagoga. Eles se encontram sozinhos no negócio da família dela.

Ela o observa de longe, entra no negócio e deixa a porta aberta. Ele entra em seguida. Vai ao banheiro para ver na brecha aberta por um tacho, e ela o surpreende.

Ele pede algo para beber, e ela diz que o negócio está fechado e todos estão na sinagoga. Diz a ele: você também pode rezar aqui. Aqui ou na Sinagoga. Para Deus, tanto faz. E o convida para sentar a seu lado, num balcão com legumes e frutas:

E recita um trecho do Cântico dos Cânticos, intermeando com observações sobre ele:

“Meu amado é branco e rosado. A pele dele é como o mais puro ouro. As maçãs do rosto são como especiarias. Apesar de não lavá-las desde dezembro. Seus olhos são como os dos pombos. Seu corpo um marfim reluzente. Suas pernas são pilares de mármore. Em calças tão sujas, que param em pé sozinhas. Ele é absolutamente adorável, mas sempre será um imprestável... portanto, nunca será meu amado. Que pena.”

E os dois se beijam rapidamente, sendo interrompidos por um chamado, que depois é identificado como de Max. Aquele seu assovio característico.

E Deborah diz, enfasiada: “Então era ele! Vamos corra. Sua mãe está chamando”. É uma expressão que ela usará outras vezes quando os dois forem interrompidos durante seus encontros, em outros momentos da

vida.

Logo em seguida há uma cena forte de conflito, quando uma gangue rival cerca os dois amigos na rua, Noodle e Max, e eles levam uma surra feia. Na sequência, a cena dele com a cara ensanguentada diante do portão do negócio dos pais de Deborah. Ela está lá, escondida, com o olhar voltado para a porta, e não a abre...

Ocorre que Noodle é preso e, quando retorna da prisão, vai encontrá-la de novo, agora num bar dirigido por amigos, e o irmão dela – uma presença bonita no filme – pede à orquestra para tocar a música dos dois.

Deborah tinha contado nos dedos os dias da ausência do amado... Mas novamente ele é chamado por Max e ela repete o refrão: “Vamos corra. Sua mãe está chamando.”

Nessa ocasião ela é bailarina no Palace. Diz a ele que pode espia-la lá quando quiser, se tiver tempo.

Mais adiante, num suntuoso restaurante (filmado em Veneza), os dois se reencontram numa cena que é linda: todo o restaurante fechado para eles, com as mesas postas, os garçons preparados, e a orquestra tocando a música dos dois.

Escolhem uma mesa com visão para o mar, conversam e depois dançam maravilhosamente ao som da orquestra.

Mais ao anoitecer, os dois estão deitados no jardim, e conversam. Noodle pergunta se ele ainda está nos planos dela. Ela diz: “Você foi a única pessoa... que gostei”. E complementa: “Mas você me trancaria e jo-

garia fora a chave”. No que ele concorda. E ela: “E eu, provavelmente, não iria ligar”.

Ele diz a ela que ela e Max são parecidos, com essa ânsia pelo topo: são semelhantes, diz ele, e por isso se odeiam...

Diz ainda: “Para não enlouquecer, você tem que se desligar do mundo exterior. Não pensar nele”.

E continua: “No entanto, anos se passaram, mas parece... que o tempo não passou porque eu não estava fazendo nada”.

Diz a ela que duas coisas não saíram da cabeça dele no tempo de ausência: uma é o garoto Dominique, morto em perseguição no início do filme (e ele vai dizer... que escorregou, morrendo em seguida em seus braços); E a outra coisa era ela...

Recorda aquele encontro memorável quando ela leu para ele lindas passagens do Cântico dos Cânticos, da Bíblia judaica.

E ele retoma algumas passagens do livro:

“Que lindos são seus pés, em sandálias, filha do príncipe. Seu umbigo é uma tigela arredondada, cheia de vinho; seu ventre, um monte de trigo cercado por lilases. Seus seios, cachos de uva! Seu respiro doce recende a maçãs”.

Diz a ela, emocionado, que lia a Bíblia na prisão todas as noites, sempre pensando nela.

E naquele encontro singelo diz uma das frases tocantes: “Ninguém vai te amar como eu”. Isto remeteu-me a um dos poemas de amor mais lindos do nicaraguense Ernesto Cardenal, feito para uma de suas

“muchachas”:

Ao perder-te eu a ti, tu e eu perdemos:

Eu, porque tu era o que eu mais amava

E tu porque era o que te amava mais.

Mas de nós dois tu perdes mais que eu:

Porque eu poderei amar a outras como te amava ti,

Mas a ti não te amarão como te amava eu.¹⁰⁶

Retomando a cena do filme, Noodle diz que às vezes não suportava e pensava nela. Dizia: “Deborah vive. Ela está por aí. Ela existe... Isso me dava ânimo para continuar”. E arremata: “Sabe como isso foi importante para mim?”

Ela então diz a ele que está partindo no dia seguinte para Hollywood, para realizar seu sonho de ser atriz.

Ele se desconcerta... No carro, de volta, está passado, contrariado com a novidade. Ela tenta se aproximar para beijá-lo. Ela beija-a, mas depois violentamente ocorre o imprevisto: o estupro violento, com ela aos gritos. O motorista do carro, impassível...

Quando o carro para, ele sai, depois retorna e ela o recusa. Ele tenta dar uma gorjeta ao motorista, que também não aceita, saindo chateado para cumprir o que Noodle recomenda: levá-la para casa.

No dia seguinte, ele ainda vai à estação. Ela o vê, já dentro do trem, entristecida, e os dois não se falam.

Depois de longos 30 anos, os dois se veem novamente. Agora ela era atriz famosa e está no camarim com a face toda maquiada. Vai aos poucos limpando o

106 Ernesto Cardenal. *Epigramas*. Madrid: Trotta, 2001.

rosto, em cenas longas e duras... E os dois conversam:

Eles se olham, ele a saúda. Ela fica em silêncio. Ele diz: “Não me diz nada?”

E ela: “O que uma pessoa deve dizer depois... de mais de trinta anos?”

E ele: Dizer “Que tal?”; “Como vai?”; “Esperava nunca mais ver você...”

Diz que pelo menos ela o reconheceu. E ela responde que as atrizes têm boa memória.

Ela oferece um drink a ele, que recusa, e então ela pergunta por que ele a procurou ali.

Ele estranha que a auxiliar dela a chama de senhora. Então não está casada...

Pergunta se ela nunca se casou e ouve como resposta: não.

Ele diz a ela que estava ali por dois motivos: o primeiro, para ver se ela tinha se acertado na vida de atriz, tendo trocado a ele pela carreira, e pôde constatar que isto ocorrera. Fica impressionado com a sua beleza: “A idade não a atinge”.

O outro motivo: se iria ou não a uma festa para a qual um tal de secretário Bayle o convidara: um grande empresário que estava passando por graves necessidades.

Ela se espanta com a notícia da festa e de Bayle. E diz: “Nós envelhecemos. Tudo que nos resta são lembranças”. Diz ainda que se ele fosse a festa, isto tudo poderia ficar prejudicado. Pede a ele para rasgar o convite.

Ele diz se ela teme vê-lo transformado numa estátua de sal. E ela: “Se você passar por aquela porta, sim...”

Ele sai por uma porta alternativa e se depara com um rapaz, filho de Deborah... Os dois se olham com estupor. Algo naquele rapaz o faz lembrar de seu amigo Max...

Entretanto ele vai à festa... e lá descobre o que nunca poderia imaginar... A desilusão é muito grande. Ao final, nos deparamos com cenas que impressionam, que descortinam o enigma que envolve toda a trama. Só mesmo vendo.

12. A INSUSTENTÁVEL LEVEZA DO SER, PHILIP KAUFMAN - 1987

O filme de Philip Kaufman, *A insustentável leveza do ser*, é baseado no livro de mesmo nome, do grande escritor Milan Kundera. O filme é de 1988 e o romance de 1984¹⁰⁷. Tinha visto o filme e lido o livro há muito tempo e essa retomada foi esplendorosa para mim. Fiquei comovido como se estivesse fazendo pela primeira vez essa linda experiência estética. Vale a pena.

Há tanta coisa bonita no filme, e já começo falando da preciosa direção de Kaufman, que também fez o roteiro junto com Jean-Claude Carrière, conhecido por suas preciosas colaborações com o diretor Luis Buñuel, em particular o maravilhoso *O discreto charme da burguesia*. Na direção de fotografia, o grande parceiro de Ingmar Bergman, Sven Nykvist. No elenco, só figuras de peso, como Juliette Binoche, Daniel Day-Lewis (ga-
107 Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008. As citações serão tomadas desta obra, bem como do roteiro do filme.

nhador do Oscar por sua brilhante interpretação de Lincoln, em 2012 – além de dois outros), e Lena Olin, outra querida de Bergman, que trabalhou no maravilhoso *Fanny e Alexander*.

Os protagonistas são Tomas (interpretado por Daniel Day-Lewis), Tereza (interpretada por Juliette Binoche, então com 24 anos) e Sabina (interpretada por Lena Olin). Há também o professor suíço Franz (interpretado por Derek de Lint). Não posso também deixar de mencionar a bela trilha sonora do filme.

Não vou me deter apenas no filme, mas também no livro, que traz passagens maravilhosas, que não poderia deixar de mencionar aqui nesta minha reflexão.

O filme nos remete a um dos clássicos triângulos amorosos do cinema mundial. Uma história que nos encanta com mudanças diversificadas, passagens de extraordinária criatividade e maravilhamento.

Tudo começa em Praga, onde vivem os personagens principais, Tomas e Sabina. Ali perto, a cerca de duzentos quilômetros, mora Tereza. Tomas é um reconhecido médico cirurgião. Sabina é uma pintora e Tereza trabalha num bar em sua cidadezinha.

Por uma coincidência da vida, Tomas entra em contato com Tereza, por ocasião de sua presença num SPA, aonde vai para operar um paciente. Ela está lá. Dali nasce um amor bonito que percorre todo o filme. São essas situações de coincidência de que nos lembra Kundera em seu livro:

“Nossa vida cotidiana é bombardeada por acasos, mais exatamente por encontros fortuitos entre as pessoas e os acontecimentos, o que chamamos coincidências. Existe coinci-

dência quando dois acontecimentos inesperados se dão ao mesmo tempo, quando eles se encontram”¹⁰⁸.

Assim ocorre no encontro de Tomas com Tereza e, naquele exato encontro, soa uma música de Beethoven, o que faz aguçar ainda mais o senso de beleza, que jamais abandona a memória afetiva desses dois personagens. Em seu clássico livro, *Sagrado e Profano*, Mircea Eliade descreve o significado profundo de um lugar e de um tempo que passam a ganhar um peso diferente por ali ter ocorrido algo que transformou a pessoa.

O encontro de Tomas com Tereza é assim retumbante: nasce um amor bonito, mas marcado por passos delicados e difíceis como a aura do ciúme de Tereza. Tomas é alguém livre e leve. É apaixonado pelas mulheres e tem uma vida bem erotizada. Não pode prescindir das amantes para a sua realização pessoal. Uma delas, a amante mais permanente, é Sabina, uma pintora singular, cuja vida também é marcada pela leveza. Sabina entra no circuito de Tomas, aceitando sem questionamentos as regras que ele tinha colocado para si na vida amorosa. Ele, por exemplo, tem o hábito de nunca dormir com suas amantes. E igualmente a prática de espaçar os encontros de forma a não deixar a relação ser tomada por uma rotina empobrecedora¹⁰⁹.

Porém, a entrada de Tereza em sua vida produz uma mudança. Ela é a primeira amante que dorme na sua cama, e que acorda ao seu lado com as mãos dadas. Tem alegria em acordar com Tomas, segurando forte as suas mãos. Ele acaba se adaptando a tal situação. Ela, entretanto, sofre com a vida mulherenga de

108 Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*, p. 53.

109 Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*, p. 18-19.

Tomas, e é tomada pelo ciúme¹¹⁰. O ciúme a entristece e consome. Sente-se ameaçada por todas as mulheres. Por sua vez, Tomas não consegue libertar-se desse costume, mesmo depois, quando casa-se com Tereza. Não tem como libertar-se de seu apetite pelas outras mulheres, entre as quais se destaca Sabina. Tem igualmente amantes mais provisórias. Para ele, há uma clara distinção entre o amor e o ato erótico. São coisas bem distintas. Nada de mais para ele manter seus encontros furtivos e festivos com as mulheres e preservar o amor particular com Tereza.

Quando Tomas se casa com Tereza, ele a presenteia com uma cachorra encantadora, Karenin. O nome advém do fato de que por ocasião do primeiro encontro entre os dois, Tereza estava carregando um livro de Tolstoi. A cachorra vai ser uma personagem singular no livro e no filme, uma companheira fiel, sempre ao lado de Tereza, com um amor marcado pelo dom e gratuidade. As cenas do filme em que Karenin aparece, como no caso das brincadeiras do casal com ela, são mesmo muito especiais.

Tereza e Sabina expressam dois polos distintos na vida de Tomas, dois polos inconciliáveis mas belos, como diz Kundera. O amor para Tomas não pode significar aprisionamento, mas tem que ter o toque da leveza. Ele rechaça qualquer possibilidade de propriedade amorosa. Para ele, uma relação saudável tem que ser regada pela liberdade, onde os parceiros estão libertos de direitos exclusivos um para o outro. Mas Tereza resiste a isso.

Com a ocupação de Tchecoslováquia pelos russos, em 1968, abala-se a chamada “Primavera de Praga”,

110 *Ibidem*, p. 19 e 23.

quando havia um clima de maior liberdade no país, mesmo que marcado pelo comunismo. As restrições aos cidadãos eram amenizadas com a visão mais liberal de Alexander Dubcek. Tereza, já num emprego de fotógrafa, é tomada pela paixão de fotografar aquela violenta invasão russa. Consegue o trabalho com a ajuda de Sabina, por intermédio de Tomas.

De forma impetuosa e emotiva, arrisca sua vida fotografando as cenas mais duras da invasão e toda a violência que a acompanha. Tomas está com ela, ativo, nas manifestações de protesto. Escreve, inclusive, um texto bem irônico sobre os russos, fazendo uma comparação com a história de Édipo. Chega a indicar a importância de se furarem os olhos dos russos, incapazes segundo ele, de ver com clareza a situação do socialismo real.

Aquela inebriante “festa de ódio” provocada pelos russos desencanta, definitivamente, os três personagens do filme. Não há como perceber qualquer traço de beleza naquele horror que se instala em Praga. Encontram como saída a fuga para a Suíça. Tomas e Tereza vão para Zurique e Sabina para Genebra.

Sabina tinha conseguido bons recursos com suas pinturas e pode recomeçar a vida na Suíça com mais tranquilidade. Ela tinha frequentado a Escola de Belas Artes em Praga, mas não se identificava com o realismo socialista. Dizia que, naquilo que consideravam arte, Picasso não conseguia lugar. Suas memórias de infância, com respeito ao socialismo, não são tampouco felizes. Rejeita com vigor o sentido de ordem, de disciplina e controle impostos pelo comunismo. Não consegue encontrar lugar nas arrumadinhas festas do Primeiro de Maio. Naqueles desfiles, marcados pela linha reta, ela se embaraça sempre. Não consegue manter a

cadência comunista: ela vem sempre atrás, desprevenida, sendo atropelada pelas outras garotas. Tem horror aos desfiles e também detesta aqueles hinos sem graça, assim como as palavras de ordem e a estética sem estilo de suas colegas de turma.

Ela, Sabina, vai para a Suíça levando essa herança crítica. Em dado momento do filme, numa reunião de compatriotas, ela se rebela contra um manifestante, e o provoca dizendo ser muito fácil protestar de longe. Ela então o convoca para ir ao encontro do confronto: “Pois bem, voltem e lutem!”¹¹¹. Ela sai aborrecida da reunião, e atrás dela vem o professor Franz. Ele é alguém desiludido com a harmonia e passividade reinantes na Suíça. Em seu coração pulsa a vontade de movimento, talvez de fuga daquela realidade monótona em que vive, também em seu casamento. Sua intenção é romper aquela sua vida irreal ao lado dos livros: “Querida, queria sair de sua vida como se sai de casa para ir à rua”. A presença de Sabina é para ele a possibilidade de romper com esse apego que o aborrece. Quer se desvencilhar de tudo isso.

Há uma cena do filme em que Sabina e Franz estão num tradicional restaurante em Genebra quando pedem ao maître para cancelar aquela música ambiente, que é na verdade um “barulho” insuportável para os dois. Ele se recusa a atendê-la, argumentando que a música é do agrado dos clientes. Para Sabina aquilo ali remete ao “barulho” do universo musical comunista. Estão ali os dois jantando antes de irem para o quarto fazer amor. Não há como poder conversar com tranquilidade naquele ambiente artificial e fútil. Sabina reage, revelando sua dificuldade em comer com alegria ouvindo merda. Todo o ambiente a incomoda, como

111 Ibidem, p. 95.

as flores de plástico que adornam as mesas, e flores que estão inseridas em vasos com água. Fala com vigor para Franz do profundo enfeiteamento do mundo.

Também no amor, Sabina busca respirar um ar de leveza, que a faz aproximar-se de Tomas. Considera-se uma mulher livre e autônoma. Sua relação com Franz não poderia durar muito. Ele tem por hábito só fazer amor com ela durante suas viagens, evitando transar na cidade onde está casado. Isso também acaba incomodando Sabina. No início, ela se compraz com uma “infidelidade inocente”, mas depois muda de opinião. Está cansada de ver sua relação com ele limitar-se a momentos vividos no exterior. E, além disso, ele não gosta de seu chapéu-coco, que é uma herança de seu pai; um chapéu que, para Tomas, ao contrário, revelava toda a sensualidade de Sabrina e era um convite certo para uma aproximação mais íntima dos dois. Quando Franz decide abandonar a mulher para ficar com Sabina, ela, espantada, decide abandoná-lo, já prevendo um futuro estranho, de aprisionamento¹¹².

Assim como Sabina, Tereza e Tomas buscam encaixar-se na complexa vida da Suíça. Ele consegue emprego num hospital e ela tenta encontrar alguma ocupação naquela cidade estranha. Já no ato de chegada à cidade, deparam-se com um cenário que revela o entrincheiramento dos suíços em sua arrogância peculiar. Quando o velho carro de Tomas e Teresa depara-se com um luxuoso carro, que fica alinhado com o seu, no momento em que o sinal fecha. Podem então sentir o que é a diferença de classe.

Na Suíça, Tereza tenta retomar sua atuação como fotógrafa. Leva consigo algumas fotos que tinha tirado

112 Ibidem, p. 118.

em Praga durante a ocupação russa. Mostra as fotos para o redator-chefe de uma revista da cidade, de grande tiragem, mas ele não dá maior importância ao que lhe é apresentado. Diz a ela que o momento tinha passado, e as fotos chegaram atrasadas. Ela reage com indignação, em seu alemão precário. Sublinha que nada tinha acabado em Praga. Os estudantes estão em greve, os conselhos operários estão se firmando nas fábricas, e o país ainda fervilha. Nada disso, porém, sensibiliza o agente, que, por intermédio de uma jornalista que trabalha ali, mais interessada na praia de nudistas na França, aconselha Sabina a fotografar cactos e rosas, ou então nudes¹¹³.

Ao examinar as fotos de Tereza, a jornalista reconhece que ela, Tereza, tem “um senso fantástico do corpo feminino”, e ali poderia estar um canal para a sua afirmação como fotógrafa, quem sabe em trabalhos envolvendo moda. A jornalista se oferece para apresentá-la ao jornalista responsável pela seção de flores e jardins. Mas não é isso que Tereza quer. Sente-se bem desconfortável ali. Em vez do trabalho oferecido, prefere ficar em casa, sob os cuidados de Tomas. Isso para o escândalo da jornalista, que não consegue entender como uma pessoa possa querer “abrir mão da fotografia depois de ter feito coisas tão bonitas”. O que Teresa sente é um grande desânimo, diante da ideia de ter que recomeçar do zero, lutar de novo por um emprego, depois de tudo o que fez em Praga.

Além das questões econômicas, Tereza também sofre com as traições de Tomas, que continuam ocorrendo na Suíça. Com medo da solidão, ainda mais num país estranho, ela acaba decidindo abandoná-lo, e deixa uma carta onde escreve:

113 Ibidem, p. 69-71.

“Tomas, eu sei que deveria ajudá-lo, mas não posso. Ao invés de ser o seu apoio, sou o seu peso. A vida é muito pesada para mim... e é tão leve para você. Não consigo suportar essa leveza, essa liberdade. Não sou forte o suficiente. Em Praga, eu precisava de você apenas para o amor. Na Suíça... eu dependia de você para tudo. O que aconteceria se você me abandonasse? Estou fraco. Estou voltando ao país dos fracos. Adeus.”¹¹⁴

A frágil e arriscada dependência de Tereza a Tomas numa cidade estrangeira provocam nela um temor justificado. Teme por um abandono futuro. Ela diz que ali depende dele para tudo: “O que seria dela ali se ele a abandonasse? Devia passar toda a vida com medo de perdê-lo?”. Por isso decide, apesar dos riscos, voltar para Praga sozinha, acompanhada apenas pela cachorra Karenin. Ela diz na carta que está “voltando ao país dos fracos”. Como mostrou Kundera,

“aquela fraqueza, que então lhe parecia insuportável, repulsiva, e que a fizera deixar seu país, de repente a atraía. Compreendia que fazia parte dos fracos, do partido dos fracos, do país dos fracos e que devia ser fiel a eles, justamente porque eram fracos e procuravam recobrar o fôlego no meio de frases”.¹¹⁵

Tomas fica desolado ao ler a mensagem de Tereza. Depois de cinco dias, ele abandona o seu trabalho e vai em direção a ela, também com todos os riscos envolvidos nessa sua posição. Tanto ela, Tereza, como ele, têm os seus passaportes retidos ao chegarem em Praga.

Ele é acolhido com muito carinho pela cachorra Karenin, quando entra no apartamento de Tereza, e isso facilita o reencontro dos dois. Ela conseguiu em-

114 Roteiro do filme.

115 Ibidem.

prego de garçõnete, e é objeto de ataques gratuitos dos que frequentam o bar onde conseguiu trabalho.

Por motivos de ordem política, Tomas acaba sendo despedido dos empregos em Praga, isso em razão de um artigo que escrevera tempos atrás criticando os russos. Eles querem que ele se retrate para manter seu emprego. Ele prefere, porém, preservar sua dignidade e evitar um tal constrangimento. Ele se espanta com o fato de a covardia firmar-se como a única regra de conduta e a condição para manter-se empregado em Praga. Tem então que se virar com outras ocupações, como o contrato numa empresa dedicada à limpeza das vidraças na cidade, passando por situações delicadas com as madames que contratam os seus serviços. O certo é que a vida fica bem apertada para o casal.

O ardor sexual de Tomas não foi abandonado em Praga, e Tereza logo percebe isso. Ela tem verdadeiro horror de sentir o cheiro do sexo de mulheres em seu cabelo. Para ela é algo insuportável e pesado conviver com a naturalidade com que Tomas conduz sua infidelidade. Não deixa escapar o seu desgosto, apesar de se sentir quase obrigada a não ter ciúme. Ela desabafa: “Não quero mais ser ciumenta, mas não consigo evitar, não tenho forças para isso”¹¹⁶. Em certa ocasião, ela reage com firmeza:

“Você me explicou milhares de vezes, milhares de vezes. Há o amor e há o sexo. Sexo é entretenimento, como futebol. Eu sei que é leve. Gostaria de acreditar em você. Mas como alguém pode fazer amor sem estar apaixonado? Eu simplesmente não sei. Deixe-me tentar. Você me rejeitaria se eu tentasse? Eu gostaria de ser como você. Insensível. Forte,

116 Ibidem, p. 145.

forte...”¹¹⁷

E Tereza de fato tenta uma experiência nova nesse campo. Acaba deixando-se envolver por um agente de polícia que se apresenta para ela como engenheiro. Ela cai na armadilha. Acaba cedendo à sua “generosidade” e vai ao seu encontro num apartamento muito esquisito, que não combina em nada com um lugar de habitação de um engenheiro. No filme ela vive a experiência com resistência. No livro, a dinâmica do encontro reveste-se de uma fisionomia diferente. Como sublinha Kundera:

“Ele desabotoou um botão de sua blusa, esperando que ela mesma desabotoasse os outros. Ela não correspondeu à sua expectativa. Tinha expulso seu corpo para longe de si, mas não queria ter nenhuma responsabilidade por ele. Não se despiu, mas não se defendia também. Sua alma queria mostrar assim que, apesar de desaprovar o que estava para acontecer, prefere permanecer neutra. Ficou quase inerte enquanto ele a despiu. Quando a beijou, seus lábios não responderam. Depois, ela percebeu subitamente que seu sexo estava úmido e ficou consternada. A excitação que sentia era ainda maior porque estava excitada a contragosto”¹¹⁸.

Depois que tudo ocorre, é tomada por grande perplexidade. O que quer é “esvaziar as entranhas”. Tudo assim tão estranho, quando se deixa tomar pelo desejo “de ser corpo, nada mais que corpo”. Tereza é assomada por uma “tristeza e uma solidão infinitas”. É uma tentativa, tão frágil, de querer se colocar no lugar de Tomas e viver algo semelhante ao que é o seu cotidiano.

117 Texto do roteiro do filme.

118 Milan Kundera. *A insustentável leveza do ser*, p. 152-153.

Ela, na verdade, não consegue encarnar essa “leveza” ou rebeldia face aos padrões tradicionais. Exerce um papel bem preciso “num roteiro previamente ensaiado”, orquestrado pelas forças de espionagem presentes em Praga durante a ocupação. O quarto onde os dois transam é, em verdade, um “apartamento confiscado a um intelectual pobre”¹¹⁹. Kundera se interroga: “O episódio do engenheiro teria lhe ensinado que as aventuras amorosas não têm nada a ver com o amor? Que são leves e imponderáveis? Estaria mais calma”. Não é o que ocorre, mas foi uma experiência que ela se permitiu.

Tereza chega também a viver com Sabina uma experiência alternativa, quando as duas se deixam fotografar em sua nudez. É uma aventura divertida, possibilitada e regada por bebida, e na qual o chapéu-coco faz parte central no cenário. Tinha razão aquela fotógrafa da Suíça... Tereza curte a experiência de fotografar Sabina nua e também deixar-se fotografar por ela. As duas mulheres são transfiguradas por uma frase mágica: “Tire a roupa!”. A experiência também serve para Tereza conhecer um pouco mais o mundo de Sabina, que tanto contagia Tomas.

Com o tempo passado em Praga, os desgostos que vão se acumulando, Tomas e Tereza decidem voltar para o campo.¹²⁰ A opção é vista como uma fuga necessária, uma saída importante para os dois. Vendem todos os seus bens e vão para o campo, trabalhar numa cooperativa agrícola, onde trabalha um antigo cliente de Tomas, o qual cria um porco muito especial, de nome Mefisto, e tem mulher e quatro filhos que o ajudam no trabalho. Karenin e Mefisto logo fazem ami-

119 Ibidem, p. 161.

120 Ibidem, p. 229.

zade.

Como mostrou Kundera, “viver no interior era a única possibilidade de evasão que lhes restava, pois no interior sempre faltavam braços mas não faltavam casas”¹²¹. Tereza encontra ali uma felicidade única, e ali se dá a possibilidade da distância fundamental com respeito às “mulheres desconhecidas que deixavam cheiro de sexo nos cabelos de Tomas”.

Ali no campo, Tomas e Tereza podem encontrar espaço para uma vida serena, a dois, na presença maravilhosa de Karenin e de toda a natureza envolvente. É o “mundo harmonioso” que até então faltou. E a beleza nisso tudo é que os dois fazem a opção espontaneamente, e com alegria. O amor de Tereza por Karenin é encantador. Ali ela encontra a verdadeira gratuidade.

Tereza e Tomas, que tinham habitado um mundo onde o que valia era a regra de Descartes, do homem como “mestre e dominador da natureza”, descobrem agora um horizonte bem mais bonito, singelo e simples, sem a dinâmica da exclusão. E Kundera reflete sobre isso:

“No começo do Gênese, está escrito que Deus criou o homem para que ele reine sobre os pássaros, os peixes e os animais. É claro, o Gênese foi escrito por um homem e não por um cavalo. Nada nos garante que Deus quisesse realmente que o homem tenha inventado Deus para santificar o poder que usurpou sobre a vaca e o cavalo”¹²².

Tudo favorece a criação de um roteiro que parece mais natural, onde o ser humano deixa de gozar a condição de estar no topo da hierarquia. Numa das mais

121 Ibidem, p. 275.

122 Ibidem, p. 279-280.

lindas cenas do livro, Tereza está acariciando a cabeça de Karenin, que descansa em paz em seu joelho. E ela, pensando na “falência da humanidade”. E aí faz uma reflexão:

“A verdadeira bondade do homem só pode manifestar com toda a pureza e com toda a liberdade em relação àqueles que não representam nenhuma força. O verdadeiro teste moral da humanidade (o mais radical, situado num nível tão profundo que escapa a nosso olhar) são as relações com aqueles que estão à nossa mercê: os animais. E foi aí que se produziu a falência fundamental do homem, tão fundamental que dela decorrem todas as outras”¹²³.

É quando então uma novilha aproxima-se de Tereza e olha demoradamente para ela, com seus belos olhos castanhos, como se estivesse querendo dizer algo. Tereza ali no campo tem como trabalho cuidar do rebanho de novilhas, enquanto Tomas está responsável pela direção do caminhão da cooperativa: leva os agricultores ao campo ou transporta o material necessário para o trabalho.

É nesse contexto que Kundera insere uma reflexão de Tomas sobre Nietzsche, de beleza única, quando o pensador está saindo de um hotel de Turim, e se depara com uma chocante cena de um cavalo sendo chicoteado por um cocheiro. Ele então se aproxima do animal e o acaricia com ternura, derramando-se em lágrimas. Como mostra Kundera, na voz de Tomas:

“Isso aconteceu em 1889 e Nietzsche já estava, também ele, distanciado dos homens. Em outras palavras: foi precisamente nesse momento que se declarou sua doença mental. Mas para mim, é justamente isso que confere ao

123 Ibidem, p. 283.

gesto seu sentido profundo. Nietzsche veio pedir ao cavalo perdão por Descartes (...). É esse Nietzsche que amo, da mesma maneira que amo Tereza, acariciando em seus joelhos a cabeça de um cachorro mortalmente doente”¹²⁴.

Tomas e Tereza descobrem que Karenin está com câncer e seus dias estão contados. São tempos de sofrimento para os dois, acompanhando de perto a paixão de Karenin, até que, não mais suportando presenciar tal dor, resolvem apressar a morte da cachorra, ela que tanto apreciava a vida. E novamente uma bela reflexão de Kundera:

“O cão jamais fora expulso do Paraíso. Karenin ignora tudo sobre a dualidade entre o corpo e a alma e não sabe o que é o nojo. É por isso que Tereza sente tão bem e tão tranquila a seu lado (...). Do caos confuso dessas ideias, germina na mente de Tereza uma ideia blasfematória de que não se consegue desvencilhar: o amor que a liga a Karenin é melhor que o amor que existe entre ela e Tomas. Melhor, não maior. Tereza não quer acusar ninguém, nem a ela, nem a Tomas, não quer afirmar que poderiam se amar mais. Parece-lhe apenas que o casal humano é criado de tal forma que o amor entre o homem e a mulher é *a priori* de uma natureza inferior à do que pode existir (pelo menos na melhor de suas versões) entre o homem e o cachorro”¹²⁵.

No caso do amor que liga o ser humano ao animal é um amor desinteressado. No amor que une Karenin a Tereza não há interesse, só gratuidade. Tereza não quer nada da cachorra, e nem mesmo exige dela o amor. Na verdade,

“Nunca precisou fazer as perguntas que ator-

124 Ibidem, p. 284.

125 Ibidem, p. 290-291.

mentam os casais humanos: será que ela me ama? Será que gosta mais de mim do que eu dela? Terá gostado de alguém mais do que de mim? Todas essas perguntas que interrogam o amor, avaliam-no, investigam-no, examinam-no, talvez o destruam no instante em que nasce. Se somos incapazes de amar, talvez seja porque desejamos ser amados, quer dizer, queremos alguma coisa do outro (o amor), em vez de chegar a ele sem reivindicações, desejando apenas sua simples presença”¹²⁶.

São reflexões que afloram no livro, e também no filme. De fato, Tereza simplesmente acolhe com gratuidade Karenin, sem exigir nada em troca. Não há intenção alguma em fazer de Karenin um ser semelhante a ela. Não sente ciúmes, nem quer confiscar nada. Simplesmente a ama, um amor que é idílico.

É por isso que Tereza sofre tanto com a morte de Karenin. Uma morte que se dá sem maiores sofrimentos, pois vem adiantada com a ajuda da eutanásia. E, como diz Kundera, este é um dos privilégios dos cães com respeito aos humanos: para os animais a eutanásia não é proibida por lei, “o animal tem direito a uma morte misericordiosa”. Mesmo assim, é tão difícil, e foi tão difícil para o casal, saber o momento certo em que o sofrimento passou a ser inútil.

A Tomas cabe a iniciativa de aplicar a injeção. A Tereza cabe apenas acolher Karenin em seu colo e acariciá-la até o final da vida¹²⁷. E o faz dizendo a ela, com delicadeza: “Não tenha medo, não tenha medo, lá você não sofrerá, lá você verá esquilos e lebres, haverá vacas, e Mefisto também, não tenha medo”¹²⁸.

126 Ibidem, p. 291.

127 Ibidem, p. 295-296.

128 Ibidem, p. 295-296.

A cerimônia de adeus completa-se com um enterro digno, e ela, Karenin, é envolvida num lindo “lençol branco estampado com pequenas violetas”. Os dois a conduzem silenciosos até o jardim, onde é enterrada com dignidade, entre duas macieiras. Tudo feito com cuidado, cortesia e delicadeza, como traçado pormenorizadamente por Tereza. E Tereza lembra-se de um sonho que teve, tão bonito: “Karenin tinha dado à luz dois croissants e uma abelha”.

Certo dia, durante o trabalho, um rapaz urra de dor ao ter deslocado o seu ombro. Tomas consegue ajeitar as coisas, com seu aprendizado médico. O rapaz se recupera, e, enquanto ainda está deitado no chão, observa a beleza de Tereza, ali perto, com um lindo vestido, que colocou justamente para agradar Tomas. O rapaz, tomado de espontaneidade, observa que, diante de Tereza e seu vestido, é invadido por uma vontade imensa de dançar. É a chispa que acende no grupo a decisão de ir num vilarejo da vizinhança para celebrar a alegria¹²⁹.

Todos dançam e todos se embebedam. Tereza dança com o rapaz, depois com o presidente da cooperativa. Finalmente coroa sua alegria dançando com seu amor verdadeiro, que é Tomas. Enquanto os dois dançam ela lhe diz bem junto do ouvido: “Tomas, em sua vida, eu fui a causa de todos os males. Foi por minha causa que você veio parar aqui. Foi por minha causa que você desceu tão baixo, mais baixo impossível”¹³⁰.

Tomas reage dizendo que ela está divagando. Ela replica dizendo que ele poderia estar hoje bem melhor, no seu emprego de médico, num trabalho que era a coisa mais importante de sua vida. E Tomas, de forma

129 Ibidem, p. 304-305.

130 Ibidem, p. 306.

serena, respondeu: “Tereza, você não notou que me sinto feliz aqui?”. Ela, delicadamente, aconchegou sua cabeça em seu ombro, e teve a luz de uma felicidade única, estranha, mas magnífica. Uma felicidade que agora vinha preencher o antigo espaço de sua tristeza. No retorno da festa ocorre um acidente com a camionete em que estão, e eles perdem a vida.

Sabina, que agora mora distante, em Paris, recebe a notícia por carta, e vem escrita pelo filho de Tomas¹³¹. Pela carta fica sabendo do ocorrido. É quando então se vê tomada por um vazio imenso. Ela já mora em Paris há três anos. Vem então a vontade de ir ao cemitério de Montparnasse, tecido por “frágeis construções de pedra”. Os habitantes que ali jaziam “eram ainda mais extravagantes do que em vida”.

É tomada por uma estranha sensação: não gostaria de estar enterrada ali, coberta por pedras. Lembra-se então do enterro de seu pai, que jazia em outro lugar, num túmulo diferente, onde o caixão vem coberto por uma camada de argila, e dali nascem flores, como se fossem um desdobramento daquele ser que ali jaz. As raízes das flores envolvem o caixão, como uma continuidade de vida, como se o morto saísse das sombras através das raízes e das flores¹³².

Dessa forma, pensa Sabina, ela pode manter a conversa com seu pai, o que não poderia ocorrer em Montparnasse. Se seu pai estivesse recoberto por pedras, ela “jamais poderia ter falado com ele depois de morto, não poderia ter ouvido na folhagem da árvore sua voz, que a perdoava”.

131 Ibidem, p. 122.

132 Ibidem, p. 123-124.

13. ASAS DO DESEJO, WIM WENDERS - 1987

A *sas do desejo* é um dos mais esplêndidos filmes a que assisti na vida. No original, chama-se *Der Himmel über Berlin (O céu sobre Berlim)*, e foi dirigido brilhantemente pelo diretor Wim Wenders, que também filmou o precioso *Paris, Texas* (1984). Foi realizado em 1987, dois anos antes da queda do Muro de Berlim, sendo filmado na Alemanha Ocidental.

O filme foi premiado pela direção no Festival de Cannes de 1987, e igualmente na Academia de Cinema da Alemanha, pela direção e fotografia. Na fotografia temos a presença de Henri Alekan (1909-2001), que colecionou também muitas premiações ao longo de sua carreira. O roteiro é do escritor austríaco Peter Handke (1942) e a trilha sonora de Jürgen Knieper (1941), que mesclou com maestria o clássico e o popular.

O filme aborda o tema dos anjos, e há um nítido influxo na dinâmica reflexiva do filme de autores como Walter Benjamin e Rainer Maria Rilke. A opção pelos anjos nasceu com Wenders em razão de sua reflexão sobre a presença deles na cidade de Berlim, por toda parte, em monumentos, fontes e estátuas. Há também o influxo do clássico anjo de Paul Klee, que foi adquirido por Walter Benjamin, o qual recorreu à imagem para suas teses sobre a filosofia da história.

Os anjos do filme, Daniel e Cassiel, são interpretados respectivamente pelos atores Bruno Ganz (1941-2019) e Otto Sander (1941-2013). Eles são dois anjos que sobrevoam o Berlim do pós-guerra, ou, ainda melhor, da Guerra Fria, acompanhando de perto o sentimento de tristeza, solidão e desamparo das pessoas naquele momento sombrio da história. Os anjos escutam os

pensamentos, sentimentos e reflexões dos habitantes da cidade, sobretudo aqueles que expressam as “situações-limite”, buscando marcar presença e dar um pouco de consolo a eles. Muitas são as cenas em que isso ocorre, como no metrô ou nas ruas da cidade.

Infelizmente, não conseguem o intento desejado, pois são imateriais. Não estão instrumentados para a acolhida necessária. São impotentes, como “anjos caídos”, e em casos específicos não conseguem acolher a dor, como no caso do suicídio de um jovem. Como mostrou Marcelo Vinícius em reflexão a respeito, os anjos “possuem uma permanência tediosa sobre a face da Terra, um mundo em preto e branco, um eterno flutuar por sobre coisas e homens, uma desencarnação assexuada, uma a-historicidade”, condenados a testemunhar fragilizados a encarnação alheia¹³³.

É sobretudo um filme que poderíamos chamar de “contemplativo”, pois aborda a passagem do tempo, a fragilidade do humano, o processo de desvelamento da consciência e a descoberta da identidade. Há nos anjos o claro desejo de auxiliar as pessoas, como na cena da presença deles na Biblioteca Pública de Berlim. Os anjos são invisíveis, sendo vistos apenas por outros anjos e pelas crianças, que ocupam também um lugar importante no filme. Elas, com sua inocência, são capazes de observar os anjos nos seus movimentos, pois transitam nos dois mundos.

Os dois anjos do filme, Damiel e Kassiel, estão

“suspensos pela falta de experiência sensível,

133 Marcelo Vinícius. O filme “Asas do Desejo” e a contradição de ser anjo:

http://lounge.obviousmag.org/marcelo_vinicius/2013/03/o-filme-asas-do-desejo-e-a-contradicao-de-ser-anjo.html (acesso em 23/06/2021).

histórica, que os detém. Vagam, conversam entre si, lembram-se de tempos imemoriais, são contemplativos. Os anjos se recordam de tudo e isso só é possível porque não têm corpo, portanto não há dores, não há traumas que pudessem disparar o trabalho do esquecimento. Suas memórias (ou o que seriam memórias se fossem eles corpos) não são fragmentadas ou incertas. Não se fatigam, não sabem como é a cor ou o perfume das coisas. Não sofrem, tampouco são infelizes (...). Os anjos não desejam, propriamente, embora pelo menos um deles, quisesse desejar. Estão, no entanto, limitados pela própria interdição¹³⁴.

Um momento singular do filme se passa num carro novo conversível, onde Damiel e Cassiel conversam sobre a vida. Em certo momento, Damiel afirma ao anjo-amigo que está cansado da sua vida eternamente espiritual. Ele diz:

“É ótimo ser espírito e testemunhar por toda a eternidade apenas o lado espiritual das pessoas. Mas, às vezes, me canso dessa existência espiritual. Não quero pairar para sempre. Quero sentir um certo peso... que ponha fim à falta de limite e me prenda ao chão. Eu gostaria de poder dizer ‘agora` a cada passo, cada rajada de vento. ‘Agora`e ‘agora` e não mais ‘para sempre` e ‘eternamente`.

Sentar-me numa mesa de jogos sem dinheiro, ser cumprimentado... Toda vez que participamos foi apenas fingimento. Lutamos com alguém e fingimos deslocar o quadril. Fingimos pegar um peixe. Fingimos sentar nas mesas, beber e comer. Fingimos ter cordeiros assados e vinhos... servidos nas tendas do deserto.

134 Alexandre Fernandez Vaz. Elogio do anacronismo: afetos, memórias, experiências, em *Asas do Desejo*, de Wim Wenders: <https://revistas.ufpr.br/educar/article/view/62755> (acesso em 23/06/2021).

Não, não preciso ter um filho ou plantar uma árvore... mas seria bom voltar para casa após um longo dia... Ter febre, dedos pretos por causa do jornal. Não vibrar apenas pelo espírito, mas por uma refeição... pelos contornos de uma nuca, de uma orelha. Mentir... deslavadamente. Sentir os ossos movendo enquanto se caminha. Supor em vez de saber sempre. Poder dizer 'ah', 'oh', 'ei', em vez de 'sim' e 'amém'¹³⁵.

Damiel é um anjo curioso, que se entretém de forma singela com todas as coisas ao redor, e de uma forma singular com as crianças em seus jogos de inocência, flanando sobre as ruas de Berlim. Numa de suas andanças, depara-se com um circo decadente, que vai fazer sua última apresentação numa noite de lua nova. Ali ele encontra uma trapezista, Marion, interpretada pela atriz Solveig Dommartin (1961-2007), e com ela se encanta. Ele observa maravilhado os gestos da trapezista no alto do picadeiro, com suas asas de anjo. Ele segue seus gestos extasiado. Na sua bela crônica sobre o filme, Atilio Avancini relata que ao final, Marion

“desce do trapézio e ‘cai na real’ da crise como desafio pessoal. Senta-se sob o capô de um automóvel preto dos anos de 1930 e não se reconhece mais como artista. Está só e triste. Espera ouvir palavras estimuladoras para o ‘voo seguro’ da derradeira noite (a mão do anjo Damiel toca seus ombros, ao som de acordes musicais. Ela então coloca as suas asas de anjo nas costas de um acordeonista do circo (...). Marion continua reflexiva e adentra seu trailer só (...). A trapezista, enquanto se veste, sente uma crescente onda de amor. Damiel responde (invisivelmente para Marion) por gestos faciais e expressões corporais (...). O anjo sofre de amor no céu sobre Berlim, fascinado pelo desejo, mas sem poder

135 Passagem retirada do filme *Asas do Desejo*.

tocar o corpo da trapezista”¹³⁶.

Algo novo ocorre quando então Damiel resolve “despençar” do céu e cair na terra agora como humano. É quando então o filme, em preto e branco, ganha cor e uma dinâmica nova. Damiel começa a experimentar a aventura humana, com suas mazelas e alegrias. Alegra-se com a visão do sangue em sua cabeça, após a queda de uma armadura de ferro. O sangue provoca nele experiência viva de estar no mundo de cores. Sente a presença do frio, e troca numa casa de antiguidades a armadura de ferro por um casaco multicolorido. Prova a alegria de um café quente, apertando o copo entre as mãos para experimentar o calor novidadeiro. Fricciona as mãos com vontade e decide mergulhar de cabeça no mundo dos humanos.

Vai ao encontro da trapezista e os dois vivem momentos mágicos de maravilhamento, numa noite reveladora. Ela diz a ele depois, entre outras coisas:

“A coisa precisa ficar séria. Estive muito sozinha, mas nunca vivi sozinha. Quando eu estava com alguém, me sentia feliz... mas, ao mesmo tempo, tudo parecia coincidência (...). Estive apaixonada por um homem. Eu poderia igualmente tê-lo abandonado e partido com um estranho que cruzou conosco na rua. Olhe para mim ou não. Me dê sua mão ou não. Não, não me dê sua mão, desvie o olhar. Hoje é noite de lua nova... noite muito tranquila... sem derramamento de sangue pela cidade. Nunca brinquei com ninguém, apesar disso, nunca abri os olhos e disse ‘Agora é sério’. Finalmente é sério. Assim, fiquei mais velha. Era eu a única que não era séria? Nunca fui solitária, nem quando esti-

136 Atilio Avancini. Asas da história, anjos do desejo: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/71147> (acesso em 23/06/2021).

ve sozinha nem acompanhada. Mas eu tinha gostado de ser solitária, solidão significa o seguinte: finalmente estou inteira. Agora posso afirmar isso, pois hoje me sinto solitária. As coincidências precisam ter um fim. Lua nova das decisões. Não sei se existe destino, mas existe decisão! Decida! Nós agora somos o tempo. Não apenas a cidade, mas o mundo todo... tem parte na nossa decisão. Agora nós dois somos mais do que dois (...). Agora é a sua vez. O jogo está em suas mãos. Agora ou nunca. Você precisa de mim. Não existe história maior que a nossa... a de um homem e uma mulher. Será uma história de gigantes, invisível, contagiosa... uma história de novos ancestrais. Veja os meus olhos... eles são o retrato da necessidade... do futuro de todos que estão na praça. Ontem à noite, sonhei com um estranho... com o meu homem. Apenas com ele eu poderia ser solitária... me abrir para ele, totalmente. Recebê-lo em mim como um ser inteiro. Envolvê-lo num labirinto de felicidade partilhada. Eu sei que ele é você"¹³⁷.

Deslumbrado, Daniel responde:

“Algo aconteceu. Ainda está acontecendo. Me prende. Foi verdade à noite e é verdade agora, neste momento. Quem foi quem? Estive dentro dela e ela, envolta em mim. Quem nesse mundo pode dizer que já estive unido a outro ser? Eu estou unido. Nenhuma criança mortal foi concebida... mas sim um quadro mortal compartilhado. Aprende sobre estupefação esta noite. Ela me levou para casa, e encontrei o meu lar. Aconteceu uma vez, portanto vai acontecer. A imagem que criamos me acompanhará quando morrer. Terei vivido em seu interior somente a estupefação com nós dois... a estupefação com o homem e a mulher me tornou humano. Eu... agora... sei... o que... nenhum anjo sabe”¹³⁸.

137 Passagem retirada do filme *Asas do Desejo*.

138 Passagem retirada do filme *Asas do Desejo*.

Daniel vive com Marion uma experiência amorosa de integração, como num “labirinto de felicidade partilhada”. Agora o anjo sabe das alegrias que o tempo faculty, da dimensão humana que anjo algum pode saber e experimentar.

Estamos diante de um grandioso filme e de um espetacular diretor, que como poucos é capaz de mergulhar com profundidade e sensibilidade na “paisagem interior das pessoas”. É um “cinema da imagem - e da palavra -que faz refletir e regenerar o humano”.

14. A LIBERDADE É AZUL, KRZYSZTOF KIESLOWSKI - 1993

O diretor polonês Krzysztof Kieslowski (1941-1996) aparece agora com um dos filmes de sua trilogia das Cores, *A liberdade é azul*), com data de 1993 - uma produção francesa, polaca e suíça. O título em original é mais fiel ao objetivo do diretor em não perder o vínculo entre os três episódios.

No original se diz simplesmente: *Trois Couleurs: Bleu*”. Os outros episódios mantêm o título principal: *Trois Couleurs: Blanc* e *Trois Couleurs: Rouge*. Com isso o diretor quer indicar que os temas presentes em cada um dos filmes retornam nos outros, ainda que cada um dos títulos enfatize mais a temática implicada: em *Bleu* a Liberdade, em *Blanc*, a Igualdade e em *Rouge*, a Fraternidade, que são três motes iluministas da Revolução Francesa.

Na verdade, o que o diretor pretende em sua trilha das cores é levantar questões fundamentais quanto à possibilidade desses três valores essenciais acontecerem de fato na história. Como mostrou com pertinência

Andréa França em seu livro sobre a trilogia, a série “coloca em questão estes valores universais e sugere que pensar essas noções hoje, é, na verdade, um falso problema. A ideia de Homem há muito se deteriorou”¹³⁹. Não que o diretor invalide ou desqualifique esses ideais firmados como sonhos do Ocidente. São, de fato, valores universais. O que faz é buscar desconstruí-los e subvertê-los “de maneira a explorar as múltiplas maneiras de colocá-los em situação”¹⁴⁰.

A trilogia é lançada num momento particular da Europa, depois da queda do muro de Berlim e do fim do socialismo. Como mostrou o historiador britânico Eric Hobsbawm,

“Com o colapso da URSS, a experiência do ‘socialismo realmente existente’ chegou ao fim, e mesmo onde os regimes socialistas sobreviveram e tiveram êxito, como na China, abandonaram a ideia original de uma economia única, centralmente controlada e estatalmente planejada, baseada num Estado completamente coletivizado – ou uma economia de propriedade coletiva praticamente operando sem mercado”¹⁴¹.

Junto com essa grandiosa crise, o diretor polonês traz à baila outras questões ligadas às contradições da Europa nesse tempo, incluindo a questão das migrações, do terrorismo, da desigualdade e da miséria. Com um interesse particular na Polônia, inclui também o problema do duro golpe militar, da instalação do estado de sítio e da presença obscura da igreja católica. Encontramos, portanto, um diretor bem desiludido e

139 Andréa França. *Cinema em azul, branco e vermelho*. A trilogia de Kieslowski. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996, p. 16.

140 Ibidem, p. 17.

141 Eric Hobsbawm. *Era dos extremos*. O breve século XX (1914-1991). São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 481.

realista. Daí abordar na trilogia algo que tem a ver com o futuro da Europa num tempo de crise, e, portanto, com a questão da União Europeia.

Não sem razão, o filme *Bleu* está todo envolvido nesse clima de busca de reconstrução da Europa, e a trilha que anima o filme trata justamente desse ideário: o “Concerto para a inauguração da Europa”. O processo de elaboração desse concerto foi justamente para comemorar o bicentenário da Revolução Francesa.

A trilogia das cores recebeu vários prêmios e indicações, atraindo novamente os olhares do público mais amplo para o cinema europeu. A obra recebeu os prêmios de melhor filme, direção, fotografia e atriz no Festival de Veneza, em 1993; bem como Prêmio Cesar de 1994, na França, nas categorias de melhor atriz (Juliette Binoche), melhor edição e melhor som. E também, entre outros, o Prêmio Goya da Espanha, em 1994, e o Globo de Ouro, no mesmo ano, como melhor filme europeu.

Na ficha técnica, temos Krzysztof Kieslowski na direção do filme, e presença também no roteiro, junto com Edward Zebrowski. A produção foi de Marin Karmitz, a trilha sonora de Zbigniew Preisner (com a presença da Sinfônica de Varsóvia) e a fotografia de Slawomir Idziak. No elenco Juliette Binoche (Julie), Benoît Régent (Olivier), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Very (Lucille), e outros.

O diretor Kieslowski vinha de uma experiência bem-sucedida na realização dos episódios de *Decálogo*, que foram inicialmente produzidos para a televisão polonesa em 1988. Trata-se de um conjunto de episódios inspirados nos dez mandamentos, e ambientados

num condomínio de Varsóvia, na Polônia. Os temas abordados são dramas familiares e conflitos morais. Os episódios foram depois expandidos para o cinema (1989), com 574 minutos de duração. Ele foi o vencedor do Prêmio da Crítica Internacional no Festival de Cinema de Veneza.

Decálogo é uma obra irrepreensível e simplesmente monumental, o trabalho grandioso de Kieslowski. Ele dizia sobre suas reflexões: “Desde os meus primeiros filmes, sempre tenho contado a história do homem que pode achar difícil se orientar neste mundo, não sabe como viver”.

Retomando o filme *Bleu*, pode-se assinalar que a sinopse guarda um arranjo peculiar, com traços que são comoventes. O filme aborda uma questão relacionada com a morte e o subsequente trabalho interior que envolve o luto. Já no início somos tomados pelo choque de um acidente que tira a vida de dois membros de uma família. Morrem o marido, Patrice (Benoit Régent), e a única filha, de cinco anos. Sobrevive a mulher, Julie, com uma imensa dor para administrar.

O acidente já vem, de certa forma, previsto no início, quando a câmara enquadra um carro correndo em velocidade acentuada, e o foco está voltado para as rodas do veículo e o barulho do motor. Faz parte da técnica utilizada pelo diretor: “para chegar ao naufrágio ou a qualquer acontecimento nos seus filmes, cria anteriormente uma ambientação, um ‘pretexto’ que é sempre uma cotidianidade (e não uma exceção) para que o olhar capte de antemão o que está por vir”¹⁴².

Tudo se dá num enquadramento fechado, com as

142 Andréa França. *Cinema em azul, branco e vermelho*, p. 79

lentes voltadas para a parte inferior do carro. O carro passa rápido diante de um rapaz, na beira da estrada, que joga bilboquê. O rapaz volta seu olhar para a estrada e vê o veículo passar em velocidade. Há uma breve parada do veículo e a garota sai do carro e volta em seguida. O motorista aproveita o intervalo para espreguiçar.

Numa cena bonita vemos a imagem de um papel de pirulito azul que se agita na janela do carro pela ação do vento. Durante a parada, a câmara focaliza o tambor do freio, e mostra que há vazamento de líquido. Pouco depois, coincidindo com o acerto do jogo em que estava empenhado, o rapaz ouve o barulho de um acidente e percebe o estrago feito no carro, que bateu frontalmente numa árvore. Ele corre na direção do veículo para verificar o que ocorreu. Numa cena comovente, os espectadores observam uma bola que se solta do carro com o baque e atravessa a estrada, lentamente, como se despedindo.

Em momento seguinte, na cama do hospital, Julie acompanha com o olhar a entrada de um médico no quarto e fica então sabendo que seus dois queridos morreram no acidente. Em técnica admirável, a imagem do médico se vê refletida no olhar de Julie:

“É através do plano de detalhe do olho de Julie que se vê o reflexo de um homem de branco se aproximando. Sim, é o médico. Sim, seu marido está morto. Sua garotinha também, sim... (é pelo olho de Julie que nos damos conta da tragédia que ocorreu). Não há mais nada para perder, pois ela já perdeu tudo. Ah, resta a vida... esta que insiste em estar, em se mostrar no plano da brisa que roça delicadamente em uma pluma”¹⁴³.

143 Ibidem, p. 43.

Nas cenas seguintes, Julie está tomada pela dor e desespero. Provoca a quebra de uma vidraça para desviar a atenção da enfermeira responsável pela farmácia, e então adentra no depósito de medicamentos e pega um vidro com comprimidos. Busca o suicídio, tentando engolir os comprimidos, mas sem sucesso. Não consegue dar fim à sua vida, e partilha isso com a profissional, reconhecendo sua dificuldade. E a moça, num olhar de perplexidade, busca acalmá-la.

É da cama do hospital que Julie acompanha pela tv a cena do enterro de seu marido e sua filha. Ele era um reconhecido compositor e estava no momento trabalhando numa composição para coro e orquestra, visando a celebração do bicentenário da revolução francesa e a unificação europeia. Ela, Julie, está imóvel diante da tv emprestada pelo assistente de seu ex-marido, Olivier (Benoit Régent). Tudo se passa na filmagem de forma milimétrica, com o foco no rosto quase impassível de Julie, que assiste à cena do enterro como que paralisada, com exceção de pequenas contrações da boca e tremura do queixo. Tudo lentamente acompanhado pela câmara, todas as minúsculas vibrações. Como num “mapeamento, uma geografia do corpo onde qualquer deslize, qualquer imperfeição é capturada sem clemência. Mostrar o avesso, o que está sob e na pele, o que não tem representação”¹⁴⁴.

Ao sair do hospital, a primeira providência tomada por Julie é desfazer-se de tudo aquilo que pode despertar nela a memória de seus queridos. Ela coloca sua casa à venda e muda-se para um apartamento modesto, sem comunicar a ninguém a sua localização.

Decide vender todos os bens da família, romper

144 *Ibidem*, p. 45.

com todos os vínculos, como se isso fosse possível. Ela, porém, tenta. O que visa é apagar o seu passado, desligar-se de si mesma, refugiando-se em seu “mínimo eu”, buscando garantir-se num refúgio que preserve o seu núcleo pessoal. Ela se recusa a usar preto, a acender velas ou chorar pelas perdas. Busca com seus poucos recursos emocionais manter as aparências, evitando os artifícios que possam acentuar a dor.

Ao longo do filme surge a questão decisiva: qual é o preço da liberdade? Ela declara em certo momento: “Não quero bens, presentes, amigos, amor, vínculos. Tudo isso são armadilhas”. Na verdade, porém, sua angústia e solidão não arrefecem com tais artimanhas, e tornam-se cada vez mais insuportáveis.

Por mais que ela busque o contrário, os vínculos estão presentes, e ocorrem às vezes por coincidências, como no caso da corrente com o crucifixo que o rapaz que presenciou o acidente conseguiu recolher no carro e busca devolvê-la; na dependência que se cria com o outro em razão do atordoamento provocado pela ninhada de ratos em seu novo apartamento; na amizade que se forma com a vizinha prostituta, Lucille (Charlotte Very); nas notas do concerto inacabado e na melodia do flautista que a faz lembrar da composição de seu falecido marido. Sua mãe mesmo (Emanuelle Riva), que morava num asilo, tinha feito uma advertência a ela sobre a impossibilidade de se viver sem vínculos.

Não há dúvida de que a música exerce no filme o elo que mantém Julie conectada com a realidade que busca a todo custo dissipar. Por mais que tente livrar-se dela, a música permanece presente como um apelo de seu mundo interior, e emerge como clarão durante momentos recorrentes do filme, como naqueles em que

ela está na piscina. Imersa ali, sobretudo à noite, naquela imensidão de azul, a música penetra como um “tormento” que não deixa arrefecer a memória.

Como apontou Andréa em seu livro, Julie queria a todo custo livrar-se dessa lembrança, mas a música “vive nela e apesar dela”¹⁴⁵. Ela quis, e como quis, se livrar dessa memória dolorosa. A música “é o acontecimento, é ela que ecoa para além da história, para além da trilogia” feita pelo diretor¹⁴⁶. Julie chega a jogar a partitura da composição que o marido estava concluindo no caminhão de lixo e acompanha a trituração das páginas. Por sorte, temendo que isso pudesse ocorrer, a copista tinha providenciado uma reprodução que depois envia por correio para Olivier, que dá sequência ao trabalho.

O segredo do tom azulado que recobre todo o filme é um dos recursos maravilhosos da fotografia de Idziak. As cenas que revelam o brilho do móbil azul, filtrado pelo sol, no rosto de Julie são igualmente de uma beleza ímpar. Ele recorreu a filtros para deixar as cenas sempre com esse tom azul.

O azul é uma cor essencial no filme, e nos remete à melancolia, mas igualmente ao desejo voraz de comunicação e iluminação. Outra riqueza presente no seu trabalho, com o recurso da iluminação, é a arte de focalizar a personagem central, evidenciando com grande felicidade suas perplexidades e dores, e tudo muito de perto. Em seu foco, Julie ganha um potencial único, e feições de uma maravilha que encanta.

Como um detalhe que corrobora a riqueza do filme, temos a grande interação ocorrida entre o diretor

145 Ibidem, p. 33.

146 Ibidem, p. 94.

Kieslowski e a atriz Juliette Binoche. A atriz sempre foi objeto de grande admiração do diretor, e os dois mantiveram um contato sempre marcado por muito respeito e liberdade, numa relação direta pontuada pela clareza e transparência.

Em vídeo extra que acompanha o DVD sobre a trilogia, divulgado no Brasil, o trato respeitoso entre os dois veio expresso com muita sinceridade por Juliette Binoche. A atriz já tinha sido convidada antes para atuar num filme de Kieslowski, *A vida dupla de Veronique*, mas não pôde assumir por já estar empenhada em outro projeto. Desta vez, porém, aconteceu a possibilidade, e ela preferiu aderir ao convite em vez de aceitar atuar em *Jurassic Park*, de Spielberg.

Com base na relação de confiança entre o diretor e a atriz, ela sentiu-se à vontade para atuar num filme que é difícil, complexo e doloroso. Mais complicado ainda pelo fato de Julie não poder expressar o sentimento de dor pela perda de seus dois mais queridos. O roteiro indicava que a atriz deveria começar a driblar a dor a partir do zero, sem demonstrar sentimentos. E isso foi quase impossível.

Temos, como exemplo desse “desapego”, a cena em que Julie cede a sua casa para a amante de seu falecido marido, Sandrine (Florence Pernel), sem demonstrar alegria. É uma dinâmica de dom desprovida de gentileza explícita. Era o que o diretor propunha, com resistência da atriz. Ela acaba cedendo, e a cena transcorre num clima de distanciamento, com apenas um pequeno esboço de sorriso.

É de beleza única o momento em que Julie toca com delicadeza a corrente e o crucifixo, que adornam

o visual de Sandrine, bem semelhante ao achado no carro. Era a viva expressão do vínculo dela com o seu companheiro que tinha morrido.

E Binoche adere ao papel com toda a seriedade possível, indo até além do previsto, como numa cena em que a personagem Julie está levando o móbile azul numa caixa para seu apartamento novo, e no percurso raspa vigorosamente a outra mão numa parede de pedra, e as feridas nascidas foram verdadeiras, demorando mais de um ano para que as marcas deixadas desaparecessem.

Ainda sobre o processo de filmagem, vale lembrar que a exigência do diretor sobre os atores foi bem pesada. Houve momentos em que as filmagens levaram 24 horas seguidas, e os envolvidos tinham que retornar ao local de hospedagem com viagens que poderiam provocar acidente, em razão do cansaço. Teve que ocorrer uma intervenção do responsável pela montagem, Jacques Vitta, junto ao diretor para abrandar o ritmo dos trabalhos.

Uma característica que se observa no filme *Bleu* são os longos planos sem cortes, e um intenso uso das cores. O diálogo vem reduzido ao que é essencial, dando sempre espaço para a linguagem não verbal e momentos preciosos de silêncio.

Como disse um resenhista, “as dúvidas e questionamentos da personagem tornam-se, também, do espectador”, pois são questões, crenças e sensações de traço universal. Tudo isso favorece a peculiaridade do diretor, com filmes que são de sensibilidade única, exigindo também dos que assistem uma participação e presença como hermenutas, uma vez que o filme pre-

serva hiatos e lacunas para justamente favorecer esse trabalho pessoal do espectador.

O processo de aproximação progressiva de Julie com Olivier, o assistente de seu falecido marido, é outro elemento importante no filme. Os dois vivem, ainda no início da película, uma experiência amorosa num colchão descoberto, que permanece naquela casa toda vazia. É como um gesto de despedida. Os dois tiveram um caso no passado.

Em outra cena, os dois se encontram num bar, depois que ele descobre onde ela está morando, e encenam uma conversa regada pelo som de uma flauta tocada por um rapaz que está na rua, e a música repercute nela como uma nítida lembrança da composição de seu falecido marido. Ela chega mesmo a interrogar o rapaz para saber das razões daquela melodia que produzia. No bar, Julie dá a entender a Olivier que não há possibilidade de um novo romance.

Numa cena das mais bonitas do filme, Julie, que está sentada no bar, pede um café e, em imagem que envolve o olhar de quem assiste, ela mergulha o torrão de açúcar na xícara, e ele vai sendo tomado pelo líquido, e então ela o joga na xícara. Uma cena que foi milimetricamente pensada pelo diretor, com duração de exatos quatro segundos e meio.

Ao contrário das expectativas, Julie e Olivier vão aos poucos se aproximando, por ação de um acaso. Em cena em que Julie assiste pela tv, numa boate, a declaração de Olivier, afirmando que vai dar continuidade à obra, ela é tomada por um impacto e vai ao seu encontro, e depois fica sabendo como a partitura foi preservada apesar do seu gesto de destruição. Ela toma a

decisão de retomar com ele o trabalho de conclusão da obra inacabada, e a aproximação é possibilitada.

O trabalho conjunto vai aos poucos despertando nela os diversos tons do amor. É o toque de redenção, sugerido pelo diretor, que vai sendo operado no mundo interior de Julie, com a ajuda de Olivier, com a sugestão de que os dois vão dar sequência à vida juntos. Aquela busca constante da liberdade, que ocupa o mundo interior de Julie, encontrará guarida quando resolve, finalmente, seguir em frente com tenacidade e coragem.

É tamanha a beleza da obra, com todos os seus detalhes, que o diretor consegue prender o público até os créditos finais, numa incrível relação de simbiose que se alcança com as filmagens, num filme que celebra a “história de um retorno à vida”¹⁴⁷. Trata-se de uma direção excepcional e um filme que fica registrado na memória de todos que o assistem. É um trabalho primoroso do cinema europeu e universal.

15. *MADADAYO*, AKIRA KUROSAWA - 1993

O filme aborda uma história real, relatando a vida do professor Hyakken Uchida, que, após 30 anos lecionando literatura alemã, se aposenta para tornar-se escritor. Isso ocorre em torno dos anos 1940, no decorrer da segunda guerra mundial. É um filme lírico, poético, com dose singular de humor.

Os ex-alunos o chamavam de “ouro maciço”, e o visitavam com frequência para tomar saquê, e ficavam admirados com a “sincera espirituosidade” do velho mestre.

147 Ibidem, p. 34.

O professor convida os ex-alunos para um jantar de comemoração de seus 60 anos, e a partir daí se torna uma tradição o encontro anual, numa festa que se nomeou: “Ma-ah-da-kai”, que numa tradução livre pode significar: “encontro com alguém superior, elevado”.

O nome é retirado de uma brincadeira infantil, presente no Japão, que para nós seria algo como “esconde-esconde”. Na brincadeira, as crianças se escondem e aquele que as procura cantarola perguntando: “ma-ah-da-kai” (agora já posso?). Quando não estão ainda preparadas, as outras respondem, melodiosamente: “madadayo” (ainda não); em caso positivo, respondem: “mou i -i-yo” (agora já pode). Outro traço curioso no termo Madadayo: ma = Deus; Da = Buda. Madadayo seria então = Deus-Buda-ainda-não. Madadayo é igualmente o grito vital de Kurosawa

Nos encontros dos ex-alunos com o professor, tudo é motivo da graça e festa. Anualmente, eles oferecem ao professor um grande copo de cerveja, que ele toma de um gole só e responde, cantarolando como as crianças: “Madadayo”. Isso para simbolizar que não está ainda pronto para a morte.

O curioso é que nesses encontros, que reúnem profissionais de várias áreas que foram alunos do mestre, as diferenças sociais desaparecem e o que impera é a alegria e o prazer da comensalidade e da convivência feliz: numa harmonia de sentimentos que os une desde a adolescência.

O filme mostra com clareza o carinho com que os professores são acolhidos no Japão. Tudo vem de uma tradição xintoísta na qual cabe ao educador extrair dos alunos o seu lado divino: como o artista que consegue

desvelar a beleza escondida numa pedra, como numa escultura.

O professor, sensei, tem um coração de criança. A tarefa do professor vem identificada como “shin-sei-kaihatsu” (shin = Deus; sei = natureza; kaihatsu = desenvolver, manifestar). No xintoísmo, o grande valor não está nas doutrinas, mas no bom exemplo que se desdobra de uma convivência profunda. Temos aqui valores essenciais: solidariedade, bom humor, respeito e amor

Estão também presentes no filme traços bem marcantes da influência budista: do desapego, da serenidade e da harmonia.

É o que vemos, por exemplo, na cerimônia do chá. Para adentrar na saleta onde se realiza a cerimônia, os participantes devem se abaixar, pois as portas são mais baixas que as comuns. Isso significa que ali, naquele ambiente, todos são iguais. Vemos também outro traço budista, muito singelo, nos gestos de saudação, tão comuns no filme, em particular na festa onde o anfitrião desmaia e é levado para casa, amparado por alguns.

O gesto da saudação, como indica o pensador Shizutero Ueda, envolve um inclinar-se, ou seja, quebrar o eu no nada da profundidade e retornar despojado. É mais que uma simples cortesia, mas um processo bonito de relação eu e tu. A relação eu-tu é revigorada quando banhada no nada do nem eu nem tu¹⁴⁸.

O filme aborda o tema da efemeridade da vida e também a grandiosidade das pequenas coisas. O casal do filme vive em simplicidade. Mesmo depois que a

148 Shizutero Ueda. *Zen e a filosofia*. Palermo: L'Épos, 2006, p. 247.

casa é destruída pelos bombardeios¹⁴⁹, eles simplesmente se mudam para uma pequena choupana, e só mais tarde recebem uma casa bonita doada pelos ex-alunos.

A mensagem central do último filme de Kurosawa, já que morreu pouco tempo depois, aos 88 anos, é a de que “nascemos para a convivência e só assim podemos ser verdadeiramente humanos”. O que dá sentido à vida é o sentimento de fraternidade, respeito e amor ao outro.

No final, uma das cenas mais bonitas, de crianças brincando de esconde-esconde, a câmara foca no céu cheio de cores, com nuvens lindas – pintadas pelo próprio diretor – ao som da música de Vivaldi (“L’estro armonico”). É o símbolo do mestre que se envolve por entre as nuvens rumo ao infinito.

É uma sequência onírica de Kurosawa, bem a seu gosto – como no filme *Sonhos* – que aborda o trânsito para a morte como uma porta aberta a um novo universo. E também uma transcendência do niilismo, inerente a certas visões do budismo¹⁵⁰.

16. GOSTO DE CEREJA, ABBAS KIAROSTAMI – 1997

O aroma das nozes

A fragrância do jasmim

O aroma da chuva sobre a terra

Abbas Kiarostami

149 O trauma da guerra sempre rodeia os filmes de Kurosawa

150 Aconselho a leitura do relato biográfico de Akira Kurosawa: São Paulo: Estação Liberdade, 1993 (terceira edição).

Estamos aqui diante de um cineasta diverso daqueles que marcam o horizonte tradicional do cinema americano, de alguém que privilegia “o gosto e a simples capacidade do olhar”¹⁵¹. O cinema de Abbas Kiarostami é singular e bem diverso, carregado de poesia, inspiração e abertura, sem largar de mão a dura realidade do tempo. O diretor nasceu em Teerã (Irã) em 1940. Além de cineasta inaugural, é também poeta singular, e um de seus livros foi publicado no Brasil, trazendo haikais extraordinários¹⁵².

É um dos mais famosos cineastas iranianos dos anos de pós-revolução de Aiatolá Khomeini. As mudanças no Irã com Khomeini, após o que ocorreu em 1979, provocaram impactos nas artes e no cinema. Ao final da revolução, nada menos que 180 cinemas foram destruídos. O novo regime, e os desdobramentos de “raiva” que provocou contra a mídia, resvalaram também no cinema, identificado como uma das ferramentas do regime anterior.

Nesse clima difícil e complexo, firma-se o cinema de Kiarostami, pioneiro na nova onda do cinema iraniano, com grande reconhecimento internacional. O diretor, com muita habilidade e diplomacia, conseguiu driblar a censura, evitando julgamentos prévios sobre a situação, preferindo abordar a realidade de forma semelhante ao que fez o neorrealismo italiano: simplesmente trazer para as telas o concreto da realidade.

Como no neorrealismo, buscou deixar “a desordem e as imperfeições à vista”, recorrendo a cenários

151 Inácio Araújo. “O gosto da cereja” é amargo. *Folha de São Paulo*, 24/10/1997:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/24/ilustrada/44.html>.

152 Abbas Kiarostami. *Nuvens de algodão*. Belo Horizonte: Âyinê, 2018.

reais e atores amadores, bem como a cenas do cotidiano. O caminho de sua crítica social é simplesmente “deixar a janela transparente para o espectador ver o seu país”¹⁵³. Em falas do diretor acerca de seus filmes, ele deixa claro que eles “não são apenas o que está na tela, mas também aquilo que os espectadores completam neles com os sentidos”¹⁵⁴.

Observamos algo inabitual nos filmes com a câmera em movimento, num clima de tensão e pressa. Aqui não, as cenas são lentas, as passagens demoradas. Tudo provoca “estranheza” no espectador. Mas é a chance de embarcar na linguagem e reflexão desse cinema. Algo que proporciona uma degustação singular, um espetáculo para o olhar e os sentidos.

No caso de *Gosto de cereja* (1997)¹⁵⁵, temos um roteiro simples, envolvendo um homem de meia-idade, Badii – interpretado por Homayoun Ershadi. Trata-se de alguém que se encontra tomado por grande amargura. Por razões que não aparecem na tela, ele quer cometer suicídio, e com determinação busca encontrar alguém que o possa ajudar a realizar seu intento. A tarefa almejada é obter a ajuda de uma pessoa para acabar de enterrá-lo numa fossa que ele cavou nas montanhas, junto a uma pequena árvore. Sua intenção é tomar medicamentos, se acomodar na fossa e, na manhã do dia seguinte, alguém verificar se estava mesmo morto e concluir o intento com o preenchimento da cova com vinte pás de terra.

153 Franchiesco Ballerini. *História do cinema mundial*. São Paulo: Summus Editorial, 2020, p. 216.

154 Ibidem, p. 216.

155 O filme foi premiado em Cannes como vencedor da Palma de Ouro, na edição de número 50, em 1997, mas quase foi impedido de ser exibido por pressão das autoridades iranianas.

Badii sai de carro pelas redondezas da cidade, e praticamente todo o filme se passa dentro do automóvel. Ele convida certas pessoas que encontra pelo caminho a entrarem no seu veículo para então fazer sua proposta. Vale lembrar que o carro é sempre um “componente dramático” utilizado pelo diretor em seus filmes, como no caso do filme *O vento nos levará*, de 1999.

Três pessoas aceitam o convite para adentrar no veículo: um jovem soldado curdo, um seminarista afegão¹⁵⁶ e um velho professor turco. O primeiro, mais silencioso, sente-se desconfortável com a conversa e depois foge; o segundo, muçulmano, recusa a proposta por razões religiosas. O terceiro acaba aceitando para ajudar um filho doente, mas faz um longo discurso contra o suicídio. Tenta convencer Badii de que a decisão tomada por ele não é a melhor solução. Diz a ele que o sabor de cereja o impediu em circunstância anterior de realizar tal ato.

Um dado que impressiona o espectador é a presença contínua do carro que anda pelas estradas tortuosas das redondezas de Teerã, por paragens pedregosas. A trilha sonora é praticamente o som do carro em movimento, naquele cenário tortuoso de aridez e poeira. Isso durante todo o tempo. E o motorista, Badii, com sua face amargurada, fixado em seu objetivo de dar cabo da vida.

É no automóvel que se passa grande parte do filme, na estrada. É no interior do carro que Badii

“procura seus eventuais cúmplices, expõe seus planos (instruindo-os sobre a empreitada), solicita ajuda, ouve resistências e conselhos. Em um país em que o direito de

156 Na ocasião eram cerca de 2 a 3 bilhões de afegãos no Irã, fugidos de seu país, em razão da guerra.

expressão é ainda cerceado pelas tradições político-religiosas e o universo privado ainda é extremamente desconhecido (ao menos no Ocidente), Kiarostami se aproveita do automóvel como ponte de ligação entre os universos público e privado.¹⁵⁷

Essa ponte entre o público e o privado manifesta-se na brecha que deixa o vidro do carro semi-aberto em todo o trajeto. Um sinal que faculta ver o que se passa fora do veículo, sem deixar de refletir o drama vivido em seu interior. É o confronto entre o “lá fora” e o “lá dentro”, o público e o privado.

O cenário é inóspito, duro, como as pedras e a poeira do terreno. Há poucas árvores, mas belas. Em algumas passagens, elas revelam suas cores vivas em contraste com a rústica paisagem. Segundo Mesquita, numa resenha sobre o filme, “é justamente no ‘adentrar’ a esfera privada que Kiarostami abre as portas do Irã desconhecido, vislumbrado e idealizado (...). Mais do que uma simples tarefa, o passageiro-recruta deve compartilhar do ato que cometerá o sr. Badii. Sua procura

“é mais por um ombro complacente, alguém que divida sua angústia e, acima de tudo, endosse sua atitude. Função que vai muito além do ofício do cozeiro, que poderia, com tranquilidade, executar a tarefa. É justamente na objetividade com que instruiu os passageiros que Sr. Badii deixa vazar, em tom contraditório, toda sua subjetividade e apego no ser.”¹⁵⁸

Surpreende o espectador que, curiosamente, ao falar da busca da morte, o diretor acaba revelando para

157 Raphael Mesquita. Contracampo:
<http://www.contracampo.com.br/83/gostodecereja.htm>

158 Raphael Mesquita. Contracampo:
<http://www.contracampo.com.br/83/gostodecereja.htm>.

o espectador o horizonte da vida, da possibilidade de uma vida que equilibra dor e alegria. Nesse filme em particular, em vez de apontar caminhos de luz, o traço mais marcante e impactante é a amargura e a dor interior. Predomina o desencanto, mesmo com evocações bonitas, ou vislumbres de felicidade, que em certas narrativas do filme contagia o espectador. São algumas “fagulhas de esperança”¹⁵⁹.

Na resenha de Willian Bongioiolo, ele sublinha que Badii sempre pergunta sobre as famílias dessas pessoas, sobre suas esposas e se gostam do trabalho: “Uma busca muito mais por uma humanidade perdida do que simples ajuda”. O filme é uma bela e forte “reflexão sobre a vida e morte. E em como nossa vida é cheia de pedras e poeira¹⁶⁰, mas que também existe nela um gostinho maravilhoso de cereja”¹⁶¹.

Como ocorre em outros filmes do diretor, permanecem “espaços em branco” ao final da exibição. Como diz o diretor: “Eu os deixo em branco para que as pessoas preencham de acordo com o que pensam e com o que desejam”¹⁶². O diretor diz numa entrevista que “nenhum filme digno do nome se completa sem a participação (criativa?) do espectador”¹⁶³. Os filmes

159 Inácio Araújo. “O gosto da cereja” é amargo. *Folha de São Paulo*, 24/10/1997: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/10/24/ilustrada/44.html>

160 Vejam a impressionante cena onde Badii está sentado numa pedra, próximo de uma escavadeira, e observa o movimento que ela faz com a terra, e ele fica todo envolvido com a poeira provocada pelo movimento da máquina. Uma longa e impressionante cena. É como se pressentisse o que estaria por ocorrer com ele.

161 Willian Bongioiolo. Gosto de cereja é essencial para quem deseja conhecer o cinema iraniano. *Engeplus*, 06/03/2017: <http://www.engeplus.com.br/cache/noticia/0107/0107616/>.

162 Thalita Sales. Notas sobre Gosto de cereja (1997), 15/08/2018: <https://medium.com/@thalitasales/notas-sobre-gosto-de-cereja-1997-b35733bdd5a0>

163 Luiz Carlos Merten. Abbas Kiarostami estabeleceu a base do

de Kiarostami apontam para algo que está para além da tela, trazendo à tona experiências e sentimentos que são comuns, e que acordam no espectador diante da provocação do diretor.

Ao abordar a morte, o diretor fala sobre a vida. As estradas tortuosas por que passa aquele homem angustiado do filme são as estradas tortuosas pelas quais passamos também: as nossas difíceis escolhas. O personagem central do filme, que toma uma decisão, nos mostra que a possibilidade de viver, e de como estar vivo, é escolha nossa. Somos, em verdade, donos de nossas decisões, de nossa vida, mas também de nossa morte. É o tema central do filme.

Como lembra Thalita, outra resenhista do filme, a obra do diretor “se comunica porque é capaz de falar sobre dor e alegria em um idioma em que todos nós somos fluentes: nosso interior”¹⁶⁴.

Na conversa com o seminarista afegão, o segundo que entrou no carro, há passagens interessantes na narrativa¹⁶⁵:

Badii diz a ele que sabe que o suicídio é um grande pecado, mas que estar infeliz é igualmente pecado. Relata que quando se está infeliz a pessoa acaba ferindo os outros. E indaga: “Isso também não é pecado?”

ambicioso cinema iraniano contemporâneo. *O Estado de São Paulo*, 04/07/2016: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,abbas-kiarostami-estabeleceu-a-base-do-ambicioso-cinema-iraniano-contemporaneo,10000060940>

164 Thalita Sales. Notas sobre Gosto de cereja (1997), 15/08/2018: <https://medium.com/@thalitasales/notas-sobre-gosto-de-cereja-1997-b35733bdd5a0>

165 Para as citações dos diálogos, recorri ao próprio filme: DVD com a coletânea de quatro filmes do diretor, com o título: Abbas Kiarostami. Coleção Obras Primas, incluindo como extra uma longa entrevista do diretor.

Continua: “Eu acho que Deus é tão misterioso e grande que não quer ver suas criaturas sofrendo. Ele não pode querer nos forçar a viver e por isso concede essa solução ao homem.”

Após a saída do seminarista do carro, Baddi vai um pouco adiante e para num local onde um trator está remexendo a terra. Numa bonita e forte cena, aparece a sua sombra sendo coberta pelas pedras, terras e poeira que caem, transformando o cenário. Senta-se numa pedra em meio a destroços, observando os entulhos que caem. Uma longa cena. Fica ali até que um rapaz que trabalha no local pede a ele para retirar o carro, que está dificultando o trabalho.

Dos três que entram no carro, o último, que é taxidermista, tem o filho muito doente, e acaba aceitando o convite, embora faça o possível para demover o motorista de sua decisão. Ele é o único dos três que passou por situação semelhante, num episódio que descreve com detalhes no filme, quando tentou se matar, mas foi salvo pelo toque nas cerejas.

Em sua fala, o professor sublinha que um dia saiu cedo de casa de carro, disposto a se matar. Levou uma corda e se dirigiu a um campo com árvores frutíferas. Tentou por três vezes lançar a corda, sem sucesso. Em seguida decidiu subir na árvore, amarrar com firmeza a corda, quando então se deu o que podemos chamar de uma epifania. Ele toca sem querer em algo, que chama sua atenção. Era uma fruta vermelha. Ele então prova do fruto e se delicia. Prova mais duas frutas, e a sensação se repete. Aquela sensação de sabor e prazer já provoca tensão com sua decisão. O dia estava amanhecendo, e embaixo da árvore passavam crianças indo para escola. Elas o chamam para descer e também

se deliciam com as frutinhas. Baddi recolhe algumas e leva então para a sua mulher que dormia. O que ocorreu com ele tinha provocado uma mudança de foco, uma mudança na vida, reintegrando-o nas trilhas da existência.

Mas vale registrar algumas passagens belas da conversa do velho professor com Badii no carro:

Ele pergunta ao sr. Badii se

“não quer mais sentir o gosto das cerejas, ou seja, das pequenas coisas que dão sentido à vida”. Ele argumenta: “Todos os homens do mundo têm problemas em suas vidas. É assim que as coisas são. Existem muitas pessoas no mundo. Não existe uma família sem problemas... Eu não sei seu problema, caso contrário poderia ajudar melhor.”

Ele continua, citando um exemplo tomado de uma piada turca:

“Quando um turco vai ao médico ele diz: quando toco meu corpo com meu dedo dói. Quando eu toco minha cabeça, dói, minhas pernas, dói. Minha barriga, minha mão, dói. O médico examina e diz a ele: seu corpo está bem, mas seu dedo está quebrado. Meu querido, sua mente está boa. Não tem nada de errado com você. Mude o foco.”

E o turco no carro continua:

“Eu saí de casa para me matar, mas uma cereja me salvou. Uma cereja comum e sem importância... E segue na conversa: “O mundo não é da forma como você vê. Você tem que mudar o foco e mudar seu mundo. Seja otimista! Olhe as coisas positivamente. Você é uma prioridade. Por causa de um problema pequeno você quer cometer suicídio. Por um único problema... A vida é como um trem que continua se movimentando. Então chega ao

fim da linha, ao terminal. E a morte espera no terminal." Reconhece que a morte é uma solução, "mas não a primeira, não durante a juventude".

E segue com sua argumentação:

"Você perdeu toda a esperança? Você já olhou para o céu, quando acorda? Ao amanhecer, você quer ver o sol nascendo? O sol vermelho e amarelo, quando se põe? Você já viu a lua? Você não quer ver as estrelas? A lua cheia no céu? Você não quer ver? Você quer fechar os olhos? As pessoas do outro lado gostariam de dar uma olhada aqui, e você quer correr para lá... Você não quer beber água da nascente de novo? Lavar o rosto naquela água?¹⁶⁶ Se você olhar para as quatro estações... cada estação traz frutas. No verão tem frutas, no outono também. O inverno traz frutas diferentes e a primavera também. Nenhuma mãe pode fazer tanto para seus filhos como Deus faz pelas suas criaturas. Você quer recusar tudo isso? Você quer desistir de tudo isso? Você quer desistir do gosto de cerejas? Não, eu sou seu amigo. Estou te implorando..."

O filme segue então para seus momentos finais. Mas o espectador percebe que a fala do professor toca Badii de forma diversa da fala dos outros. Dá para se perceber isso claramente no filme, através da observação das expressões de seu rosto, diante da fala emocionada do velho professor. Quando os dois se despedem, Badii retoma com o professor o trato, e ele mantém sua palavra. Um pouco depois, Badii, num gesto de impaciência, vai ao Museu Natural onde tinha deixado o professor, e encontra-se novamente com ele, insistindo com ele para verificar na manhã seguinte se realmente estava morto.

166 Em Haikai de Kiarostami, ele diz: Mergulho / meu rosto na água da fonte / de olhos abertos": Abbas Kiarostami. *Nuvens de algodão*, p. 51.

As cenas que se seguem são incompletas. A câmara acompanha Badii no anoitecer fazendo alguma coisa em sua casa, providenciando algo. As luzes da casa então se apagam e ele se dirige de táxi para o local em que faria o suicídio. Ele chega ali no monte, junto da cova, fuma um cigarro e depois se deita no buraco, com os olhos voltados para cima. Nesse momento, o tempo começa a mudar, anunciando chuva. Os clarões dos relâmpagos iluminam a cena, com a câmara focada no rosto atônito de Badii no buraco. Daí em diante, não se sabe mais nada.

No final, vemos a equipe de filmagem, e um grupo de soldados que fazem exercício. Junto à equipe, o diretor do filme e também o ator que interpreta o personagem Badii. Como ocorre com os filmes de Kiarostami, fica para o espectador a conclusão sobre o desfecho. Mas, quem sabe, aquela faísca dos relâmpagos não tenha exercido um efeito semelhante ao das cerejas no velho professor. Isto me fez lembrar um conhecido haikai de Bashô, que diz:

“Como é admirável

Aquele que não pensa: ‘A vida é efêmera’

Ao ver um relâmpago”¹⁶⁷.

17. ALÉM DA LINHA VERMELHA, TERRENCE MALICK – 1998

O filme de Terrence Malick *Além da Linha Vermelha*¹⁶⁸ foi lançado em 1998, com a duração de 170 minutos, com um elenco de astros de primeira linha,

167 Apud Roland Barthes. *O império dos signos*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 95.

168 https://www.youtube.com/watch?v=I9Az0x_RX0k (acesso em 15/07/2023)

entre os quais: George Clooney, Sean Penn, Nick Nolte e Woody Harelson. Ele recebeu sete indicações ao Oscar no mesmo ano: melhor fotografia, melhor roteiro adaptado, melhor som, melhor montagem, melhor trilha sonora.

O diretor já foi destacado, com o filme *A Árvore da Vida*, num debate que envolveu a participação de Mauro Lopes, eu e Rodrigo Petrônio, em 24 de março de 2021.¹⁶⁹ Na ocasião, tínhamos também sublinhado o belo comentário feito por Luiz Felipe Pondé sobre o filme no Jornal *A Folha de São Paulo* (15/08/2011)¹⁷⁰. *A Árvore da Vida* foi o vencedor da Palma de Ouro em Cannes, em 2011.

No artigo de Pondé, ele menciona o traço peculiar do trabalho de Malick, que é bem diverso do “glamour da indústria do cinema e das festas da mídia”. É um cinema que traz à baila a espiritualidade no seu sentido mais nobre, com a indagação pontual sobre o sentido da vida: se ela “é fruto de uma força cega ou fruto de uma intenção bela, confrontada cotidianamente com o sofrimento inquestionável” que ela traduz para nós.

Pondé fala igualmente do filme de 1998, objeto desta reflexão, trazendo agora um debate existencial, tendo como pano de fundo a guerra. Ele nos diz no artigo que Malick “faz da voz em *off* de seus personagens um apelo desesperado da espécie humana em busca do sentido de nossa aventura na Terra. Em Malick, cada agonia do indivíduo (cada “voz”) é arquetípica do hu-

169 <https://www.youtube.com/watch?v=b-IT8Go-kOE> (acesso em 15/07/2023)

170 <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1508201120.htm> (acesso em 15/07/2023)

mano”.

O foco da atenção de Malick em *Além da linha vermelha* não é a guerra em si, mas o drama de seus personagens. Com seu olhar cuidadoso, o diretor busca captar os conflitos que estão presentes no campo de batalha, as “várias vozes” que se alinham para traçar o mapa da tensão existencial que está presente nas alterações que desenham os caminhos dos seres humanos.

Temos no filme vários personagens, desde a frieza, arrogância e vontade de poder do coronel Gordon (Nicholas Nolte)¹⁷¹, do mediador e humanista capitão Bosch (George Clooney), do niilista sargento Welsh (Sean Penn), dos idílios amorosos do soldado Bell (Ben Chaplin)¹⁷² e dos sonhos poéticos do soldado Witt (Jim Caviezel).

Há em Malick um protesto lírico contra as guerras, e recorre à palavra e ao drama cinematográfico para desnudar a natureza em estado bruto, que sobrevive com indiferença “aos homens que se autodestroem”, como lembrou o crítico Wallace Andrioli, em artigo de 2019¹⁷³.

Ainda em sua reflexão, Andrioli pontua o contraponto feito pelo diretor da “aparente trivialidade da missão empreendida pelos personagens (tomar uma colina dominada pelos japoneses durante a batalha de Guadalcanal, no Pacífico) e a efemeridade de suas lutas e existência à acachapante impressão de permanência que caracteriza a ilha em que transcorre a ação”.

171 Alguém que se envergonha do filho que preferiu trabalhar com vendas a pegar em armas e seguir o seu exemplo.

172 Ele encontra na correspondência com a esposa “o abrigo para um lugar tão hostil”, onde vê seu mundo desmoronar.

173 <https://www.planoaberto.com.br/critica-alem-da-linha-vermelha-1998/> (acesso em 15/07/2023).

Em momentos violentos do filme, em que o cenário é a brutalidade em estado puro, Malick vai revelando para nós os passos da impermanência, da “gratuidade” do mal na sua mais nua natureza. É um filme que traz também o tema da incomunicabilidade.

O diretor traduz com clareza a sua ojeriza a qualquer ato de guerrear em si, em qualquer tempo ou lugar. O filme não deixa de ser um grito ofegante contra a brutalidade e contra o circuito de violência que circunda e mesmo habita o ser humano, e que às vezes desperta, provocando ressonâncias por todo lado. Em dado momento do filme, um personagem diz que a guerra não enobrece ninguém, mas apenas “envenena a alma”.

Em outra resenha, o crítico Ruy Gardinier reconhece que no mundo dos personagens do filme “não há verdades absolutas”, e o diretor lança seu foco nos jogos micro da guerra, trazendo para o nosso olhar o mundo interior de cada personagem¹⁷⁴. É um filme que se concentra nos “personagens de carne e osso”. Numa cena das mais bonitas, quando dois soldados americanos que desertam da guerra estão entre os nativos de um paraíso melanésio, um deles, Witt, relata a morte da mãe:

“Lembro-me de minha mãe no leito de morte, toda encolhida e acinzentada. Eu lhe perguntei se ela tinha medo, mas apenas acenou com a cabeça. Tive medo de tocar a morte que vi estampada nela. Não consegui achar nada de bonito e glorioso sobre seu encontro com Deus. Ouvei falar em imortalidade, mas eu mesmo nunca a vi. Me pergunto como seria quando eu morresse. Como seria ter a consciência de seu último suspiro. Espero apenas

174 <http://www.contracampo.com.br/01-10/alemdalinhavermelha.html> (acesso em 15/07/2023).

poder enfrentar a hora da mesma maneira que ela, com a mesma calma. Porque é aí onde se esconde a imortalidade que eu não encontrei”.

Há uma mensagem que acompanha essa cena inicial do filme. A presença de uma “falta”, de uma carência do ser humano: “do homem para o mundo falta coisa demais”. O homem, diz Ruy Gardinier, e alguém cindido, tem sempre algo que pensa por ele, seja Deus, o inconsciente ou o Estado: “Esse algo, entretanto, está sempre fora do filme”.

O olhar perdido, tão comum na filmagem, está presente no soldado, amigo de Witt, que no momento final, ao embarcar talvez para outra missão, se percebe, como tantos outros, sozinho. A solidão é também uma marca desse filme simultaneamente sublime e nebuloso. Emerge também, mais de uma vez, a dúvida da imortalidade, tão bem expressa pelo sargento Welsh, nos debates com Witt, o mesmo amigo que ele ajuda a enterrar, em momento difícil do filme. O sargento não acredita em vida após a morte. Ao ser perguntado em certo momento sobre a solidão, ele indica que ela se faz presente “quando tem um monte de gente ao seu lado”.

Os dois “desertores” encontram-se ali entre os nativos, acolhidos com hospitalidade e carinho. Eles brincam com as crianças, num mar maravilhoso, de águas transparentes. Na aldeia reinam momentos de alegria, apesar dos rumores da guerra. Já quase ao final do filme, quando o soldado Witt retorna ao paraíso melânico, a acolhida já não é a mesma. Ele está fardado, munido com seu fuzil, com jeito de combatente. Agora é um estranho, e vê aquele povo sofrido destruído. Os

nativos não conseguem mais corresponder à sua presença com alegria, mas sim com desconfiança e medo. A aldeia não é a mesma. As crianças têm doenças de pele e os velhos brigam entre si. Numa das choupanas, crânios dos nativos são guardados como “reliquias” de guerra. São cenas dolorosas, marcadas por olhares perdidos e distantes, revelando a face sombria do homem-humano.

Uma das características do diretor do filme, que também ocorrem em outros trabalhos seus, é o cuidado com a fotografia, as cenas deslumbrantes da natureza, e a peculiaridade de rodar a câmara para fora da ação, focalizando elementos da flora e da fauna, como um papagaio, um galho de árvore. Em plano singelo e magnífico ao final do filme, somos convidados a observar em meio à água rasa, a presença frágil mas vigorosa de uma planta que se revela viva. Ela não é nem bonita nem feia, mas comove o olhar do espectador, pois indica a presença de ressurgência da vida em situação de ruína. Ela busca sobreviver, apesar de tudo.

Destaco ainda, como traço essencial do filme, a esplêndida trilha sonora de Hans Zimmer, reconhecido autor de trilhas fantásticas como as dos filmes *O rei leão* (1994), *Gladiador* (2000), *O último samurai* (2002), *A origem* (2010), e tantos outros. A trilha dá uma “paisagem” particular ao filme, fornecendo o clima básico para adentrar-se na trama de forma envolvente e espetacular. Destaco particularmente três peças: as canções *The Lagoon*, *Journey to the Line* e *God Yu Tekem Laef Blong Mi*. Nessa última peça, bem curta, “Toma minha vida Senhor”, somos envolvidos por um coral maravilhoso que reflete todo o astral da região da Melanésia onde as filmagens aconteceram. A trilha sonora, de

quase uma hora, ganhou produção própria pela RCA, em 1999.

O filme teve uma acolhida positiva por onde passou e revela-se uma obra-prima cinematográfica, com uma abordagem original e única sobre os impactos existenciais da guerra. É obra imprescindível, que não pode faltar no repertório dos mais aficionados aos grandes filmes nos tempos atuais .

18. AMOR À FLOR DA PELE, WONG KAR-WAI – 2000

Fui tocado de forma muito particular por esse filme do cineasta chinês de Hong Kong, Wong Kar-Wai: *Amor à flor da pele* (*Fa Yeung Nin Wa – In the Mood for Love*). Trata-se do sétimo longa-metragem desse importante diretor, que integra o movimento chamado de Segunda Nova Onda do Cinema de Hong Kong. Além dessa obra-prima, o cineasta fez ainda outros trabalhos importantes como: *Amores expressos* (1994), *Anjos caídos* (1995), *Felizes juntos* (1997) e *Cinzas do passado* (2009).

Saiu no Brasil com o título de *Amor à flor da pele*, com data de 2000. O filme ganhou em Cannes o prêmio de melhor ator (Tony Leung Chiu-Wai), bem como o Technical Grand Prize (pela edição e fotografia). Numa tradução mais fiel ao original mandarim, o título poderia ser algo como *Anos com flores*. Com base na tradução inglesa, o mais preciso seria *Clima de amor*. As filmagens, realizadas em película, duraram 15 meses.

Destaco algumas coisas que em particular me tocaram. Começo pelos dois lindos intérpretes, movidos por delicadeza impecável: Su Li-Zhen (no papel de Chan) e Tony Leung Chiu-Wai (no papel de Chow).

Maravilhosa também a trilha sonora, em particular a canção de Shigeru Umebayashi, “Yumeji’s Theme”, com o diálogo exemplar de violinos e violoncelos, que dão um toque de sensualidade e neblina. Admiráveis também as interpretações de Nat King Cole: “Aquellos ojos verdes”, “Quizas, quizas, quizas”, “Te quiero dijiste”. Há também as composições de Michael Galasso: “Angkok what Theme Finale” e “Blue”.

A fotografia de Christopher Doyle, retomada depois por Mark Lee Ping Bin nos últimos meses de filmagem, revela-se igualmente preciosa: num jogo de cores que transita de um verde singular em contraponto com um vermelho vivo. Fiquei muito impressionado com a dança da fumaça que escorria fluida do intérprete principal em vários trechos do filme, expressando um cuidado particular e indicando, talvez, a fragilidade e a contingência da passagem do tempo.

O zelo com o figurino dos dois intérpretes principais, assinados por William Chang, é também um traço importante a se destacar. Como sublinha Dalmo de Oliveira Souza e Silva em análise minuciosa, “a câmara segue a Sra. Chan a cada plano revelando suas formas, seu caminhar e sua feminilidade – como se o desejo do Sr. Chow estivesse na lente. A visão da bela mulher caminhando, suas costas, seu vestido justo (...) é sem dúvida, um plano lírico”¹⁷⁵. Os vestidos da atriz são simplesmente maravilhosos: nos fazem pensar na música de Fito Paes: “Un vestido y un amor”: “Só tinhas um vestido e um amor... E eu simplesmente te vi”.

O filme se passa em Hong Kong, em 1962, num

175 Dalmo de Oliveira Souza e Silva. Sob o signo do silêncio no amor à flor da pele. XII EHA – Encontro de história da arte, UNICAMP: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2017/Dalmo%20de%20Oliveira%20Souza%20e%20Silva.pdf> (acesso em 25/08/2022).

período que coincide com o auge da Revolução Cultural na China de Mao Tse Tung, quando importantes transformações políticas e sociais ocorreram no país, com impactos precisos nas vidas das famílias. Foi um tempo de muita movimentação de pessoas e também de contenção de despesas, quando muitos tiveram que dividir sua moradia com outras famílias. Isso se vê claramente no filme.

O cenário apresentado é muito marcado pelos espaços apertados, num clima claramente claustrofóbico. O encontro dos dois personagens ocorre no momento em que buscam residência num apartamento de subúrbio, e alugam dois quartos contíguos para acolher os cônjuges. São quartos pequenos e sem muita privacidade. A Sra. Chan e o Sr. Chow acabam se aproximando, sem imaginar, em princípio, que seus cônjuges estão vivendo uma experiência amorosa, que na sequência descobrirão:

“Naquele prédio, homem e mulher se tornam próximos pela dor e, ao mesmo tempo, estão separados pelas convenções morais, afinal, eles são casados. Da condição de traídos, gradativamente, tomam ações de traidores (sem a consumação do fato). Assombrados pelo pejo, os traídos/traidores resistem em assumir aquilo que um sente pelo outro – o roteiro do filme dá ênfase à situação”¹⁷⁶.

Na visão de Ayelen Indra Lago, em sua resenha¹⁷⁷, o filme traduz um sentimento: “delicado e suave como um beijo de despedida”. Toda a movimentação da pe-

176 Ibidem.

177 Ayelen Indra Lago. Um filme, um sentimento: In the Mood for Love, Wong Kar-Wai (2001). R.Nott Magazine, 19/03/2021: <https://rnottmagazine.com/blog/2021/03/19/um-filme-um-sentimento-in-the-mood-for-love-wong-kar-wai-2000/> (acesso em 25/08/2023).

lícula é marcada por delicadeza: câmara lenta e tons avermelhados. A atmosfera é tecida por planos curtos. O traço sensorial do filme é como uma “carícia tímida”. Os momentos de maior aproximação são poucos: reduzidos a tímidos toques de mãos.

Leung e Cheung fazem um par singular, completam-se, irradiando uma ternura única: conseguem transmitir para os que assistem o filme uma “delicadeza do não toque, ou do quase toque”, que pontuam calor e sentimento. No percurso dos encontros, o jogo singelo de expressões e comportamentos simples. Tudo, porém, regado igualmente por muito silêncio. O desejo se manifesta num sentir que transborda em cada olhar, e o diretor consegue transmitir tudo isso também no que ali “se cala”. Evitam a transgressão para não repetir o equívoco dos cônjuges, mas o fazem com muita dor.

O cenário é incômodo, com corredores e escada apertados, lugares entulhados, que aproximam os personagens de forma difícil: A vizinhança se torna inevitável, num ambiente claustrofóbico: “Sempre é um bom dia para ir comprar macarrão ou ir ao cinema e sair do confinamento, sempre é bom colocar um vestido bonito, se encontrar e dividir (...). Os vizinhos são um ruído constante, às vezes uma interrupção justa, como esse lamento de solidão, e outras vezes incômodo como as leis morais da sociedade”¹⁷⁸.

Como assinalou Rodrigo Rodrigues, “o diretor criou, de maneira delicada como de praxe, um manifesto de amor, o desejo de expor seus sentimentos diante da paixão ao lado, mas magistralmente velados, contidos e proibidos”. Os dois vivem num “ambiente

178 Ibidem.

em que se sentem enclausurados, mesmo estando tão próximos”¹⁷⁹.

No filme, há pouco diálogo e muito sentimento: “Os protagonistas esperam, escutam e dizem o necessário”. Os dois vizinhos vivem um momento particular de dor, com o distanciamento de seus cônjuges, que em verdade vivem um romance. Eles aparecem como neblinas, sempre fora do quadro. Nós, espectadores, não conseguimos conhecer suas faces, e toda a concentração do diretor está fixada no casal principal.

Eles evitam a aproximação maior: não querem ser como seus companheiros... O que assistimos, em verdade, é a força do instante de um encontro, de sinceridade e cumplicidade, de um “silêncio compartilhado e inesperado”. O amor estava ali, tão próximo, detrás da parede do quarto, detrás da traição. Tão próximo e tão longe, “Como se a aproximação inevitável fosse uma penitência”.

A verdade, expressa por Leung ao final do filme, está contida naquele oco das ruínas no Camboja, onde ele traduz no pequeno buraco o sentimento guardado, repetindo um gesto tradicional presente em sua memória. O segredo ficou ali ficou contido e tapado com lama e folhagem.

Estamos diante de algo que é mais que um filme, mas um sentimento, a gana do amor interrompido: “Cada cena, cada plano é um intenso sentir. O tempo se congela, as vozes estão em planos distantes, nada importa mais que o amor. Está aí a semelhança com a

179 Rodrigo Rodrigues. Amor à flor da pele. Maxiverso, 04/07/2021: <https://maxiverso.com.br/blog/2021/07/14/critica-amor-a-flor-da-pele-in-the-mood-for-love/> (acesso em 25/08/2022).

própria vida”¹⁸⁰. Ele, porém, estanca... Em sua fragilidade, transborda em cada olhar uma chamada silenciosa.

Como bem sublinhou Isadora Sinay, há no filme um brilhante jogo entre imagem, música e interpretações, representando um exemplo fantástico de linguagem cinematográfica¹⁸¹. Fica para o espectador, ao final do espetáculo, a sensação de que o passado é fugidio, algo que não se pode tocar, e que se borra indistintamente quando focado pelo olhar.

19. O QUARTO DO FILHO, NANNI MORETTI - 2001

O filme *O quarto do filho* (*La stanza del figlio*), de 2001, foi vencedor da Palma de Ouro do Festival de Cannes de 2001 e também do Prêmio David de Donatello. Tem direção e roteiro de Nanni Moretti, que também integra o elenco, no papel do psicanalista Giovanni Sermonti.

Junto como Moretti, temos a presença de Laura Morante, no papel de Paola, mulher de Giovanni. Compondo o quadro dos integrantes, as presenças de Giuseppe Sanfelice, no papel do filho Andrea, e Jasmini Tranca, representando a filha Irene. Temos ainda a participação de Sofia Vigliar, no papel de Ariana, amiga de Andrea, com quem teve um breve encontro romântico no verão precedente.

Merecem destaque a fotografia, a cargo de Giu-

180 Ayelen Indra Lago. Um filme, um sentimento.

181 Isadora Sinay. Crítica – Amor à flor da pele. Vortex Cultural, 08/06/2012: <https://vortexcultural.com.br/cinema/critica-amor-a-flor-da-pele/> (acesso em 25/08/2022).

seppe Lance, e a linda trilha sonora de Nicola Piovani, que também foi responsável pela função em outro belo filme de Nanni Moretti, em 1993, *Caro Diário*.

Como bibliografia para acessar o mundo cinematográfico de Nanni Moretti, aconselho as seguintes obras: Ewa Mazierska & Laura Rascaroli. *Il cinema di Nanni Moretti. Sogni & diari* (Gremese, 2006); Roberto De Gaetano. Nanni Moretti. *Lo smarrimento del presente* (Pellegrini, 2015); Paolo Di Paolo & Giorgio Biferali. *A Roma con Nanni Moretti* (Bompiani, 2016); Flavio De Bernardinis. *Nanni Moretti* (Il Castoro, 2005).

O diretor Nanni Moretti nasceu em 19 de agosto de 1953 na cidade de Brunico, que se localiza na região do Trentino Alto Ágide, província de Bolzano. Todo o período de sua formação passou em Roma, onde também cursou o Liceo Classico. O seu primeiro trabalho, em 1973, foi um filme super 8, com uma câmera que comprou ao vender sua coleção de selos. O título do trabalho, *La sconfita*, abordou em chave cômica a crise de um militante de 1968.

Depois vieram outros trabalhos, entre os quais destaca-se *Ecce Bombo*, lançado em Roma em 1978, que foi seu primeiro filme com produção profissional, com inesperado sucesso de público. Na sequência veio *Sogni d'oro*, seu primeiro filme rodado em 35 mm, que foi agraciado com Leão de Ouro no Festival de Veneza, mas que não teve a mesma repercussão do anterior. Outros títulos se seguiram, e destaco alguns: *La messa è finita* (1985 - Urso de Prata do Festival de Berlim, em 1986); *Caro diário* (1993 - prêmio de melhor direção no Festival de Cannes, em 1994); *Aprile* (1998); *Mia madre*, 2015 - que também aborda o tema da morte -, e *Habemus Papam* (2011).

Dos filmes citados, dois têm um traço biográfico bem definido, *Caro Diário* e *Aprile*, ambos com a presença de Nanni Moretti como ator principal. No caso do segundo, realizado em 1998, foi um filme que o diretor dedicou ao seu filho Pietro, que tinha nascido em abril de 1996. Vale registrar que esse filme foi lançado num momento particularmente importante da política italiana, com a vitória da coalizão de centro-esquerda, liderada por Romano Prodi. Moretti, situado à esquerda, sempre abordou essa temática em seus filmes, acentuando o seu papel crítico sobretudo depois da vitória de Silvio Berlusconi, em 1994, que foi por três vezes primeiro-ministro da Itália, colocando no cenário político um partido direitista: Forza Italia.

A ideia da filmagem de *O quarto do filho* já era anterior, tendo sido concebida pelo diretor por ocasião da morte de seu pai, o historiador Luigi Moretti, em agosto de 1991. Nanni Moretti preferiu realizar o trabalho posteriormente, para evitar situar um filme com traço fúnebre na sequência do nascimento de seu filho, em 1996. A realização foi postergada e o filme foi lançado em 2011.

O quarto do filho apresenta um roteiro simples, em torno da história de uma família de Ancona, cidade situada numa província da Itália Central. Tudo transcorre de forma serena na família do psicanalista Giovanni, casado com Paola, e seus dois filhos: Andrea (16 anos) e Irene (18 anos). A pacata vida do psicanalista transcorre entre a família e seu consultório, situado na sua casa. O filme registra cenas da vida familiar, uma das quais de beleza singular, quando juntos estão em passeio num carro e o pai, Giovanni, se põe a cantar alegre, e aos poucos a canção é partilhada pelos filhos

e a esposa. Outras sequências mostram a regularidade da vida familiar, tecida por carinho e boa comunicação entre todos.

A história da família é abalada por um acontecimento inusitado e chocante, que é a morte de Andrea num acidente durante um mergulho submarino com um amigo. O traço perturbador do acontecimento se dá em razão de Giovanni ter cancelado um encontro com Andrea por causa da solicitação de um paciente para um atendimento de emergência no final de semana, justamente no dia em que o pai tinha marcado de fazer um programa com o filho.

Tudo ocorre numa manhã de domingo. A família é impactada pela dor do acontecimento, com consequências duras para todos, interferindo brutalmente na dinâmica das relações no núcleo familiar, até então harmonioso. Em trecho do encarte do filme, temos uma síntese do que ocorreu: “Tutto sbeccato, tutto rovinato in questa casa, tutto rotto...” (Tudo lascado, tudo aruinado nessa casa, tudo sulcado, rompido, rasgado).

Numa das cenas mais pesadas do filme, está a família junto ao caixão de Andrea, imersos em tristeza abissal, naquela difícil cerimônia de adeus. Em cena alongada, cada um deles, em momentos distintos, achega-se ao corpo de Andrea, para o beijo de despedida, para a palavra sussurrada diante dele, num adeus que atravessa a alma de quem está assistindo. A câmara acompanha lentamente o selamento do caixão.

O acidente interfere na relação entre Giovanni e Paola, os pais de Andrea. Giovanni é tomado por uma reação de dor inconformada. Ele sente uma culpa irreparável por ter desmarcado o encontro com o filho, que

talvez tivesse salvado o menino do acidente. E igualmente um sentimento de negação do quadro ocorrido, expresso por exemplo numa das cenas do filme, quando ele em casa e tenta voltar desesperadamente, com o controle remoto, uma música que está sendo tocada em seu aparelho de som. E nos cômodos ao lado, os olhares perplexos de sua mulher e filha, incapazes de ser uma presença de apoio naquele momento de dor. Com reações de agressividade marcadas, Giovanni conflita com a mulher, que reage dizendo que ele, Giovanni, está preocupado unicamente em buscar aliviar sua dor, em vez de lidar com o acontecimento de uma outra forma.

Isso é impossível para Giovanni naquele momento. O pai vaga desvairado pelos mesmos lugares em que Andrea passava momentos de seu cotidiano, como no parque de diversões, na pista de corrida, na loja de música. Tenta escrever uma carta para a amiga de Andrea, sem sucesso. A redação é interrompida pela incapacidade de expressão.

Em conversa com seu supervisor, Giovanni é aconselhado a dar um tempo nos seus atendimentos terapêuticos. Ele o faz, mas talvez tenha voltado um pouco antes, encontrando-se ainda despreparado para o trabalho, que implica um distanciamento psicológico fundamental com respeito aos pacientes. Ele volta sem ter ainda atingido o seu equilíbrio interior. Nas sessões, ele se sente distanciado, esvaziado e, em casos concretos, não consegue escamotear sua dor e seu choro, mesmo diante dos pacientes. Pensa em abandonar tudo, e o relata aos pacientes que em alguns casos reagem negativamente, e até com violência.

Sua mulher, Paola, vive a dor de forma diversa,

num choro surdo e dolorido na cama do casal, incapaz de qualquer reação de avivamento. Passa também a cultuar o quarto do filho, mantendo tudo intacto, e cada coisa em seu lugar, como se fosse um espaço “sagrado” a ser preservado a todo custo: as roupas do filho, seus objetos, seus móveis e suas músicas. Ali naquele espaço ela talvez pudesse desvelar aspectos desconhecidos da vida do filho querido. É como se pudesse resguardar sua presença simbólica ali. É o caminho encontrado por ela para “negar” a perda indescritível.

Ao ver a cena, lembrei-me de uma passagem de um livro de Cissa Guimarães¹⁸², no qual ela entrevistou Gilberto Gil, que perdeu um filho num acidente de carro. E Gil comenta:

“O Pedrão se foi em 1990. Os anos passam e basicamente o que fica depois de tanto tempo é o afeto e o amor que tínhamos um pelo outro. Eu, como pai, e ele, como filho, no mais é a memória. É um recanto da memória que você escolhe como altar e ali a deposita. Outras memórias você nem deposita num canto especial, mas, no caso de um filho que se foi, essa memória fica tipo nicho. Essa memória são as lembranças, as fotografias etc.”¹⁸³”

Veio-me também à memória a linda canção de Chico Buarque, *Pedaço de mim*, na linda interpretação de Chico com Zizi Possi¹⁸⁴. Na letra, as palavras fortes:

“Oh, pedaço de mim

Oh, metade afastada de mim

Leva o teu olhar

182 Cissa Guimarães & Patrícia Guimarães. *Viver com fé*. Histórias de quem acredita. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

183 *Ibidem*, p. 255.

184 <https://www.youtube.com/watch?v=nRNmlumFui8> (acesso em 23/06/2022)

Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar (...).

Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu”.

Retomando o filme, outra expressão de dor vem nas reações da filha, Irene, que reage ao acontecimento com nuances particulares. A jovem de apenas dezoito anos acaba exercendo um papel difícil para a sua tenra idade, de buscar acolher, com seus poucos recursos, a dor dos pais destruídos pela perda. Em aparência, ela consegue manifestar a calma possível para ser uma presença de amor naquele momento, mas é algo delicado para ela, e sua dor interior manifesta-se em situações como a do rompimento com o namorado e nos gestos de raiva e violência manifestados nos treinamentos de basquete. Não há como ocultar a dor que corrói seu mundo interior.

Por insistência dos amigos de Andrea, a família – sem traços de religiosidade – acolhe o pedido em favor de uma missa de sétimo dia. Durante a celebração, vemos cenas de desgosto visíveis na face do pai, no descontentamento manifesto em troca de olhares com a mulher na igreja. As palavras do padre na cerimônia

não agradam a ele. Em seus comentários, o padre fala:

“Não somos nós que estabelecemos os encontros da vida. Mas é natural que aqueles que permanecem, sobretudo os pais, a família... eles perguntam por quê! A resposta é uma só: Deus marcou aquele encontro. Mesmo não tendo revelado a nós o porquê. Não podemos senão enfrentar com fé, com grande fé, aquilo que nos parece incompreensível. No evangelho está escrito: ‘Vigiai, portanto, porque não sabeis em que dia vem o Senhor. Compreendei isto: se o dono da casa soubesse em que vigília viria o ladrão, vigiaria e não permitiria que a sua casa fosse arrombada’” (Mt 24,42-43).

O diretor consegue com delicadeza e eficiência transmitir com fidelidade para o espectador o que é a dor de uma perda tão importante: a morte de um jovem antes do tempo, que rompe com a barreira da natureza, onde em geral é o velho que morre primeiro. Nas lentes de Moretti, o espectador acompanha os pequenos detalhes psicológicos nas feições dos personagens, explorando com perspicácia os distúrbios que acompanham a tristeza nesse rompimento do ciclo da vida.

Recorrendo a Freud, em seu clássico artigo sobre o luto e a melancolia, de 1917¹⁸⁵, encontramos pistas importantes para entender o processo de luto que envolveu a dinâmica da família Sermonti. Para Freud, o luto é “a perda de algo amado”. Não implica uma “condição patológica”, desde que consiga ser superado após certo período de tempo. Dentre seus traços encontramos um “desânimo profundo e penoso” e uma “inibição” das atividades. Quando ele ocorre se dá também uma “perda de interesse pelo mundo externo a não ser

185 Sigmundo Freud. *Luto e Melancolia*. Leebooks Editora, 2020.

que se trate de circunstâncias ligadas ao objeto perdido”. A superação do luto é realizada “pouco a pouco, e com grande gasto de energia”¹⁸⁶. A sina da realidade revela que “o objeto amado não existe mais”.

Faz-se necessário todo um trabalho gradual, paciente, que prossegue “exigindo que toda a libido seja retirada de seus apegos a esse objeto”. O trabalho de luto envolve, assim, “o processo psíquico de desinvestimento libidinal no objeto perdido e a reinserção do sujeito no circuito desejante da vida”¹⁸⁷. Pode-se também recorrer aos trabalhos da estudiosa Elizabeth Kubler-Ross (1926-2004), que fala nos cinco estágios que envolvem a elaboração do luto: a negação; a raiva; a negociação/barganha; a depressão; a aceitação.

Ainda em torno ao trabalho do luto, veio-me à mente uma cena muito bonita do filme *Drive My Car*, de Ryusuke Hamaguchi. Já perto do final, um dos personagens que segue viagem junto com sua motorista, e a viagem comum os aproxima, dirige-se à companheira, numa paisagem envolvida pela neve, e diz: “Aqueles que sobrevivem continuam pensando nos mortos. De uma forma ou de outra. Isso vai continuar. Você e eu temos que continuar vivendo... Temos que continuar vivendo. Tudo vai ficar bem”¹⁸⁸.

A dor da família, no filme, é amenizada por uma circunstância imprevista, quando a mãe, Paola, ao chegar em casa, observa que entre a correspondência na

186 Ibidem, p. 9-10.

187 Andrea Sabbadini. Algumas reflexões sobre o filme de Nanni Moretti. *Jornal de Psicologia*, v. 52, n. 96, São Paulo, Jan./Jun. 2019. Cf. a versão digital Pepsic: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-58352019000100025 (acesso em 23/06/2022).

188 *Drive my Car*, dirigido por Ryusuke Hamaguchi (2021). Baseado no romance de Haruki Murakami.

caixa de entrada de seu prédio, há uma carta dirigida a Andrea. Era a carta de uma amiga do filho, que com ele vivera um breve romance no verão anterior. A garota se chama Ariana. Sua entrada em cena provoca uma mexida na família. Os pais de Andrea buscam fazer contato telefônico com ela e, em certo momento, ao conseguir falar com a moça, a mãe não dá conta de manter a conversação, tocada de emoção. Giovanni, por sua vez, tenta escrever uma carta para Ariana, e não consegue realizar o intento.

Ocorre que um certo dia, inesperadamente, a garota toca a campainha da casa e é recebida por Giovanni, que se encontra sozinho no apartamento. Os dois conversam brevemente, até a chegada de Paola. A emoção do encontro deles com Ariana é grande. Ela estava de passagem pela cidade, junto com um amigo. Os dois viajavam de carona e ela resolveu se encontrar com a família de Andrea. No breve e intenso encontro, eles conversam sobre o ocorrido. Em momento singular do filme, Ariana mostra os retratos que tinha recebido de Andrea, com cenas de sua presença no quarto em Ancona.

Os pais resolvem levar de carro os dois amigos para a estação de ônibus, que fica nas proximidades de Gênova. Dali seguiriam viagem. No carro estão os pais na frente e, no banco traseiro, Irene e os dois amigos. Os que estão atrás acabam adormecendo e, quando o carro chega a seu destino, Giovanni e Paola admiram a paisagem daquele início de manhã, junto ao mar.

Eles se despedem de Ariana, que do ônibus observa o movimento de Giovanni, Paola e Irene, que caminham calmamente na areia da praia, cada um para um lado, imersos em seus sentimentos e pensamentos,

buscando talvez elaborar as formas singulares de trabalhar a dor vivenciada. É uma cena magistral, bonita, serena e luminosa, que desvela para os espectadores um momento importante de início da superação do trabalho de luto.

A presença de Ariana na vida da família serviu de ponto de arranque essencial para a integração da dor num quadro de referência plausível, ajudando no trabalho essencial de lidar com o vazio da perda de Andrea. Ela emerge como o sinal da bruma de Andrea materializada no tempo. Sua presença serviu de ponte para uma travessia dos que ficaram rumo ao sentido obnubilado. O próprio nome Ariana nos remete ao personagem mitológico Ariadne, que “ofereceu a Teseu um fio, no labirinto escuro do Minotauro, em direção à luz”¹⁸⁹.

Com sua singela arte, Nanni Moretti consegue proporcionar aos espectadores um momento de travessia, quando saem da escuridão para captar silenciosamente a dinâmica de reconciliação com a vida. É um filme difícil, que toca com traços realistas o drama da barreira da morte, mas ao mesmo tempo deixa uma mensagem de esperança, que convoca todos ao exercício cotidiano de dedicar-se com afinco aos laços de amizade, nunca esquecendo da importância de repetir diuturnamente as palavras de amor. Não há porque desviar o olhar para promessas desencarnadas, mas viver com atenção e carinho os singelos momentos do aqui e do agora.

20. *SIMPLESMENTE MARTHA*, SANDRA NETTELBECK – 2001

189 Andrea Sabbadini. Algumas reflexões...

O filme *Simplemente Martha* tem direção e roteiro de Sandra Nettelbeck. Trata-se de uma produção de 109 minutos, lançada em 2001. No elenco: Martina Gerdak (como Martha); Lina (Maxime Foerst, a sobrinha de Martha); Sergio Castellitto (Mario, chefe de cozinha auxiliar, italiano)

Foi filmado em Hamburgo, Alemanha, e, na Itália, ganhou o Grande Prêmio do Festival Internacional de Cinema de Mulheres de Cretél e foi indicado ao Prêmio Goya de melhor filme europeu em 2002. Também foi indicado para o prêmio de melhor longa-metragem do German Film Awards.

Na exemplar produção musical, acima da média, temos Manfred Eicher, que escolheu um repertório sensacional, com destaque para as músicas de Keith Jarret, em particular “Country”.

Na tradição de *A grande noite*, *A festa de Babette* e *Como água para chocolate*, esta é uma deliciosa comédia romântica, que ganhou 10 prêmios internacionais e conquistou o coração dos fãs de cinema em todo o mundo.

Martha é uma mulher solteira que vive para uma única paixão: cozinhar. Como cozinheira-chefe de um restaurante sofisticado, ela não tem tempo para nada nem para ninguém.

Certo dia, a sua irmã morre em um terrível acidente automobilístico, deixando a sua sobrinha de nove anos, Lina (Maxime Foerst). Como tutora da garota, Martha precisa mudar a sua rotina, algo bastante difícil, haja vista a previsibilidade de seu cotidiano.

Ainda no hospital, com Lina, Martha sinaliza à

menina que quando ela sair do hospital vai poder desfrutar do melhor jantar que jamais teve em sua vida. Em seguida a menina indaga: “Minha mãe morreu?” Martha confirma. Ela terá grande dificuldade para conseguir alimentar a menina deprimida com a perda.

A menina manifesta o desejo de voltar para a sua casa... Argumenta que costumava ficar sozinha, mas Martha complementa: “Mas mais cedo ou mais tarde sua mãe voltava, não é mesmo?” A menina retoma então a conversa e pede para ficar com seu pai, mas só sabe que ele está na Itália e se chama Giuseppe. Martha diz que vai buscar o pai da menina e que até o encontro dos dois cuidará dela com carinho.

À medida que Martha luta para cuidar da voluntariosa menina, o restaurante contrata um charmoso e descontraído cozinheiro italiano chamado Mario. A assistente de Martha, Lea, estava grávida e iria ganhar seu bebê em breve.

A chegada do *chef* auxiliar italiano interpretado por Sergio Castellitto inicialmente incomoda, mas como em todo bom romance, o personagem vai trazer uma pitada de alegria e emoção para a vida das duas, constantemente em conflito.

Exemplar no que faz dentro de uma cozinha, Martha não consegue trazer a eficiência para organizar a sua vida pessoal¹⁹⁰. Ao passo que evolui como ser hu-

190 A dona do restaurante onde Martha é a chefe de cozinha principal sugere a ela fazer terapia, e ela o faz (o terapeuta é interpretado por August Zirner). Ela vai relatando a ele todas as adversidades por que passa. Fala também da dificuldade com a chegada do *chef* assistente: “Ter dois *chefs* na cozinha é como ter duas pessoas dirigindo o mesmo carro”. Ao que o analista responde: “Tenho certeza que você saberá evitar o pior”. As sessões de terapia de Martha, no entanto, se transformam em monólogos sobre comida, e sua abordagem para controlar o estresse geralmente

mano e começa a ceder gradativamente, a sua existência passa por uma saudável reconfiguração.

Desconfiada das intenções de Mario, ela descobre pouco a pouco que ele tem uma receita especial para viver... Uma receita que vai envolver sua casa e seu coração. Chamo aqui a atenção para algo muito bonito no filme, que são os lances de olhar de Martha para Mario, que vão ganhando um carinho especial.

São duas “invasões territoriais” que sacolejam sua vida sem perspectivas. A sobrinha comete os erros comuns da infância: mente, falta aula, faz greve de fome para irritá-la. Na vida real, a greve de fome é uma estratégia que irrita as mães preocupadas com a saúde de seus filhos, mas, no filme, tal postura ganha maiores contornos, pois negar-se a saborear um belo prato para uma especialista em gastronomia soa como ofensa das grandes.

A outra invasão é a do coração de Martha. A dona do restaurante, ciente do desgaste mental e físico da sua melhor funcionária, contrata um ajudante para que o peso seja equilibrado, algo que inicialmente é encarado como desafio e atrito, mas depois se torna um tórrido romance, como já esperávamos desde os primeiros minutos em que o personagem carismático e galanteador se faz presente.

A cena do primeiro encontro de Martha com Mario, no restaurante, é sensacional. Ela se choca com o jeito maroto do novo assistente italiano, que se maravilha com a canção “Volaré” e encanta a todos que estão ali naquele espaço de tensão...

Diante da resistência de Martha em aceitá-lo, ele envolve retirar-se brevemente para a geladeira do restaurante

tem com ela uma conversa sincera dentro do frigorífico e diz que não faz nenhuma questão do emprego, que está ali pela admiração que tem por ela. Para ele era uma questão de alegria e honra trabalhar com ela.

Diz ainda que pode sair, pois para ele é fundamental trabalhar onde é amado. Assinala que se ela quiser que ele vá embora, ele vai com tranquilidade. Com dificuldade, ela acaba aceitando sua presença ali e manifesta aos funcionários.

Martha olha horrorizada enquanto Mario transforma sua cozinha de precisão e logística com suas brincadeiras relaxadas e jazz eclético.

Incapaz de encontrar uma babá aceitável, Martha começa a levar Lina ao restaurante com ela. Lina começa a emergir de sua depressão na presença da brincadeira de Mario, e até começa a comer quando Mario a deixa sozinha com um prato de espaguete que ele preparou.

Tocada pela bondade e preocupação de Mario com a criança, Martha vai aos poucos aceitando a companhia dele. Ela até pede sua ajuda para localizar o pai de Lina na Itália e traduzir uma carta que escreveu para ele.

Quando o relacionamento tenso de Martha com Lina parece estar melhorando, ela se esquece de pegar a menina na escola enquanto ajuda Lea, sua *sub-chef* grávida, a chegar ao hospital para fazer o parto. Lina está com raiva por ter sido esquecida na escola, e o incidente parece causar um sério revés entre ela e Martha.

Para fazer as pazes, Martha se oferece para conceder qualquer desejo a Lina. Como seu desejo, Lina quer

que Mario cozinhe para eles. Mario concorda e prepara um jantar estilo piquenique na sala de Martha. Apesar da bagunça deixada na cozinha, a noite de histórias e jogos aproxima os três.

O calor renovado entre Martha e Lina é imediatamente testado quando o diretor da escola diz a Martha que Lina não tem frequentado a escola regularmente e que, quando vem para a escola, ela adormece. Martha chega a pedir a ajuda ao vizinho num dos dias em que estava mais apertada.

Ele também conta a Martha que, quando perguntou à garota por que ela estava sempre tão cansada, ela disse que era forçada a trabalhar em uma cozinha para conseguir seu quarto e sua comida.

Irritada com o comportamento de Lina, e também tendo sido avisada pelo dono do restaurante, Martha avisa a Lina que não pode mais ir ao restaurante.

Num dos encontros de Martha com Lina, depois que Martha diz a ela que não poderá mais voltar ao restaurante, a garota sai furiosa, quase é atropelada por um carro, e depois tenta fugir para a Itália.

Em conversa entre as duas, Martha diz à menina que gostaria de ter uma receita para cuidar dela. Diz estar ciente de sua incapacidade de substituir a mãe, que não está fazendo um trabalho brilhante, mas que está fazendo o seu máximo para doar-se. Diz ainda à menina que seu pai deve chegar em breve.

É quando então Lina diz a Martha: “Estou começando a esquecer-la” (com respeito à sua mãe). Num gesto bonito, Martha chama Lina para o seu lado e dá um abraço carinhoso. Mario continua a apoiar Martha

emocionalmente, e seu relacionamento se torna romântico.

Numa das mais bonitas cenas do filme, Mario faz uma visita a Martha, à noite, e faz um teste com ela, de olhos vendados, sobre o sabor dos temperos. Com uma colher, vai fazendo o teste, que Martha sempre acerta. Na sequência, ele chega com a colher perto da boca de Martha, retorna com o talher, faz uma prova e depois achega-se a ela com um beijo carinhoso. E ela retribui dizendo o sabor que sentiu: anis.

O pai de Lina, em resposta à carta de Martha, finalmente chega... Durante a refeição, ele diz que gostaria de ter conhecido Lina em outra circunstância. Ao sair no caminhão de sua firma com a filha para morar com sua nova esposa e família na Itália, é chamado por Martha, que diz a ele que Lina é parecida com ela... sendo difícil de conhecer... e que gosta de cozinhar.

Perturbada e em conflito com a separação, Martha rejeita o apoio amoroso de Mario e, após outro confronto com um cliente, ela pede demissão.

Logo depois, Martha vai ao encontro de Mario e pede a ele ajuda. Solicita que ele a acompanhe até a Itália para resgatar Lina. Durante o trajeto há um diálogo bonito entre os dois. Ela pergunta: “Você acha que ela vai querer voltar conosco para a Alemanha?” E ele: “Por que ela preferiria ficar com a família dela na Itália quando poderia voltar para a fria e cinzenta Alemanha, vindo a morar com uma maluca como você?” Ela: “Você está sendo cruel...”. Ao que responde Mario: “Martha, Lina ama você. Você não sabe disso?”

Quando chegam à casa de Giuseppe, Lina corre ao encontro de Martha e Mario.

Depois de se reunir com a menina, os dois se casam, e os três começam suas vidas juntos como uma família amorosa.

Simplesmente Martha é um filme que aborda as dificuldades nos relacionamentos cotidianos, bem como os obstáculos enfrentados para manter uma carreira bem-sucedida, tendo ainda que equilibrar problemas familiares. Entre pratos sofisticados e sabores difíceis de resistir, os personagens conduzem as suas vidas.

A gastronomia é o motivo para a compreensão das realizações dos personagens e quando não está esteticamente presente em cena, faz-se onipresente como pano de fundo. Martha, como *chef* austera e pouco receptiva a qualquer crítica, também engloba um feixe de representação da emancipação feminina que a transforma em uma mulher bem-sucedida, mas infeliz. Tal questão, entretanto, como um bom caldo cozido além do tempo adequado, transborda os limites da análise.

Em 2007, o filme foi relançado em versão hollywoodiana *blockbuster*, com o título *Sem reservas*, que tinha direito a Catherine Zeta-Jones com cabelo, unhas e maquiagem impecáveis em meio à confusão da cozinha e seu par perfeito com cabelos mais ainda, a desfilar em torno das panelas. Não chega nem perto do filme alemão.

21. O GRANDE SILÊNCIO, PHILIP GRÖNING - 2005

O *grande silêncio* (*Die grosse Stille*, 2005) é um filme do diretor Philip Gröning. Trata-se de um coprodução da França, Suíça e Alemanha, de 2005. O filme ganhou o prêmio europeu de melhor documentário em 2006.

Não há como escapar de um grande deleite estético e espiritual ao se defrontar com esse excelente filme de Philip Gröning.

Trata-se de uma obra singular, de grande sedução cinematográfica, que foge aos padrões usuais e possibilita a recuperação do significado de um tempo que revela “efeitos especiais interiores”.

A ideia da filmagem nasceu em 1984, quando o diretor entrou em contato com os responsáveis pela Grande Cartuxa (La Grande Chartreuse), nos Alpes franceses, ao norte de Grenoble, a casa-mãe da ordem dos cartuxos, fundada por São Bruno de Colônia (1030-1101) em 1084 (séc. XI).

A resposta à solicitação de filmagem só veio em 1999, ou seja, 15 anos depois da solicitação feita.

As condições para a sua realização estavam bem definidas: o diretor deveria permanecer hospedado no eremitério francês, conviver com a comunidade, sem poder se valer de recurso a nenhuma iluminação artificial e sem poder contar com técnicos de apoio.

O trabalho foi realizado pessoalmente por ele, durante os seis meses em que viveu, como os monges, numa das celas da comunidade.

O cineasta recorda que foram tempos difíceis para ele, sobretudo no início, de adaptação à vida de solidão e à alimentação natural. Foram cerca de 300 horas de filmagem, que resultaram num filme de 164 minutos.

Relata-se de forma muito rica e fidedigna a vida contemplativa, o ritmo, a repetição e o tempo do “silêncio eloquente” que marca o cotidiano de 37 monges cartuxos que dedicam sua vida à experiência de amor

a Deus.

A técnica cinematográfica é inovadora. O diretor recorreu a uma tecnologia de última geração. Toda a filmagem é feita em alta definição, possibilitando uma percepção singular da vida contemplativa em nuances inusitadas.

É um “filme de autor”, marcado por grande liberdade, que rompe os rótulos e os efeitos das grandes produções em curso. É um filme pontuado pela lógica da paciência, cujo ritmo é leve, pacato, lento.

Há um respeito profundo pela temporalidade dos monges. A câmera cinematográfica não invade a privacidade dos eremitas, mas é acolhida com carinho, já que consegue sintonizar-se com a dinâmica vital de cada participante.

O tempo é o grande protagonista desse belo filme, mas percebido no ritmo dos monges.

A opção do diretor é deixar falar o silêncio que habita a Grande Cartuxa, e falar por si mesmo. São densas e longas as tomadas que captam cada detalhe da vida cotidiana dos monges: a expressão dos rostos, o rumor dos passos nos grandes corredores, o vigor da noite em sua “solidão sonora”, o barulho da chuva, a madeira que queima e estala na lareira, os detalhes das frutas na bandeja, do copo com água sobre a mesa, da bacia que balança, da pá que remove a neve; e também a presença dos animais com seus guizos, o cair da neve, o canto gregoriano e o ritmo dos sinos.

Todo o tempo do documentário os sinos estão presentes, como que marcando o ritmo do filme e a vida da comunidade. A sonoridade se encaixa como luva na

dinâmica apresentada.

E como são belos os toques dos sinos neste filme! E nada é feito com pressa. É como se o diretor buscasse provocar no espectador interrogações substantivas sobre a forma como a vida vem sendo levada em nosso tempo, quando a gratuidade escapa por todos os poros.

Há uma intenção de expressar não apenas os ruídos do silêncio, mas também de educar o olhar para a percepção dos pequenos sinais, dos detalhes que sempre escapam daqueles que vivem sob o domínio da pressa e da busca de êxito.

Os detalhes são inúmeros e ricos: o trabalho na cozinha e na cela, o ritmo da alimentação tranquila, o recolhimento em oração, o monge que alimenta o gato, a alegria e gratuidade na descida sobre a neve.

As imagens da natureza também são esplêndidas, como a das árvores que dançam ao ritmo do vento e do lindo céu que abraça e protege a paisagem.

Nada escapa ao olhar atento do diretor, que, como um antropólogo do espírito, desvenda paisagens inusitadas e provoca uma sedução que estava adormecida.

Como sublinha Olegário González de Cardedal, em belo artigo sobre o filme publicado em fevereiro de 2002, nas *Notícias Diárias*:

“o espectador vai percebendo lentamente que o pano de fundo do filme é justamente o que não se vê e é isso que o alimenta. A sucessão de cenas, rostos, ruídos, cantos e neve é o acorde de uma presença interior que lhe dá conteúdo. O filme é o relato da presença silenciosa e sonora de Deus na vida de alguns homens para quem Ele é tudo, mas que não interfere em nada, de forma que tudo discorre

na luz de seu rosto”.

Pontuando a mudança das cenas há belas passagens bíblicas e da tradição que indicam a dinâmica e o sentido da vida contemplativa: uma vida de pessoas que foram seduzidas pelo mistério maior, que estão atentas para vislumbrar a leve brisa que traz o rosto amado.

Numa dessas passagens se diz: “Isso é o silêncio: deixar que o Senhor pronuncie em nós uma palavra igual a ele”.

A ordem cartuxa é uma das mais tradicionais do ocidente cristão. Trata-se da única ordem monástica que preservou integralmente o ideal do monaquismo, sem nunca ter passado por uma reforma.

São monges eremitas que vivem em comunidade. Os três motes que movem a vida comunitária são: silêncio, solidão e simplicidade.

A ordem é também conhecida por sua sobriedade. Num dos passos das meditações de Guigo I, o prior que fixou por escrito a regra dos cartuxos no séc. XII, se diz que o monge foi criado para “ver, conhecer, amar, admirar e louvar o Senhor”, e nada mais do que isto.

E de fato, os monges “veem o invisível em cada prega de seus hábitos”. No único momento do filme em que há a presença da palavra, o velho monge cego fala de sua tranquilidade diante da morte e sinaliza que “quanto mais se avizinha de Deus mais se torna feliz”.

Ao longo do filme, o diretor Philip Gröning fixa sua câmara sobre a chama da vela, acompanha o ritmo e o movimento de suas cores que nunca se fixam, mas que estão sempre abertas ao impulso da brisa e

do vento.

É esta mesma chama que concentra a atenção dos monges nas noites dos longos e lentos ofícios das Vigílias, quando transbordam a dinâmica da solidão da cela monacal e partilham a experiência comunitária.

O diretor demora-se nesta tomada de cena, que marca a presença do pequeno e pálido ponto de luz ao fundo, que regula e concentra a atenção dos monges na solidão da capela escurecida.

É um momento sublime e forte do filme, que faz recordar a reflexão de Thomas Merton sobre o “ponto virgem” (*point-vierge*), esse “pontinho de nada”, de “absoluta pobreza” e gratuidade, que está “no centro de todos os demais amores” e que revela uma “inexprimível inocência”, indicando um horizonte que está para além das palavras.

Ali concentra-se o “vasto e aberto segredo” do que é gratuito e que passa despercebido para o desatento: o paraíso da simplicidade, do esquecimento de si, da liberdade e da paz.

22. A PARTIDA, YOJIRO TAKITA - 2008

As tuas mãos têm grossas veias como cordas azuis
sobre um fundo de manchas já da cor da terra
como são belas as tuas mãos
pelo quanto lidaram, acariciaram ou fremiram da
nobre
cólera dos justos...

Porque há nas tuas mãos, meu velho pai, essa beleza que se

chama simplesmente vida.”

Mário Quintana

Lidar com a morte nunca foi uma experiência tranquila para o ser humano. Ao longo da história, a morte foi sempre algo vivenciado com dificuldade. Para utilizar uma expressão do poeta Manuel Bandeira, ela foi sempre a “indesejada das gentes”. Para amenizar o peso de seu significado, o ser humano encontrou canais rituais para defrontar-se com esse enigma e situá-lo dentro de um quadro de significado que pudesse então ajudar os que perderam entes queridos a lidar com a dor. Na sequência da perda existe o trabalho do luto, que se equipara à dinâmica do confronto com uma “lesão grave”.

Freud, que também viveu a traumática experiência de perda de uma filha, debruçou-se sobre o tema do luto, ajudando-nos a entender o seu significado. Para ele, o luto é um trabalho existencial de encontrar caminhos plausíveis de “perpetuar um amor ao qual não queremos renunciar”¹⁹¹, favorecendo condições aos que vivem a perda de continuar o seu caminho com serenidade. Os lutos precisam ser trabalhados, pois podem ser infinitos. Eles ocorrem quando uma relação de amor se desfaz e provoca danos em quem fica. O luto não se resume à perda de uma pessoa amada, mas, como assevera Christian Dunquer, firma-se como “uma espécie de paradigma genérico para pensar os destinos para a experiência humana da perda”¹⁹². A privação de entes queridos é considerada pela Organização Mundial da Saúde como uma das experiências

191 Christian Dunker. *Lutos finitos e infinitos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023, p. 15 (citando uma carta de Freud). Ver ainda: Id. *Lutos finitos e infinitos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

192 Christian Dunker. *Lutos finitos e infinitos*, p. 21.

deletérias para a saúde mental, daí o cuidado que deve envolver o tratamento das perdas.

O filme japonês *A partida (Okuribito)*, de Yojiro Takita, de 2008, aborda o tema da travessia de uma forma lírica e delicada como poucos outros filmes conseguiram realizar com sucesso. O excelente trabalho cinematográfico do diretor japonês foi vencedor do Oscar de melhor filme estrangeiro de 2009, além de outras importantes premiações em festivais mundiais, como o Japan Academy Prize, angariando os prêmios de melhor filme, diretor, ator e atores coadjuvantes. Destacam-se ainda o singular roteiro de Kundo Koyama, a bela fotografia de autoria de Takeshi Hamada e a maravilhosa trilha sonora de Joe Hisaishi.

Em clássica passagem do livro da Sabedoria, no Primeiro Testamento, se diz que “idêntica é a entrada de todos na vida, e na saída” (Sb 7,6), ou seja, na partida. O ser humano é marcado pela contingência e a impermanência, mesmo que busque esconder essa realidade como forma de proteção de seu *nomos*. A verdade é que todos nós morremos, e as narrativas, sejam religiosas ou filosóficas, buscam explicar esse dado inapelável que encontramos em diversos momentos da nossa vida, com a perda de parentes, amigos e outros queridos.

O filme de Yojiro Takito, sem recorrer a complexas discussões filosóficas ou religiosas sobre a morte, busca lidar com o fenômeno como um fato dado, na sua fenomenológica presença, favorecendo ao espectador lidar com as dores singulares e diversas daqueles que vivem a experiência. Através da preciosa mirada do diretor, somos levados a refletir sobre esse ato de partir e as nuances que envolvem os impactos da ausência

naqueles que estão no tempo.

O roteiro segue uma sequência simples e de certa forma previsível, recorrendo a uma história que se passa com um violoncelista japonês, Daigo Kobayashi (Masahiro Motoki) que, depois de perder o seu emprego numa orquestra privada em Tóquio, retorna a sua cidade natal, Yamagata, para conseguir nova ocupação, mas não mais no campo da música. Ele e sua esposa, Mika (Ryoko Hirose), tomam juntos a decisão de retomar a vida na pequena cidade onde a história de Daigo começou.

Depois de vender o seu precioso instrumento, Daigo retorna com sua mulher para sua cidade natal e ali busca uma nova ocupação. Os dois passam a viver na casa deixada como herança pela mãe do músico, e ali ainda existem marcas da presença de seu pai, que abandonou a família quando Daigo era ainda menino. A situação de abandono ficou impressa na vida do músico, como um trauma difícil que teve que resolver ao longo de sua trajetória. Ela traz consigo as marcas de uma relação conflitiva com o pai.

Depois de tanto tempo de separação, ele guarda do pai uma nebulosa lembrança, e sua fisionomia perde-se na memória. O que o músico recorda, como algo que ficou marcado como presença em sua vida, é uma troca de pedras que fez com seu pai quando ainda era criança, seguindo uma velha tradição japonesa na qual as pessoas partilhavam pedras para expressar os sentimentos de uma ligação, recorrendo a pedras que pudessem representar a pessoa, de acordo com seu peso e textura.

Na casa onde o casal passa a morar, há uma cole-

ção preciosa de música clássica, que era uma das paixões de seu pai. Em cena do filme, podemos observar como destaque, num dos discos, o concerto para violoncelo de Schumann, interpretado pelo músico Pablo Casals. O menino foi incentivado e mesmo obrigado por seu pai a dedicar-se ao aprendizado do violoncelo. A bonita presença da música instrumental se revela na trilha sonora do filme, envolvida pela harmônica participação do violoncelo em clássicos de Schumann, Brahms (“Wiegenlied”, em especial), Gounod, assim como a imponente contribuição da nona sinfonia de Beethoven, com orquestra e coro. Tudo também somado com outros arranjos escolhidos por Joe Hisaishi, responsável pela trilha sonora do filme.

Na busca de um emprego, Daigo acaba descobrindo no jornal uma oferta que lhe interessa. No informe jornalístico estava escrito: “Ajudamos a partir”. Imaginando ser uma agência de viagens, e não exigindo requisitos mais complexos, o músico acaba se interessando e partilha o achado com a mulher. Ao dirigir-se ao local indicado, descobre com perplexidade que a vaga disponibilizada é para o trabalho numa funerária. É um trabalho profissional relacionado ao cuidado e preparação dos corpos, visando a sua cremação. Assustado, Daigo pensa em renunciar, mas acaba aceitando a vaga, incentivado pelo patrão do estabelecimento, a Agência NK, um senhor mais velho, experiente, em quem transparece a tranquilidade de um mestre no ofício de ajudar as pessoas em suas partidas. O mestre e responsável pelo ofício é representado no filme pelo ator Tsutomu Yamazaki.

O mestre do ofício é uma figura muito especial e guarda um ar de sabedoria e serenidade indispensável

para o ofício tradicional de *nokanshi*, aquele que prepara os mortos para o velório e a cremação. O trabalho exige uma técnica particular, um ofício cuidadoso e delicado de embelezar o morto, apaziguando a dor profunda dos familiares, que podem, na despedida, encontrar a pessoa amada num resplendor peculiar. Na cerimônia pública de despedida, o profissional revela toda a sua maestria e delicadeza no cuidado com o outro que parte. Nas cenas das cerimônias, não há quem não fique paralisado pela beleza e delicadeza das mãos do cuidador, que tratam do corpo com o dom de um artista. No tratamento que é dado ao corpo, as mãos exercem um papel maravilhoso. Tudo começa e termina com o recurso da arte das mãos.

O modo de ser e o jeito especial de seu patrão são características importantes para a escolha de Daigo de permanecer no ofício, apesar de todas as resistências que tal emprego desperta na população do povoado. O ofício do mestre em nada muda seu jeito particular de viver e seu apreço pelas comidas. Numa singular cena do filme, Daigo se surpreende ao ver seu mestre apreciar uma guloseima com extremo deleite. Ele pergunta ao mestre o que é aquilo que ele come com tamanha satisfação. Ele diz que aquilo é esperma de baiacu. O amigo estremece...

Na sala onde estão, há o retrato da mulher do mestre, falecida nove anos antes. Os dois conversam sobre o ocorrido com ela. E o mestre diz ao amigo que ela foi a sua primeira cliente no ofício de *nokanshi*, e que a partir de então dedicou-se com afinco ao trabalho. Sublinha ainda que não há como fugir do desenlace final: um dos dois sempre acaba partindo antes. É o que fatalmente ocorre. O mestre mostra a guloseima para

o amigo e diz, num lampejo: “Até isto é um cadáver. Os seres vivos comem outros seres para viver, certo?”. O amigo observa-o com atenção. E o mestre conclui: “Se você não quer morrer, tem que comer, e se tem que comer, que seja algo gostoso”. Aponta em seguida para uma planta que estava diante e sublinha que ela, sim, não precisa comer outros seres para viver.

Daigo vai se dando conta da elevação envolvida no ofício de *nokanshi*. Isto ao acompanhá-lo de perto em seu trabalho, constatando a nobreza que envolve o ofício de conferir beleza ao morto, oferecendo-lhe a mais singela e digna forma de fazer a travessia para o além. Um trabalho nobre, que cria as condições favoráveis para a mais linda cerimônia de adeus. Os *nokanshi* são verdadeiros “artesãos do *post-mortem*”, e com sua arte ajudam a enfraquecer o golpe que a morte significa, e aquilo que nela há de tragédia e mistério.

Em cena das mais marcantes do filme, o mestre exerce sua função com uma senhora que tinha falecido. A destreza e delicadeza do mestre no tratamento do corpo provoca encantamento e emoção profunda em todos os que assistem a cerimônia, incluindo Daigo, sempre muito atento em seu aprendizado. Ao longo da cerimônia, vemos na primeira fila o marido da mulher falecida, com seu olhar de tristeza abissal, perdido naquele rosto que vai ganhando forma e beleza. Em determinado momento, o mestre pede ao marido o batom que sua mulher mais gostava. Ele, atônito, nem consegue perceber com nitidez o pedido, e sua filha, que estava ao lado, prontifica-se a trazer o batom desejado. E então vemos a beleza do mestre enfeitando a mulher e fazendo-a reviver de forma renovada.

A cena vem pontuada com a voz de um narrador

que relata o que significa fazer reviver um corpo frio e dar-lhe beleza eterna. Tudo executado com muita técnica e experiência, com muita precisão e delicadeza, de forma a ajudar no último adeus. Estar ali presente e poder assistir ao movimento das mãos de um tal profissional era poder acompanhar o significado desse passo ao infinito, desse diverso encontro com a Alteridade. E quase em todas as cenas que envolvem o trabalho profissional, os parentes ou amigos daquele ou daquela que partiu sentem-se profundamente agradecidos pela homenagem indescritível. Em casos concretos, percebe-se claramente o alívio dos que acompanham a cerimônia, tornando o impacto menos doloroso e suscitando uma nova tessitura na comovida situação dos que ficaram.

Daigo aprende muito bem o seu ofício, talvez facilitado pela delicadeza de mãos que passaram pelo aprendizado do violoncelo. Decorrido o tempo de experiência, Daigo esmera-se em seu serviço, destilando suavidade, ternura, cortesia e compaixão no novo ofício, ao qual passa a dedicar-se com afinco. Vai percebendo com o tempo que cuidar do corpo é adquirir a possibilidade de um novo olhar sobre o mundo e sobre os outros. Vai crescendo nele, com brilho singular, a consciência de que a morte pode ser vista de outra forma, como um portal para a eternidade, e que o trajeto para a nova forma de vida pode ocorrer com singularidade lírica e poética. Cresce com ele a sensação de que a morte é algo belo e que merece uma reverência especial. De fato, a experiência de Daigo provoca nele uma autêntica metanoia.

Em razão de ser uma profissão rejeitada, por lidar com os corpos frios, ela não é aceita como um emprego

digno pelos outros, que não conseguem alcançar o significado sublime do ofício. Daigo teme revelar para sua mulher o ofício assumido, já prevendo uma rejeição. De fato, com o tempo, os outros da região acabam percebendo o trabalho exercido por Daigo e junto com isso cresce também o preconceito, que envolve igualmente sua mulher. Ela pede ao marido para encontrar um trabalho mais digno e, diante da perplexidade dele, ela prefere afastar-se de casa por um tempo, indo morar com seus pais. Ele continua a exercer seu ofício.

Tempos depois, Daigo surpreende-se com a volta de sua esposa, que retorna para revelar ao marido que está grávida. Solicita a ele, mais uma vez, que busque um emprego diferente. O desencontro entre os dois, relacionado ao ofício exercido pelo marido, prossegue sem alteração. Algo de novo, porém, sucede, com a morte da dona de um estabelecimento de banhos na cidade, frequentado por todos. É uma mulher reconhecida e admirada por todos. Daigo procede como sujeito na cerimônia de despedida dela. É quando, então, tomada de espanto e admiração, maravilhamento e sensibilidade, sua esposa consegue, pela primeira vez, reconhecer a beleza envolvida no trabalho profissional do marido. Tudo então passa agora a ganhar um colorido diferente na relação entre os dois.

Certo dia, ao chegar ao seu trabalho, Daigo depara-se com a funcionária da empresa e esta revela a ele que seu pai tinha falecido. Estava numa colônia de pescadores, e alguém, remexendo os seus papeis, acabou descobrindo sobre o seu filho. A notícia não é recebida com a dor que em geral acompanha os que são tomados pela surpresa de uma perda. Há ainda muito rancor naquele menino crescido, que viu seu pai abandonar

sua família e partir sem jamais dar notícia. Aos poucos, em razão de um trabalho interior difícil, Daigo decide partir com a mulher para o exercer o ofício profissional de despedida de seu pai. Quando chega ao povoado, o pai já está para ser removido para a cremação. Chegam dois agentes funerários para buscar o corpo, e o filho acompanha a cena, mas se choca com o jeito naturalizado e indiferente com que os profissionais lidam com o corpo de seu pai, já querendo colocá-lo de qualquer jeito no caixão.

É quando então Daigo intervém, impedindo a ação dos profissionais. Diante da surpresa dos mesmos, a esposa de Daigo entra em cena, sublinhando que seu marido também era um profissional do ofício. Na sequência, o que vemos é uma linda cerimônia privada de Daigo e sua mulher diante do corpo frio do pai. Daigo aproxima-se do rosto daquele que se tornou distante e, aos poucos, aquela imagem embaçada que pontuava sua memória do pai vai ganhando um delineamento novo e o rosto vai se formando novamente para ele. E ele diz: “Meu pai!” Com suas mãos delicadas, começa o trabalho paciente e meticuloso de cuidar do rosto de seu pai, barbeando-o com cuidado e ajustando cada segmento de seu corpo. Quando vai lidar com o arranjo das mãos do pai, percebe que uma encontra-se fechada e, dentro dela, está a pequena pedra que tinha ganhado do filho em tempos passados. É uma cena de beleza exemplar. Por intermédio de seu exercício profissional, processa-se o reatamento de um laço que se perdeu no tempo, mas que agora ganha um significado único de presença e unidade.

Em precioso artigo sobre os filmes orientais, e em particular sobre esta obra de Yojiro Takita, o pesqui-

sador Rodrigo Petrônio desvela a presença complementar de nihilismo e transcendência neste singular trabalho¹⁹³. Sublinha, com razão, que o interesse maior expresso na visada do diretor não é com o que ocorre com o além da vida, mas com aquele “último minuto” que marca uma cerimônia de adeus. Não se lança o espectador num futuro distante e desconhecido, mas provoca-se nele a atenção singular e gratuita para a última contemplação de um rosto querido, que vai sendo embelezado para a despedida final. A cerimônia deixa escapar aquela “última fresta” de luz que transcende a miséria intramundana. Diante daquele corpo destituído de vida, o diretor consegue fazer renascer o outro pelas mãos de um cuidador delicado. Trata-se da expressão do verdadeiro “cuidado” (*sorge*), como indicado por Martin Heidegger em sua obra *Ser e tempo*. Somos, assim, levados pelo diretor a espreitar o portal fundamental que separa os dois mundos, ou seja, o contato com o nada que se revela como a porta para a transcendência.

Numa das cenas importantes do filme, em torno do funeral da dona da casa de banhos, vemos a presença do profissional que trabalha há anos naquele momento final da cremação, quando se aperta o botão verde para o acendimento do fogo abrasador, que tudo destroça. Ele era um frequentador assíduo da casa de banhos e ficara muito amigo da dona do estabelecimento. Os dois tinham passado juntos o Natal do ano anterior e ela tinha pedido a ele, como num lance de pressentimento de sua morte, que desse continuidade ao seu trabalho na casa de banhos, que passava por momento de decadência. Ao final da cerimônia, quando o corpo já es-

193 Rodrigo Petrônio. Nihilismo e transcendência no cinema oriental. Um Oriente a Oriente do Oriente. In: Faustino Teixeira (Org.). *Mística e Literatura*. São Paulo: Fonte Editorial, 2015, p. 214-225.

tava para entrar no recinto da cremação, entra na sala o filho da mulher e pede ao responsável para assistir aquele momento derradeiro. O homem diz ao amigo que acender o fogo era a sua especialidade. O trabalho com o fogo, realizado há anos, acabou provocando nele uma reflexão decisiva, que resumiu para o amigo: “A morte não é senão uma passagem. Não é o fim. Com ela deixa-se para trás um mundo, mas certamente passa-se para um outro. Ela é o verdadeiro portal”. E assinala para o olhar perplexo do filho de sua amiga que o seu trabalho ali é o de ser “guardião do portal” que dá início a uma nova travessia. E tudo o que diz quando aperta o botão é: “Boa viagem, até breve!”.

23. A JUVENTUDE, PAOLO SORRENTINO – 2015

Estamos diante de um filme magnífico, a meu ver, que aborda questões fundamentais da vida humana, de modo particular a questão da felicidade. Sua estreia se deu no Festival de Cinema de Cannes, em maio de 2015. O filme ganhou 12 prêmios em festivais onde foi apresentado, sendo a música “Simple Song”¹⁹⁴, que aparece ao final do filme, indicada ao Oscar de melhor canção original. Houve ainda a indicação ao Globo de Ouro de melhor atriz coadjuvante (Jane Fonda) e melhor canção. Posso ainda registrar a beleza da fotografia, a cargo de Luca Bigazzi.

Podemos aqui fazer menção a um tema freudiano, como lembra Lucia Sivoletta Wendlig, que aborda o filme em “Crônicas Cariocas” em abril de 2016¹⁹⁵: será o ser humano alguém fadado à felicidade? Na verda-

194 Toda a bela trilha sonora do filme é de autoria de David Lang.

195 <https://cronicascariocas.com/colunas/cinema/criticas/lucinha-no-cinema/a-juventude-youth-la-giovinezza/> (acesso em 20/11/2021)

de, há como contraponto o princípio da realidade, que barra qualquer hipótese de uma felicidade completa, sendo sempre parcial. O mundo real não consegue satisfazer nossos desejos. Ser ou não feliz é um tema recorrente no filme.

Tive acesso ao roteiro, que foi publicado em livro na Itália, em 2015. Temos ali todas os momentos e falas do filme, que são muito significativos¹⁹⁶. O roteiro é simples: somos apresentados a dois personagens que se encontram à beira dos oitenta anos, amigos de longa data: Fred Ballinger (Michael Caine) e Mick Boile (Harvey Keitel). O primeiro é um compositor e maestro aposentado, autor de uma linda e reconhecida composição: “Canção simples” (“Simple song”); o segundo é um bem-sucedido cineasta, decidido a fazer um último filme, que seria o seu testamento.

Os dois estão num idílico e luxuoso *spa* no sopé dos alpes, na Suíça, entre paisagens maravilhosas. Com eles, outros personagens, pessoas de idades e objetivos diversos: Lena Ballinger (a filha e secretária de Fred – que vinha de um casamento rompido com Julian¹⁹⁷); Jimmy Tree (Paul Dano), um jovem ator, que ficou conhecido por representar Mister Q (um robô de ferro, cuja armadura pesava noventa quilos, e sua face quase não era vista); um ex-jogador argentino de futebol (uma paródia com Maradona)¹⁹⁸; uma atriz famosa mas decadente (Brenda Morel – interpretada por Jane

196 Paolo Sorrentino. *La giovinezza*. 2 ed. Milano: Rizzoli, 2015. Grande parte de minha reflexão foi inspirada nesse livro.

197 Ele, Julian, filho do velho cineasta Mick, arruma uma amante e diz que ela é boa de cama. Isso irrita profundamente Lena quando sabe disso pelo pai no hotel: Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 69.

198 Sempre citado no roteiro como o obeso sul-americano. Em determinado momento do filme, o cineasta Mick sublinha que aquele sul-americano é “o último, verdadeiro, autêntico mito na Terra”: Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 56.

Fonda); um professor de alpinismo (Luca Moroder, interpretado por Robert Seethaler); uma linda Miss Universo (Madalina Diana Ghenea); e uma cantora inglesa (Paloma Faith).

Os dois amigos recordam naquele lugar paradisíaco passagens da vida, da infância. Fazem igualmente planos para o futuro. O filme lança para todos os que o assistem a delicada questão do legado que deixamos para os outros na vida. Em certos momentos do filme fica a sugestão de que a obra que fizeram firmou-se como mais importante do que aquilo que “conseguiram fazer de suas vidas”¹⁹⁹. A expressão NOSTALGIA talvez consiga dar um significado mais preciso ao filme: do grego *nostós* = regresso e *algos* = dor.

Temos também a temática da passagem do tempo, como numa frase da tradição budista: “Tudo muda. Tudo aparece ou desaparece”; ou então Rilke: “O que é nosso flutua e desaparece” (Segunda Elegia de Duíno).

Há ainda a questão do preconceito: a visão preconceituosa do jovem ator com respeito à Miss Universo²⁰⁰ ou da filha do compositor com respeito ao professor de alpinismo. Essa questão foi apontada com presteza por Alessandra Ogeda em sua resenha do filme²⁰¹.

Sorrentino é um diretor muito influenciado por Fellini, e vemos no filme passagens que lembram o grande diretor italiano, sobretudo na obra *Oito e meio*.

Pontuando algumas cenas do filme:

1. Uma reflexão sobre a amizade. Em momento do
199 <https://movienonsense.com/2016/04/09/youth-la-giovinezza-juventude/> (acesso em 20/11/2021).

200 Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 118-119.

201 <https://movienonsense.com/2016/04/09/youth-la-giovinezza-juventude/> (acesso em 20/11/2021).

filme, num encontro de Lena com Mick, ela estranha o fato de o cineasta não estar sabendo de determinado detalhe de posicionamento de seu pai, o compositor. Considera estranho haver certo recato na intimidade entre os velhos amigos, e diz: “Que estranha amizade, a de vocês”. E ele responde com tranquilidade: “Nas belas amizades, o que dizemos são apenas as coisas belas”²⁰².

2. O tema da juventude. É memorável a cena em que os dois amigos, num passeio no hotel, assistem um jovem a passar rapidamente com sua *mountain bike*, numa roda só, em ousado procedimento na inclinada rampa da estrada, com energia fantástica.

Mick fala ao amigo que não se lembra mais de quase nada, nem mesmo de seus pais ou de sua infância. Mas lembra-se do dia em que aprendeu a andar de bicicleta. E que felicidade (mesmo assim com algo tão banal). E diz que pela manhã tinha se recordado de outra coisa... e o amigo Fred adivinhou: o dia em que caiu da bicicleta. E justificou por que adivinhou: “Porque isto se dá com todos. Aprende a fazer uma coisa, fica feliz, e acaba por esquecer de frear”²⁰³.

Há também o “clima de alegria”, como na exemplar cena em que o velho compositor Fred rege, no meio das árvores, um coral de vacas. É uma cena única: com gestos delicados das mãos, ele vai regendo, sentado num tronco, e ao som dos sinetes das vacas juntam-se o som das cigarras e o dos pássaros. Com muita doçura, ele fecha os olhos e admira aquela sensação maravilhosa – uma sinfonia da natureza. Como diz o roteiro, é a primeira vez no filme em que o compositor aparece como

202 Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 144.

203 *Ibidem*, p. 89.

alguém feliz. Composto mentalmente, ele seleciona os rumores que estão à disposição e se percebe regendo maravilhosamente²⁰⁴.

E a cena mais ao final, quando o médico do *spa* diz a ele que seus exames estão perfeitos, e que não tem problema algum na próstata: “O senhor está tão sadio como um peixe”. E indica para ele o que o aguarda fora dali: “a juventude”²⁰⁵. Mas Fred diz ao amigo músico mais adiante que ele voltará para a sua casa e para a rotina normal.

3. A diferença do olhar entre as pessoas, exemplificada no olhar que a filha Lena dirige a seu pai, e a reação deste ao falar da questão para a mulher internada numa clínica privada:

A filha lamenta o fato de o pai só ter pensado na música. Nada mais havia na sua vida. Para ele, o que devia imperar era apenas o silêncio: o silêncio para ajudar a inspiração; o silêncio para descansar. E também a aridez: nada de carinho ou abraço, nem um beijo sequer. E a filha continua: “Não conseguiste a cura de teu sofrimento”. Até hoje sequer conseguiu levar flores para a mulher, internada numa clínica em Veneza. E ainda: “Queria ser Stravinski, mas não tinha um milésimo de seu gênio”²⁰⁶.

Durante o filme, ela fica comovida ao presenciar uma cena amorosa de seu pai, um carinho enquanto ela “fingia” dormir. Isto pela primeira vez na vida²⁰⁷.

Fica também emocionada por ter presenciado uma fala de seu pai com o emissário da rainha, quando dis-

204 Ibidem, p. 44-45.

205 Ibidem, p. 179.180.

206 Ibidem, p. 72.

207 Ibidem, p. 144.

se que não queria mais reger sua música, pois só mesmo sua mulher seria capaz de ser a soprano. A filha diz: “Ele demorou oitenta anos para dizer uma coisa romântica”²⁰⁸.

E há o olhar do pai, quando visita sua mulher, já ao final do filme, na clínica em que está internada. Ele diz: “Melanie, os filhos não sabem. Não conhecem as coisas dos genitores (...). Não podem saber. Não sabem como tremi pela primeira vez que te vi no palco (e a orquestra ria reservadamente)”. Eles, os filhos, não sabem como você me amou e como eu te amei. Eles não sabem o que fomos eu e tu, não obstante tudo...”²⁰⁹. Em outro momento do filme, diz ao amigo Mick que aquilo que falta em sua vida agora é a sua mulher, Melanie.

E a mulher se mantém ali no quarto, sem voltar o olhar para o marido, imóvel junto à janela, com o olhar destruído pela doença²¹⁰.

4. A nervura central da questão da morte: a questão fundamental não é simplesmente deixar memórias aos que ficam, transmitir o saber... Tudo isso acaba por escamotear o único problema, que é a morte, assim tão vizinha (palavras de Fred a Mick)²¹¹.

Em certo momento, o cineasta sublinha: “A maior parte dos homens morre não só sem testamento, mas morre sem que ninguém se dê conta”²¹².

E o maestro assiste sem conseguir reagir à morte suicida do amigo já ao final do filme, depois que ele recebeu a negativa da atriz querida por ele para con-

208 Ibidem, p. 144.

209 Ibidem, p. 184.

210 Ibidem, p. 183 e 192.

211 Ibidem, p. 115-116.

212 Ibidem, p. 166.

cluír o seu filme. Num encontro entre os dois no hotel ela disse a ele: “A sua carreira terminou (...). O seu filme testamento não interessa a ninguém, arriscando colocar tudo a perder com respeito aos belos filmes que fez”²¹³.

Na dura cena do suicídio do amigo, Fred diz que volta à rotina da casa, enquanto Mick sublinha que não consegue viver com a rotina, e as emoções para ele são tudo. “Com grande simplicidade” ele se achega à janela e joga o seu corpo, sem que o amigo possa fazer algo para salvá-lo²¹⁴.

5. A irrevogabilidade da velhice: a bela cena em que Mick, com uma luneta, mostra a uma jovem uma montanha vista de perto (com um lado da luneta) e vista de longe (com o outro lado). Isto para expressar a diferença entre a juventude (que se vê de bem perto) e a velhice (que se vê de longe)²¹⁵.

Como sublinha Alessandra Ogeda, “neste filme, a reflexão maior é sobre a passagem do tempo. Sobre as características das pessoas quando elas são jovens, que tipo de olhar, percepção, sensibilidade que elas têm, e o que acontece quando elas envelhecem – muda o olhar, a percepção e tudo mais”²¹⁶.

6. A questão da sexualidade. Na magnífica cena em que os dois velhos amigos ficam deslumbrados com a entrada da Miss Universo na grande piscina da sauna, com sua beleza esplêndida²¹⁷. A beleza causa um impacto impressionante nos dois, como se estivessem

213 Ibidem, p. 158

214 Ibidem, p. 173.

215 Ibidem, p. 101.

216 <https://movienonsense.com/2016/04/09/youth-la-giovinezza-juventude/> (acesso em 20/11/2021).

217 Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 151.

diante de algo sensacional, mas inatingível. Uma mulher “concebida para causar distúrbio no mundo (*disagio nel mondo*)”²¹⁸.

Há também a cena “estranha” da relação sexual do casal alemão, que durante as refeições sequer se falam, mas em determinado momento o homem leva um tapão da mulher. Depois, os velhos amigos flagram os dois em cena escaldante no meio da floresta²¹⁹.

E igualmente a sensação experimentada por Fred no jeito especial com que a jovem massagista toca o seu corpo. Fred pergunta a ela se ela entende tudo com as mãos e ela responde: “Se compreendem muitas coisas tocando. Mas talvez pelo fato de as pessoas terem medo de tocar-se”²²⁰. A experiência da jovem é grande, capaz de sentir no toque o estado emocional de cada um, como ocorreu com Fred²²¹.

7. Outros detalhes: como o esfregar do papel das balas por Fred, com aquele barulho característico, como se estivesse compondo. Em certa cena, o seu velho amigo diz que aquilo que ele compõe com o papel da bala é o que de melhor fez na carreira²²². Só na cena mais ao final, depois de visitar sua mulher, deixa de fazer isto²²³.

24. O SABOR DA VIDA, NAOMI KAWASE – 2015

No percurso realizado até agora na série Filmes em Perspectiva, é a primeira vez que nos deparamos

218 Ibidem, p. 152.

219 Ibidem, p. 52, 79 e 91.

220 Ibidem, p. 98.

221 A mesma massagista aparece em outros momentos do filme em cenas lindas de dança, com exemplares movimentos plásticos.

222 Paolo Sorrentino. *La giovinezza*, p. 150.

223 Ibidem, p. 149 e 186.

com a diretora japonesa Naomi Kawase (1969). As imagens de seus filmes ficam densificadas na memória em razão de tanta beleza e delicadeza que acompanham os seus trabalhos. Ela foi responsável por filmes singulares como *O bosque do luto* (2007), que ficou consagrado com o Grande Prêmio do Júri do Festival de Cannes; *O segredo das águas* (2014); *Vision* (2018) e *Esplendor* (2018).

Não há muitas referências sobre a biografia de Naomi Kawase. O que se sabe é que seu pai biológico abandonou a família e ela foi criada pelos tios-avós. Num de seus documentários, *Céu, vento, fogo e água* (2001), ela presta homenagem póstuma a seu pai, num filme marcado por imagens enigmáticas e preciosas. Em seu trajeto de vida ocorreu também a perda de um irmão e de um filho. A sua cidade de origem, Nara, é cenário de muitos de seus trabalhos, ocupando um lugar de destaque no seu olhar sobre o mundo. Com sua delicadeza peculiar, ela passeia em vários trabalhos pelos pequenos vilarejos que circundam sua cidade natal, que chegou a ser capital do Japão antigo, entre 710 e 794, e que em 2010 comemorou 1300 anos²²⁴.

A paixão da diretora pelo cinema a acompanha desde jovem, quando, aos 18 anos, saiu com sua câmera de 8 mm para realizar seu primeiro trabalho. Dotada de sensibilidade incomum, voltava sua atenção para diversas coisas, que ganhavam brilho especial com seu olhar, de modo muito particular a água, o corpo e a casa²²⁵. Há muita chuva nos filmes da diretora. As sensações dos espectadores são tocadas pelo ritmo do tempo, sobretudo nos momentos em que “o vento, as 224 Para um olhar geral sobre os filmes de Naomi Kawase, aconselho o livro de vários autores, organizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil: *O cinema de Naomi Kawase*. Rio de Janeiro: CCBB RJ, 2011. 225 VVAA. *O cinema de Naomi Kawase*, p. 9 e 12 (Artigo de Carla Maia e Patrícia Mourão: *Água corpo casa Kawase*).

cores e os cheiros ficam mais fortes e perceptíveis, enquanto todo o restante da natureza parece se calar à espera do inevitável”²²⁶. Seus trabalhos guardam um toque autobiográfico bem específico.

Em notas da própria diretora, ela sublinha que seus filmes situam-se na fronteira entre documentário e ficção. A vida, com todos os seus delineamentos, brota com singeleza em seu olhar atento. Como ela disse:

“A vida é uma série de aventuras milagrosas desconhecidas. Enquanto vivermos, sempre continuaremos encontrando tantos elementos e emoções da vida; adversidade, dificuldades, alegria, felicidade etc... Encontramos todos esses elementos simplesmente porque estamos vivendo nossas vidas de milagre. O que desejo é expor e expressar esses sentimentos e elementos fundamentais da vida por meio da mágica do cinema”²²⁷.

O cinema de Naomi Kawase é pontuado pelo toque da sensibilidade. Há em seu olhar uma generosidade única, que aborda temas de fronteira, como o nascimento e a morte, exemplificados nos filmes *Nascimento/Maternidade* (2006), quando filma o próprio parto, ou na *Carta de uma cerejeira amarela em flor* (2002), em que aborda os últimos meses do fotógrafo, crítico e editor de fotografia, Kasuo Nishi, com singular sensibilidade. O seu cinema está todo tomado pelo clima de seu entorno, na atenção ao ciclo da vida. Não há como entender a sua obra, destacando essa singularidade. São interesses

“atravessados pela intensidade da presença física das pessoas no seu dia a dia, assim como por uma atmosfera de cumplicidade entre elas, que nos remete aos sentidos por-

226 Ibidem, p. 9.

227 Ibidem, p. 17.

fundos da vida, mas também à sua dimensão física, cotidiana, banal”²²⁸.

Em carta da pensadora e mística Simone Weil ao amigo Joe Bousquet, de 13 de abril de 1942, ela sublinhou que “a atenção é a forma mais rara e mais pura da generosidade”²²⁹. É o que vemos no trabalho de Naomi Kawase. Para utilizar uma expressão do filósofo Ortega y Gasset, para que se possa ver a dor, é necessário interromper o fluxo da doença e se converter num vidente²³⁰. Há um “xamanismo da intimidade” no cinema de Kawase, uma atenção especial à feminilidade, como se pode observar nos contrastes que estão presentes no seu olhar, que se debruça tanto sobre aquela que gera vida como na anciã nonagenária, que vive o desgaste de sua corporalidade no filme *Nascimento/Maternidade*²³¹.

Toda a obra de Naomi Kawase expressa a preocupação de criar vínculos, num trabalho minucioso e atento para interrogar o puro presente e as entranhas do real. Ela não deixa escapar o que é efêmero e contingente, numa dinâmica que traduz de forma bela o gesto de acariciar a imagem. Seus filmes não se prendem às convenções ou à lógica do mercado. São pura delicadeza. Há cuidado em retratar as transformações e perdas, com um vínculo singular com o tempo.

A diretora “se preocupa muito com uma relação de proximidade participativa que a câmera estabelece com aquilo que é filmado – pessoas, objetos, nature-

228 Ibidem, p. 203 (Artigo de João Dumas. Luz e sombra sobre os olhos).

229 Simone Weil & Joë Bousquet. *Corrispondenza*. Milano: SE SRL, 1994, p. 13.

230 Apud VVAA. *O cinema de Naomi Kawase*, p. 99.

231 VVAA. *O cinema de Naomi Kawase*, p. 110-112 (Artigo de Luiz Miranda. Dar à luz. Naomi Kawase).

za”²³². São filmes que tratam do “eu, agora, aqui”, com o foco na intensidade das experiências. A diretora sublinha que seus filmes têm como traço o “reencontro com o passado”, como em *Caracol* (1994), que desperta e provoca um coração atento. São trabalhos atravessados pelo ciclo vital, pontuando ausências, partidas, morte, perda e luto. Em seu trabalho de atenção ao cotidiano, com repetidas inserções no espaço doméstico, a diretora busca “coleccionar durações” e captar com vitalidade as emoções da vida. São filmes com marcada dimensão contemplativa.

Kawase faculta ao espectador atender aos sentidos mais profundos da vida, mesmo quando defrontado com a experiência da morte, como no filme *Carta de uma cerejeira amarela em flor*. Responde com destreza de artista a filmagem da “morte para fazer um elogio à delicadeza da vida – e à delicadeza da vida no tempo”²³³.

Voltando-nos agora ao objeto da reflexão, que é o filme *O sabor da vida*, de 2015, vemos a diretora retomar os grandes temas de suas reflexões. O título original do filme é *An*, que é a tradução de uma pasta de feijão *azuki* adocicada e muito saborosa para os japoneses. Trata-se de uma produção japonesa, francesa e alemã, com roteiro da própria diretora e Tetsuya Akikawa. Na base da produção está também o romance de Dorian Sukegawa, que tem o mesmo título do filme, *An*, e que inspirou o roteiro. Toda a sensibilidade da diretora volta-se aqui para três personagens complexos, com atores experientes e consagrados no Japão, para retratar três gerações unidas pela solidão. O filme foi

232 Ibidem, p. 181 (Artigo de Keiji Kunigami. Naomi Kawase e o presente).

233 Ibidem, p. 204 (Artigo de João Dumas. Luz e sombra sobre os olhos).

classificado na seleção oficial *Un certain regard* do festival de Cannes e recebeu o prêmio de melhor ficção internacional da 39ª Mostra de Cinema de São Paulo (Prêmio do Público).

Como sublinha Fabio Belik, em resenha sobre o filme publicada em janeiro de 2012,

“Eis aqui um filme delicado e ao mesmo tempo denso, realizado com sensibilidade artística e notável expressão lírica. Trata-se de cinema maduro, que nos traz uma história emocionante, mas sem perseguir as cenas lacrimejantes – embora em certos momentos o encontro com nossas próprias emoções torne o choro inevitável. É construído com uma simplicidade narrativa comovente, como se nos oferecesse uma sucessão de haicais. É realizado com virtuosismo no trato das imagens e dos sons – o universo sonoro, aliás é um espetáculo à parte! Enfim, é um filme sobre o qual só consigo derramar elogios”²³⁴.

Somos desde o início tocados pela maravilhosa e delicada trilha sonora e paisagens únicas de cerejeiras em flor, favorecendo um exemplar cenário para o desdobramento do roteiro.

O filme coloca-se na trilha de outros grandes trabalhos que tiveram como tema a comida, dentre os quais destacam-se *A festa de Babette* (1987), *Chocolate* (2000) e *Simplesmente Martha* (2001). No elenco de *O sabor da Vida* temos Kirin Kiki, no papel de Tokue, Masatoshi Nagase, no papel de Sentaro, e Kyara Uchida, interpretando a adolescente Wakana.

São, como vimos, três gerações unidas pela solidão. A história dos laços que se tecem entre os três é feita

234 <https://www.cronicadecinema.com.br/2022/01/sabor-da-vida.html> (acesso em 22/10/2023)

com grande cuidado e singeleza, que despertam o carinho do expectador logo no início da película. Estamos no âmbito de uma cidade grande, com o movimento apressado de seus carros e trens, com as pessoas que circulam na busca de êxito e realização, e ao mesmo tempo, as imagens das cerejeiras que balançam ao vento no ritmo das estações e o sabor delicado dos feijões sendo cozidos e irradiando pelos ângulos da cidade sabores que são intensos e desejados. Há um virtuosismo peculiar no trato das imagens e dos sons. Na fotografia destaca-se a atuação brilhante de Akiyama Shigeki.

A narrativa é simples e comovente, já com o destaque no início para o contraste entre o barulho do mundo e o ritmo cotidiano do trabalho quase artesanal de Sentaro em sua pequena loja, onde prepara o tradicional *dorayaki*, que é feito com a pasta de feijão azuki²³⁵. O rapaz de cerca quarenta anos trabalha ali cotidianamente, mas tem os olhos tristes, marcados pelas dificuldades do passado. As imagens captam no início do filme os seus pés cansados, arrastando-se no terraço de sua casa para fumar sozinho, antes de começar a tarefa cotidiana em sua lojinha. No âmago de seu ser o que há é um vazio que não se explica, e ele vive sua rotina quase indiferente ao movimento da vizinhança.

Em torno à sua loja, cuja proprietária é uma arrogante japonesa, circulam as crianças das escolas da redondeza e, entre elas, Wakana, uma adolescente também solitária. O silêncio da jovem contrasta com o rumor de outros jovens das redondezas, que são efusivos e brincalhões. Ela carrega consigo as marcas de uma vida difícil e um relacionamento complexo e doloroso com sua mãe. Como companhia tem apenas um canário, Marvy, que a anima com seus belos trina-
235 São mini-panquecas recheadas de pasta de feijão adocicado.

dos. Wakana frequenta a loja de Sentaro e demonstra interesse em atuar ali, contribuindo para a feitura dos *dorayaki*. O silêncio de Wakana é também revelador de seu mundo interior, e manifesta sua presença solitária, com breves saudações e agradecimentos.

Tudo começa a se transformar quando entra em cena uma senhora japonesa, Tokue, que mora num asilo para pessoas que sofrem ou sofreram com a hanseníase. Há que recordar que no Japão, até meados de 1996, havia uma lei de prevenção à hanseníase que isolava os doentes em asilos distantes, mesmo depois de curados, como era o caso de Tokue.

Tokue busca preencher os seus dias com passeios pelos parques e redondezas, e sua alegria é nítida ao ver as belezas da vegetação, das flores e árvores. Na primavera, então, seu coração vibra de alegria com o florescimento das cerejeiras. E é justamente uma delas, aliada ao aroma do *dorayaki*, que a faz aproximar-se da loja onde trabalhava Sentaro. Atraída por um anúncio de emprego na porta, ela aproxima-se delicadamente e manifesta seu interesse em trabalhar ali. Tem uma grande familiaridade com os *dorayaki* desde seus tempos de jovem, e sua vontade é abrir uma loja parecida com aquela. Tem uma experiência de 50 anos com o preparo dos feijões. Em razão dos reveses da hanseníase, nos tempos da adolescência, tem as mãos defeituosas. Apesar do empecilho, expressou para o rapaz a vontade de trabalhar ali.

A frágil senhora oferece seu serviço, mas em razão da idade é sutilmente rejeitada por Sentaro. A seu ver, é um trabalho muito pesado para alguém de 76 anos de idade. Com seu jeito simples, Tokue insiste em seu pedido. Não vendo reação positiva, ela retira-se da loja

para a sequência de sua caminhada, mas pede antes ao “chefe” para pensar com carinho na ideia. Despede-se também da grande cerejeira florida que ornamenta a paisagem ao redor. A jovem Wakana, que acompanha a cena, manifesta a Sentaro sua vontade de trabalhar ali como ajudante.

Não ficando satisfeita com a solução, Tokue retorna posteriormente à loja e deixa para Sentaro uma amostra de seu tradicional molho para a feitura do *dorayaki*. Da primeira vez que esteve na loja, ela fora presenteadada com um *dorayaki*, e agora pode relatar o que achou da iguaria. Sublinha para o rapaz que a massa estava muito boa, mas a pasta de feijão podia estar melhor. O rapaz não dá tanta atenção, mas aceita um potinho com o molho que ela deixa para ele. Ao final do expediente, ele olha o frasco com o recheio, sem tanta animação, mas depois o experimenta. Com grande surpresa, percebe que há ali algo de muito especial.

Quando ela retorna, é finalmente aceita para o trabalho e os dois passam a colaborar mutuamente. Todas as minúcias envolvidas no preparo da iguaria são passados para Sentaro, num trabalho cuidadoso que se inicia antes mesmo do raiar do “Senhor sol”, exigindo uma “paciente escuta e apreciação”. Em sua resenha sobre o filme, Isabela Boscov relata uma linda cena dos dois preparando juntos a iguaria:

“A cena em que eles preparam juntos a pasta de feijão pela primeira vez é um belíssimo exemplo de como, geração após geração, os cineastas japoneses consolidam sua imensa tradição visual: o preparo da pasta toma horas a fio, inclui uma dezena de etapas e exige certas delicadezas que Sentaro nunca imaginara existir – e Naomi Kawase encena essa longa sequência quase como uma coreografia

em que Sentaro e Tokue ora trocam de lugar seguidas vezes na cozinha minúscula, ora nada têm a fazer senão esperar. As mudanças na luz (eles começam antes do amanhecer) correspondem às mudanças na aparência dos feijões e na postura dos dois personagens (que estão cada vez mais cansados). É quase como ver uma partitura virar música: ao final, essa atividade toda se transmuta em um instante de deleite, quando eles experimentam a pasta pronta e suspiram.”²³⁶

Tokue, com seu jeito singelo e sua alegria infantil, passa a contagiar o ambiente com festa e maravilhamento. É de fato alguém muito feliz, apesar das dificuldades que viveu no passado. Sua marca particular é o dom do olhar, sempre encantador, bem como o seu dom para o humor. Tudo para ela é motivo de admiração, sobretudo o canto das coisas e a beleza da natureza. É um encanto que igualmente se derrama sobre o preparo do feijão. A pequena cozinha da loja ganha nova vida com sua presença, que também contagia Sentaro e Wakana. Cria-se um lindo laço de afetividade entre os três. Tokue diz que tudo que ocorria no mundo tinha uma história para contar.

Para prejudicar a alegria da festa e do laço que une os três personagens do filme, o passado de Tokue acaba sendo divulgado para os que frequentam a loja, por um deslize de Wakana, que comenta o fato com sua mãe, e a partir daí outros ficam sabendo. O grande movimento da loja com a chegada de Tokue acaba arrefecendo. O preconceito com a hanseníase afeta o andamento das coisas, chegando aos ouvidos da proprietária da loja, que aconselha Sentaro a despedi-la. Sem que isso precise ocorrer, ela mesma se dá conta

236 <https://isabelaboscov.com/2015/12/11/sabor-da-vida/> (acesso em 21/10/2023).

da situação e se afasta do trabalho. Envia depois uma linda carta a Sentaro agradecendo sua acolhida. Ali ela diz:

“Querido chefe, como vão as coisas na loja? Temo que seu espírito esteja abalado. Quando estava preparando a pasta de feijão, eu sempre ficava escutando as histórias que os feijões contavam. É uma forma de imaginar os dias de chuva e de sol pelos quais eles passaram. Imaginar a brisa que passou por eles, ouvir a história das jornadas deles. Isso mesmo. Escute-as. Acredito que tudo neste mundo tem uma história para contar. Até mesmo o brilho do sol e o vento podem ter histórias que você pode ouvir. Talvez esta seja a razão.²³⁷”

Ainda na carta enviada para seu “chefe”, Tokue sinaliza que alguns buscam viver a vida de forma irrepreensível, e são às vezes surpreendidos pela ignorância do mundo. E continua:

“Há momentos nos quais precisamos usar da nossa esperteza. Eu devia ter falado com você sobre isso. Tenho certeza que algum dia você criará sua loja de *dorayaki* que representará a sua visão. Tenha convicção se seguir o seu próprio caminho. Sei que pode fazer isso, chefe”.

O trabalho de Sentaro segue agora com a ajuda de Wakada. A rotina é, porém, rompida com uma decisão da proprietária da loja de favorecer o seu sobrinho, atribuindo-lhe uma tarefa específica no local, que passa por obras para os novos desafios previstos por ela para a loja. Tudo isso é motivo de abatimento e contrariedade de Sentaro, que cada vez mais vem tomado pelo desânimo em levar adiante o trabalho. Ele e Wakana programam uma visita ao asilo onde habita a amiga

237 Texto do roteiro do filme.

Tokue. Os dois partem juntos e localizam finalmente a área de isolamento onde habita a amiga, depois de uma longa viagem de metrô e a travessia bucólica de uma pequena floresta.

Os três solitários se reencontram com afeto e alegria: “Os laços de cuidado e afeto, até então discretos, evidenciam-se: uma mãe sem seu filho, um filho sem sua mãe e uma criança sem cuidados, assim estavam Tokue, Sentaro e Wakada antes de ouvirem juntos os feijões azuki”²³⁸. Com os laços de amizade firmados, Sentaro decide revelar a Tokue em carta as razões que motivam o seu silêncio diante do mundo hostil. Ele também ficou afastado da sociedade por razões diversas. Ficou preso por três anos em razão de uma intervenção sua para conter uma briga, e acabou sendo envolvido. Durante a prisão, sua mãe faleceu sem que ele pudesse mais ouvir suas histórias. O tempo desde então se fechou para ele, e agora, com Tokue, uma nesga de esperança se abriu.

Com as novas mudanças operadas pela proprietária na antiga loja, Sentaro desanima de continuar o trabalho. Ele e Wakana decidem fazer nova visita à amiga no asilo, e são surpreendidos com a notícia da morte de Tokue, dada por uma amiga, Yoshiko, que morava junto com ela. Os dois ficam sabendo que Tokue tinha legado a Sentaro seus preciosos instrumentos de trabalho, que foram delicadamente separados para ele. A amiga do asilo leva os dois para o local onde as cinzas da amiga foram lançadas. Ali cresce delicadamente uma cerejeira.

238 Edyleine Daniel Severiano. An – O sabor da vida: tudo neste mundo tem algo a nos contar, basta que estejamos dispostos a ouvir: <https://revistaintertelas.com/2020/06/05/an-o-sabor-da-vida-tudo-neste-mundo-tem-algo-a-nos-contar-basta-que-estejamos-dispostos-a-ouvir/> (acesso em 21(10/2023).

Na rica resenha feita por Edyleine Severiano, encontramos a síntese mais precisa da beleza contida nesse filme de exemplar singularidade:

“Kawase, assim, oferece ao espectador uma reflexão sobre as relações familiares e a natureza, e como essas entrelaçam-se pelas falas e auscultas, lembrando que todos têm algo a oferecer, não importando a idade. Não há seres descartáveis, o que deve ser isolado é o medo do diferente. Mais do que os feijões, Tokue dedicava-se a ouvir o mundo, a ouvir o som, a voz, as narrativas que as pequenas coisas têm para contar, as minúcias daquilo que compõe o cotidiano. Impedida de ouvir seus entes queridos, restou a Tokue aprender a ouvir a natureza, os sentidos e os sentimentos que essa expressa, inclusive os alimentos. A natureza, então, é o que passa a atá-la ao mundo. Kawase dá forma a uma pequena família, cujos membros conseguem conectar-se a partir da escuta da natureza. Tokue, que aprendera a ouvir o mundo, como mãe e avó, dedica-se a ensinar essa escuta motivadora da presença, do estar, da agência no mundo, da fala. Sentaro encontra a voz perdida de uma mãe a acolher seu filho e prepará-lo para o mundo e Wakana, que não conseguia ser ouvida pela mãe, recebe de Tokue e Sentaro o incentivo para encarar a vida. Desse modo, ela lega aos dois o aprendizado de ouvirem as vozes do mundo, da natureza, para que assim, ecoem e falem”²³⁹.

Ao final do filme, deparamo-nos com uma nova realidade. Os dois amigos seguem agora sua vida com disposição e alegria, depois de reencantados com o exemplo de vida de Tokue. Wakana continua então seus estudos e Sentaro retoma seu trabalho agora de forma individual e autônoma, vendendo seus *dorayaki* com liberdade e disposição. E a vida segue a contar

239 Ibidem.

suas histórias.

25. *DRIVE MY CAR*, RYUSUKE HAMAGUCHI - 2021

Falar sobre o belo filme do diretor japonês Ryusuke Hamaguchi, *Drive My Car*, foi das ricas experiências que vivenciei ao longo dos debates da série Filmes em Perspectiva do IHU-Unisinos. O comentário sobre o filme ocorreu em 10/05/2023. Trata-se de um diretor e roteirista nascido em Kanagawa, Japão, em 16 de dezembro de 1978. Outro filme conhecido seu é *Roda do destino* (2021), que chegou a receber o Urso de Prata no Festival de Berlim.

Falar sobre filmes não é uma tarefa fácil, exige muito estudo, conversa com especialistas, e sobretudo ter o trabalho dedicado de assistir várias vezes ao filme desejado para poder captar detalhes que passam despercebidos num primeiro contato.

Isto ocorreu comigo ao ver pela primeira vez o filme japonês. Aquele ritmo lento, aquela estética diversa dos filmes ocidentais. Não é um filme tão simples como se imagina, mas um longa-metragem de 3 horas de duração, que destoa de muitos dos filmes a que estamos acostumados a assistir. Um exemplo: o filme demora 45 minutos para trazer à cena os primeiros créditos.

É um filme que foge do trivial e da estética a que estamos habituados, apresentando-nos uma profunda reflexão contemplativa, intrigante, complexa e intimista²⁴⁰. Ele nos possibilita habitar um olhar mais oriental sobre a vida e o modo como lidamos com os sentimentos²⁴⁰<https://www.cineplayers.com/adrianosilva2022/criticas/uma-grande-obra-do-cinema-japones> (de Adriano Silva - acesso em 10/05/2023)

tos. Como aponta Inácio Araújo em resenha,

“Há muito a ver e ouvir. A fala é essencial no cinema de Hamaguchi, que parece às vezes ser outro rohmeriano, embora de originalidade absoluta. As personagens falam. Suas histórias quase sempre nos remetem ao passado. Nos fazem lembrar que o cinema, embora arte vinculada ao presente, não existe sem um passado”²⁴¹.

A filmagem se dá na cidade de Hiroshima, que por si só já nos evoca uma dinâmica histórica marcada pela devastação e destruição ocorrida numa cidade pela gana imperial. É algo que suscita também “um apelo à necessidade de aproximação entre humanos, à tentativa de se entenderem apesar da diversidade não só entre idiomas, culturas e nações, mas também entre as pessoas”²⁴².

O filme concorreu a quatro Oscars em 2022: melhor filme, melhor filme estrangeiro (era o mais cotado), melhor roteiro adaptado e melhor diretor. Não conseguiu nenhuma premiação, mas teve uma irradiação importante em âmbito mundial. É um filme marcado por um clima introspectivo, e mesmo contemplativo, com duração de cerca de três horas.

O que vemos na tela é uma jornada humana, de alguém que se vê perdido diante do próprio luto e que tenta buscar caminhos de lidar e superar uma dor tremenda, apegando-se a uma sombra do passado. Uma outra possível interpretação do título do filme é “me conduza em movimento”.

Somos levados a acompanhar dois personagens

241 <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/drive-my-car-constroi-em-hiroshima-um-belo-monumento-a-destruicao.shtml> (acesso em 10/05/2023)

242 Ibidem.

que buscam lidar com cicatrizes difíceis, sendo que importantes cenas ocorrem dentro de um carro. É um filme que apresenta várias camadas, as quais assinalam que as nossas dores “não cabem num porta-malas”. Essas camadas desdobram-se em três atos que conversam entre si.

Tudo foi pensado com muito critério e delicadeza, a começar pelo brilhante elenco, composto pelos atores Hidetoshi Nishijima (no papel de Yusuke Kafuku); Toko Miura (no papel da motorista Misaki); Reika Kirishima (no papel da mulher de Kafuku, Oto Kafuku), Park Yoo-Rim (no papel delicado de Lee Yoon-a, que atua por meio da linguagem de sinais) e Masaki Okada (que faz o papel de Koji Takatsuki, personagem na peça e o último amante de Oto).

O roteiro do filme é baseado em dois contos do grande escritor japonês Haruki Murakami (nascido em janeiro de 1949), que tem alguns livros traduzidos para português, muitos publicados no Brasil pela editora Objetiva²⁴³. O livro de contos que inspira o filme é: *Homens sem mulheres*, publicado no Brasil em 2016²⁴⁴. Os dois contos são “Drive my Car” (cerca de 40 páginas) e “Sherazade” (cerca de 28 páginas).

O filme segue Yusuke Kafuku, que interpreta um diretor de teatro, num trabalho espetacular que envolve intérpretes que se utilizam de várias línguas. Trata-se da interpretação da clássica peça do dramaturgo

243 Haruki Murakami. *Norwegian Wood*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008; Id. *O incolor Tsukuru Tazaki e seus anos de peregrinação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014; Id. *Homens sem muralhas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015; Id. *Ouçã a canção do vento*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016; Id. *Sul da fronteira, oeste do sol*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2021.

244 Haruki Murakami. *Homens sem mulheres*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

russo Anton Tchekhov, *Tio Vânia*, que foi escrita pelo autor no final do século XIX, em 1897, e cuja primeira direção ocorreu sob a tutela de Constantin Stanislavski. Como tema da peça, a difícil questão do envelhecimento e do medo do futuro, bem como da tristeza de lidar com a impossibilidade de transformar o passado numa vida “irremediavelmente perdida”. Em contraponto ao pessimismo de tio Vânia, temos a esperança da personagem Sônia.

Na linha da reflexão de Inácio Araújo, já citada antes,

“Há muita coisa a ver (e ouvir) em *Drive My Car*, de tal modo que é difícil fazer a seleção quando a observação é rápida. Mas podemos começar pelos idiomas. Os personagens falam em japonês, inglês, mandarim, coreano e pela linguagem dos gestos. Existe ainda uma rápida menção ao russo.”

No filme, temos dois personagens que estão apaixonados pela mesma mulher, tendo que trabalhar juntos na peça que está sendo montada. Um deles é escolhido para fazer o personagem principal, tio Vânia. Não é fácil a tarefa de escolher os atores para a peça que está para ser encenada. O “rival”, que já é um artista consagrado, Koji Takatsuki, é escolhido para a tarefa. Os dois, diretor e ator, tinham então que conviver ou se aturar no mesmo espaço cênico.

O diretor, Yusuke Kafuku, perdeu sua mulher dois anos antes, e vive na ocasião dos ensaios, um luto doloroso. E, a esse luto, somava-se outro, anterior, com a perda de sua filha de quatro anos, acometida por pneumonia. Ele e sua mulher, Oto Kafuku, custam a superar a dor da perda da filha.

Depois do luto difícil em decorrência da perda da filha pequena, a esposa, Oto vive tempos de muita dificuldade na retomada da vida. Um luto que não se dirime. Na sequência de sua trajetória, descobre que tem vivas inspirações depois do ato sexual com o marido. Ela conta para ele suas histórias à noite e não se lembra mais de nada pela manhã. Por sorte, ele anota tudo, e as histórias servem de roteiro para um trabalho dela na TV: é o caminho pelo qual ela consegue renascer. Esse tema da criatividade pós-sexo entra no roteiro com base no conto “Sherazade”, de Haruki Murakami.

Ocorre que ela não se satisfaz só com o marido, mas tem outros amantes, e isso incomoda muito Kafuku, mas ele não consegue expressar para ela sua dor. Daí a culpa que o assoma depois de sua morte: a culpa de não ter aberto um espaço de conversa honesta com ela sobre o que ocorria.

A mulher de Kafuku, Oto, só aparece na primeira meia hora do filme, até o desenredo de sua morte. O filme se inicia com os dois nus na cama, depois do ato sexual, quando ela então narra para ele uma de suas histórias.

No dia fatal de sua morte, Oto diz para seu marido que precisa falar seriamente com ele ainda no mesmo dia. Justamente no dia em que ele a flagra na cama com Takatsuki. Nesse dia, tomado pela ansiedade, Kafuku demora-se mais para retornar à casa, e quando lá chega, sua mulher já está desacordada, vindo depois a falecer em razão de uma hemorragia cerebral.

Dois anos após a morte da esposa, Kafuku descobre que é portador de glaucoma, e não pode mais dirigir o seu fabuloso carro: um Saab 900 turbo, um dos

modelos mais cobiçados de produção sueca. A viatura é o xodó do diretor, que cuida do carro como de uma joia rara, com toda a delicadeza e trato que sua precisidade exige. Não é qualquer um que pode tomar lugar na direção do veículo.

É quando entra na história a personagem Misaki, que serve de motorista para o diretor. É uma pessoa muito séria e introspectiva, mas uma excelente motorista. Está na ocasião com 23 anos, a mesma idade que teria sua filha se não tivesse falecido. Temos então dois personagens que se encontram num carro, com seus dramas pessoais e conversas voltadas para o que é prático e essencial, sem maiores envolvimento.

Misaki, na direção do carro, participa de todas as conversas que ali ocorrem e com seu olhar sério e ensimesmado examina e reflete sobre tudo que se passa, com seu olhar refletido no retrovisor. No início, ela limita-se a colocar as gravações da peça nas fitas casete gravadas por Oto e que servem para o diretor ir memorizando cada um dos atos do espetáculo, sentado sempre no banco de trás, e com muita reserva. Aos poucos, os dois vão ganhando maior proximidade, com espaços importantes de conversas sobre os caminhos de cada um. Em determinado momento, ele já se senta junto dela, no banco da frente.

Assim como Kafuku, Misaki também passou por um drama pessoal em sua vida, com a perda da mãe numa avalanche em sua cidade natal. Traz consigo a culpa de não ter conseguido salvar a mãe da tragédia. Ela é uma excelente motorista, que se destaca entre as anteriores que serviram Kafuku. Aprendeu a dirigir em circunstância bem particular.

Seu aprendizado no volante foi provocado pelas tensões com sua mãe, que não gostava de ser acordada pela movimentação do carro e pelas conversas da filha. O trajeto do trabalho à casa era de cerca de hora e meia. Com isso ela se tornou um ás no volante.

Depois do acidente, ela sai de carro em busca de trabalho. Após deixar sua cidadezinha em busca de outra habitação, seu carro enguiça na cidade de Hiroshima, e então tem que ficar por lá. Encontra emprego numa empresa de reciclagem de lixo.

Durante o filme, num dos passeios de Kafuku, Misaki o leva para conhecer a empresa em que ela trabalhou como motorista, uma empresa situada perto da região de Hiroshima, onde fizeram uma praça para celebrar a paz.

O carro é também um personagem importante do filme, na sua viva coloração vermelha. É nele que cenas-chaves do filme acontecem. É ele que guia os dois personagens principais do filme em suas locomoções, e onde se passam as cenas mais significativas do filme.

Por exemplo: o processo gradativo de desconstrução do protagonista do filme, Kafuku, em sua tentativa de lidar com o luto; bem como o início de um novo laço de conexão com o real; e também o momento duro em que um dos personagens-chave do elenco da peça, Takatsuki, em conversa tensa com Kafuku, dentro do automóvel, revela a ele que também amava Oto, sua mulher.

Ele é um ator de temperamento forte e agressivo, que detesta ser fotografado por seus fãs e, em razão de uma agressão a um deles, acaba por feri-lo de morte, sendo preso e mudando o rumo da peça. Em verdade,

é Kafuku que toma o seu lugar, assumindo o papel de tio Vânia. Isso ocorre num processo de discernimento delicado.

A decisão de assumir o papel é dura. Caso isso não ocorresse, a peça teria que ser cancelada, o que é um problema. Ele tem dificuldade de fazer o papel em razão do momento difícil por que passa, e a peça exige dele o que ele existencialmente não pode oferecer no momento, mesmo conhecendo a peça em profundidade.

Dois anos se passam desde a morte de Oto e a vida segue. No teatro, a vida como que se bifurca - ela é representação da vida que incide sobre a própria vida. Notamos isso em cada expressão, em cada silêncio de Kafuku. Ele vive ou sobrevive? Sua dificuldade em fazer o tio Vânia é sua própria dificuldade de ir ao fundo de si mesmo.

Yusuke Kafuku pede dois dias à produção para decidir se assume ou não o personagem do tio Vânia. É quando pede a Misuki (a motorista) para sugerir um local bonito para ele poder refletir. Em seguida, porém, ele decide pedir a Misuki para levá-lo à localidade distante onde ela passou sua infância.

E os dois então partem numa longa viagem. Aliás, gostaria aqui de chamar a atenção para o tema da viagem nesse filme: na verdade, uma viagem que é também a possibilidade da revelação de segredos duramente camuflados pelos dois personagens ao longo da vida. Segundo Durval Ramos, em sua resenha do filme,

“a verdadeira viagem de *Drive My Car* é para o processo de aceitação e libertação, de enten-

der as próprias cicatrizes e aprender a conviver com elas – e que nem sempre isso é fácil. E o modo como isso é construído na tela, com toda a calma e paciência do mundo para que a gente participe passo a passo desse processo é recompensador. É possível sentir o peso saindo dos ombros de Yusuke quando ele finalmente entende o peso das falas que passou anos declamando de forma robótica e vazia – quando aceita que está tudo bem sofrer”²⁴⁵.

Nas cenas longas que envolvem a viagem dos dois viajantes no belo carro vermelho, nos deparamos com as belíssimas fotografias de Hidetoshi Shinomia, e passos da linda trilha sonora a cargo da cantora e compositora Eiko Ishibashi. São passagens que ficam impressas na memória.

Ajudam muito as paisagens escolhidas para as filmagens: estamos diante de uma cinematografia belíssima, uma edição minuciosa, enriquecida por locações mais do que inspiradas, principalmente da região de Hiroshima. Tudo contribui para a narrativa envolvente e marcante: “É em Hiroshima que se passa o essencial da trama, portanto, num verdadeiro monumento à destruição e à memória.”²⁴⁶ (4)

Gostaria de, ao final, pontuar três cenas de beleza única, que me marcaram de forma muito peculiar. A primeira delas, quando Kafuku e Misaki estão no carro, e ele a autoriza a fumar no veículo. É quando ela abre o teto solar e coloca sua mão para fora do carro, com o cigarro entre os dedos. Ele faz o mesmo, imitando-a. Vemos a fumaça se dispersar pelo caminho. Num

245 <https://canaltech.com.br/entretenimento/critica-drive-my-car-212534/> (acesso em 10/05/2023)

246 <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/03/drive-my-car-constro-i-em-hiroshima-um-belo-monumento-a-destruicao.shtml> (acesso em 10/05/2023)

plano tomado do exterior vemos “os dois braços, lado a lado, os cigarros acesos numa espécie de comunhão enquanto a brasa do cigarro, tão visível, se transforma em cinza”²⁴⁷.

A outra cena tomada do filme é quando Kafuku e Misaki encontram-se diante dos destroços da casa dela, onde morreu sua mãe, numa paisagem de neve que envolve todo o espaço, mas que deixa à vista os escombros de madeira daquilo que restou da habitação. É quando Misaki vive um momento pessoal de grande tristeza, de retomada da dolorosa memória. Ela desce do lugar onde estão para ver o entorno, e em seguida retorna com a ajuda de Kafuku. Ele a abraça com delicadeza e diz para ela, numa cena que é única no filme:

“O importante é trabalhar, continuar trabalhando...”

Aqueles que sobrevivem

Continuam pensando nos mortos

De uma forma ou de outra

Isso vai continuar

Você e eu

Temos que continuar vivendo

Tudo vai ficar bem

Tenho certeza

Que ficaremos bem”²⁴⁸.

Finalmente, a terceira cena ocorre já ao final do filme, e retoma uma das importantes cenas da peça tea-

247 Ibidem.

248 Texto que foi retirado das legendas do Blu-ray do filme, logo após a primeira hora de filmagem.

tral, que envolve a delicada conversa entre tio Vânia e Sônia, cujo personagem fala em linguagem de gestos. São cenas magistrais de interpretação, quando a atriz levanta-se de sua cadeira e, abraçando tio Vânia pelas costas, envolve o rosto dele com suas mãos, e com elas vai delineando uma conversa que visa aumentar sua temperatura vital. O diálogo assim se processa:

Tio Vânia:

“Sônia,

Eu sou um miserável

Se você soubesse como sou miserável.

O que podemos fazer?”

E Sônia, responde com os sinais da linguagem dos mudos:

“Devemos viver nossas vidas

Sim, viveremos, tio Vânia.

Nós vamos viver os longos, longos dias

E as longas noites.

Vamos suportar pacientemente as

Provações que o destino nos enviar.

Mesmo que não possamos descansar

Vamos continuar a trabalhar para os outros
Agora e quando envelhecermos
E, quando nossa última hora chegar,
Iremos em silêncio
E no grande além, diremos a Ele
Que sofremos,
Que choramos²⁴⁹.
Que a vida era dura.
E Deus
Se apiedará de nós
Então você e eu
Veremos aquela vida brilhante, maravilhosa
Onírica diante de nossos olhos
Vamos nos regozijar
E com sorrisos ternos em nossos rostos
Olharemos para trás, para nossa
Tristeza de hoje
E então, finalmente,
Vamos descansar
Eu acredito nisso
Eu acredito nisso do fundo do coração
Quando essa hora chegar

249 Ibidem, já ao final do filme.

Vamos descansar.”

A singular mensagem ou mantra que o filme deixa impresso em nossa vida é justamente a ideia de nunca desanimar de levar a vida, apesar de todas as dificuldades. Ou seja, o importante é manter acesa a chama da existência e continuar vivendo, com a certeza de que um horizonte mais ameno pode nos acolher com alegria.

26. *AFTERSUN*, CHARLOTTE WELLS – 2022

Trata-se de um belíssimo filme da diretora escocesa Charlotte Wells, *Aftersun*, de 2022. A diretora estreou com esse filme no circuito dos longas-metragens, depois de uma rica experiência de curtas. Dela também é o roteiro do filme. Nasceu em junho de 1987, dando continuidade à sua exitosa carreira com uma obra esplêndida, que tem o dom de lidar com extrema sensibilidade com o tema delicado da relação de um pai com uma filha.

No elenco contamos com dois artistas de talento inequívoco. Um jovem talentoso ator irlandês, Paul Mescal, nascido em 1996 (que interpreta o pai, Calum) e uma atriz escocesa ainda mais jovem, Frankie Corio (que interpreta a filha, Sophie), nascida em 2010. São dois jovens talentos que conseguem fazer um par extraordinário em interpretações que marcam a cinematografia contemporânea. Isso se deve também ao carisma da diretora, que conseguiu proporcionar aos dois uma criatividade interpretativa que emociona e inspira em cada momento da filmagem, num longa relativamente curto, com 96 minutos de duração. A beleza da interpretação dos jovens atores no filme é destacada

com acerto na resenha feita por Isabela Boscov²⁵⁰, que classifica o filme como um dos melhores de 2022.

O filme, lançado em outubro de 2022, teve importantes premiações no Reino Unido e também nos Estados Unidos, tendo igualmente concorrido no Festival de Cannes, no mesmo ano, ao prêmio de melhor ator, que acabou ficando com Brandon Fraser, intérprete no filme *A baleia* (*The Whale*), dirigido por Darren Aronofsky.

Merece também destaque a belíssima fotografia de Gregory Oke e a montagem de Blair McClendon, além da feliz e ousada trilha sonora de Oliver Coates, com grandes *hits* dos anos 90, que inclui passagens da banda britânica Blur e Catatonia, a melancolia do rock da banda R.E.M., além de clássicos como “Macarena” e “Under Pressure”, de David Bowie, em versão remixada com a vibrante presença de Freddie Mercury e o grupo Queen.

O filme é marcado por delicadeza e complexidade, exigindo do espectador outras experiências para poder captar todos os detalhes que envolvem o drama que se revela e se esconde nas filmagens. É só mesmo com uma observação atenta conseguimos adentrar em seus domínios enigmáticos.

Em penetrante análise do filme, Maggie Silva relata o clima de tensão que acompanha todos os minutos da filmagem, feita integralmente na belíssima paisagem da costa turca. Segundo Maggie, o roteiro distingue-se

“pela sua capacidade de, pela calada, nos destruir emocionalmente. A sua narrativa de combustão lenta deixa-nos em permanente

250 <https://www.youtube.com/watch?v=OvhC4eoZHCA> (acesso em 18/06/2023).

sobressalto, à medida que umas aparentemente banais férias assumem um carácter de urgência e terebrância. Algo não bate certo, a ameaça paira no ar, mas nem nós nem os protagonistas se atrevem a dar-lhe nome ou forma.²⁵¹”

Estamos diante de um roteiro simples, cuja trama acontece nos anos 90, quando um pai separado (Calum), que vive um momento de dificuldades financeiras, consegue reunir recursos para passar um período de férias com sua filha (Sophie) num belíssimo local de luz e sol na costa turca. Aliás, esse é um traço bonito do filme, sempre envolvido por uma atmosfera mágica de céu vibrante, e de muito mar e sol irradiantes. E que não falta nas filmagens é água, muita água, de mar e piscina. Somos levados para um lugar paradisíaco, que cria um clima muito mágico e particular.

Esse é também um dos segredos da diretora, que nos coloca num lugar de beleza singular para abordar um tema marcado pela dialética de alegria e neblina, de vida e dor. Todos sabemos bem o que significa o drama de uma separação, e todas as dificuldades que envolvem o encontro de um pai separado, com suas dificuldades particulares, e a filha que mora em outra cidade, cujos momentos de encontro são raros e curtos: “breve tempo e rara hora”, dizia um místico conhecido.

Em outra análise brilhante, o psicanalista Christian Dunker tenta desvendar o lado psicológico que envolve a trama. Em sua visão, o tempo todo estamos imersos num clima de “asfixia” que levanta para o espectador questões profundas tocadas pela “demanda de sentido”²⁵². Outro traço importante realçado por

251 <https://www.magazine-hd.com/apps/wp/aftersun-em-analise-critica/> (acesso em 18/06/2023).

252 <https://www.youtube.com/watch?v=vTIUOK4wzjw> (acesso em

Dunker é a sintonia que se estabelece entre o que se passa no telão e o espectador que assiste, com uma abertura interpretativa que convoca a várias possibilidades de desvelamento daquilo que ocorre em cena, ou está apenas aventado ou aludido nos sinais que podem ser percebidos no roteiro apresentado.

As filmagens reverberam com intensidade naqueles que vivem a experiência da paternidade, ou estão envolvidos de uma forma ou outra com situações de acompanhamento das relações afetivas que circundam a dinâmica da paternidade ou maternidade. Tudo vem corroborado pelo clima delicadamente pontuado pelo visual contemplativo e os planos sensoriais que estão sempre presentes no espectador no tempo da filmagem, que não é só cronológico, mas também kairológico, que nos remete ao mundo do imaginário. Diante das inúmeras cenas, mescladas de alegria e neblina, somos convidados à tarefa nunca acabada da interpretação, que não se esgota e se reduz a uma visada específica.

Outra analista, Luiza Rezende, retoma essa ideia de um visual contemplativo do filme, e sobretudo de sua particular atmosfera marcada por “recordações turvas” e fugidias, na medida em que a dinâmica da filmagem vem desenvolvida a partir da ocular da Sophia adulta, que busca captar através da recordação, com os recursos de filmagens antigas, o que aconteceu naquele mágico verão de tempos idos, quando viveu uma experiência única mas misteriosa com o seu pai.

Luiza visa apontar em sua análise não só o traço de proximidade que une o pai à filha, mas também a distância (diriam os místicos sufis: *tashbih* e *tanzih*). Se

18/06/2023).

há, por um lado, a beleza das cenas contemplativas, marcadas por silêncios sublimes, de proximidade e ternura, há, por outro, “a presença insistente de alguns sentimentos desses personagens ainda inacessíveis ao espectador”. E diria ainda mais, inacessíveis aos próprios protagonistas. Christian Dunker fala dessa tensão como uma “melancolia radiante”.

Como diz a autora, “pai e filha se dão bem, brincam juntos, mais parecem irmãos. Há, contudo, momentos nos diálogos em que o acesso à intimidade é restrito. Calum muitas vezes se desvia do assunto, se isola”²⁵³. Mesmo nova, a jovem Sophie, de 11 anos, percebe em certos momentos, que alguma coisa não vai bem com o seu pai, embora ele evite de vários modos que a menina perceba a sua situação emocional vivida naquele momento difícil de sua existência. Ele faz um grande esforço para dedicar-se a ela com dom, alegria e gratuidade, mas o vapor interior às vezes emerge provocando ressonâncias ao redor.

Um traço característico do filme é traduzir as filmagens num ritmo bem doméstico, com uma câmera portátil, controlada por amadores, com a intenção explícita de indicar para os espectadores que as imagens vistas são aquelas do pai e da filha filmando as experiências dos dias na Turquia, que serão depois recuperadas pela adulta Sophia em seus guardados, já em outra condição existencial. Os vídeos são trêmulos e desconectados, visando captar os fragmentos amorosos de um momento idílico. Sophie já adulta busca montar com sua sensibilidade aqueles fragmentos, como um quebra-cabeça, visando a enriquecer sua memória fugidia mas necessária para dar vazão ao sentido vital

253 <https://www.cineplayers.com/criticas/aftersun> (acesso em 18/06/2023).

de sua busca.

Chamo aqui a atenção para as cenas maravilhosas marcadas pelo olhar observador da filha naquele momento especial com o pai. São instantes únicos, em que a jovem atriz coloca todo o seu talento para transmitir ao espectador a riqueza da demanda amorosa da garota Sophie. Junto com o olhar terno, temos também as passagens magníficas do contato corporal entre os dois, de aproximação carinhosa de alguém que procura abrigo nos ombros do pai, que se deixa tocar em sua face com os gestos de generosidade, que explicita aos espectadores como o amor exige provas corporais, mas mais ainda de gratuidade e dom. O filme consegue transmitir isso de forma muito feliz.

Insisto em sublinhar essa busca de um resgate afetivo e emocional que percorre toda a filmagem, como nas cenas de passeio de barco, em que as mãos se encontram delicadamente; nas cenas em que pai e filha estão numa grande boia nas proximidades da praia, trocando revelações e demandas; na cena do balneário em que os dois se lambuzam de lama em gestos de carinho e alegria; ou no momento em que os dois estão deitados junto à piscina, unidos com o olhar voltado para o céu de um azul imenso, bem como numa das cenas mais incríveis, ao final do filme, quando os dois se abraçam durante uma dança que poderia, talvez, ser o último passo de encontro entre os dois.

Há também outra passagem terna, quando o pai acaricia um tapete turco, o qual, desde o primeiro momento em que avista, engrandece o seu olhar, tomando-o de vontade de adquirir aquela peça de arte, tão cara e inacessível para os seus poucos recursos, mas que ele consegue, num esforço peculiar, adquirir para

si, como recordação daqueles dias encantadores. São cenas tocantes dele acariciando com delicadeza o tapete com seus dedos compridos, partilhando com sua filha a beleza de sua textura e cores, deitando-se nele com uma alegria inaugural. E para os que assistem com atenção ao filme, somos envolvidos de sensibilidade ao perceber que é o mesmo tapete no qual a já adulta Sophie pisa depois de ter um sonho angustiante ao lado de sua companheira, e ouvir simultaneamente o choro da criança que agora começava a crescer sob os seus cuidados maternos.

Naquele período curto de férias, é quase impossível uma comunhão reveladora das intimidades. Aliás, nenhuma intimidade pode ser captada por ser humano algum, uma vez que o outro é sempre um mistério incógnito e inapreensível. Como mostra com razão o poeta Rainer Maria Rilke, há no amor, como traço intrínseco, uma solidão que jamais será preenchida e que permanece sempre como um enigma. Ele diz em suas *Cartas a um jovem poeta*, que o amor não completa nenhum isolamento, e se traduz, talvez, como “a tarefa mais difícil” experimentada por duas criaturas humanas²⁵⁴.

O filme nos coloca, desde o início, na perspectiva da ocular de Sophie, da busca de resgate de suas memórias. Mais ainda, da tentativa vital de resgatar, por meio das imagens colhidas naquela ocasião de encontro com o pai, o enigma e o mistério que marcam a relação entre pai e filha. E algo fica sempre em suspenso para ela, ao perceber que o pai que tanto amava, apesar de distante, trazia consigo um lado misterioso e triste. Vive, assim, com a dicotomia do pai que conheceu,

254 Rainer Maria Rilke. *Cartas a um jovem poeta*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2013, p. 54-55.

ainda que por retalhos, do pai verdadeiro, que ela não podia fazer ideia do que de fato era.

Durante todo o filme somos embalados por uma trama em que esse enigma permanece e não se dissolve. Naquele momento em que se encontra com a filha, Calum vivia momentos muito difíceis, de crise financeira e emocional. Temos alguns indícios de que ele possa estar passando por uma grande depressão, e que busca caminhos de equilíbrio por meio de práticas de meditação e de exercícios como o Tai Chi Chuan. Ele leva para a praia seus livros sobre o tema, que se tornam objeto de curiosidade da filha, a qual, ainda jovem, não consegue administrar seus sentimentos e encaixar as peças de um mosaico enigmático.

Sophia também passa por um momento decisivo em sua vida, de mudanças perceptíveis, de abertura e sedução para novos movimentos vitais. Está em plena fase de descoberta, que a diretora consegue passar com muito jeito para o espectador. A jovem começa a sentir os primeiros apelos da sexualidade, ainda em forma de curiosidade. Chega a viver na viagem a experiência do primeiro e ingênuo beijo dos que se iniciam timidamente na arte do amor. Aos 11 anos de idade, não é mais uma criança, mas também não alcançou a adolescência. Vive um tempo de transição.

Em vários trechos do filme, ela demonstra curiosidade pelas cenas de amores vividos pelos adolescentes que estão no mesmo hotel ou que encontra durante a viagem. É também um tempo de busca de independência e autonomia. Dá para perceber em certos trechos do filme que, em razão da sua vida, tem que exercitar urgentemente essa autonomia. Como mostrou Dunker em sua resenha, a idade em que está Sophia é um tem-

po de quebra da imagem endeusada do pai, típica do mundo infantil, aquela do pai herói. Agora, distintamente, ela passa a dar-se conta de que o pai é uma pessoa normal e contingente, que supera a imagem ingênua do romance familiar.

No hotel onde estão hospedados, Sophie não pode partilhar, como outras garotas que também estão ali, as regalias que são concedidas aos mais favorecidos. O pai conseguiu com muito custo reservar um hotel simples para os dois. Os momentos de lazer mais sofisticados ocorrem em outro hotel, provido de apetrechos de lazer mais aperfeiçoados. Numa das cenas, Sophie observa uma pulseira numa das garotas, que faculta o acesso livre às bebidas. Seu olhar é de reverência, expressando também um desejo de poder gozar de semelhante privilégio. A garota percebe e, no último dia de sua estadia, deixa a pulseira com Sophia, que se regozija ao menos numa noite, podendo pedir com altivez a bebida escolhida por ela.

A viagem não é marcada só por alegria e beleza. Há cenas de dor, solidão e mesmo de estremecimento momentâneo da relação entre o pai e a filha. É o caso de uma passagem do filme em que ocorre uma apresentação de karaokê, quando pai e filha são convidados para cantar para os presentes, e o pai recua, deixando a filha cantar sozinha, de seu jeito infantil ainda desafinado. Ela busca ajeitar-se no canto, com olhares intensos e convidativos para o pai, visando a sua presença ali ao seu lado, mas isso não ocorre. A música que está sendo cantada faz parte do repertório afetivo do pai e, naquele momento, ela o impacta de forma estranha, provocando a sua reação imprevista. A música em questão é “Losing my Religion”, interpretada pelo grupo R.E.M,

em que versos dizem:

“Esse sou eu no canto
Esse sou eu no centro das atenções
Perdendo minha fé
Tentando acompanhar você
E eu não sei se posso fazer isso”.

Ele de fato não somente não está à vontade para uma exposição, mas existencialmente despreparado para cantar aquilo naquele momento. A filha retorna, ao final, meio desencantada, e ganha como compensação um toque do pai, que diz a ela que vai providenciar uma aula de canto para seu aperfeiçoamento de voz. A filha reage com dor, e expressa que outras tantas vontades que ela teve durante a vida não conseguiram guarida em razão dos apertos financeiros do pai, com ocupações sempre provisórias e de insucesso.

Quando o pai a convida para fazer outra atividade, ela, aborrecida, recusa e passa a noite sozinha, e ele também. O mais grave é que ela tenta entrar no quarto, sem sucesso, e acaba tendo que dormir provisoriamente num sofá da portaria, sendo acordada mais tarde pelo responsável pela portaria, que então a encaminha para o seu quarto com uma chave reserva.

O clima de desencontro vai sendo aos poucos quebrado, com a retomada do passeio no dia seguinte. Eles estão indo para uma estação termal. Durante a viagem, no ônibus, ao acordar, o pai é recebido pela filha com um olhar de afeto. Ela então chega-se a ele e o parabeneza pelo aniversário de 31 anos.

Para ela o aniversário tem um significado muito

especial, pois ele lhe tinha revelado que, na ocasião em que fez 11 anos, os próprios pais esqueceram da data, e quando foram lembrados por ele, a reação foi inusitada e agressiva. Por exigência da mãe, o pai então saiu com ele para comprar um presente: um telefone vermelho.

Em outra cena do filme, quando estão visitando uma ruína antiga, o pai está no alto de um anfiteatro abandonado, e é o dia de seu aniversário. Para fazer uma surpresa, Sophie propõe em segredo aos que estavam ali no mesmo passeio uma saudação especial ao aniversariante. A cena é linda, com ele no alto, ouvindo a canção de parabéns, e a filha junto com os outros, com um olhar de grande ternura e delicadeza, celebrando aquela data tão especial. Tudo muito contagiante para os espectadores do filme.

Em outras cenas do filme, conseguimos flagrar Calum em momentos de grande tensão e desespero, como na cena em que chora convulsivamente no quarto, ou que se direciona sozinho na noite escura para o mar, sob a pesada trilha sonora de um barulho surdo das ondas. Ele avança para o mar e não vemos o seu retorno. Isso tudo durante o filme. Nada, porém, nos impossibilita de interpretar que podem ser cenas que se passam durante o passeio, mas igualmente cenas posteriores, já prenunciando uma morte decidida por ele, em razão de toda a dor que marca o seu momento presente.

As passagens mais sombrias ganham sequência num jogo de luzes psicodélico, com *flashes* múltiplos e intermitentes, pontuados por luzes estroboscópicas, que expressam vivamente o momento confuso e doloroso por que Calum está passando. São, porém, questões de interpretação, que permanecem abertas para o

espectador.

Há trechos do filme de grande beleza, quando, por exemplo, Sophie relata ao pai no quarto que, em determinados momentos do recreio em sua escola, ela olha para o céu e, quando consegue ver o sol – algo que é mais raro na Escócia –, imagina que o pai também pode estar participando da mesma alegria. E acrescenta que, mesmo estando os dois distantes um do outro, podem, de certa forma, pela magia do mesmo sol, viverem uma experiência de bonita e estranha proximidade.

Chega a perguntar ao pai se ele tem vontade de retornar à Escócia, e ele responde negativamente, dizendo a ela que esse momento passou, que aconteceu com seu brilho na fase de seu crescimento, mas que agora o país não representa o mesmo para ele, e que aquele lugar não fala mais ao seu coração.

Sophie, em outro momento do filme, relata ao pai que ela também vive, às vezes, momentos de abafado sentimento. Os dois estão próximos, no quarto, ela na cama e ele escovando os dentes, quando então relata para o pai que às vezes passa por sensações estranhas de baixo astral, quando vem tomada por um cansaço inexplicável depois de um dia feliz. E o sentimento é de vazio, como se estivesse afundando. O pai, de seu canto, ouve o lamento da filha, sem conseguir reagir ou animá-la. Tomado por angústia, ele cospe no espelho, numa atitude de dor, que expressa o seu momento, e não consegue encontrar uma palavra de incentivo para a filha. Sua atitude é chamá-la para sair do quarto.

Numa das últimas cenas do filme, os dois participam de uma festa de despedida, e ele, animado, é tomado pela força da música e começa a dançar fre-

neticamente. Por sua vez, a filha está à margem, meio deslocada no seu canto e ele então a convida para partilhar a dança.

A trilha que embala o momento é significativa e forte, de autoria de David Bowie, e interpretada pelo grupo Queen. É uma canção intitulada “Under Pressure”, um hit bem conhecido, mas cuja letra fala de uma situação de pressão, que é semelhante à que está vivendo Calum. A letra expressa bem o sentimento forte, em que a dor explode, misturada com uma estranha alegria, para a qual a presença da filha se revela fundamental.

A letra da canção fala de uma pressão que incendeia e divide, de uma pressão que quebra qualquer harmonia. Fala igualmente de um terror que revela o estado do mundo, e que solicita uma reza que possa, quem sabe, traduzir um outro momento, regado agora por alegria.

Calum se dá conta de que talvez aquela fosse a sua última dança, daí a expressão viva de seus gestos e o carinho imenso dedicado à filha. Talvez numa das mais lindas imagens do filme, os dois se abraçam num envolvimento de ternura dos mais fortes da projeção.

No dia seguinte, a filha vai retornar ao seu país, e o pai a leva ao aeroporto. Numa cena que vem repetida duas vezes no filme, no início e final, ela vai adentrando a zona reservada do aeroporto, aonde somente os passageiros têm acesso, e a cada passo volta-se para o pai, que está filmando e, com seu sorriso lindo, vai dando o seu adeus, talvez derradeiro. É tudo muito sublime. Quando ela desaparece de cena, ele então desliga a câmera e percorre um longo corredor que, ao

final, tem uma cortina que o liga a uma zona de escuridão. Tudo muito revelador de um momento de dor que marca qualquer despedida.

Há alguns indícios, como vimos, de que o que ocorre com Calum na sequência não seja algo tão irradante como o momento festivo daquele idílico período de férias em comum. A vida não é feita só de momentos festivos, mas também de momentos feriais, que são aqueles comuns e cotidianos. Em cena enigmática, a câmera focaliza um cartão postal na mesa do hotel, onde Calum deixa registrada para a filha uma mensagem carinhosa, mas enigmática, em que diz: “Sophie, eu a amo muito. Nunca esqueça disso. Pai”.

Talvez esteja ali naquele bilhete a senha para entender o final do filme. Fica conosco uma mensagem que é difícil, quando percebemos que o amor nem sempre consegue segurar a dor e impedir as consequências de um desespero. Daí a pergunta que fica para o espectador: O que será que vem depois do sol? Um título que pode ganhar também outros significados, como também “No entardecer”, ou ainda, pelo som: “O que será que vem depois do filho?”, depois daquilo que estava tão próximo?

Tentando expressar de forma poética o que fica conosco depois de ver o filme, e o que ele nos provoca como desafio, Pedro Siqueira sublinha em sua resenha:

“O que nos resta é aproveitar ao máximo as gotas de felicidade que a vida nos proporciona mesmo em um mundo extraordinariamente competente para nos entristecer”²⁵⁵.

255 <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/aftersun-critica/> (acesso em 18/06/2023).

Faustino Teixeira



Faustino Teixeira. Possui graduação em Ciência das Religiões pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1977), graduação em Filosofia pela Universidade Federal de Juiz de Fora (1977), mestrado em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1982) e doutorado e pós-doutorado em Teologia pela Pontifícia Universidade Gregoriana (1985 e 1998 – com supervisão de Jacques Dupuis).

Concluiu também o Estágio Sênior (CAPES) no Instituto Studi Ecumenici San Bernardino (Veneza) em 2016, trabalhando o tema da teologia do pluralismo religioso e a hospitalidade. Professor titular aposentado da Universidade Federal de Juiz de Fora. O seu campo de atuação acadêmica e de pesquisa relaciona-se aos temas de teologia do pluralismo religioso, diálogo inter-religioso, mística comparada das religiões, teologia e literatura.

ENTREVISTAS REALIZADAS PELO IHU COM FAUSTINO TEIXEIRA

- [Um sopro do mundo animal e vegetal na literatura que desajusta nosso “eu” antropocêntrico. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Uma terra ameaçada – COP 26 em Glasgow. Reflexões a partir de um encontro de amigos. Artigo de Faustino Teixeira](#)

- [Todos morremos incompletos no mergulho insondável do mistério. Entrevista especial com Luiz Carlos Susin e Faustino Teixeira](#)
- [Os caminhos enigmáticos de busca mística em Clarice Lispector. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Os leigos num tempo de Igreja sob o cerco tradicionalista. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [A mística nos convoca a uma relação direta com a totalidade da condição humana. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Do Tempo de Ruínas à Ressurgência: o desafio de viver o Natal em meio à pandemia. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Fratelli Tutti conjuga coragem, cuidado e ternura. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Florescer na complexidade. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [A poesia do Jesus de Pasolini. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Etty Hillesum canta a alegria contra o ódio. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Estar simplesmente presente: Merton e a vida contemplativa. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Assis, um acontecimento do Espírito. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)

- [Fora da Misericórdia não há salvação. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [A feminilidade da mística em Teresa d'Ávila. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Apoio e liberdade na construção dos caminhos. Entrevista especial com Faustino Teixeira sobre a obra de Padre Libânio](#)
- [O campo religioso brasileiro na ciranda dos dados. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Encontro de Assis: uma “viagem fraterna” rumo a um horizonte maior. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [A presença dos espíritos no imaginário da sociedade brasileira. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [Teologia Pluralista e Teologia da Revelação. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [“Muita reza e pouca missa, muito santo e pouco padre”: o Catolicismo Plural. Entrevista especial com Faustino Teixeira e Renata Menezes](#)
- [Rûmî: a mística reconhecida pela alta literatura. Entrevista especial com Faustino Teixeira](#)
- [A eclesialidade das igrejas cristãs. Teólogos debatem documento do Vaticano. Entrevistas especiais com José Comblin, Walter Altmann e Faustino Teixeira](#)
- [“Rûmî é o poeta da dança da unidade”. Entre-](#)

[vista especial com Faustino Teixeira](#)

PUBLICAÇÕES DE FAUSTINO TEIXEIRA NO IHU

- [Mundo Invisível: a teia vital sob os nossos pés - Faustino Teixeira \(org.\). Cadernos IHU ideias Nº 345](#)
- [Aprendizados no campo da metodologia de orientação acadêmica. Cadernos IHU ideias, Nº 311](#)
- [Narrativa de uma Travessia. Caderno IHU ideias, Nº 298](#)
- [O Mar da Unidade: roteiro livre para a leitura do Masnavi de Rûmî. Caderno IHU ideias, Nº 294](#)

ARTIGOS DE FAUSTINO TEIXEIRA REPRODUZIDOS PELO IHU

- [A alegria de maravilhar-se diante do menino. Comentário de Faustino Teixeira](#)
- [A esperança na rebeldia. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Cerimônia do Adeus: reflexões sobre o filme “A Partida”. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [O sabor da vida: o canto das coisas. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Os complexos caminhos da liberdade: O filme Bleu, de Kieslowski. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Mutantes: a irrupção de uma canção perifé-](#)



[rica alvissareira. Artigo de Faustino Teixeira](#)

- [Canto de dor e beleza: a arte de Sínead O'Connor. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Os passos do diálogo na dança da vida. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A dimensão contemplativa de Tomás de Aquino. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Ao amigo querido, Carlos Brandão. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Tessituras da memória: entre o afeto e a perda – os caminhos de Aftersun. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Um Cristo sem Jesus e sem os apelos do Reino: análise de um livro. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A literatura e a arte de lidar com a raiva. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Celebrar cada passo da vida, nas alegrias e nas dores. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A Eutanásia em questão: reflexões a partir da Travessia de Rita Lee. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Drive my Car: o caminho que leva a si mesmo. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Um livro histórico: Da libertação. O teológico das libertações sócio-históricas. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A insustentável leveza do ser: reflexões sobre](#)

[um filme e um livro. Artigo de Faustino Teixeira](#)

- [O desafio de deixar-se habitar pelo espírito tibetano. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Uma semana santa de dor e sem a luz da ressurreição: Ai de ti, Tiguera. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [O amor e a dor em suas diversas paisagens: Cenas de um casamento, de Ingmar Bergman. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A coragem da denúncia: ao grupo de Emaús. Carta de Faustino Teixeira](#)
- [A espiral da violência e o desafio da cultura da paz. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [Em boa fé – A religião no século XXI. Artigo de Faustino Teixeira](#)
- [A arte de Heraldo do Monte](#)
- [Paolo Dall'Oglio, místico e profeta do diálogo com o Islã](#)
- [O papa Francisco diante do aborto e da eutanásia: algumas pontuações críticas](#)
- [Um olhar sobre o novo livro do papa Francisco: Vamos sonhar juntos](#)
- [O antropocentrismo em questão](#)
- [Em torno ao livro de Marco Politi: Francisco, a peste e o renascimento](#)
- [Deus não tem religião. Artigo de Faustino Teixeira](#)

CADERNOS IHU IDEIAS

- N. 01 A teoria da justiça de John Rawls – José Nedel
- N. 02 O feminismo ou os feminismos: Uma leitura das produções teóricas – Edla Eggert
O Serviço Social junto ao Fórum de Mulheres em São Leopoldo – Clair Ribeiro Ziebell e Acadêmicas Anemarie Kirsch Deutrich e Magali Beatriz Strauss
- N. 03 O programa Linha Direta: a sociedade segundo a TV Globo – Sonia Montañó
- N. 04 Ernani M. Fiori – Uma Filosofia da Educação Popular – Luiz Gilberto Kronbauer
- N. 05 O ruído de guerra e o silêncio de Deus – Manfred Zeuch
- N. 06 BRASIL: Entre a Identidade Vazia e a Construção do Novo – Renato Janine Ribeiro
- N. 07 Mundos televisivos e sentidos identitários na TV – Suzana Kilpp
- N. 08 Simões Lopes Neto e a Invenção do Gaúcho – Márcia Lopes Duarte
- N. 09 Oligopólios midiáticos: a televisão contemporânea e as barreiras à entrada – Valério Cruz Brittos
- N. 10 Futebol, mídia e sociedade no Brasil: reflexões a partir de um jogo – Édison Luis Gastaldo
- N. 11 Os 100 anos de Theodor Adorno e a Filosofia depois de Auschwitz – Márcia Tiburi
- N. 12 A domesticação do exótico – Paula Caleffi
- N. 13 Pomeranas parceiras no caminho da roça: um jeito de fazer Igreja, Teologia e Educação Popular – Edla Eggert
- N. 14 Júlio de Castilhos e Borges de Medeiros: a prática política no RS – Gunter Axt
- N. 15 Medicina social: um instrumento para denúncia – Stela Nazareth Meneghel
- N. 16 Mudanças de significado da tatuagem contemporânea – Débora Krischke Leitão
- N. 17 As sete mulheres e as negras sem rosto: ficção, história e trivialidade – Mário Maestri
- N. 18 Um itinerário do pensamento de Edgar Morin – Maria da Conceição de Almeida
- N. 19 Os donos do Poder, de Raymundo Faoro – Helga Iracema Ladgraf Piccolo
- N. 20 Sobre técnica e humanismo – Oswaldo Giacóia Junior
- N. 21 Construindo novos caminhos para a intervenção societária – Lucilda Selli
- N. 22 Física Quântica: da sua pré-história à discussão sobre o seu conteúdo essencial – Paulo Henrique Dionísio
- N. 23 Atualidade da filosofia moral de Kant, desde a perspectiva de sua crítica a um solipsismo prático – Valério Rohden
- N. 24 Imagens da exclusão no cinema nacional – Miriam Rossini
- N. 25 A estética discursiva da tevê e a (des)configuração da informação – Nísia Martins do Rosário
- N. 26 O discurso sobre o voluntariado na Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS – Rosa Maria Serra BavareSCO
- N. 27 O modo de objetivação jornalística – Beatriz Alcaraz Marocco
- N. 28 A cidade afetada pela cultura digital – Paulo Edison Belo Reyes
- N. 29 Prevalência de violência de gênero perpetrada por companheiro: Estudo em um serviço de atenção primária à saúde – Porto Alegre, RS – José Fernando Dresch Kronbauer
- N. 30 Getúlio, romance ou biografia? – Juremir Machado da Silva
- N. 31 A crise e o êxodo da sociedade salarial – André Gorz
- N. 32 À meia luz: a emergência de uma Teologia Gay – Seus dilemas e possibilidades – André Sidnei Musskopf
- N. 33 O vampirismo no mundo contemporâneo: algumas considerações – Marcelo Pizarro Noronha
- N. 34 O mundo do trabalho em mutação: As reconfigurações e seus impactos – Marco Aurélio Santana
- N. 35 Adam Smith: filósofo e economista – Ana Maria Bianchi e Antonio Tiago Loureiro Araújo dos Santos



- N. 36 Igreja Universal do Reino de Deus no contexto do emergente mercado religioso brasileiro: uma análise antropológica – Airton Luiz Jungblut
- N. 37 As concepções teórico-analíticas e as proposições de política econômica de Keynes – Fernando Ferrari Filho
- N. 38 Rosa Egípcia: Uma Santa Africana no Brasil Colonial – Luiz Mott
- N. 39 Malthus e Ricardo: duas visões de economia política e de capitalismo – Gentil Corazza
- N. 40 Corpo e Agenda na Revista Feminina – Adriana Braga
- N. 41 A (anti)filosofia de Karl Marx – Leda Maria Paulani
- N. 42 Veblen e o Comportamento Humano: uma avaliação após um século de “A Teoria da Classe Ociosa” – Leonardo Monteiro Monasterio
- N. 43 Futebol, Mídia e Sociabilidade. Uma experiência etnográfica – Édison Luis Gastaldo, Rodrigo Marques Leistner, Ronei Teodoro da Silva e Samuel McGinity
- N. 44 Genealogia da religião. Ensaio de leitura sistemática de Marcel Gauchet. Aplicação à situação atual do mundo – Gérard Donnadiu
- N. 45 A realidade quântica como base da visão de Teilhard de Chardin e uma nova concepção da evolução biológica – Lothar Schäfer
- N. 46 “Esta terra tem dono”. Disputas de representação sobre o passado missionário no Rio Grande do Sul: a figura de Sepé Tiaraju – Ceres Karam Brum
- N. 47 O desenvolvimento econômico na visão de Joseph Schumpeter – Achyles Barcelos da Costa
- N. 48 Religião e elo social. O caso do cristianismo – Gérard Donnadiu
- N. 49 Copérnico e Kepler: como a terra saiu do centro do universo – Geraldo Monteiro Sigaud
- N. 50 Modernidade e pós-modernidade – luzes e sombras – Evilázio Teixeira
- N. 51 Violências: O olhar da saúde coletiva – Éliada Azevedo Hennington e Stela Nazareth Meneghel
- N. 52 Ética e emoções morais – Thomas Kesselring
Juízos ou emoções: de quem é a primazia na moral? – Adriano Naves de Brito
- N. 53 Computação Quântica. Desafios para o Século XXI – Fernando Haas
- N. 54 Atividade da sociedade civil relativa ao desarmamento na Europa e no Brasil – An Vranckx
- N. 55 Terra habitável: o grande desafio para a humanidade – Gilberto Dupas
- N. 56 O decrescimento como condição de uma sociedade convivial – Serge Latouche
- N. 57 A natureza da natureza: auto-organização e caos – Günter Küppers
- N. 58 Sociedade sustentável e desenvolvimento sustentável: limites e possibilidades – Hazel Henderson
- N. 59 Globalização – mas como? – Karen Gloy
- N. 60 A emergência da nova subjetividade operária: a sociabilidade invertida – Cesar Sanson
- N. 61 Incidente em Antares e a Trajetória de Ficção de Erico Veríssimo – Regina Zilberman
- N. 62 Três episódios de descoberta científica: da caricatura empirista a uma outra história – Fernando Lang da Silveira e Luiz O. Q. Peduzzi
- N. 63 Negações e Silenciamentos no discurso acerca da Juventude – Cátia Addressa da Silva
- N. 64 Getúlio e a Gira: a Umbanda em tempos de Estado Novo – Artur Cesar Isaia
- N. 65 Darcy Ribeiro e o O povo brasileiro: uma alegoria humanista tropical – Léa Freitas Perez
- N. 66 Adoecer: Morrer ou Viver? Reflexões sobre a cura e a não cura nas reduções jesuítico-guaranis (1609-1675) – Eliane Cristina Deckmann Fleck
- N. 67 Em busca da terceira margem: O olhar de Nelson Pereira dos Santos na obra de Guimarães Rosa – João Guilherme Barone
- N. 68 Contingência nas ciências físicas – Fernando Haas

- N. 69 A cosmologia de Newton – Ney Lemke
N. 70 Física Moderna e o paradoxo de Zenon – Fernando Haas
N. 71 O passado e o presente em Os Inconfidentes, de Joaquim Pedro de Andrade – Miriam de Souza Rossini
N. 72 Da religião e de juventude: modulações e articulações – Léa Freitas Perez
N. 73 Tradição e ruptura na obra de Guimarães Rosa – Eduardo F. Coutinho
N. 74 Raça, nação e classe na historiografia de Moysés Vellinho – Mário Maestri
N. 75 A Geologia Arqueológica na Unisinos – Carlos Henrique Nowatzki
N. 76 Campesinato negro no período pós-abolição: repensando Coronelismo, enxada e voto – Ana Maria Lugão Rios
N. 77 Progresso: como mito ou ideologia – Gilberto Dupas
N. 78 Michael Aglietta: da Teoria da Regulação à Violência da Moeda – Octavio A. C. Conceição
N. 79 Dante de Laytano e o negro no Rio Grande Do Sul – Moacyr Flores
N. 80 Do pré-urbano ao urbano: A cidade missioneira colonial e seu território – Arno Alvarez Kern
N. 81 Entre Canções e versos: alguns caminhos para a leitura e a produção de poemas na sala de aula – Gláucia de Souza
N. 82 Trabalhadores e política nos anos 1950: a ideia de “sindicalismo populista” em questão – Marco Aurélio Santana
N. 83 Dimensões normativas da Bioética – Alfredo Culleton e Vicente de Paulo Barretto
N. 84 A Ciência como instrumento de leitura para explicar as transformações da natureza – Attico Chassot
N. 85 Demanda por empresas responsáveis e Ética Concorrencial: desafios e uma proposta para a gestão da ação organizada do varejo – Patrícia Almeida Ashley
N. 86 Autonomia na pós-modernidade: um delírio? – Mario Fleig
N. 87 Gauchismo, tradição e Tradicionalismo – Maria Eunice Maciel
N. 88 A ética e a crise da modernidade: uma leitura a partir da obra de Henrique C. de Lima Vaz – Marcelo Perine
N. 89 Limites, possibilidades e contradições da formação humana na Universidade – Laurício Neumann
N. 90 Os índios e a História Colonial: lendo Cristina Pompa e Regina Almeida – Maria Cristina Bohn Martins
N. 91 Subjetividade moderna: possibilidades e limites para o cristianismo – Franklin Leopoldo e Silva
N. 92 Saberes populares produzidos numa escola de comunidade de catadores: um estudo na perspectiva da Etnomatemática – Daiane Martins Bocasanta
N. 93 A religião na sociedade dos indivíduos: transformações no campo religioso brasileiro – Carlos Alberto Steil
N. 94 Movimento sindical: desafios e perspectivas para os próximos anos – Cesar Sanson
N. 95 De volta para o futuro: os precursores da nanotecnociência – Peter A. Schulz
N. 96 Vianna Moog como intérprete do Brasil – Enildo de Moura Carvalho
N. 97 A paixão de Jacobina: uma leitura cinematográfica – Marinês Andrea Kunz
N. 98 Resiliência: um novo paradigma que desafia as religiões – Susana Maria Rocca Larrosa
N. 99 Sociabilidades contemporâneas: os jovens na lan house – Vanessa Andrade Pereira
N. 100 Autonomia do sujeito moral em Kant – Valerio Rohden
N. 101 As principais contribuições de Milton Friedman à Teoria Monetária: parte 1 – Roberto Camps Moraes
N. 102 Uma leitura das inovações bio(nano)tecnológicas a partir da sociologia da ciência – Adriano Premebida
N. 103 ECODI – A criação de espaços de convivência digital virtual no contexto dos processos de ensino e aprendizagem em metaverso – Eliane Schlemmer



- N. 104 As principais contribuições de Milton Friedman à Teoria Monetária: parte 2 – Roberto Camps Moraes
- N. 105 Futebol e identidade feminina: um estudo etnográfico sobre o núcleo de mulheres gremistas – Marcelo Pizarro Noronha
- N. 106 Justificação e prescrição produzidas pelas Ciências Humanas: Igualdade e Liberdade nos discursos educacionais contemporâneos – Paula Corrêa Henning
- N. 107 Da civilização do segredo à civilização da exibição: a família na vitrine – Maria Isabel Barros Bellini
- N. 108 Trabalho associado e ecologia: vislumbrando um ethos solidário, terno e democrático? – Telmo Adams
- N. 109 Transumanismo e nanotecnologia molecular – Celso Candido de Azambuja
- N. 110 Formação e trabalho em narrativas – Leandro R. Pinheiro
- N. 111 Autonomia e submissão: o sentido histórico da administração – Yeda Crusius no Rio Grande do Sul – Mário Maestri
- N. 112 A comunicação paulina e as práticas publicitárias: São Paulo e o contexto da publicidade e propaganda – Denis Gerson Simões
- N. 113 Isto não é uma janela: Flusser, Surrealismo e o jogo contra – Esp. Yentl Delanhesi
- N. 114 SBT: jogo, televisão e imaginário de azar brasileiro – Sonia Montañó
- N. 115 Educação cooperativa solidária: perspectivas e limites – Carlos Daniel Baioto
- N. 116 Humanizar o humano – Roberto Carlos Fávero
- N. 117 Quando o mito se torna verdade e a ciência, religião – Róber Freitas Bachinski
- N. 118 Colonizando e descolonizando mentes – Marcelo Dascal
- N. 119 A espiritualidade como fator de proteção na adolescência – Luciana F. Marques e Débora D. Dell'Aglio
- N. 120 A dimensão coletiva da liderança – Patrícia Martins Fagundes Cabral e Nedio Seminotti
- N. 121 Nanotecnologia: alguns aspectos éticos e teológicos – Eduardo R. Cruz
- N. 122 Direito das minorias e Direito à diferenciação – José Rogério Lopes
- N. 123 Os direitos humanos e as nanotecnologias: em busca de marcos regulatórios – Wilson Engelmann
- N. 124 Desejo e violência – Rosane de Abreu e Silva
- N. 125 As nanotecnologias no ensino – Solange Binotto Fagan
- N. 126 Câmara Cascudo: um historiador católico – Bruna Rafaela de Lima
- N. 127 O que o câncer faz com as pessoas? Reflexos na literatura universal: Leo Tolstói – Thomas Mann – Alexander Soljenitsin – Philip Roth – Karl-Josef Kuschel
- N. 128 Dignidade da pessoa humana e o direito fundamental à identidade genética – Ingo Wolfgang Sarlet e Selma Rodrigues Petterle
- N. 129 Aplicações de caos e complexidade em ciências da vida – Ivan Amaral Guerrini
- N. 130 Nanotecnologia e meio ambiente para uma sociedade sustentável – Paulo Roberto Martins
- N. 131 A philia como critério de inteligibilidade da mediação comunitária – Rosa Maria Zaia Borges Abrão
- N. 132 Linguagem, singularidade e atividade de trabalho – Marlene Teixeira e Éderson de Oliveira Cabral
- N. 133 A busca pela segurança jurídica na jurisdição e no processo sob a ótica da teoria dos sistemas sociais de Nicklass Luhmann – Leonardo Grison
- N. 134 Motores Biomoleculares – Ney Lemke e Luciano Hennemann
- N. 135 As redes e a construção de espaços sociais na digitalização – Ana Maria Oliveira Rosa
- N. 136 De Marx a Durkheim: Algumas apropriações teóricas para o estudo das religiões afro-brasileiras – Rodrigo Marques Leistner
- N. 137 Redes sociais e enfrentamento do sofrimento psíquico: sobre como as pessoas reconstruem suas vidas – Breno Augusto Souto Maior Fontes
- N. 138 As sociedades indígenas e a economia do dom: O caso dos guaranis – Maria Cristina Bohn Martins

- N. 139 Nanotecnologia e a criação de novos espaços e novas identidades – Marise Borba da Silva
- N. 140 Platão e os Guarani – Beatriz Helena Domingues
- N. 141 Direitos humanos na mídia brasileira – Diego Airoso da Motta
- N. 142 Jornalismo Infantil: Apropriações e Aprendizagens de Crianças na Recepção da Revista Recreio – Greyce Vargas
- N. 143 Derrida e o pensamento da desconstrução: o redimensionamento do sujeito – Paulo Cesar Duque-Estrada
- N. 144 Inclusão e Biopolítica – Maura Corcini Lopes, Kamila Lockmann, Morgana Domênica Hattge e Viviane Klaus
- N. 145 Os povos indígenas e a política de saúde mental no Brasil: composição simétrica de saberes para a construção do presente – Bianca Sordi Stock
- N. 146 Reflexões estruturais sobre o mecanismo de REDD – Camila Moreno
- N. 147 O animal como próximo: por uma antropologia dos movimentos de defesa dos direitos animais – Caetano Sordi
- N. 148 Avaliação econômica de impactos ambientais: o caso do aterro sanitário em Canoas-RS – Fernanda Schutz
- N. 149 Cidadania, autonomia e renda básica – Josué Pereira da Silva
- N. 150 Imagética e formações religiosas contemporâneas: entre a performance e a ética – José Rogério Lopes
- N. 151 As reformas político-econômicas pombalinas para a Amazônia: e a expulsão dos jesuítas do Grão-Pará e Maranhão – Luiz Fernando Medeiros Rodrigues
- N. 152 Entre a Revolução Mexicana e o Movimento de Chiapas: a tese da hegemonia burguesa no México ou “por que voltar ao México 100 anos depois” – Claudia Wasserman
- N. 153 Globalização e o pensamento econômico franciscano: Orientação do pensamento econômico franciscano e Caritas in Veritate – Stefano Zamagni
- N. 154 Ponto de cultura teko arandu: uma experiência de inclusão digital indígena na aldeia kaiowá e guarani Te'ýikue no município de Caarapó-MS – Neimar Machado de Sousa, Antonio Brand e José Francisco Sarmento
- N. 155 Civilizar a economia: o amor e o lucro após a crise econômica – Stefano Zamagni
- N. 156 Intermittências no cotidiano: a clínica como resistência inventiva – Mário Francis Petry Londero e Simone Mainieri Paulon
- N. 157 Democracia, liberdade positiva, desenvolvimento – Stefano Zamagni
- N. 158 “Passemos para a outra margem”: da homofobia ao respeito à diversidade – Omar Lucas Perrout Fortes de Sales
- N. 159 A ética católica e o espírito do capitalismo – Stefano Zamagni
- N. 160 O Slow Food e novos princípios para o mercado – Eriberto Nascente Silveira
- N. 161 O pensamento ético de Henri Bergson: sobre As duas fontes da moral e da religião – André Brayner de Farias
- N. 162 O modus operandi das políticas econômicas keynesianas – Fernando Ferrari Filho e Fábio Henrique Bittes Terra
- N. 163 Cultura popular tradicional: novas mediações e legitimações culturais de mestres populares paulistas – André Luiz da Silva
- N. 164 Será o decrescimento a boa nova de Ivan Illich? – Serge Latouche
- N. 165 Agostos! A “Crise da Legalidade”: vista da janela do Consulado dos Estados Unidos em Porto Alegre – Carla Simone Rodeghero
- N. 166 Convivialidade e decrescimento – Serge Latouche
- N. 167 O impacto da plantação extensiva de eucalipto nas culturas tradicionais: Estudo de caso de São Luis do Paraitinga – Marcelo Henrique Santos Toledo
- N. 168 O decrescimento e o sagrado – Serge Latouche
- N. 169 A busca de um ethos planetário – Leonardo Boff
- N. 170 O salto mortal de Louk Hulsman e a desinstitucionalização do ser: um convite ao abolicionismo – Marco Antonio de Abreu Scapini

- N. 171 Sub specie aeternitatis – O uso do conceito de tempo como estratégia pedagógica de religação dos saberes – Gerson Egas Severo
- N. 172 Theodor Adorno e a frieza burguesa em tempos de tecnologias digitais – Bruno Pucci
- N. 173 Técnicas de si nos textos de Michel Foucault: A influência do poder pastoral – João Roberto Barros II
- N. 174 Da mônada ao social: A intersubjetividade segundo Levinas – Marcelo Fabri
- N. 175 Um caminho de educação para a paz segundo Hobbes – Lucas Mateus Dalsotto e Everaldo Cescon
- N. 176 Da magnitude e ambivalência à necessária humanização da tecnociência segundo Hans Jonas – Jelson Roberto de Oliveira
- N. 177 Um caminho de educação para a paz segundo Locke – Odair Camati e Paulo César Nodari
- N. 178 Crime e sociedade estamental no Brasil: De como la ley es como la serpiente; solo pica a los descalzos – Lenio Luiz Streck
- N. 179 Um caminho de educação para a paz segundo Rousseau – Mateus Boldori e Paulo César Nodari
- N. 180 Limites e desafios para os direitos humanos no Brasil: entre o reconhecimento e a concretização – Afonso Maria das Chagas
- N. 181 Apátridas e refugiados: direitos humanos a partir da ética da alteridade – Gustavo Oliveira de Lima Pereira
- N. 182 Censo 2010 e religiões: reflexões a partir do novo mapa religioso brasileiro – José Rogério Lopes
- N. 183 A Europa e a ideia de uma economia civil – Stefano Zamagni
- N. 184 Para um discurso jurídico-penal libertário: a pena como dispositivo político (ou o direito penal como “discurso-limite”) – Augusto Jobim do Amaral
- N. 185 A identidade e a missão de uma universidade católica na atualidade – Stefano Zamagni
- N. 186 A hospitalidade frente ao processo de reassentamento solidário aos refugiados – Joseane Mariéle Schuck Pinto
- N. 187 Os arranjos colaborativos e complementares de ensino, pesquisa e extensão na educação superior brasileira e sua contribuição para um projeto de sociedade sustentável no Brasil – Marcelo F. de Aquino
- N. 188 Os riscos e as loucuras dos discursos da razão no campo da prevenção – Luis David Castiel
- N. 189 Produções tecnológicas e biomédicas e seus efeitos produtivos e prescritivos nas práticas sociais e de gênero – Marlene Tamanini
- N. 190 Ciência e justiça: Considerações em torno da apropriação da tecnologia de DNA pelo direito – Claudia Fonseca
- N. 191 #VEMpraRUA: Outono brasileiro? Leituras – Bruno Lima Rocha, Carlos Gadea, Giovanni Alves, Giuseppe Cocco, Luiz Werneck Vianna e Rudá Ricci
- N. 192 A ciência em ação de Bruno Latour – Leticia de Luna Freire
- N. 193 Laboratórios e Extrações: quando um problema técnico se torna uma questão sociotécnica – Rodrigo Ciconet Dornelles
- N. 194 A pessoa na era da biopolítica: autonomia, corpo e subjetividade – Heloisa Helena Barboza
- N. 195 Felicidade e Economia: uma retrospectiva histórica – Pedro Henrique de Moraes Campetti e Tiago Wickstrom Alves
- N. 196 A colaboração de Jesuítas, Leigos e Leigas nas Universidades confiadas à Companhia de Jesus: o diálogo entre humanismo evangélico e humanismo tecnocientífico – Adolfo Nicolás
- N. 197 Brasil: verso e reverso constitucional – Fábio Konder Comparato
- N. 198 Sem-religião no Brasil: Dois estranhos sob o guarda-chuva – Jorge Claudio Ribeiro
- N. 199 Uma ideia de educação segundo Kant: uma possível contribuição para o século XXI – Felipe Bragagnolo e Paulo César Nodari



- N. 200 Aspectos do direito de resistir e a luta social por moradia urbana: a experiência da ocupação Raízes da Praia – Natalia Martinuzzi Castilho
- N. 201 Desafios éticos, filosóficos e políticos da biologia sintética – Jordi Maiso
- N. 202 Fim da Política, do Estado e da cidadania? – Roberto Romano
- N. 203 Constituição Federal e Direitos Sociais: avanços e recuos da cidadania – Maria da Glória Gohn
- N. 204 As origens históricas do racionalismo, segundo Feyerabend – Miguel Ângelo Flach
- N. 205 Compreensão histórica do regime empresarial-militar brasileiro – Fábio Konder Comparato
- N. 206 Sociedade tecnológica e a defesa do sujeito: Technological society and the defense of the individual – Karla Saraiva
- N. 207 Territórios da Paz: Territórios Produtivos? – Giuseppe Cocco
- N. 208 Justiça de Transição como Reconhecimento: limites e possibilidades do processo brasileiro – Roberta Camineiro Baggio
- N. 209 As possibilidades da Revolução em Ellul – Jorge Barrientos-Parra
- N. 210 A grande política em Nietzsche e a política que vem em Agamben – Márcia Rosane Junges
- N. 211 Foucault e a Universidade: Entre o governo dos outros e o governo de si mesmo – Sandra Caponi
- N. 212 Verdade e História: arqueologia de uma relação – José D’Assunção Barros
- N. 213 A Relevante Herança Social do Pe. Amstad SJ – José Odello Schneider
- N. 214 Sobre o dispositivo. Foucault, Agamben, Deleuze – Sandro Chignola
- N. 215 Repensar os Direitos Humanos no Horizonte da Libertação – Alejandro Rosillo Martínez
- N. 216 A realidade complexa da tecnologia – Alberto Cupani
- N. 217 A Arte da Ciência e a Ciência da Arte: Uma abordagem a partir de Paul Feyerabend – Hans Georg Flickinger
- N. 218 O ser humano na idade da técnica – Humberto Galimberti
- N. 219 A Racionalidade Contextualizada em Feyerabend e suas Implicações Éticas: Um Paralelo com Alasdair MacIntyre – Halina Macedo Leal
- N. 220 O Marquês de Pombal e a Invenção do Brasil – José Eduardo Franco
- N. 221 Neurofuturos para sociedades de controle – Timothy Lenoir
- N. 222 O poder judiciário no Brasil – Fábio Konder Comparato
- N. 223 Os marcos e as ferramentas éticas das tecnologias de gestão – Jesús Conill Sancho
- N. 224 O restabelecimento da Companhia de Jesus no extremo sul do Brasil (1842-1867) – Luiz Fernando Medeiros Rodrigues
- N. 225 O grande desafio dos indígenas nos países andinos: seus direitos sobre os recursos naturais – Xavier Albó
- N. 226 Justiça e perdão – Xabier Etxeberria Mauleon
- N. 227 Paraguai: primeira vigilância massiva norte-americana e a descoberta do Arquivo do Terror (Operação Condor) – Martín Almada
- N. 228 A vida, o trabalho, a linguagem. Biopolítica e biocapitalismo – Sandro Chignola
- N. 229 Um olhar biopolítico sobre a bioética – Anna Quintanas Feixas
- N. 230 Biopoder e a constituição étnico-racial das populações: Racialismo, eugenia e a gestão biopolítica da mestiçagem no Brasil – Gustavo da Silva Kern
- N. 231 Bioética e biopolítica na perspectiva hermenêutica: uma ética do cuidado da vida – Jesús Conill Sancho
- N. 232 Migrantes por necessidade: o caso dos senegaleses no Norte do Rio Grande do Sul – Dirceu Benincá e Vânia Aguiar Pinheiro
- N. 233 Capitalismo biocognitivo e trabalho: desafios à saúde e segurança – Elsa Cristine Bevia
- N. 234 O capital no século XXI e sua aplicabilidade à realidade brasileira – Róber Iturriet Avila & João Batista Santos Conceição
- N. 235 Biopolítica, raça e nação no Brasil (1870-1945) – Mozart Linhares da Silva
- N. 236 Economias Biopolíticas da Dívida – Michael A. Peters

- N. 237 Paul Feyerabend e Contra o Método: Quarenta Anos do Início de uma Provocação – Halina Macedo Leal
- N. 238 O trabalho nos frigoríficos: escravidão local e global? – Leandro Inácio Walter
- N. 239 Brasil: A dialética da dissimulação – Fábio Konder Comparato
- N. 240 O irrepresentável – Homero Santiago
- N. 241 O poder pastoral, as artes de governo e o estado moderno – Castor Bartolomé Ruiz
- N. 242 Uma crise de sentido, ou seja, de direção – Stefano Zamagni
- N. 243 Diagnóstico Socioterritorial entre o chão e a gestão – Dirce Koga
- N. 244 A função-educador na perspectiva da biopolítica e da governamentalidade neoliberal – Alexandre Filordi de Carvalho
- N. 245 Esquecer o neoliberalismo: aceleração como terceiro espírito do capitalismo – Moisés da Fontoura Pinto Neto
- N. 246 O conceito de subsunção do trabalho ao capital: rumo à subsunção da vida no capitalismo biocognitivo – Andrea Fumagalli
- N. 247 Educação, indivíduo e biopolítica: A crise do governo – Dora Lilia Marín-Díaz
- N. 248 Reinvenção do espaço público e político: o individualismo atual e a possibilidade de uma democracia – Roberto Romano
- N. 249 Jesuítas em campo: a Companhia de Jesus e a questão agrária no tempo do CLACIAS (1966-1980) – Iraneidson Santos Costa
- N. 250 A Liberdade Viglada: Sobre Privacidade, Anonimato e Vigilantismo com a Internet – Pedro Antonio Dourado de Rezende
- N. 251 Políticas Públicas, Capitalismo Contemporâneo e os horizontes de uma Democracia Estrangeira – Francini Lube Guizardi
- N. 252 A Justiça, Verdade e Memória: Comissão Estadual da Verdade – Carlos Frederico Guazzelli
- N. 253 Reflexões sobre os espaços urbanos contemporâneos: quais as nossas cidades? – Vinícius Nicastro Honesko
- N. 254 Ubuntu como ética africana, humanista e inclusiva – Jean-Bosco Kakozi Kashindi
- N. 255 Mobilização e ocupações dos espaços físicos e virtuais: possibilidades e limites da reinvenção da política nas metrópoles – Marcelo Castañeda
- N. 256 Indicadores de Bem-Estar Humano para Povos Tradicionais: O caso de uma comunidade indígena na fronteira da Amazônia Brasileira – Luiz Felipe Barbosa Lacerda e Luis Eduardo Acosta Muñoz
- N. 257 Cerrado. O laboratório antropológico ameaçado pela desterritorialização – Altair Sales Barbosa
- N. 258 O impensado como potência e a desativação das máquinas de poder – Rodrigo Karmy Bolton
- N. 259 Identidade de Esquerda ou Pragmatismo Radical? – Moisés Pinto Neto
- N. 260 Itinerários versados: redes e identizações nas periferias de Porto Alegre? – Leandro Rogério Pinheiro
- N. 261 Fugindo para a frente: limites da reinvenção da política no Brasil contemporâneo – Henrique Costa
- N. 262 As sociabilidades virtuais glocalizadas na metrópole: experiências do ativismo cibernético do grupo Direitos Urbanos no Recife – Breno Augusto Souto Maior Fontes e Davi Barboza Cavalcanti
- N. 263 Seis hipóteses para ler a conjuntura brasileira – Sauro Bellezza
- N. 264 Saúde e igualdade: a relevância do Sistema Único de Saúde (SUS) – Stela N. Meneghel
- N. 265 Economia política aristotélica: cuidando da casa, cuidando do comum – Armando de Melo Lisboa
- N. 266 Contribuições da teoria biopolítica para a reflexão sobre os direitos humanos – Aline Albuquerque
- N. 267 O que resta da ditadura? Estado democrático de direito e exceção no Brasil – Giuseppe Tosi
- N. 268 Contato e improvisação: O que pode querer dizer autonomia? – Alana Moraes de Souza

- N. 269 A perversão da política moderna: a apropriação de conceitos teológicos pela máquina governamental do Ocidente – Osiel Lourenço de Carvalho
- N. 270 O campo de concentração: Um marco para a (bio) política moderna – Viviane Zarembski Braga
- N. 271 O que caminhar ensina sobre o bem-viver? Thoreau e o apelo da natureza – Flavio Williges
- N. 272 Interfaces da morte no imaginário da cultura popular mexicana – Rafael Lopez Villasenor
- N. 273 Poder, persuasão e novos domínios da(s) identidade(s) diante do(s) fundamentalismo(s) religioso(s) na contemporaneidade brasileira – Celso Gabatz
- N. 274 Tarefa da esquerda permanece a mesma: barrar o caráter predatório automático do capitalismo – Acauam Oliveira
- N. 275 Tendências econômicas do mundo contemporâneo – Alessandra Smerilli
- N. 276 Uma crítica filosófica à teoria da Sociedade do Espetáculo em Guy Debord – Atilio Machado Peppe
- N. 277 O Modelo atual de Capitalismo e suas formas de Captura da Subjetividade e de Exploração Social – José Roque Junges
- N. 278 Da esperança ao ódio: Juventude, política e pobreza do lulismo ao bolsonarismo – Rosana Pinheiro-Machado e Lucia Mury Scalco
- N. 279 O mal-estar na cultura medicamentalizada – Luis David Castiel
- N. 280 Mistérios da economia (divina) e do ministério (angélico). Quando a teologia fornece um paradigma para a filosofia política e esta retroage à teologia – Alain Gignac
- N. 281 A Campanha da Legalidade e a radicalização do PTB na década de 1960. Reflexos no contexto atual – Mário José Maestri Filho
- N. 282 A filosofia moral de Adam Smith face às leituras reducionistas de sua obra: ensaio sobre os fundamentos do indivíduo egoísta contemporâneo – Angela Ganem
- N. 283 Vai, malandra. O despertar ontológico do planeta fome – Armando de Melo Lisboa
- N. 284 Renda básica em tempos difíceis – Josué Pereira da Silva
- N. 285 Isabelle Stengers No tempo das catástrofes. Quinze questões e um artifício sobre a obras – Ricardo de Jesus Machado
- N. 286 O “velho capitalismo” e seu fôlego para dominação do tempo e do espaço – Luiz Gonzaga Belluzzo
- N. 287 A tecnologia na vida cotidiana e nas instituições: Heidegger, Agamben e Sloterdijk – Itamar Soares Veiga
- N. 288 Para arejar a cúpula do judiciário – Fábio Konder Comparato
- N. 289 A Nova Previdência via de transformação estrutural da seguridade social brasileira – Marilinda Marques Fernandes
- N. 290 A Universidade em busca de um novo tempo – Prof. Dr. Pe. Pedro Gilberto Gomes
- N. 291 Tributação, políticas públicas e propostas fiscais do novo governo – Róber Iturriet Avila e Mário Lúcio Pedrosa Gomes Martins
- N. 292 As identidades Chiquitanas em perigo nas fronteiras – Aloir Pacini
- N. 293 Mudança de paradigma pós-crise do coronavírus – Fábio Carlos Rodrigues Alves
- N. 294 O Mar da Unidade: roteiro livre para a leitura do Masnavi de Rûmî – Faustino Teixeira
- N. 295 Função social da propriedade e as tragédias socioambientais de Mariana e Brumadinho: Um constitucionalismo que não é para valer – Cristiano de Melo Bastos
- N. 296 O desassossego do leitor: subjetividades juvenis e leitura na contemporaneidade – Maria Isabel Mendes de Almeida
- N. 297 Escatologias tecnopolíticas contemporâneas – Ednei Genaro
- N. 298 Narrativa de uma Travessia – Faustino Teixeira
- N. 299 Efeito covid-19: espaço liso e Bem Viver– Wallace Antonio Dias Silva
- N. 300 Zeitgeist pós-iluminista e contrarrevolução cientificista na análise econômica– Armando de Melo Lisboa

- N. 301 Educação, tecnologias 4.0 e a estetização ilimitada da vida: pistas para uma crítica curricular– Roberto Rafael Dias da Silva
- N. 302 Mídia, infância e socialização: perspectivas contemporâneas - Renata Tomaz
- N. 303 A colonialidade do poder no direito à cidade: a experiência do Cais Mauá de Porto Alegre - Karina Macedo Gomes Fernandes
- N. 304 Ártico, o canário da mina para o aquecimento global - Flavio Marcelo de Mattos Paim
- N. 305 A transformação dos atores sociais em produção e recepção: trajeto empírico-metodológico de uma pesquisa - Aline Weschenfelder
- N. 306 Impactos Ambientais de Parques Eólicos no Semiárido Baiano: do licenciamento atual a novas perspectivas - Rosana Batista Almeida
- N. 307 História de José, O Carpinteiro, como narratividade de Esperança - Patrik Bruno Furquim dos Santos
- N. 308 Violências, injustiças e sofrimento humano: o impacto das desigualdades sociais nas percepções de Martín-Baró, Ricoeur e Nietzsche - Lina Faria e Rafael Andrés Patino
- N. 309 Catadores de materiais recicláveis: novos sujeitos de direitos na construção da sustentabilidade ambiental - Mariza Rios e Giovanna Rodrigues de Assis
- N. 310 A imagem do pobre nos filmes de Pasolini e Glauber como chave para compreender a ação do capitalismo - Vladimir Lacerda Santafé
- N. 311 Aprendizados no campo da metodologia de orientação acadêmica - Faustino Teixeira
- N. 312 O Desespero Inconsciente de Kierkegaard: melancolia, preguiça, vertigem e suicídio - Paulo Abe
- N. 313 Os Direitos Humanos como parâmetro para as democracias contemporâneas: o caso brasileiro - José Dalvo Santiago da Cruz
- N.314 Algoritmização da vida: a nova governamentalização das condutas - Castor M.M. Bartolomé Ruiz
- N. 315 Capital e ideologia de Thomas Piketty: um breve guia de leitura - Alexandre Alves
- N. 316 "Ecologia com espírito dentro": sobre Povos Indígenas, Xamanismo e Antropoceno - Nicole Soares Pinto
- N. 317 A chacinagem dos chiquitanos - Aloir Pacini e Loyuá Ribeiro F. M. da Costa
- N. 318 Mestre Eckhart: Deus se faz presente enquanto ausência de imagens e de privilégios - Matteo Raschiatti
- N. 319 Indígenas nas cidades: memórias "esquecidas" e direitos violados - Alenice Baeta
- N. 320 Pindó Poty é Guarani! - Roberto Antonio Liebgott e Aloir Pacini
- N. 321 Desbravar o Futuro. A antropotecnologia e os horizontes da hominização a partir do pensamento de Peter Sloterdijk - Rodrigo Petronio
- N. 322 A Trajetória Metodológica Suscitadora de Jesús Martín-Barbero - Alberto Efendy Maldonado Gómez de la Torre
- N. 323 O capitalismo de crise: lógicas e estratégias de dominação - Luiz Inácio Gaiger
- N. 324 O trabalho humano no magistério do Papa Francisco - André Langer
- N. 325 Uma discussão acerca da liberdade da consciência humana: convergências e divergências entre Kierkegaard e Lutero - Heloisa Allgayer e Rafael Francisco Hiller
- N. 326 Técnica e Ética no contexto atual - Oswaldo Giacoia Junior
- N. 327 O amor ao próximo como categoria ética em Simone Weil - Ana Lúcia Guterres Dias
- N. 328 Uma abordagem da filosofia de Miki Kiyoshi - Fernando Wirtz
- N. 329 Yuval Noah Harari: pensador das eras humanas - Rodrigo Petronio
- N. 330 O Mundo é um grande Olho que vemos e que nos vê - José Angel Quintero Weir
- N. 331 A indecente hermenêutica bíblica de Clarice Lispector - João Melo e Silva Junior
- N. 332 Juventudes e as "novas" expressões da participação política - Flávio Munhoz Sofiati

- N. 333 A virosfera: aprendendo a viver com o desconhecido - Eben Kirksey
- N. 334 Grupo Emaús. 48 anos de resistência e fé libertadora. Volume I - Edward Guimarães, Lúcia Ribeiro e Tereza Pompeia (org.)
- N. 335 O Antropoceno e as ruínas da democracia: a condição humana como monstruosidade - Adriano Messias
- N. 336 Grupo Emaús. 48 anos de resistência e fé libertadora. Volume II - Edward Guimarães, Lúcia Ribeiro e Tereza Pompeia (org.)
- N. 337 O Direito e o Avesso - Fábio Konder Comparato
- N. 338 Sobre o mecanismo do terrorismo político-fascista: a violência estocástica da serpente do fascismo - Rudá Ricci e Luís Carlos Petry
- N. 339 MESOCENO. A Era dos Meios e o Antropoceno - Rodrigo Petronio
- N. 340 Religião, Direito e o Redobramento de Ideias - Colby Dickinson
- N. 341 Usos do território e as cidades em transformação. Um olhar a partir da Geografia de Milton Santos - Marina Regitz Montenegro
- N. 342 Grupo Emaús. 48 anos de resistência e fé libertadora. Volume III - Edward Guimarães, Lúcia Ribeiro e Tereza Pompeia (org.)
- N. 343 Raça, etnia, negro, preto ou gênero humano? Conceitos, leitura de mundo e reflexo nas formas de pensar, ser e interagir - Iael de Souza
- N. 344 Daqui deste planeta: (t/T)erra deíctica e sazonalidade cosmopolítica - Hilan Bensusan
- N. 345 Mundo Invisível: a teia vital sob os nossos pés - Faustino Teixeira (org.)
- N. 346 O controle do lazer na sociedade de consumo: reflexões à luz da teoria crítica - Valquíria Padilha e Jean Henrique Costa
- N. 347 João Saldanha: um comunista na seleção brasileira de futebol durante o governo militar. Da ditadura à redemocratização. Futebol na sociedade como fator democrático (1966-1990) - Marcelo de Azevedo Zanotti
- N. 348 Depois da Inteligência Artificial - Cosimo Accoto, Massimo Di Felice e Eliane Schlemmer
- N. 349 Basta de fósseis - Dominic Boyer
- N. 350 Capitalismo e saúde mental: causa social, sofrimento privatizado - Iael de Souza, Evaldo Piolli e José Roberto Montes Heloani
- N. 351 A transição dos combustíveis fósseis, a crise energética na Europa e a guerra na Ucrânia - Simon Pirani
- N. 352 Guerra russa na Ucrânia. Terrorismo energético, ciberguerra e atmoterrorismo - Svitlana Matviyenko
- N. 353 Pequena história futura das enchentes do rio Caí - Caio F. Flores-Coelho
- N. 354 Por uma agricultura sustentável no Brasil - M. Madeleine Hutyrá de Paula Lima
- N. 355 A máquina com um rosto humano: da inteligência artificial à sciência artificial - Sylvain Lavelle

 UNISINOS