

Berlim se internacionaliza e perde identidade

por Soraia Vilela, correspondente de Sinopse no festival.



Há mais de uma década, o ator Curt Bois andou pela desolada praça Potsdamer Platz, no então abandonado e vazio centro de Berlim. O personagem de *Asas do Desejo* (dirigido pelo alemão Wim Wenders) certamente não reconheceria hoje o que sobrou daquele pedaço de terra perdido à beira do Muro.

Essa terra de ninguém passou quase 50 anos exatamente no miolo que separava os setores americano, inglês e russo da cidade. Procurar hoje qualquer resquício das belíssimas imagens que a câmera de Henri Alekan captou para *Um Céu sobre Berlim* (título original de *Asas do Desejo*) é tarefa mais que vã.

No lugar do quase desértico platô de então, o cobiçado centro da nova capital alemã hoje tem dono. E como. Grandes multinacionais, complexos Cinemaxx com vinte salas de projeção, pipoca, neon e copos de coca-cola tamanho gigante. O que qualquer freqüentador de *shopping center* sempre sonhou. Um pedacinho de Las Vegas? Ou seria Gotham City? Comida de plástico combina com arquitetura de plástico, que combina com filmes de plástico.

Foi nesse novo cenário que aconteceu o 50º Festival de Cinema de Berlim. Dez anos

pós-queda do Muro, servindo de chamariz para a nova cara que a cidade ganha. Ou para a nova roupagem que lhe querem imprimir. Se em tempos de isolamento Berlim ganhou sua fama de cidade rebelde, assim deveria também ser seu festival. Agora que pretendem transformá-la de súbito numa capital mais que oficial, dá-lhe cinemão.

O *glamour* hollywoodiano *kitsch* dos tapetes vermelhos da mostra competitiva, já presente em festivais passados, foi aperfeiçoado. O mercado faz suas exigências. *The business must go on*. Enquanto isso, as mostras paralelas oscilaram mais uma vez entre mostrar o que não tem calibre (leia-se “cifras milionárias”) para enfrentar a concorrência oficial, ao lado de algumas amostras de um restante cinema de autor.

No festival do milênio, triunfou mais uma vez o cinema americano (Urso de Ouro para *Magnolia*, do jovem Paul Thomas Anderson), ao lado das pratas da casa, que, merecidamente ou não, saíram prestigiadas. O maneirista *The Million Dollar Hotel*, de Wim Wenders, ficou com um Urso de Prata. Volker Schlöndorff recebeu o prêmio Anjo Azul pelo seu convencional *O Silêncio Depois do Tiro*, que também arrebatou o Urso de Prata para as protagonistas Bibiana Beglau e Nadja Uhl.

Se as atrizes, principalmente Bibiana Beglau, merecem o prêmio pela bela atuação, o mesmo não se pode dizer do filme como um todo. O diretor alemão conta uma história nos moldes de um “manual de como fazer cinema”. *O Silêncio Depois do Tiro* é uma história bem contada, porém contada de forma clássica, clássica demais. Uma terrorista da Alemanha Ocidental desiste de seguir para Beirute junto com seus companheiros de guerrilha. Opta por uma vida camuflada, sob identidades diversas, na Alemanha Oriental.

Schlöndorff prioriza o enfoque pessoal para acentuar a interferência do contexto político na vida do cidadão. A hipocrisia, o medo e principalmente o acaso ditam o contexto temático do filme, que perde por apenas tatear os conflitos que expõe. *O Silêncio Depois do Tiro* peca por ser excessivamente correto. Tão correto que se torna covarde.

Milhões de Clichês

Rodado num hotel decadente no centro de Los Angeles (uma pseudo-espelunca romantizada por imagens digitalizadas), *The Million Dollar Hotel*, de Wim Wenders, é permeado do começo ao fim pela trilha sonora do compositor Bono Vox (U2). Bono, o responsável pela argumento do filme, também escolheu a locação. Segundo Wenders, nesse hotel de baixa categoria os membros do U2 costumavam se hospedar em suas turnês nos anos 80. Se a versão é verídica ou não passa de uma estratégia de *marketing*, fica a critério do espectador. Da mesma forma é também escolha do espectador emocionar-se ou não com um amontoado de diálogos açucarados, piadinhas ocasionais e filosofia de boteco que escorrem por quase duas horas de projeção.

Na espelunca que não convence, vive um bando de outsiders, *junkies* e fracassados à margem da sociedade. Um deles, filho rebelde de um judeu milionário e magnata da mídia, morre, e há suspeita de assassinato.

Um agente do FBI, na pele de Mel Gibson, investiga o caso. A partir daí entram em cena os protagonistas Tom-Tom (Jeremy Davis) e Eloise (Milla Jovovich).

As tomadas-clichê dos moradores do pitoresco hotel de quinta categoria pululam aqui e ali. Tudo é emoldurado pela história do crime (a morte do filho do magnata),

embora não se saiba para quê. Wenders parece não se interessar por tais detalhes do roteiro de seu próprio filme. O que importa são as sobreposições de imagens, a câmera lenta estetizante, os tons corrigidos e acentuados na pós-produção digital.

Mesmo levando em conta que Jeremy Davis encarna muitíssimo bem o quase deficiente mental Tom-Tom, não deixa de ser um exagero de primeira linha a comparação feita por parte da mídia alemã entre o filme de Wenders e o certamente mais denso e substancial *Os Idiotas*, do dinamarquês Lars von Trier.

Aos 55 anos, com 30 deles ligados à sétima arte, o cineasta alemão costuma ser mais cultuado fora de seu país de origem do que entre seus conterrâneos. Nos Estados Unidos, na França e no Brasil o nome de Wenders desperta hoje um respeito muito maior do que entre os próprios alemães, muitas vezes críticos ferrenhos dos deslizes do autor do genial *Paris Texas* (1984), do medíocre *O Fim da Violência* (1998) e do belíssimo documentário *Buena Vista Social Club* (1999).

Ao deixar os milhões de dólares desse novo e chato Wenders na gigantesca sala de cinema da atual Potsdamer Platz e bater de frente com o amontoado de templos de consumo que ali surgiram em ritmo acelerado, resta repetir a fala de Curt Bois nas *Asas do Desejo* de quase quinze anos atrás: “Eu não consigo encontrar a Potsdamer Platz! Não, quer dizer, aqui... Isso não é possível! Porque na Potsdamer Platz...”

Caixas cheias

Vitrine importante do *showbiz* cinematográfico, ao lado de Cannes e Veneza, o



festival de Berlim sempre se orgulhou de ser menos comercial que seus colegas de pódio, embora com o passar dos anos essas diferenças tenham se embaçado consideravelmente. Um diário berlinense assim definiu o formato do festival: na mostra competitiva, canastrões de Hollywood; no Fórum (mostra paralela), filmes-ensaio coreanos com quatro horas de duração. E, se entre os canastrões de Hollywood ou nos coreanos de quatro horas aparecer algum gay, aí o filme vai para a mostra Panorama.

Exageros e sarcasmo à parte, a estrutura do festival funciona mais ou menos assim. Só concorre a um Urso quem tem um produtor conectado aos círculos do

poder e/ou uma gama de astros a expor. O paralelo Panorama engole muito do que chegou às mãos dos organizadores da mostra oficial, mas não entrou em competição. Além disso, o ponto forte fica com o filão de filmes gays, que distribuí todo ano o prêmio Teddy (um ursinho, primo do ursão oficial) para as melhores películas com temática homossexual.

De quebra, o Panorama traz duas sessões de curtas. O vencedor esse ano foi o hilário *Pão Duro*, da francesa radicada em Berlim Nathalie Percillier. Com um orçamento de R\$ 50 mil, o curta de sete minutos (35 mm) foi rodado em seis dias e montado em três meses. Premiado pelo seu humor

sutil e pelo ritmo leve, *Pão Duro* tem ainda ótima trilha sonora e fotografia exemplar. O italiano Gianluca Vallero, que também vive em Berlim, foi premiado com uma bolsa de estudos na New York Film Academy pelo seu excelente *Finimondo* (16mm), uma sátira de costumes, que lida com clichês das culturas alemã e italiana e levou a imensa sala de exibição às gargalhadas.

O nicho dos alternativos de plantão e dos resquícios do cinema de autor continua em Berlim sendo o Fórum do Jovem Cinema. Os organizadores da mostra procuram adotar uma cinematografia a cada ano. Em 1997 foi a vez do Brasil, presente com oito filmes e ainda levando um prêmio para o belo *O Sertão das Memórias*, de José Araújo. Este ano foi a vez dos orientais: nove japoneses, oito chineses e dois coreanos.

De qualquer forma, os críticos afirmam que o Festival de Berlim precisa ser reformulado. Os critérios para a mostra competitiva têm que ser reavaliados. O conteúdo dos filmes, por mais raso que seja o termo, precisa ser levado em conta, e não só as cifras gastas na produção. Os ciclos paralelos têm que ser enxugados, evitando assim que o espectador fique perdido em meio a 300 alternativas, das quais 30 merecem estar num festival internacional. Tanto público como crítica acabam sendo levados pelo fator acaso. Encontrar a película certa é tarefa para visionários.

No entanto, parece ser isso o que os organizadores almejam. O festival de Berlim é um festival de público. Quanto mais gente, melhor. A versão 2000 levou 400 mil pessoas às modernas salas dos grandes complexos. Os caixas ficaram cheios. A mídia de todo o mundo falou do festival. Muitos, mal, mas falaram. E isso é o que importa. Sorriso no rosto do chefe Moritz de Hadeln.

Marker & Tarkovski

Não há nada que possa denunciar a autoria do iconoclasta ensaísta Chris Marker (*Sans Soleil*) em *Um Dia na Vida de Andréi Arsenevitch*, um vídeo desprezioso e didático. Causou, assim mesmo, filas quilométricas e um bom número de espectadores frustrados voltando para casa da porta do cinema no Festival de Berlim.

Marker acompanha a trajetória do cineasta russo Andrei Tarkovski: descreve suas relações com o ocultismo, relembra seus conflitos com a censura na ex-União Soviética, mostra os últimos dias do diretor em uma cama de hospital. Com trilha sonora que inclui Artemiev, Bach, Purcell e Mozart, Marker monta um *portrait* de Tarkovski utilizando trechos de filmes do próprio diretor. O didatismo vem do som em *off*; que vai destrinchando passo-a-passo a iconografia desses filmes para o espectador.

O vídeo de Marker oscila entre tratar de curiosidades (ou quase lendas), como o contato entre Tarkovski e Boris Pasternak, ocorrido em uma sessão espírita, e fazer uma análise gramatical dos filmes do diretor russo. As relações de Tarkovski com o sobrenatural, por exemplo, são acentuadas. Marker utiliza o tema da levitação para ilustrar suas premissas. Se em *Solaris* os personagens levitam, a justificativa é a ausência da força da gravidade. Já em *O Espelho* ou em *O Sacrifício*, Tarkovski não apela para mais nenhum artifício: seus personagens levitam simplesmente.

Marker debulha os signos da linguagem de um dos maiores estilistas cinematográficos de todos os tempos: a relação de Tarkovski com a natureza, a junção de elementos via simples movimentos de câmera — que unem a água, o fogo e a terra —, o espe-

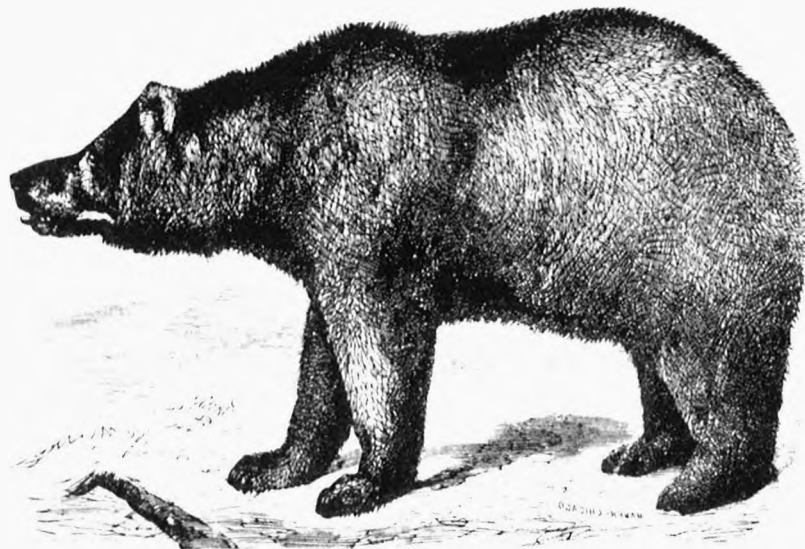
lho como metáfora, as perspectivas preferidas pelo mestre russo.

O espectador vê as imagens de Tarkovski com um lenço na cabeça após as sessões de quimioterapia a que se submeteu pouco antes de morrer. Ele ainda brinca: “Pareço um pirata”. Nos últimos dias de vida, coordena o trabalho de montagem de *O Sacrifício*. Vê, pela primeira vez, uma versão semi-pronta do que seria seu último filme. Do leito do hospital, define as tomadas que devem entrar em sépia, situa as gradações de cor, estabelece nuances de luz a corrigir.

Chris Marker termina sua homenagem ao cineasta russo delineando o começo e o fim. Se a primeira cena do primeiro filme

de Tarkovski era a de um menino sentado ao lado de uma árvore, a última cena de *O Sacrifício*, seu último filme, mostra de novo um menino, desta vez deitado aos pés de uma árvore morta. Marker interpreta isso como um fechar de círculo casual, pois Tarkovski não sabia que estava doente quando rodou essa cena.

Não sabia também que jamais poria novamente os pés em solo russo. Não poderia imaginar que apenas três anos após sua morte (em 1986) a cortina de ferro se desfaria e os heróis de seus filmes (“que eram mais arquétipos do que rebeldes: idiotas, como os de Dostoievski”) hoje definitivamente não lhe causariam mais tanta dor.



Teatro Amazonas

Bossa Nova, de Bruno Barreto, foi a única contribuição do Brasil ao festival deste ano. Participou do ciclo oficial, mas fora de competição. De resto, a cinematografia brasileira passou em branco. Apenas uma platéia escolhida a dedo pela americana Sharon Lockhart em diversos bairros de Manaus pôde ser vista nas telas do festival.

Em *Teatro Amazonas*, Lockhart expõe por 29 minutos cerca de 300 pessoas sentadas nas poltronas do conhecido teatro de Manaus. Sem mudanças de perspectiva, sem movimentos de câmera, sem cortes. A platéia ouve uma peça minimalista especialmente composta para o filme por Becky Allen e interpretada pelo Coral do Amazonas. Alguns dos espectadores dormem, outros mostram-se concentrados, alguns inquietos, outros realmente impacientes. Na sala de cinema, entre a platéia da platéia, a situação não é muito diferente. Ao final dessa meia hora, a diretora deixa os créditos rolaem pela tela por onze minutos. Bairro a bairro, são listadas as pessoas que serviram de protagonistas-figurantes a Lockhart. E fim.

Sem ter tido qualquer espécie de contato anterior com o Brasil, a diretora norte-americana conta que pensou no teatro de Manaus como cenário para seus experimentos ao ver o filme *Fitzcarraldo*, do alemão Werner Herzog. Uma vez em Manaus, Lockhart diz ter entrevistado mais de 600 pessoas para a sua seleção de “personagens”. Quem ficaria por algumas horas fixado nas poltronas de um teatro, observado por uma câmera a distância, para depois receber um brunch pela tarefa? Em sua São Francisco de origem, Lockhart certamente teria tido maiores dificuldades em encontrar tanta gente, o que deve ter levado a

diretora à idéia de rodar no Brasil.

Dizendo-se ainda espantada com o fato de a população de Manaus não conhecer este “símbolo da cidade” que é o Teatro Amazonas, a norte-americana talvez não saiba que Manaus para seus habitantes tem vários outros símbolos. Esses, com certeza passam longe de qualquer casa de espetáculos.

Teatro Amazonas deverá estar presente na próxima Bienal de São Paulo. Segundo Lockhart, a curadoria da Bienal pretende ainda levar o filme ao próprio Teatro Amazonas, para uma apresentação. Se todos os personagens serão convidados para essa sessão, Lockhart diz não ser tarefa viável, pois “muitos deles não têm telefone e mudam constantemente de casa”. Localizá-los de novo já seria demais para ela.

Cine Argentino

Entre as contribuições argentinas, foi premiado pelo “Júri Ecumênico” o documentário *Botín de Guerra*, de David Blaustein. As cicatrizes da ditadura argentina são aqui trabalhadas por meio de uma série de entrevistas com as *Abuelas de la Plaza de Mayo*.

No documentário *Saluzzi – Ensaio para Bandoneon e Três Irmãos*, o também argentino Daniel Rosenfeld traz às telas a trajetória do músico Dino Saluzzi. Imagens em preto-e-branco de uma turnê européia do virtuose do bandoneon são mescladas com tomadas em cor de sua terra natal, Camposanto (na região de Salta, noroeste argentino). Usando a música como fio condutor de seu documentário, Rosenfeld consegue um resultado esteticamente belo, com imagens sujas e granuladas. Tendo como pano de fundo a biografia de Saluzzi, permeiam o filme ainda

digressões sobre o estranhamento na vida de um estrangeiro, a dificuldade de as pessoas compreenderem a beleza de uma música sem rótulos e a dualidade razão/intuição.

Já o veterano Tristán Bauer empreendeu a difícil tarefa de reconstruir a vida de Jorge Luis Borges em seu documentário-ficção *Os Livros e a Noite*. Em homenagem aos cem anos do nascimento do escritor argentino, Bauer utiliza material de arquivo (entrevistas originais de Borges em vídeo), com tomadas especialmente encenadas para o filme por atores profissionais. Walter Santa Anna (ele próprio também quase cego) personifica o autor de *O Aleph*. Citações literais dos textos borgeanos são narradas em off, enquanto a biografia do escritor é desenrolada cronologicamente na tela, de sua infância até a morte. Embora bem trabalhado nos mínimos detalhes, o documentário de Bauer peca por um excesso de maneirismo. A constante encenação banaliza a densidade poética dos veementes textos de Borges. O ficcional acaba por enfraquecer o filme como um todo. O mais interessante fica por conta do material de arquivo: em suas entrevistas, Borges destila calmamente doses de ironia aguda, distante de qualquer esteticismo barato ou pedantismo tolo.

Pena que Bauer não tenha conseguido transpor em imagens as metáforas com que o grande autor argentino tão magistralmente povoou sua literatura. O diretor opta pelo que seria uma espécie de “pintura figurativa”, enquanto um documentário-ficção sobre Borges bem que poderia estar mais próximo da “arte abstrata”. Tampouco soube reproduzir em imagens a afiada máxima do mestre: “Sou desagradavelmente sentimental, mas, quando escrevo, tenho um certo pudor”. Faltou a Bauer um pouco desse pudor. Tarefa, quando se trata de Borges, imprescindível.