



Ghost Dog

o caminho do Samurai.

por Maurício Hirata F.

Jim Jarmursh vem se afirmando como um dos diretores norte-americanos mais interessantes da atualidade. Seus dois últimos filmes, *Dead Man* e *Ghost Dog* são exemplos do que de melhor se realizou no cinema americano recente. Diferente de seus compatriotas “independentes”, mais afeitos ao humor rápido e a discussões superficiais sobre liberdade sexual, Jarmursh prefere ir a fundo na sociedade americana e descobrir o que se passa no íntimo daqueles que a formam. Curiosamente, o que ele encontra lá não é revolta, raiva, ou muito menos felicidade. O que Jarmursh nos apresenta são personagens perdidos, melancólicos e deslocados.

William Blake, personagem principal de *Dead Man*, é um claro exemplo disto. Ele é a mais sincera representação do americano comum. Família morta, abandonado pela mulher, vaga desorientado pelo Velho Oeste, sem entender o que se passa à sua volta. Em um lugar onde o bem e o mal sempre foram claros, nada para ele faz qualquer sentido. Sua vida não

possui nenhuma direção, e tudo que lhe resta é esperar a morte.

O Velho Oeste apresentado em *Dead Man* não é o lugar do heroísmo, dos self-made men que construíram a nação americana. É um lugar patético, em que cowboys não passam de psicopatas canibais, desbravadores são homossexuais malucos, e prostitutas sonham em vender flores de papel. Para Jarmursh não há mais romantismo possível, a realidade é cômica e ridícula e aqueles que tentam torná-la mais clara (como Ecsebeche, o índio que acompanha William Blake) são expulsos e chamados de mentirosos.

Ghost Dog, por sua vez, é uma divagação sobre os valores éticos e morais neste fim de milênio, encenada na forma de um confronto tão absurdo quanto representativo da condição atual dos EUA.

De um lado, a máfia italiana. Mas não aquela dos gloriosos tempos de Don Corleone, em que um favor era um compromisso de vida. A máfia de Jarmursh é decadente e ridícula, jogada de lado pelo sistema que outrora controlava e ao qual, agora, deve até o dinheiro do

aluguel. Uma máfia cujas tradições se deterioraram e que, apesar de assassina, precisa de hipoglós para evitar assaduras. Uma máfia de caprichos e covardias, incapaz de honrar seus próprios compromissos e recompensar seus homens.

Do outro lado, *Ghost Dog*. Um negro solitário, rejeitado pela sociedade, que encontrou abrigo em uma filosofia milenar sem conexão alguma com suas próprias tradições. O exemplo de uma possível fusão cultural, mas que por essa mesma razão se encontra deslocado em uma cidade cujas culturas se esfaqueiam e não se mesclam. Um reflexo melancólico daqueles que ainda buscam valores como honra e fidelidade.

O cenário é Nova Iorque. Uma cidade multi cultural, multi étnica e multi lingüística. Uma cidade tão heterogênea, que é impossível criar homogeneidade. Onde a busca frenética por individualidade gerou pessoas tão particulares que se fecham em seus próprios universos, sem portas de comunicação.

O resultado do confronto é o massacre da honra frente à covar-

dia das tradições decadentes da América de Tio Sam. A punição do Samurai anacrônico, vitimado por sua obsessão com seu próprio código de ética.

A visão de Jim Jarmursh só não é completamente pessimista devido à presença da menina, aquela que irá seguir os ensinamentos de Ghost Dog e, quem sabe, aprenderá a viver valores menos mesquinhos do que os do mundo que a cerca.

Assim, *Dead Man* e *Ghost Dog* se complementam. Enquanto o primeiro é a trágica e, ao mesmo tempo, patética história de um homem perdido em um mundo que não compreende, o segundo é a história de um homem que compreendeu este mundo e se negou a seguir suas regras, o que não o impediu de chegar ao mesmo fim.



Quando Tudo começa

um cinema cidadão

Uma abordagem generalizadora e idealista poderia dizer que um cinema que tematiza com tal clareza o desmonte da política pública de educação, costurando-o com os fios cotidianos das vidas daqueles que vivem o dia-a-dia dessa lenta catástrofe, só é possível no país da *république* e do grande realismo social de Balzac, Stendhal, Flaubert e Jean Renoir.

Como quase todos os idealismos, essa explicação da excelência de *Quando Tudo Começa* por sua contextualização na cultura francesa de espírito público é apenas parcialmente verdadeira. De fato, a densidade do meio cultural francês – o único no mundo atual capaz de ainda manter uma política de incentivo a cultura que dá sobrevida a uma cinematografia nacional (e Tavernier é um ativista desse trabalho de defesa) – evita a alegre facilidade com que, abaixo do Equador, os nativos entregam aos neo-ocupantes redes de telefonia, riquezas minerais, mercados, corações e mentes. De fato, é mais fácil conceber um filme como *Quando tudo começa* quando (para citar pelo menos os sinais dos naufrágios alheios que chegam até nossas praias) existem livros como *Contrafogos*, *A Miséria do Mundo*, *O horror econômico* ou quando existe um movimento como o ATTAC. Fica então mais compreensível que

surjam filmes como *Um clandestino em Paris*, *O Ódio* ou esse *Quando tudo começa*.

Mas isso é apenas onde tudo começa. É preciso que o cineasta leia os livros que existem, que descubra suas tradições, que absorva, segundo seus próprios interesses, as alheias (Tavernier é autor de um consagrado livro sobre o cinema americano), e que, a partir dessas referências, trabalhe na construção de uma forma cinematográfica capaz de testemunhar o que vive e vê (trabalho mais árduo que o “agito” marqueteiro na imprensa, que caracteriza os neo-agregados culturetes do “renascimento” de um cinema que, em vez de lutar pelas salas, preferiu a boca-livre dos salões).

Para que Daniel, o diretor da escola de *Quando tudo começa*, tenha uma personalidade convincente, uma vida que vá além do clichê professor-herói, Tavernier teve de obter, antes, o delicado lirismo de Laurence, a professora em crise de *Um olhar para a vida*. É essa carpintaria concentrada de Tavernier que lhe dá condições de criar diálogos imprevistos, capazes de nos surpreender. Se Daniel vive seus problemas num ritmo convulsivo, frente ao qual a crise de Laurence parece quase idílica, essa é a marca cruel de um tempo cruel, que Tavernier enfrentou em *A Isca*, em que já encenara

o modo como tudo acaba: personalidades atrofiadas, narcisistas e amorais.

É nítido que o cineasta busca estar à altura de seu tempo, mesmo à custa de violentar sua própria sensibilidade. O realizador culto que, em *Um sonho de domingo* faz sua profissão de fé na sensibilidade cultivada com delicadeza, e o moralista que afirma a “absolutidade” da honradez em *A vida e nada mais* sabe o valor do que hoje se perde com o desmonte do projeto que nasceu na Revolução Francesa. Justamente por isso ele não se permite embalar numa nostalgia que embalaria seus pares menos resolutos. Prefere a ferida aberta, vista de dentro em *A Isca*, e enfrentada, apesar de toda a impotência, em *Quando tudo começa*. O verdadeiro realismo expõe o fim das ilusões. Com a visão decantada ao longo de décadas de trabalho como crítico, produtor e realizador (além de suas atividades mais classistas, referentes à política cinematográfica), Tavernier está apto a alcançar, com aquela sua câmera solta, ansiosa, uma simplicidade cinematográfica que faz jus a seus personagens.

O idealismo do “espírito francês” esconde o trabalho cidadão de Tavernier e, entre nós, pode servir de álibi a um comodismo arrivista daqueles que se negam

a pesquisar entre os destroços do que foi um projeto de nação, as bases da briga cotidiana para, pelo menos, ver com clareza. Assim como não faltam no Brasil do caos urbano professores como Daniel, não faltam também, ainda que apareçam menos do que as festas midiáticas, o lirismo circunstanciado de Luiz Vilela e o irônico-desesperado de Fausto Wolff, as porradas de João Antônio e Mano

Brown. No cinema de ficção (quem se atreve a comparar com as alturas que a câmera olho-no-olho de Coutinho alcança?), existem os esboços de Walter Salles (*O Primeiro Dia*), Georgetti e Carlão. Mas está faltando a lição de casa caprichada na escola Prof. Luiz Sérgio Person, sob orientação do prof. Hirzsmann. Ainda falta bastante para vermos bem como nascem os anjos em nossos arrabaldes.



Vivendo No Limite

por Luiz Montes

Causou desconcerto, o novo filme de Martin Scorsese. Muito se falava sobre uma atualização de *Taxi Driver*. O resultado, para quem viu, está longe disso.

Nos anos 70, Scorsese e o roteirista Schrader defendiam que mesmo um homem solitário, cheio de neuroses urbanas, ódio, racismo e misoginia poderia guardar lugar para a espiritualidade, no caso de *Taxi Driver*. Que este homem poderia encontrar forças para um sacrifício em nome de sua própria essência humana, como *Touro Indomável*.

Vivendo no Limite, o livro de Joe Connelly, segue lógica parecida. Apresenta o pesadelo particular do paramédico Frank Pierce, tão “contaminado” pelo trabalho, que não consegue mais retornar à sua vida cotidiana. É abandonado pela esposa, por culpa de sua negligência. Mal se relaciona com parceiros de trabalho. O alcoolismo é outro sintoma de um homem obstinado a cumprir sua missão até o fim; disposto a se destruir e, com isso, negar a possibilidade de fracasso ou desistência.

Até aí, a maior diferença entre o protagonista no livro e os personagens mais notórios de Scorsese é que Pierce pratica o bem, interessado em ajudar pessoas e salvar vidas. Nesse sentido, o drama de Pierce é quase o avesso de Travis Bickle, o

motorista de *Taxi Driver*. Não se trata de um pária sacrificando-se, ao final, para salvar alguém. Trata-se de um homem de boas intenções descobrindo justamente suas limitações em salvar alguém.

Mas, aí, vem a surpresa. *Vivendo no Limite*, o filme, não assume a crise existencial de Pierce como mote principal. Em entrevistas, Scorsese se diz mais amadurecido quanto ao tema de *Taxi Driver*. Chega a relativizar sua importância como reflexo de um homem jovem e em conflito com o mundo ao seu redor.

Naturalmente, esse amadurecimento não fez de Scorsese um diretor menos contundente. *Cassino*, dirigido em 95, é prova de sua vitalidade e de seu domínio na direção. Mesmo *Vivendo no Limite* oferece uma experiência intensamente cinemática, com a fotografia de Richard Richardson e o ritmo acelerado de Scorsese.

Mas a motivação do protagonista – tão detalhada no livro – já não é mais uma angústia pessoal sufocante. Pelo menos, o espectador não chega a compartilhar dessa angústia. O tom do filme é quase de comédia. Quase. O narrador do filme mantém-se distante. Um exemplo é a cena em que Pierce exige ser despedido pelo chefe e este o convence a ficar por mais um dia, dando sua palavra de que o despedirá no dia seguinte. No livro, a cena faz parte de um pesade-

lo kafkiano e o protagonista não tem mais forças para combater o sistema. No filme, a cena é bem-humorada e Pierce é visto como inocente o suficiente para crer nas palavras de um chefe já habituado aos funcionários em crise.

Se *Vivendo no Limite* não levanta a sério questões existenciais presentes nos outros filmes de Scorsese, a que veio o filme?

Talvez uma pista seja o subtítulo do filme: “salvar vidas dá a maior adrenalina”. A intenção da frase fica mais explícita no livro: “salvar vidas dá o maior barato”. Ou seja, o protagonista do filme vive a partir desta “droga”, que é salvar vidas. O dia-a-dia do paramédico é feito de muita velocidade, luzes, adrenalina, loucura e tudo, no final, se resume a nada. É frenético e, paradoxalmente, vazio. Literalmente, muito *rock and roll* à noite e silêncio ao clarim. Pierce perdeu uma jovem paciente em seus braços. Então, em toda trajetória, ele segue sofrendo a Síndrome da Abstinência, como um viciado à procura de novas drogas.

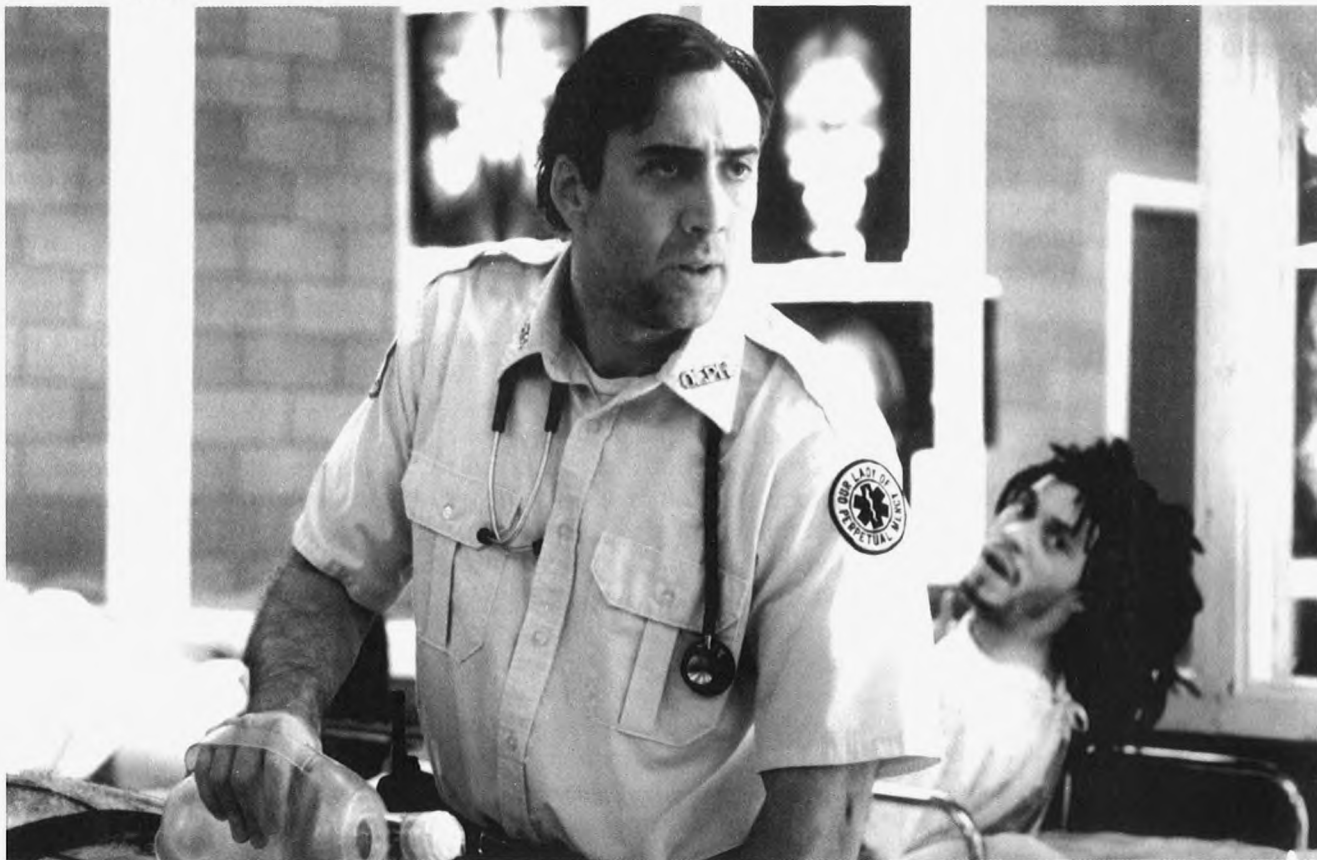
Para corroborar esta versão, temos a seqüência em que Pierce percebe o paralelo entre sua situação e a da moça por quem se afeiçoou, quando ele a encontra no apartamento de um traficante. Em seguida, o próprio Pierce consome uma droga oferecida a ele – como se fosse um remédio. Uma tentativa de

combater seu próprio “vício”.

No fundo, Scorsese e Schrader parecem reavaliar a própria defesa que fizeram do homem alienado/isolado do mundo, disposto a sofrer sozinho em nome da humanidade. Parecem chegar à conclusão – diferente do livro, que faz abordagem metafísica e, curiosamente, muito mais scorseseana – que o homem só se livra deste “vício” quando consegue se

relacionar com o próximo, de igual para igual, sem a pré-disposição de ajudar. Mas, até, quem sabe, de ser ajudado. Como Frank Pierce e Mary Burke, na imagem final do filme.

Uma conclusão atípica na sua filmografia. Por outro lado, o filme em si não parece muito convincente nessa defesa. Resta a sensação de que Scorsese levou o filme a cabo mais por uma intenção do que por uma inspiração.





Dogma recupera o melhor e o pior
de Kevin Smith

por Maurício Hirata F.

Quando *O Balconista* ganhou o *Sundance Film Festival* em 1995, ele revelou ao mundo o talento de Kevin Smith. Um diretor e roteirista capaz de criar situações hilárias através dos diálogos e divagações de seus personagens, compensando com isso a falta de recursos de produção. Saudado pela crítica, ele conquistou também o sucesso de público, usufruindo de um vasto referencial pop que garantiu sua ligação direta com a platéia adolescente.

Mas o tempo passou, Kevin Smith fez outros três filmes, e os problemas que já se insinuavam em seu primeiro filme se aprofundaram e se tornaram mais evidentes. Olhando com um certo distanciamento, percebe-se que *O Balconista*, apesar de continuar sendo um filme engraçado e bem escrito, procura nada mais do que transmitir uma moral clara e simplória: você é responsável por sua própria vida e deve aprender a enxergar o mundo a sua volta em vez de se iludir com fantasias adolescentes. Correto? Sim. Mas nada mais que o óbvio.

Seu último e “polêmico” filme, *Dogma*, vem apenas reforçar essa tendência. Apesar de superior aos seus dois antecessores, *Ratos de Shopping* e *Procura-se Amy*, ele apenas revela com mais clareza as

limitações de seu realizador.

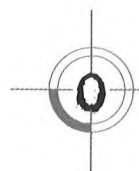
Como em seus filmes anteriores – em especial *Procura-se Amy* –, Kevin Smith se propôs a discutir questões aparentemente polêmicas, neste caso os preceitos da Igreja católica. Para tanto, ele procurou ridicularizar os arcaísmos dessa religião de várias maneiras: nos apresentando de forma caricatural as conseqüências de se levar os 10 mandamentos ao pé da letra, “atualizando” figuras bíblicas como os profetas, apóstolos, anjos e até apresentando o próprio Deus na figura de uma cantora pop que planta bananeiras. E conseguiu realizar isso com relativa destreza. As cenas são engraçadas; as críticas, apesar de superficiais, são pertinentes; os diálogos se articulam com a mesma fluidez que em seu primeiro filme (o que não acontece nos outros dois); e a articulação do roteiro ao redor dos postulados bíblicos voltou a revelar a destreza de Smith para articular narrativas (que, como os diálogos, parecia ter decaído em seus outros filmes).

No entanto, com mais locações e mais recursos, os problemas de decupagem e a direção de câmera burocrática, características já presentes desde o primeiro filme, se fizeram mais evidentes. Os diálogos rápidos e inteligentes não conseguiram evitar que o filme

perdesse sua vitalidade da metade para o final. Além disso, Smith esbarrou em sua própria ingenuidade ao tratar de um tema tão delicado. Seu filme se propõe, mais do que discutir os possíveis erros do catolicismo, a promover o mesmo. Ele é muito claro em sua reverência a Deus e à Bíblia (da qual retira inúmeras citações precisas), bem como em sua crença no poder divino de punir os maus e recompensar os bons. As histórias bíblicas, que servem de base para toda a construção da narrativa, também servem de meio para que Smith apresente a sua platéia adolescente parte da mitologia católica. Em suma, *Dogma* procura nada mais que atualizar, de forma pop e leve, o catolicismo para torná-lo atraente ao público jovem.

Assim, apesar dos protestos, *Dogma* está longe de *Je vous Salue Marie* de Jean-Luc Godard, ou *A Última Tentação de Cristo* de Martin Scorsese, filmes que igualmente se remetaram às tradições católicas e as atacaram. É um filme *light*, divertido, até bem-intencionado, mas simplista e óbvio. Algo que já se anunciava em *O Balconista* mas que se esperava desaparecer com o tempo, o que até agora, infelizmente, ainda não aconteceu.





O Informante

por Alfredo Manevy

“O Informante” é sobretudo uma parábola sobre a solidão da política no alto dos aranha-céus de NY. Um filme realista com uma decupagem assombrosa e uma série de licenças poéticas memoráveis (o carro incendiado na noite fria, a retórica do promotor público, os super-closes de Russel Crowe). Não à toa, em “O Informante”, a persona de Al Pacino está intimamente ligada aos anti-heróis politizados e suicidas da década de 70, como “Serpico” e “Um Dia de Cão”. Aliás, uma imagem bastante convincente para toda uma geração de espectadores. O cabelo desgrenhado, o jeito frenético e contundente na fala do ator latino se tornaram sinônimo de uma postura contestatória dentro do cinema e diante do mundo, inclusive quando o papel de Pacino era o de vítima. Naquele tempo, o cinema flertava com a esquerda, e o star system não perdia de vista o novo público, incorporando a sua versão do rebelde inteligente, num mix do tradicional cowboy americano (que sacrifica a família em favor da missão), do rebelde autodestrutivo evocado por Brando, e da imagem do revolucionário “guevarista” dos anos 60 (uma mistura de consciência política, coragem, urgência e machismo).

Com a guinada da produção americana para uma fase retrógrada

na década de 80 (década em que “Top Gun” reinou), acompanhando curso político da história naquele momento, o herói de rosto marcado e privado de mordomias cedeu lugar ao jovem ambicioso de cara delicada e olhos azuis, em busca de aventura, cujo maior horizonte é o alvo dos mísseis.

Em “O Informante”, Pacino retoma sua origem interpretando um jornalista de origem nos movimentos do “new left” dos anos 60, aluno de Herbert Marcuse, chocando-se com a indústria de tabaco e, mais tarde, com sua própria empresa, a CBS, no intuito de fazer valer até o fim os valores do jornalismo (e, é claro, da constituição americana). O fim da linha não tarda a aparecer para ele e seu aliado Russel Crowe. Motivados por causas diferentes, no caso de um, o dever de pai, no de outro, dever do ofício, acaba sendo a vida em família que os aproxima reciprocamente, seduzindo também os corações e mentes da platéia média. Adotando um hiper-realismo de planos fechados e inquietos (paradoxalmente em Cinemascope), Michael Mann faz da veracidade um espetáculo pirotécnico, luxuoso em sua aparente modéstia. A estratégia do cineasta é forjar a casualidade da improvisação de ator e câmera. O docudrama não quer reconhecer

que também é, ele próprio, uma versão (bem editada) dos fatos. Esta é alma do negócio, fazer crer melhor que os outros, tarefa que “O Informante” executa com raro brilhantismo e funcionalidade política imediata. Mas nem por isso, se torna um telefilme datado, pois o seu diagnóstico tem, como em “Beleza Americana” um impulso alegórico que deseja dar conta da América de hoje. Nada novo, em termos de cinema americano, que é muito nacionalista historicamente. Mas retórica vem incorporando a sátira política e o thriller de tribunal (caso da obra-prima “Mera Coincidência”).

O populismo de “O Informante” não está no destino que dá aos seus personagens, bastante desapontador, mas em tratar esses espectadores como opinião pública, onde o desejo subentendido é apagar as diferenças de credo, classe e cor entre a platéia. Como a opinião pública é um dado ausente do filme (ela está em off, fazendo parte do suspense ao estar absorta no teatro da mídia) a opinião pública da platéia preenche o espaço de uma outra justiça. A adoção de um ponto de vista não deixa marcas e se naturaliza, recriando os fatos com teatralidade, fluência e concisão.

A sequência mais importante do filme é aquela em que a corporação

decide interferir na edição da matéria de sua emissora CBS. É o ponto de virada, pois daí em diante importa menos a veiculação da matéria em si do que a tomada de consciência de Pacino (e do espectador) sobre a submissão da verdade aos interesses. Mann que registrar algo maior do que o fato em si, mas o realismo dificulta a meta, pois tende a individualizar culpas e obscurecer a estrutura de poder.

Apesar disso, o filme possui um interessante deslocamento interno. Enquanto muitas obras do tipo não passam de uma atmosfera de paranóia, "O Informante" vai dos sintomas às causas, do clima difuso à razão, das ambiguidades a um discurso claro. Se faz uso dos valores familiares ameaçados que causam identificação com o público num primeiro momento, depois procura um enfoque onde a família se dilacera diante da ameaça das empresas de tabaco, da legislação e dos advogados que a sustentam, e da onipresença do poder corporativo (aqui, é interessante a flexão de voz bem particular presente no inglês do chairman da empresa de tabaco e também na diretora da CBS). Se os executivos de tabaco são num primeiro momento "executivos maus", depois, descobre-se que o problema é ser, enfim, um executivo de corporação, do que é ser enfim um repórter. "O Informante" recria então, na chave do thriller de ação e suspense, o capitalismo como ameaça.

Que "O Informante" retome essa tradição de herói que remete a um outro momento da América pré-Clinton, e pré-Reagan, pode parecer uma falha ocasional ou uma estética retrô, uma nostalgia autoral pelo romantismo que acompanhava a maioria dos filmes paranóicos.

