



Estorvo

Por Rodrigo Ponichi

Pelo lado de fora

“...A fotografia era tão bonita, que o sertão nem parecia pobre.” “Não é muito bom, mas você tem que ver pelos efeitos-especiais.” Estou habituado a ouvir frases desse tipo a respeito da qualidade de um filme, não só no que tange a área fotográfica, mas som, trilha, produção, enfim, a questão técnica vale *per se*, ela confere qualidade a um filme apenas porque determinada tarefa foi bem realizada. Essa compreensão

fragmentada de cinema nasce da incapacidade criativa da maioria dos filmes comerciais, que para ocultar sua mediocridade usam o pano preto da excelência técnica.

- E aí, como é que é o filme?
- Bem feito.
- E aí, como é que é a menina?
- Simpática.

Estorvo, novo filme de Ruy Guerra, é uma bela demonstração de como todas as áreas do filme servem para constituir

a história e seus personagens. É claro que existe um meticuloso apuro técnico, mas não é esse o motivo pelo qual *Estorvo* é um grande filme. Tudo que está sendo projetado interage e engendra o personagem sem-nome (Jorge Perugorria). É dele aquele olhar sem foco, aquela música caótica, aquele universo onírico, aquela seleção auditiva. É dele o olhar câmera na mão. O personagem aglutina a força do cinema em sua viagem inquietante.



Livro x Filme

É impressionante a proximidade entre o filme e o livro homônimo de Chico Buarque. Para tal, Ruy Guerra mostra que caneta e câmera são coisas distintas, como diferente também é a tela do papel. São universos com códigos e limites próprios. E é para resguardar o texto literário que o cinema deve se distanciar da literatura, buscar suas próprias unidades significantes em prol da manutenção da idéia original. Roland Barthes estabelece um perspicaz conceito na tentativa de estabelecer semelhanças, e conseqüentemente, divergências ente a escrita e o cinema. O estilo. Toda uma nação fala o mesmo idioma, apesar de cada escritor ter sua própria e exclusiva

escrita. A elaboração de cada plano, a interpretação dos atores... Ao longo de todo o filme percebemos a presença do diretor, uma espécie de grife. A utilização de planos seqüências (encontramos vários no filme, como a ótima seqüência do café da manhã do sem-nome com a irmã, Bianca Byington) tem um paralelo em toda a sua obra, principalmente, no filme “*Os Fuzis*” (1964). A preocupação espaço-temporal, que em *Estorvo* alcança sua maior maturação, também é percebida em toda filmografia do Diretor. Ruy Guerra desta forma estabelece ao longo do tempo uma matriz (pelo conceito da política de autores), ou seja, a elaboração de questões análogas desde seu primeiro longa, “*Os Cafajestes*”

(1962). *Estorvo* é o resultado desse longo percurso Chico, que a partir de inserções em intertítulos ao longo do filme, ganha materialidade. A palavra-imagem, a palavra escrita na tela. Ao serem destacadas frases elas ganham contorno e estabelecem uma importante ruptura diegética. Quanto mais Ruy Guerra, mais Chico Buarque.



O cinema contando

O primeiro plano do filme é o plano detalhe de um olho, só depois disso vem a legenda *Primeiro dia*, que será o único esboço de temporalidade (com inserts progressivos até o quinto e último dia) do filme. Essa espécie de plano prefácio insere um fundamental conflito. É a partir desse olho que nós conheceremos os fatos. Nesse ponto nos deparamos com um paradoxo que perpassa todo o filme. Estamos dentro de alguém que está fora de todas as coisas.

A voz em off é um forte artifício para o agravamento da crise. A voz “interna” (voz do próprio diretor) é diferente da voz falada. O personagem passa o tempo todo sem o descanso do silêncio. Ele a ouve como ordem, ele faz por ela. Além disso, essas vozes falam com um sotaque estranho, uma espécie de “portunhol”. Carregando mais um elemento de estranhamento para o filme.

A fotografia muito bem realizada por Marcelo Durst é praticamente toda feita com câmera na mão. A câmera, além de estar quase sempre em movimento, como se estivesse procurando alguma coisa sem conseguir se fixar a nada, está sempre dando a impressão de uma distorção, de um desfoque. De certa forma, é esse exatamente o olhar daquele personagem. A fotografia monta a vertigem do sem-nome.



Assim como a fotografia, o som também é fundamental na construção do personagem. Tem uma seqüência muito clara para trabalharmos este conceito. O sem-nome se encontra na piscina de sua irmã com várias outras pessoas. Som ambiente, canto de pássaros, pessoas conversando... A sua irmã de repente pega o bronzeador. Todo o som desaparece. Fica um misterioso silêncio. Ela destampa o bronzeador e é a única coisa que ouvimos. Ela passa lentamente o creme pela perna e subitamente o som volta. Ele se retira da piscina. Essa seqüência, de uma tacada só, induz toda a relação de desejo incestuoso do personagem e a concepção não-naturalista do filme, pois existe uma seleção naquele processo auditivo, e sabemos que o ouvido não é tão democrático assim. O olho a gente ainda pode virar a cabeça e em caso extremo fechá-lo.

“O cinema deve ser livre para selecionar e combinar eventos extraídos de um bloco de tempo”¹. Apesar de uma cronologia ser esboçada através da informação dos dias, o filme trabalha com uma relação temporal subjetiva. O tempo do filme é uma incerteza entre passado e presente, como se o personagem emprestasse para o filme toda a sua imprecisão temporal. Vemos carros da década de 50 misturados com carros do ano 2000. O tempo, a partir de um espaço, ganha uma outra dimensão no filme de Ruy. Quando o sem-nome volta à fazenda, que nunca mais tinha visitado desde menino, encontra uma realidade monstruosa, aparentemente irreal e infantil, como se no lugar da fazenda



estivesse ali o tempo paralisado. Todos os seus fantasmas de menino ainda estavam lá.

As elipses marcam um sinuoso e incerto ambiente diegético. Um bom exemplo é o plano em que o personagem chega na casa da mãe para deixar sua mala. Ela não responde. Ele deixa a mala na porta. O porteiro vem depois de horas, acha aquilo estranho e chama a polícia. Os policiais chegam, arrombam a porta e encontram a mãe do personagem morta. Todos esses fatos ocorrem em plano seqüência. Eclipse temporal sem corte.

Ruy Guerra fez um dos melhores filmes da década. Ousado, ambicioso, representativo da melhor safra do cinema mundial. Estorvo é um exemplo de risco que todo grande artista deve correr. Não buscou a segurança dos clichês, muito menos o conforto de uma “história agradável”. Pelo contrário, radical num momento de bom-mocismos publicitários. Busca vertiginosa pela vontade de se expressar pelo ecrã, o lapidar da forma em nome da idéia. E como o personagem, o cinema proposto por Ruy Guerra, está do lado de fora da “grande” cinematografia nacional, e ou, mundial, lançando seu olhar lúcido pelo avesso. Longe de ser uma história contada no cinema, é o cinema contando a história.

¹ Andrei Tarkovski, *O tempo impresso*, em *Esculpir o tempo*, São Paulo, editora Martins Fontes, 1990, pág. 74