

A Câmera dançante de Ruy Guerra

por Andréa França

Um almoço de domingo. O clima é de confraternização. Amigos comemoram o mutirão organizado pelo pai para a construção de uma casa que será da filha e do genro. De repente, começa uma discussão violenta. O bate-boca instala-se quando o pai diz algo em segredo ao genro. A filha procura saber que cochicho era aquele e recebe uma resposta ríspida e lacônica do pai: trata-se de um assunto de homens. A partir daí, a gritaria começa. A câmera, nervosa e desajeitada, não consegue enquadrar direito o que se passa, e tenta correr atrás do pai e da filha, desviando-se rápida para captar a cara perplexa do genro, a mesa posta com o frango assado, os materiais da obra espalhados no chão, um pedaço de rosto dos convidados, um gesto. A câmera tem dificuldades para fixar esses elementos geradores de um grande mal-estar: ela desequilibra-se, treme, e chega sempre com atraso, um pouco depois. Pai e filha discutem aos berros pela casa em construção, tropeçando em tábuas, monte de tijolos e sacos de cimento, enquanto a câmera não sabe o que fazer e marca sua presença através dessa dificuldade em enquadrar. Essa cena, filma-

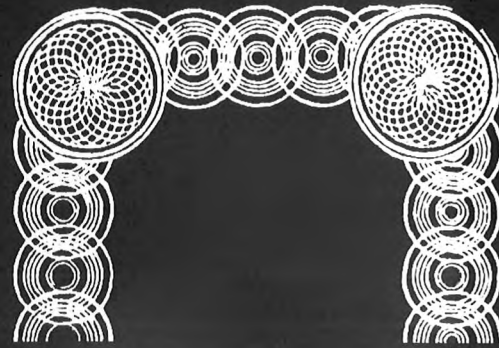
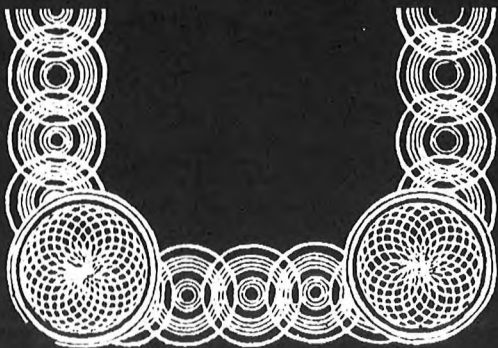
da em plano-seqüência, é de *A queda* (1978), de Ruy Guerra e Nelson Xavier.

Temos aqui um componente importante do estilo de Guerra. Seu cinema parece bailar, dançar, diante dos nossos olhos, sugere

tempo de espera que traz medo, exasperação, aniquilamento. Em *Erêndira* (1982), adaptação do romance *A incrível e triste história de Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, do escritor colombiano Gabriel Garcia Márquez,



rindo que aquilo que de fato importa não está ali, visível e identificável. Há algo de impreciso, uma zona de indiscernibilidade que parece arrastar coordenadas da identidade, do reconhecimento, da verdade. Em *Os cafajestes*, filme de 1962, é a atmosfera de frenesi e insolência que impõe uma obscuridade ao universo burguês da zona sul carioca. Em *Os fuzis* (1964), é a inércia de um



hegemonia das culturas norte-americana e européia.

“Eu sou formado comendo manga e piri-piri e não comendo cereja e iogurte. Trago comigo toda uma base cultural moldada pela minha origem moçambicana, pela minha experiência latino-americana e também pela cultura lusitana. É evidente que estou muito mais voltado para esse aspecto mágico da realidade do que, por exemplo, um cineasta de Boston” (Ruy Guerra, Cinemateca Portuguesa e Museu do Cinema, Lisboa, 1999).

Em *Estorvo*, filme lançado em 2000 e adaptado do romance homônimo de Chico Buarque, a proposta é explorar a idéia de um autor que não se anula para ceder lugar ao personagem. Ao contrário, o autor parece servir-se do “estado de alma psicológico” de seu protagonista, um homem obcecado pela idéia de perseguição, para fazer dele uma mimese contínua, permitindo-se uma liberdade estilística anormal e provocante. Não se trata do autor no sentido do cineasta Ruy Guerra, e sim o realizador enquanto instância abstrata - o autor - deduzido da análise do filme, de sua materialidade sensível. *Estorvo* propõe uma mimese da visão de um herói angustiado, fazendo do estilo o verdadeiro protagonista.

Existem duas visões que dialogam sem cessar aqui: a subjetiva do olhar interior do personagem, o “eu” que está em cena (interpretado pelo ator cubano Jorge Perugorria), e a objetiva do ponto de vista da câmera e do narrador, cuja voz *off* também diz “eu”, mas num português com outro sotaque, diferente daquele emitido pelo personagem (a voz *off* é do próprio diretor, Ruy Guerra). Há portanto uma fissura do “eu”, que se torna a um só tempo narrador e personagem, por um lado, espectador e personagem, por outro. Essa disjunção narrativa afeta as imagens, os sons e

as relações entre eles. As imagens aberrantes e distorcidas da câmera, nesse sentido, apresentam o efeito vivo da sensação do estorvo: não se trata de representar ou comunicar esse acontecimento, mas apresentar um estado doente de mundo, onde tanto o personagem como o narrador têm dificuldades em enquadrar, distinguir, reconhecer (o que vale também para o espectador).

A trama, em *Estorvo*, mostra-nos a disjunção radical entre discurso e imagem, entre falar e ver. Se a voz *off* é calma e tranqüila, o que a câmera documenta é um “eu” angustiado e vacilante, um “eu” que percorre ambientes terríficos naquilo que têm de pobreza e opulência, na tensão violenta entre um mundo miserável e um mundo altamente moderno, de mansões luxuosas e carros importados. Trata-se de um princípio dialógico, um “dialogismo” segundo Mikhail Bakhtin, que inspira esse cinema, ou, ainda, um princípio da diferenciação infinita, já que a verdadeira questão aqui é o reconhecimento de um mesmo que é múltiplo, da multiplicidade como a lei do ser.

O personagem de Perugorria age na tela e supõe-se que veja o mundo de maneira caótica e inabitável. Seu mundo parece marcado pelo sentido de encarceramento eletrônico (câmeras de vigilância, *videogames*, corredores, olho mágico, telefone, interfone), pelo incômodo de estar fora do lugar e de não ter nenhum lugar para ser. Mas, ao mesmo tempo, a câmera o vê e documenta seu mundo de um outro ponto de vista. É que existe, ao longo do filme, um “estar com” da câmera, um estar junto do acontecimento, nem dentro nem fora, mas presente autonomamente e com potencialidade própria. É esse “estar com” que aparece na cena da briga, em *A queda*, expressando o estado anormal de uma situação que deveria ser festiva.

é o clima barroco, de gestos largos e amplos, habitando e agindo no interior da paisagem árida do deserto mexicano, plana e sempre igual.

É interessante notar que a identidade cultural do cineasta moçambicano, designada por ele mesmo de “latino-africana”,

assume, a partir de *Sweet Hunters (Ternos caçadores, 1969)*, características do realismo mágico (abstraindo aqui todas as nuances que existem entre os seus exemplos concretos), de modo a atualizar, segundo ele, uma forma de resistência e alternativa à

É como se a câmera de Guerra dançasse junto com o acontecimento, provocante, de modo a expressar o estilo do autor, ou seja, um certo modo (nesse caso, neurótico e esquizofrênico) de estabelecer as relações afetivas e intelectivas com a imagem. Lembrando André Bazin, são as modalidades psicológicas e estéticas dessa relação (entre espectador e imagem) que formulariam o estilo e fundariam o sentido do filme. E o que busca essa câmera, no musical *Ópera do malandro* (1985), senão bailar junto com as personagens de Margot, Max e Ludmilla?

Estorvo produz um grande estranhamento. O filme dilui as concepções tradicionais de identidade (territorial, lingüística, temporal) e verdade, colocando em xeque o pensamento da fronteira como aquilo que separa o que é “mesmo” do que é “outro” (quem filma de quem é filmado) e demandando uma outra experiência feita de excessos: de sujeitos de enunciação, de sotaques, de vizinhanças espaciais (as cidades de Havana, do Rio de Janeiro e de Lisboa tornam-se contíguas e indistintas), de temporalidades coexistentes. Todos esses elementos têm suas fronteiras subvertidas, diluídas, aniquiladas.

Esse “estar com” da câmera não se confunde com o protagonista (planos subjetivos) e nem está completamente de fora (planos objetivos). São seus movimentos frenéticos e o tipo de montagem (falsos *raccords*, movimentos de chicote, ângulos estranhos) que permitem documentar a passagem entre uma coisa e outra, a constituição dessa espécie de não-lugar da personagem e de seu mundo. É que a câmera quer documentar este estado neurótico do personagem, a sensação do estorvo, de modo a participar da desintegração do “eu”, de seu mundo e fazer-se presente enquanto *autor*,

instância que testemunha, narra e motiva a expressão.

Pode-se dizer que a câmera de Guerra-Xavier, na cena descrita de *A queda*, está próxima da afetividade visceral de *Faces* ou *A Woman Under the Influence*, de John Cassavetes. Ela orienta-se pela tensão afetiva e emocional dos gestos, das vozes e do corpo dos atores. As atitudes e posturas das personagens passam pela teatralização cotidiana do corpo, com suas violências, seus rompan-tes e esperas. À medida que a cena da discussão avança, as personagens do pai e da filha fabricam-se a si mesmas, a filmagem agindo sobre elas como um revelador.

Vale marcar que *A Queda* foi filmado em 16mm (posteriormente, foi ampliado para 35mm), conformando-se à teoria segundo a qual o equipamento portátil – câmeras mais leves e gravadores magnéticos sincrônicos – facilitaria o contato mais epidérmico com as situações sociais reais. Lembrando, em certas cenas, o estilo de documentar do Cinema Verdade francês (intervenção explícita e provocativa do dispositivo de filmagem, luz ambiental, câmera na mão, tomadas longas, planos-seqüência), *A queda* parece gerar trocas entre os dois lados, diante e atrás da câmera. A atmosfera de improvisação dos atores, a pequena equipe, o regime de cooperativa da filmagem, as entrevistas com operários da construção civil que falam diretamente para a câmera, são elementos provocadores da tensão entre realidade e ficção, entre o verdadeiro e o falso, entre imagem e real.

Promover essa oscilação entre o objetivo e o subjetivo, esse descentramento da imagem, já é uma característica presente no cinema moderno das décadas de 1950 e 1960 (cineastas como Alain Resnais, Orson Welles, Robert Bresson). Esses filmes, que surgem depois da Segunda Guerra Mundial, fazem

da fala um elemento novo da expressão cinematográfica, cuja função já não se define mais pelo seu valor representativo, mas pela defasagem que introduz entre a percepção sonora e a visão.

São narrativas cinematográficas que exprimem um *devenir* múltiplo do mundo, narrativas nas quais cada imagem implica necessariamente uma rachadura do “eu”, um esquecimento fundador, uma relação de não-identificação e de não-determinação. Despojar-

se do poder de dizer “eu” é, sem dúvida, uma experiência-limite. Trata-se de colocar em xeque todas as totalizações possíveis, todas as formas da individualidade, da identidade e da alteridade para introduzir uma absoluta desterritorialização desses limites.

Estorvo, porém, está para além da modernidade cinematográfica. E isso não porque ele apareça depois do cinema moderno,

mas porque a questão de um cinema que espiritualize o mundo e embeleze a natureza não dá conta da complexidade e nuances do cinema contemporâneo.

Quando Gilles Deleuze afirma que caberia ao cinema recompensar-nos com um pouco de real, já que o mundo pôs-se a fazer um cinema terrível (os complôs políticos, jurídicos e midiáticos), é de uma pers-

Mas *Estorvo* parece levantar outras questões, mais próximas, sob certos aspectos, a *Festen* (*Festa de família*, de Thomas Vinterberg, 1998), *Idioterne* (*Os idiotas*, de Lars von Trier, 1998), *Underground* (*Mentiras de guerra*, de Emir Kusturica, 1995), e mesmo *Close Up* (de Abbas Kiarostami, 1991). Qual o sentido dessas imagens? O que elas propõem como reflexão para além da modernidade cinematográfica?

Num primeiro momento, podemos dizer que se trata de um cinema no qual há um corpo-a-corpo do homem e da câmera, uma interação que instaura uma transposição bruta da rivalidade do homem e da técnica, uma rivalidade que é vivida de modo cada vez mais paranóico, na medida em que, hoje, tudo tende a tornar-se artifício, técnica, imagem, aparência, simulacro.

Em *Estorvo*, esse corpo-a-corpo do homem e da câmera traduz-se no “estar com” da câmera que instaura um desenquadramento primordial do sujeito, da língua, da raça, do território e do tempo. Diluídos, esses elementos constroem um mundo aberrante, anormal, um mundo povoado de criaturas miseráveis, deformadas, neuróticas e sem projetos de vida. O mundo de *Estorvo* parece encarnar uma terra saqueada, oprimida, uma espécie de Terceiro Mundo impotente diante da impossibilidade da representação de uma realidade paradoxal.



pectiva moderna que ele lança seu desafio. Deleuze aposta em acontecimentos que possam romper os nossos esquemas sensorio-motores, relaxar nossos esquemas perceptivos enrijecidos pela miséria cotidiana, de modo que dessa disfunção (encontro) nunca mais sejamos os mesmos, nem a realidade também.