

A sedução do cinema de gênero: o terror dramático de Walter Salles e o thriller de espionagem de Fernando Meirelles

por Hudson Moura ¹

O poder de representação do cinema narrativo encanta o espectador pela capacidade de fazê-lo se deixar seduzir pela fábula cinematográfica. Existe uma verdadeira catarse ou, como já afirmou Laura Mulvey, um prazer visual ao assistir a esses filmes. A indústria do cinema desenvolve há anos a fórmula do filme de gênero e, a cada nova temporada de lançamentos, aperfeiçoa e compartimenta as narrativas cinematográficas voltadas para o mais puro e descompromissado entretenimento. Muitas vezes, para não perder o filão, a indústria ousa repetir incansavelmente velhas – mas certas – receitas de sucesso. O cinema de gênero existe, antes de tudo, em função do espectador, suas expectativas e especulações sobre o desenrolar da história.

Apesar de ser o lugar do olhar – o ponto de vista – que define o cinema, nos filmes de gênero não é o do espectador que impera. As convenções dos filmes narrativos negam, segundo Mulvey², o olhar da câmera e o do público, subordinando-os ao ponto de vista dos personagens da trama. Assim, elimina-se a presença intrusiva da câmera e resguarda-se uma distância do público. Com essas duas ausências (a existência do material do processo de filmagem e a leitura crítica do espectador), o drama ficcional não pode atingir a realidade, obviedade e verdade. A representação atinge, assim, o seu grau máximo de sedução e prazer visual.

Esse prazer que o cinema provoca pode ser desafiado ao se quebrarem os códigos cinematográficos e seu relacionamento com as estruturas formativas externas. Ou seja, o poder de sedução pode e deve ser modificado e reexaminado a cada

nova tentativa de se inovar um gênero narrativo a partir de uma perspectiva sensorial dentro da representação cinematográfica convencional. Mas, antes de tudo, o cinema narrativo já é por si só um desafio aos seus realizadores quanto à prática e ao domínio dos códigos e características de cada gênero.

Coincidência ou não, dois dos cineastas de maior sucesso do da Retomada do cinema brasileiro, Walter Salles, de *Central do Brasil*, e Fernando Meirelles, de *Cidade de Deus* (este que considero, assim como *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, um divisor de águas no cinema brasileiro), se aventuraram no cinema de gênero comercial. Ambos embarcaram recentemente em ambiciosos projetos do cinema de entretenimento: Salles dirigiu o suspense-terror *Água Negra* para produtores da Disney e Meirelles, o drama-ação *O Jardineiro Fiel*, feito por encomenda para produtores ingleses e americanos, numa produção orçada em 25 milhões de dólares (quase dez vezes o orçamento de seu filme anterior). Ambos, projetos baseados em arrebatadores sucessos comerciais: *Água Negra* é uma refilmagem do mestre do J-horror, Hideo Nakata, e *O Jardineiro*, uma adaptação do recente best-seller do mestre do romance de espionagem, John Le Carré.

Neste breve ensaio, os filmes *Água Negra*, de Walter Salles, e *O Jardineiro Fiel*, de Fernando Meirelles, serão analisados principalmente no que concerne à maestria de seus diretores em dominar os códigos cinematográficos a partir de suas concepções pessoais do cinema narrativo e quanto à possibilidade de questionar o gênero enquanto exercício cinematográfico.

¹ Pós-doutorando em cinema da *School for the Contemporary Arts* da *Simon Fraser University*, Vancouver, Canadá, e pesquisador associado do Centro de Estudos da Oralidade da PUC-SP.

² MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures*. Londres, McMillan Press, 1989, pp.14-26.

O terror dramático

A solidão das personagens e o lado *cult* dos filmes de gênero foram os motivos que levaram Walter Salles a dirigir a refilmagem de *Dark Water* (*Água Negra*). O filme, realizado pelos mesmos produtores da versão americana de *O Chamado*, também se baseia em um sucesso da dupla japonesa formada pelo diretor Hideo Nakata e o escritor Kôji Suzuki.

Água Negra, a primeira grande produção americana de Salles para a indústria do cinema, tem um elenco que foge aos padrões dos filmes de horror. A premiada Jennifer Connelly (Oscar de melhor atriz por *Uma Mente Brillhante*) protagoniza o filme ao lado de outros atores de peso, como os excelentes John C. Reilly (indicado ao Oscar por *Chicago*), Tim Roth (*Pulp Fiction*) e Pete Postlethwaite (indicado ao Oscar por *Em Nome do Pai*). Para reunir um elenco desse porte, o filme não poderia ser um terror convencional. O que atraiu os atores foi o lado dramático da história e o tratamento narrativo inovador para o gênero.

No entanto, se por um lado o filme não funciona por seu tom pessimista e final inevitavelmente trágico, por outro, esses dois elementos se tornam justamente o que ele tem de assustador, o que é sua grande novidade enquanto um filme de terror-psicológico.

Ocupando o quarto lugar no *box-office* do final de semana de estréia (exibido em 2.657 salas), com um faturamento de 10 milhões de dólares, o filme não frustrou as expectativas da Disney/Touchstone Pictures, produtora do filme. O mesmo se pode dizer em relação à crítica americana, que, apesar de não ser complacente e unânime sobre o filme, produziu resenhas favoráveis – caso muito raro em se tratando de filmes de terror –, como a do famoso crítico Roger Ebert. Apesar de tudo isso a imprensa americana especula sobre um suposto descontentamento de Walter Salles com a montagem final.

Pendengas à parte, se o objetivo era fazer um filme voltado para o entretenimento do público americano disposto a passar medo durante duas horas na salinha escura do cinema, *Água Negra* cumpre plenamente com o proposto. E uma das razões é, sem dúvida, a excelente direção de Salles, que se sai

muito bem na sua primeira experiência como *orquestrador* do medo. O mesmo se pode dizer de sua equipe, que, como ele, vem do drama e é quase toda estreante no gênero, dos atores ao roteirista Rafael Yglesias (*A Morte e a Donzela*), do montador Daniel Rezende (*Cidade de Deus*) ao fotógrafo Affonso Beato (*Tudo Sobre Minha Mãe*). Se não há criatividade ou experimentalismos, há segurança e competência.

O público sai do cinema não somente com medo de todos os símbolos ligados ao filme (uma goteira no canto do teto ou o conjunto de prédios da ilha Roosevelt), mas também com a sensação de ter levado um soco no coração (o que é pior do que no estômago). É muito fácil se identificar com os conflitos da personagem principal. O filme atinge os dramas emocionais e os medos cotidianos da vida moderna: a perda da guarda dos filhos, da moradia, da estabilidade financeira e emocional. Aliado a esses sentimentos de perdas há ainda o clima de isolamento e paranóia, ancorado numa poderosa trilha sonora de Angelo Badalamenti, veterano de filmes de suspense e autor de todas as trilhas dos filmes de David Lynch, desde *Veludo Azul* até o ainda inédito *Inland Empire*.

Em toda boa refilmagem, sempre se opta por repetir o filme anterior ou tentar dar uma nova roupagem àquela história. No caso de *Água Negra*, o roteiro do americano Yglesias privilegiou as linhas tênues e dramáticas das personagens, ao invés de se concentrar na narrativa. O mesmo caminho seguiu Salles, um especialista em dramas de perdas e na relação entre pais e filhos.

A história é a de uma mãe, Dahlia (Jennifer Connelly), que acaba de se separar do marido e, para garantir a guarda da filha de cinco anos, Cecília (Ariel Gade), precisa alugar um apartamento às pressas. Por questões financeiras, ela aluga um apartamento caindo aos pedaços de um edifício isolado numa parte abandonada da cidade, a tal ilha Roosevelt, quase no centro da cidade de Nova York. Os corredores estão sempre vazios e o circuito interno de TV não vigia coisa alguma, sob o olhar displicente de um dissimulado e enigmático zelador (Pete Postlethwaite, excelente no seu jogo interpretativo). O

inescrupuloso corretor (John C. Reilly) não pensa duas vezes em manipular e esconder as precariedades do lugar. Os problemas começam tão logo elas se mudam para o apartamento: uma goteira no canto do quarto e, principalmente, uma amiga imaginária, Natasha, que atrai toda a atenção de Cecília. A “nova amiga” tem o mesmo nome da menina que morava no apartamento do andar de cima e que está desaparecida há mais de dois anos. O inexplicável vem de uma lancheira *Hello Kitty* vermelha e da água escura que insiste em atormentar mãe e filha. Mas tudo pode ser imaginação ou manipulação feita pelo infiel ex-marido (Dougray Scott), que revela o passado psiquiátrico da ex-mulher e a acusa de não ter condições psicológicas de cuidar da filha. Em defesa de Dahlia, surge um advogado reticente e atencioso (Tim Roth) que tenta encontrar explicações lógicas para os ocorridos.

O abandono é o grande drama de Dahlia. A primeira imagem do filme é dela, quando criança, na chuvosa Seattle à espera de sua mãe na saída da escola. Uma espera que perdura até os dias hoje, a qual ela tenta a todo custo evitar que aconteça à sua filha. Os traumas do passado atormentam e modificam a percepção do presente. A fantasia se mistura à realidade, o sonho à paranóia. Nada de novo até então, já que os filmes de terror tentam sempre explicar através de simplistas análises psicanalítico-freudianas os traumas de seus personagens, ligando-os a uma conturbada e mal resolvida infância.

É neste limite entre realidade e ilusão, passado e presente, que vai caminhar a trama do filme, constituindo-se como a sua característica não-convencional. No lugar do tratamento narrativo e direção lenta e minimalista de Nakata, entram a direção segura de Salles e as interpretações complexas e experientes de atores carismáticos de Hollywood. Assim, o mundo em torno de Dahlia é tão atormentado e insólito quanto os seus próprios dramas, fugindo um pouco da loucura solitária da protagonista.

No roteiro original de *Dark Water*, a trama se centrava exclusivamente na figura da mãe e da filha. Já nas mãos de Yglesias, outros personagens são mais presentes na tela e conhecem bem a questão do isolamento e do abandono: o zelador que assiste a filmes pornôis na hora do almoço; o corretor que aposta em corrida de cachorros; o advogado que

finge ir ao cinema com a família no domingo. Todos mentem, mas por pura defesa e fragilidade.

Com isso, não se espantam com as reações de Dahlia. Estamos todos com ela e vivemos seus dramas como se fossem nossos; nós entendemos seu desespero e suas fraquezas. Essa complexidade dos personagens secundários da trama talvez se aproxime mais da obra literária. Mas não podemos deixar de ver também os ótimos *insights* de Yglesias (ou de Salles), ao colocar o advogado, por exemplo, num estado completamente transitório e em movimento constante, fazendo do seu carro o seu próprio escritório, circulando no trânsito caótico de Nova York ou se escondendo em estacionamentos (ele não quer enfrentar o drama de pagar aluguel, como Dahlia). Movimento este que faz lembrar uma referência forte dos filmes de Salles, o cineasta Wim Wenders.

Em *O Estado das Coisas*, de Wenders, um empresário hollywoodiano perseguido por gângsteres faz de seu trailer-móvel o seu escritório. Símbolo americano de uma sociedade solitária e moderna. O cinema enquanto documento de uma época é também o desejo de conhecermos nós mesmos e sabermos quem somos, ou qual papel temos neste mundo cada vez mais globalizado e esvaziado de sentido. Um mundo pleno de informações, mas vazio de cultura, de comunicação. *Água Negra* é, ao mesmo tempo, uma análise e uma crítica a este devastador e incontestável ritmo de perda das relações humanas na sociedade contemporânea.

Assim, a versão de Salles traz as marcas de seu diretor: os conflitos humanos e uma narrativa que se interrompe para contemplar e acompanhar os dramas de seus personagens. A câmera tenta descrevê-los e mostrá-los de maneira “completa”, respeitando seus tempos, suas hesitações e seus delírios. Onde a verdade perde o seu valor, seja no confronto com o desconhecido, o mistério do inexplicado, ou na ilusão das realidades que cada um fabrica para si mesmo. Ninguém conhece melhor do que si próprio seus demônios e fraquezas.

Ilusão, fantasia, delírio, paranóia, mentira – tudo é tratado no mesmo tom de credulidade pela câmera de Salles. Nada cai no ridículo ou é colocado de maneira irônica ou jocosa, como sempre acontece nos típicos filmes de terror adolescente americano que imperam em Hollywood desde os

anos 80. Passamos do que o filósofo francês Gilles Deleuze classificaria como imagem-ação à imagem-afeição. Por isso, este filme se aproxima bastante dos filmes dramáticos de terror dos anos 70. São os nossos demônios pessoais e internos que estão em jogo. A câmera se aproxima das personagens, para sentir os afetos. Os *closes* nos revelam, através dos rostos atônitos do terror, a profunda relação e ligação entre mãe e filha. *Água Negra*, desde seu original japonês, vem na contracorrente do cinema de terror americano para reencontrar aquela ambiência e tradição de filmes como *O Iluminado*, de Stanley Kubrick, *O Bebê de Rosemary* ou *O Inquilino*, de Roman Polanski, *Terror Cego*, de Richard Fleischer, ou *Desafio do Além*, de Robert Wise.

Se Nakata, no filme original, optou por um tom melancólico e pessimista muito próximo à estética dos anos 70, Salles opta no tratamento da trama pela ambiência do drama da solidão e da angústia humana. Mas a versão americana não tem as características que trazem a marca da novidade e do brilhantismo de Nakata, como uma narrativa extremamente *clean*, onde o terror habita a película e não o encadeamento das imagens. As expressões das personagens e a incredulidade de seus olhares, assim como o tempo narrativo lento, constroem um terror que cresce à medida que olhamos aquela realidade corriqueira mais de perto. Como a insistente gota que cai do teto.

Nakata trabalha com planos vazios e cotidianos como o mestre do cinema japonês Yasujiro Ozu. A música é discreta e pontual, quase ausente. A câmera não cria tensão ou o suspense do não mostrar; ela mostra o real, mas este subentende um virtual. Nada se esconde nas sombras ou fora de campo, da tela. O filme apresenta uma imagem outra, misteriosa, oculta. No entanto, o terror não vem do que ela esconde, mas do que ela deixa subentender. O fora de quadro. Que vai além do que é visto. O intolerável.

O intolerável também está presente no trabalho de outro mestre do cinema japonês, Kenji Mizoguchi. *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva (Ugetsu Monogatari)* mostra a miséria humana e o desespero durante a guerra. Os personagens se agarram a ilusões e chegam a acreditar nos sonhos e fantasias. Os fantasmas do filme se apoderam da fraqueza dos

personagens e lhes trazem a crença de um mundo melhor, o pós-morte.

Água Negra começa com uma imagem pouco conhecida e explorada da cidade de Nova York nos filmes americanos: o bondinho que liga o centro de Manhattan à ilha Roosevelt. O bondinho permite essa primeira tomada do alto dos prédios, plano-chave na conclusão da trama. As imagens aéreas do conjunto de edifícios sob a chuva constante são assustadoras. Roosevelt é uma pequena ilha onde vivem imigrantes, aposentados e pacientes de um grande hospital, atraídos principalmente pelo baixo custo dos aluguéis e pela proximidade da cidade – apenas dez minutos de metrô. O conjunto habitacional é opressivo, concreto e impessoal, o que nos faz lembrar de outro edifício nova-iorquino um tanto quanto assustador, The Bramford, do filme *O Bebê de Rosemary* (o mesmo onde, anos mais tarde, seria assassinado o beatle John Lennon).

Assim como em *O Chamado*, em *Água Negra* são histórias de fantasmas que aterrorizam os personagens. Mas o que era um terror-suspense passa a ser um terror-drama. A televisão, como em *O Chamado*, tem um papel importante na trama: é ela que revela desde o início ao espectador aquilo que os personagens ainda desconhecem. O que diferencia substancialmente os dois filmes é a intriga que move a história. O suspense de saber por que a água é escura, ou por que a goteira não pára, não é mais importante do que o próprio estado emocional da protagonista. É o que chamamos comumente de terror psicológico, e não uma aventura de terror, onde a figura do herói se impõe como em *O Chamado*. Não existe herói em *Água Negra*. A figura mítica da heroína, tão marcante na presença da louca e forte Rachel em *O Chamado*, não se configura em *Água Negra* – e nisto ele é anti-climático. Tudo é escuro, incluindo a cor dos cabelos da protagonista. Outro ponto importantíssimo de semelhança entre os dois filmes é o sacrifício da mãe. Esse amor incondicional é tão inexplicável no filme quanto os próprios fantasmas.

Não existe redenção possível para os personagens de *Água Negra*. A vida toma rumos sem volta, não se consegue esquecer o passado: ele está sempre lá, habitando nossos



Água Negra

pensamentos e mesmo nos atormentando com a sua insistência monocórdica. São as mesmas imagens que nos voltam do passado. Como o som de um pequeno tambor da infância. Uma alusão aos próprios traumas pessoais dos personagens, como a mãe de Dahlia, que lhe aparece em sonhos. “Ela está perdida como você”, diz Cecília, falando de sua amiga imaginária para a mãe. “A sua mãe te esqueceu também”, completa a filha.

Diferentemente dos filmes convencionais, o suspense não vai além. O que fica é a sensação de vazio e estarcimento com o final pulsante e inesperado do filme. Mas, se não existe redenção, há esperança no olhar lúcido e corajoso de Cecília, brilhantemente interpretada pela pequena Ariel Gade, que é realmente uma revelação do filme. Ponto forte, aliás, é o elenco irrepreensível, do prestativo advogado de Tim Roth ao dissimulado porteiro do edifício interpretado por Pete

Postlethwaite. Este consegue, nos seus poucos minutos em cena, dar uma dimensão gigantesca ao personagem, aliando o clima de mistério e suspense à trama. O mesmo vale para John C. Reilly, o corretor, um dos atores mais talentosos em Hollywood atualmente e um dos mais solicitados também.

A excelente fotografia de Affonso Beato é muito bem composta e contrastada, não fugindo à proposta dos filmes de Nakata, onde a fotografia é em tons pastéis e escuros, quase num sépia em cores. Há pouquíssimo recurso aos efeitos especiais e uma busca por trazer o sobrenatural ao cotidiano das personagens – quase tudo pode ser explicado e colocado como paranóia da mãe.

Não existe o terror explícito no filme, com efeitos especiais ou imagens assustadoras. O terror vem de uma goteira, do rosto cáldo de uma menina ou de uma lancheira infantil japonesa. A música é interpretativa, dramática e sempre presente. As composições de Badalamenti caem como uma luva para criar uma atmosfera opressiva e misteriosa. Mas mesmo os *leitmotivs*, como duas notas de piano ou o som intermitente de um tambor que vem do passado (que significa desamparo e frustração), são por demais conhecidos do público. O trabalho de orquestração da tensão é ótimo. Quando não é a música, são os sons da cidade, do elevador ou das pessoas que mantêm o clima de tensão através do ruído. No entanto, as imagens têm dificuldade de fugir dos clichês. A montagem não é criativa ou experimental, mas eficiente. Especialmente no clímax do filme, com um coração que pulsa sobre o fundo negro da tela e o primeiríssimo plano do olho estarecido da mãe. Uma clara homenagem à Hitchcock.

O filme parece estar sempre à frente do espectador, não deixando o elemento suspense-surpresa tomar forma e se sedimentar. Mais do que um terror psicológico, podemos pensá-lo enquanto um terror dramático onde tudo toma forma real nos dramas e angústias das personagens. O filme traz toda a dramaticidade e suspense que um terror psicológico exige, aliados a um roteiro sóbrio e bem equilibrado, uma fotografia e montagem eficientes e uma trilha bem casada com a imagem, como pede o cinema comercial. Além de ser um excelente retrato de uma sociedade cada vez mais atormentada com as perdas e a solidão das grandes cidades.

Dirigir um filme é saber criar uma ambiência, já disse Martin Scorsese. *Água Negra* não se ressentiu da falta de atmosfera de medo e mistério. No final, chega até mesmo a fazer uma cópia-homenagem ao grande mestre do medo, com um plano para lá de hitchcockiano. No entanto, a direção não ousa. Ela toca mais o coração do que os nervos do espectador, justamente a diferença entre o drama e o suspense.

O drama-ação-espionagem

O público fica impressionado com duas coisas ao sair do cinema após assistir ao filme *O Jardineiro Fiel*: a força das imagens de Fernando Meirelles e a ousadia de John Le Carré. Criar uma ambiência é uma qualidade de ambos. Dois pólos diferentes, e mesmo divergentes às vezes, mas que ganham o público. De um lado, o texto experiente de Le Carré sobre um assunto ousado: as experiências das indústrias farmacêuticas e os jogos de interesses dos ingleses na África. De outro, as imagens marcantes da periferia africana, poucas vezes vistas no cinema comercial. As semelhanças com o Brasil são impressionantes. Meirelles conhece bem o terreno, onde circula com desenvoltura; tem uma câmera ágil e uma direção segura que não deixa a ação cair no vazio. Apesar de o diretor compor belos quadros, com uma música emotiva, suas imagens não têm os excessos de maquiagem que o cinema americano está acostumado a apresentar. Nessas seqüências do filme, entende-se melhor o elo entre o diretor de *Cidade de Deus* e a trama palaciana do escritor de *O Espião que Saiu do Frio* e *A Casa da Rússia*.

Em *O Jardineiro Fiel*, a trama se apresenta aos poucos. A partir das reminiscências dos personagens, vamos descobrindo os enlacs da intriga. Justin, interpretado por Ralph Fiennes, é um funcionário de carreira do corpo diplomático inglês no Quênia, na África. Servidor exemplar de Sua Majestade, cultivava um pequeno *hobby*: a jardinagem. Um dia seu mundo de conveniências e diplomacia será colocado em cheque e desmontado diante de seus olhos como um castelo de cartas. Sua bela e jovem esposa, Tessa (Rachel Weisz), é brutalmente assassinada num distante lago do deserto africano no norte do Quênia. Como não há motivo aparente para a sua morte, o único suspeito é o seu suposto amante e

companheiro de viagem, o médico negro belga Albert Bluhm, que desaparece misteriosamente sem deixar vestígios.

Exposto como jamais esteve em toda sua vida, o recatado Justin é pressionado pelo alto comissariado inglês, pela imprensa e pela polícia. Todos o acusam de “cornô”, covarde e irresponsável por não conhecer os passos de sua mulher. No entanto, cada vez que a trama avança, ela se torna mais intrincada e desvenda-se um outro lado da África que ninguém quer conhecer e que Tessa tentava denunciar: o uso indiscriminado de medicamentos nas populações pobres. Um *tour de force* que envolve tanto questões econômicas, das multinacionais farmacêuticas, quanto políticas, de seus países-sede (como o Reino Unido, a Suíça, a Alemanha e o Canadá). A cada nova informação, somos levados a desvendar novos lugares e novas facetas dos personagens. E cada vez menos nos perguntamos “quem a matou?” e passamos a questionar “por que a mataram?”.

Após o mega-sucesso de *Cidade de Deus*, Meirelles mergulhou num mar de propostas e cantos de sereia da indústria do cinema – afinal, seu filme tinha os quesitos essenciais que Hollywood procura no cinema de gênero: entretenimento e maestria narrativa. A proposta de dirigir *O Jardineiro Fiel* encantou mais do que as outras principalmente pela abordagem e pela possibilidade de contar com um excelente roteiro e uma história intrigante. Experiente em trabalhos feitos por encomenda, hábito que desenvolveu nos tempos do mercado publicitário, Meirelles tem bem clara a função do diretor no cinema comercial e não encontrou problema algum em administrar os egos da equipe e as expectativas dos produtores.

Cinema é arte, mas é indústria também, afirma o cineasta³. Isto pode soar gratuito, mas mostra o redemoinho de compromissos que um filme comercial deve superar. Onde

não há espaços para subjetividades pessoais ou argumentações muito particulares. Todos, até o advogado da distribuidora do filme, devem estar de acordo com os rumos da história até um certo ponto. Não se pode – ou não se deve – provocar os leões. O assunto escolhido é espinhoso, trata de interesse de multinacionais da indústria farmacêutica, organismos não-governamentais de ajuda na África, interesses nacionais tanto do lado africano – como as milícias sudanesas sustentadas por governos corruptos – quanto do lado do hemisfério norte – as potentes e intocáveis indústrias e a defesa desses mercados pelos governos dos países envolvidos. O mais incrível é que o filme precisa manter um tom de denúncia e veracidade numa história que é 100% ficcional. É necessário ir além da pura representação-entretenimento, e dar um certo respaldo ao narrado – sem, no entanto, provocar nenhum desconforto entre tantos países envolvidos e ávidos consumidores do cinema industrial. Até onde uma história como essas pode ou deve ir?

Toda a seqüência da história que se passa no Canadá chegou a ser filmada – e algumas imagens dela até mesmo constam do trailer – mas foram retiradas na montagem final. Com isso, o filme deixa de fazer menção à participação canadense no escândalo envolvendo as indústrias farmacêuticas.

“Mas não envolver a América do Norte nesta trama sobre a indústria farmacêutica seria um erro”, diz Meirelles em seu diário. “Conforme se lê no roteiro, os civilizados canadenses costumam tirar as luvas quando seus interesses estão em jogo – é só lembrar como pegam pesado na OMC (Organização Mundial de Comércio). Além do mais, seria uma pena perder a textura e a limpeza da neve no filme. O corte do Canadá frio e branco para o Quênia quente e colorido dá textura ao filme.”⁴

Diferentemente dos tempos da Guerra Fria, quando o inimigo tinha feição e propósitos claros e tudo era válido em busca da defesa e salvação do mundo, hoje os tempos são outros: os inimigos podem estar muito mais perto do que

³ Cf. um diário de produção do filme que Meirelles publicou na *web*, disponível em: http://www.cinemaemcena.com.br/prem_oscar_textos.asp?cod=20&ano=2004&artigo=310

⁴ Idem.

imaginamos. A fértil imaginação dos escritores de histórias de espionagem reze o seu alvo e precisou buscar inimigos nos lugares mais insólitos e inesperados. As indústrias de armamentos que negociavam com terroristas agora são as indústrias farmacêuticas; e no lugar de pequenos governos corruptos estão insuspeitos diplomatas britânicos. Em nome do “bem”, se mata e se negocia. Entre tantas cobras e lagartos, entre tantas incongruências e contradições, não podemos mais confiar em ninguém e tampouco territorializar o mundo entre O Bem e O Mal. Não há mais muro para pular ou símbolos pelos quais lutar. A palavra do outro já não tem mais valor algum e personagens bem intencionados como Justin, em sua lealdade à esposa, ou mesmo Tessa, a esposa, no seu trabalho humanitário nas periferias de Nairobi, são quase inexistentes. A não ser na ímpolita criação literária de Le Carré. Talvez as histórias não tenham mudado tanto assim. Pelo menos não no cinema comercial, onde a identificação com um herói é parte essencial do pacto entre público e filme.

Do livro ao filme, a trama continua a mesma e é magistralmente transposta para a tela. Justin é o verdadeiro herói por acaso. Abatido e indignado pela tragédia da morte da mulher e, principalmente, pressionado pelos acontecimentos, não lhe resta outra alternativa a não ser desvendar o crime. No entanto, as semelhanças acabam por aí, já que o tratamento da história é completamente diferente. De uma intriga de bastidores onde os interrogatórios e as fabulações das diferentes versões dos fatos são confrontados, passamos a um *thriller* “eletrizante” e hipnótico. Meirelles deu um ritmo frenético à história, que não existia no livro.

Duas obras que se completam e se subtraem. Do livro ao filme, perde-se muito da força dos diálogos e do jogo de palavras que cada personagem, sem exceção, tenta explorar para manipular os fatos. Algumas digressões e conflitos internos dos personagens secundários são completamente esquecidos para se concentrar nos personagens centrais. No livro, o momento da descoberta da morte de Tessa pelo corpo diplomático britânico, logo nas páginas iniciais, é de tirar o fôlego, tais as indiscrições e especulações. Nessa primeira parte,

o narrador é o funcionário do alto comissariado britânico no Quênia, Sandy Woodrow (Dany Huston), melhor amigo de Justin. O sarcasmo e a ironia estão presentes mesmo nos momentos mais trágicos: “A famosa voz aveluda, pensou Sandy. Marcada pelo tempo, mas garantido o seu poder de sedução, caso você prefira o tom ao conteúdo. Por que eu o desdenho, quando estou a ponto de mudar a sua vida? Daqui em diante e até o fim dos seus dias, haverá para sempre o antes e o depois deste momento.”⁵

Mesmo para dar a notícia da morte da mulher, a diplomacia dissuade os fatos e não revela todas as informações. Há sempre o capcioso, o suspeito, o mal-contado que permeia a trama e que impede os personagens de alcançar a verdade – até um ponto em que tudo, e especialmente os personagens, parece ser estereotipado. Mesmo o responsável do alto comissariado britânico, Sir Bernard Pellegrin (Bill Nighy), é irônico e sarcástico, o que corresponde à imagem que esperamos, ou que construímos exoticamente, da elite inglesa. Em uma das cenas, comentando o suposto *affair* entre Tessa e o médico negro, Pellegrin faz alusão ao *hobby* de Justin: “algumas coisas muito maliciosas podem ser encontradas debaixo de rochas, principalmente em *jardins* estrangeiros”.

Nas intrigas de Le Carré, todo mundo pode se tornar da noite para o dia um espião a serviço de Sua Majestade ou um ousado detetive. O delicado e gentil Justin é colocado como herói principalmente pela câmera agressiva e urgente. No entanto, ele é enredado pela hipocrisia e cinismo diplomáticos que ele tanto conhece e sabe como agir. Há uma certa indisposição entre o personagem e a câmera, que ao mesmo tempo revela que algo está fora da ordem. Nisso, o filme coloca bem o clichê do *big brother*, a sensação de vigilância e controle. Por outro lado, perde um pouco da malícia e sutileza das conversas entrecortadas, das histórias mal explicadas, e a impressão de que a ‘realidade/verdade’ se aproxima.

Assim, Meirelles transforma uma intriga palaciana em um verdadeiro *thriller*. O drama amoroso do casal é elevado à categoria número um. Não estão mais em jogo os conflitos

⁵ LE CARRÉ, John. *O Jardineiro Fiel*. São Paulo, Record, 2005.

dos interesses políticos e diplomáticos, e sim a defesa do espaço do outro e a denúncia do neocolonialismo na África. Tessa é uma ativista emotiva e aguerrida em defesa dos direitos humanos. Ela afronta as autoridades e cobra das organizações internacionais ações drásticas e concretas. Sempre ao seu lado está o médico belga Bluhm, negro que trabalha para organismos não-governamentais de combate à pobreza na África. Jovem e bonito, ninguém duvida que esteja tendo um caso com Tessa. Ambos vão mover uma investigação sobre as suspeitas de uso indiscriminado de remédios nas populações carentes e perturbar muita gente. Na primeira metade do filme, os *flashbacks* e *flash-forwards* fazem os tempos narrativos se alternarem e se mesclarem, numa quase impossibilidade de identificar o passado e o presente – a não ser pelo fato de sabermos que a personagem está morta.

As atividades de Tessa e a sua devoção aos pobres da favela de Kibera, na periferia de Nairobi, são algo que Justin vai precisar conhecer e entender, coisa que se negava a fazer – e se negava até mesmo uma aproximação, justamente para não estabelecer nenhuma relação afetiva com os africanos. Afinal, “nós não podemos nos envolver em suas vidas. São milhões na mesma situação e não se pode ajudar a todos”, diz Justin. “Mas este é um que podemos ajudar!”, combate Tessa.

No filme, a história toma rumos diferentes em relação ao livro. Existem passagens mais melodramáticas e apelativas, como esta que acabamos de citar. Já os tratamentos narrativos, tanto o cinematográfico quanto o escrito, aproximam-se na habilidade técnica de prender a atenção do espectador ao desfiar a trama. Num jogo de perguntas e respostas pela metade, a história vai e volta tantas vezes quantas necessárias, numa busca obstinada pela informação. Enquanto no filme é o tempo narrativo que se estende, com *flashbacks* e *flash-forwards*, no livro são as diferentes versões dos fatos, pelos vários personagens da trama nos infundáveis interrogatórios: “Quem matou Tessa? Onde está o médico Bluhm?” Mas, nada é o que parece ser. As respostas vêm a muito custo. Daí a constância e fidelidade do jardineiro ao prosseguir em sua jornada, reafirmando a sua crença e o seu amor por Tessa.

Da história de espionagem aos interrogatórios do livro, do *thriller* ao drama romântico do filme, a busca de Justin se torna conhecer Tessa. A verdade é conhecer a verdade do outro. Olhar o que ela olhou e sentir o que ela sentiu. Uma solitária odisséia através de uma África que Justin não queria confrontar e tampouco conhecer, mas que guarda lembranças de sua esposa.

Dois anos depois do primeiro encontro em Londres, eles moram em Nairobi. Tessa está grávida e se envolve num trabalho com mulheres da favela de Kibera. Justamente o hospital que atende os moradores da favela é onde Tessa resolve ter seu filho, Garth. Ele nasce morto.

Numa seqüência, o amigo Sandy, que alimentava uma paixão reprimida por Tessa, diz a Justin: “Ela foi traída por todos nós”. Se Sandy se identifica como aquele que denunciou às autoridades inglesas, entregando papéis que a comprometiam, Justin é aquele que negligenciou a esposa, e a própria África, em favor dos interesses ingleses. O momento da morte é o momento da revelação e do encontro com uma verdade do personagem: “Tessa era o meu lar”. Neste momento da história, a aparente frieza do personagem cai por terra e ele toma contato com as suas próprias emoções e lembranças. Ele decide então que tudo vale a pena e que tudo deve ser feito. O filme, assim, retoma o famoso mito do herói que vai empreender sua jornada em busca do seu objetivo. Ele age além de seus limites e, neste percurso, se transforma e se redime. “Nada de novo, este é o arquétipo que mais gostamos de ver e rever em suas milhares versões⁶,” diz Meirelles.

O movimento é o elemento de mudança. A câmera colada tanto na ação quanto no personagem dá à história uma certa urgência. O ritmo do filme varia, com muitos altos e baixos, como numa opereta de variações constantes entre momentos de tensão com muita movimentação e momentos de quietude e silêncio mergulhados no vazio. Os detalhes ganham importância fundamental na busca de uma construção do suspense através da fragmentação do espaço. Não se

⁶ Idem.

consegue ver o todo, assim como Justin não consegue entender tudo que se passa ao seu redor. A cada nova aproximação de câmera, a cada novo plano fechado, novas informações surgem, delineando um “intrincamento” contínuo da narrativa. Os movimentos de câmera são precisos, em toda sua imperfeição de composição de quadros e desfocamentos de imagens.

O filme incorpora também imagens às vezes em vídeo, de *web cam* ou de uma câmera super leve de 16mm. A textura e a movimentação dessas câmeras ajudam a dar um clima mais pessoal às imagens. E, se não bastasse, em muitos momentos as imagens caseiras dos personagens são realizadas pelos próprios atores, que acabam operando a câmera, tomando literalmente o ponto de vista dos personagens. Exemplo disso é a seqüência em que Justin entra no necrotério para o reconhecimento do corpo de Tessa. Ou quando eles se filmam em casa com a *web cam*, ou na cama com o vídeo. A composição de quadros da seqüência e o movimento de câmera/olhar são aqueles segundo a sensibilidade do ator na visão do seu personagem. Segundo Meirelles, “são momentos mais íntimos, sem muito diálogo, apenas improvisação e clima. E, como não precisamos da equipe, os atores podem ficar sozinhos se gravando, conseguindo um tom realmente íntimo. O Dogma propõe que o ator faça seu próprio figurino e maquiagem, mas poderiam ter dado este passo à frente, propondo que os atores também fizessem a câmera. Tem funcionado”, afirma o diretor.

No entanto, o filme tem muitas imagens que acabam “imitando” desnecessariamente uma visão subjetiva, o que muitas vezes acaba confundindo a narrativa. As imagens variam de texturas e tonalidades, com muitos grãos, estouros de luz nas janelas, correção de diafragma com a câmera rodando. Cenas compostas por detrás de um vidro ou através de um objeto, com falta de luz, de foco, com excesso de sombras, ou desenquadradas. Com isso, sente-se a presença da câmera através de ângulos inesperados e imagens interrompidas, ou bloqueadas. O que na narrativa clássica poderia ser interpretado como o olhar subjetivo de algum personagem, no filme de Meirelles é o olhar subjetivo da própria câmera, ou melhor, do narrador desconhecido (em terceira pessoa) da história. Quem conta a história do filme é certamente um narrador

ausente da trama, da narrativa, mas que se deixa “aparecer” na escrita cinematográfica. O diretor acaba ferindo uma das bases do cinema narrativo, a transparência da imagem e a ausência do processo de construção fílmica na tela. De acordo com Meirelles, a intenção do fotógrafo César Charlone é sugerir mais do que mostrar e deixar para o espectador o trabalho de completar a imagem em sua cabeça.

Na busca de um espectador, o fotógrafo espera que este espectador desvende/complete – na verdade, tome o lugar da câmera e descubra/construa – o filme a partir das premissas dadas pela imagem. Mas não confunde, já que aprendemos que num filme, assim como num romance, o espectador acessa a história narrada através de um narrador subentendido ou explicitado na trama? Como o espectador narra a história ou compartilha da narração sem perceber o *aparatus* fílmico? O cinema contemporâneo comercial, na busca de uma revitalização do gênero e da imagem em si, tem burlado as suas próprias regras numa tentativa de se aproximar ainda mais do espectador. Já dizia o poeta que finge tanto que ele mesmo acredita na própria dor que deveras sente. Assim o cinema comercial tem acreditado tanto no poder de sua representação que ultrapassa os seus próprios limites na tentativa de aumentar a credibilidade de suas imagens. É o poder da representação se auto-afirmando e elevado à sua enésima potência.

O filme faz uma descrição minuciosa de vozes, linguagens, danças, numa diversidade tal que temos a impressão de realmente entrarmos em contato com as favelas. Uma seqüência é especial no filme, nessa tentativa de identificação ao espaço e à realidade africanas. Em Kibera, Tessa e seu amigo Dr. Bluhm passeiam pelas vielas da favela. Para que a interação entre personagens e moradores pudesse realmente acontecer, Meirelles reduziu a equipe a apenas três pessoas: ele, o fotógrafo com uma pequena câmera 16mm e o operador de som. Com os atores na pele de seus personagens, eles paravam nas portas das casas, falavam com as pessoas pelo caminho, como se fizessem realmente parte daquele local. Eles conversavam com as crianças e com as mulheres como se as conhecessem. Segundo Meirelles, a população reagia muito naturalmente, sem ver a câmera. Eram momentos improvisados que não ajudam muito

a trama, mas servem para construir melhor os personagens e torná-los críveis. “Mesmo que as usando só por alguns segundos, isso vai dar à personagem uma dimensão que não estava prevista no roteiro. É a vida ignorando o roteiro e o planejamento, e invadindo o filme”⁷, afirma o diretor. Dessa maneira, cria-se também uma espécie de ponto de vista da favela e dos negros. Ao invés de reconstruí-los em matéria, faz com que eles surjam da representação em si.

A música do filme é um outro capítulo à parte, e ela tem um papel crucial para a ambiência de suspense em que o filme nos enreda durante mais de duas horas – do medo à dor, da incredulidade à fantasia. O compositor da trilha sonora, Alberto Iglesias, autor da maioria das trilhas dos filmes de Pedro Almodóvar, faz um verdadeiro trabalho de pesquisa e sintoniza o filme a uma imagem musical moderna da África. A música marca a montagem das imagens.

Os *flashbacks* e *flash-forwards* são uma constante no filme e ajudam a criar e desenvolver a técnica narrativa do *thriller* e do suspense, alimentando uma certa complexidade do roteiro. Muita informação necessita de muita atenção do espectador para compreender o que se passa na tela. “Como informar ao máximo o espectador sem aborrecê-lo com diálogos intermináveis?”⁸, se pergunta Meirelles. Criando atrativos imagéticos independentes das informações passadas nos diálogos, entrega-se assim o fardo informativo sem necessariamente cansar a atenção do espectador. Talvez este seja o mandamento principal do cinema comercial: a espetatorialidade fílmica. Tudo é decidido e criado em função de quem assiste ao filme.

“Procurava um montador que juntasse uma sensibilidade em relação à atuação, para escolher o *take* certo, um conhecimento de drama, para inverter ordem de cenas ou de falas, e que tivesse experiência em videoclipes ou comerciais.

Montadores que têm esta experiência tendem a experimentar mais. Transgridem regras com naturalidade. Há um grupo de críticos que vê uma limitação nestes profissionais, quando é justamente o oposto. O clipe ou a propaganda bem feitos exploram a fundo as possibilidades narrativas da linguagem do cinema.”⁹

No entanto, agregando texto e imagem independentemente, aumenta-se a carga informativa da cena e prende-se a atenção ao movimento, esvaziando consequentemente de sentido tanto um quanto outro – ou seja, texto e imagem. O filme, assim, apresenta algo que está sempre por descobrir, a informação, sem muitas vezes permitir o *tempo* de habitar o *espaço*. Sem sedimentação, resta o intangível, o puro *temporal*. Mas não o tempo que se materializa, e sim aquele que passa, que se esvai. Talvez por isso Meirelles se defina como um diretor/montador. A montagem, nesse raciocínio, é ritmo, mas não do tempo, e sim da velocidade, da passagem.

“Há diretores/fotógrafos ou diretores/diretores de arte, que contam suas histórias a partir da construção da imagem, Peter Greenaway, Julian Schnabel, Terry Gilliam, irmãos Scott. Há os diretores/produtores, os diretores/atores, ou os diretores/músicos, como o David Lynch. Se isso faz algum sentido, nesta linha, eu me incluíria na tribo dos diretores/montadores.”¹⁰

O filme corrobora essa idéia desde a concepção de filmagem, quando Meirelles preferiu filmar as cenas sem cortes e em ordem cronológica internamente. Utilizando duas ou três câmeras, ele podia deixar o ator livre de marcações e mesmo do tempo preciso para cada *take*, dando oportunidade às improvisações. Liberdade esta sentida na transposição de uma mídia a outra, quando na escolha da ordem e cronologia dos fatos. Numa das seqüências finais do filme, a história se fecha com Justin experimentando a mesma situação que Tessa. Após o ataque a uma aldeia no meio do deserto por terroristas

⁷ Idem.

⁸ Idem.

⁹ Idem.

¹⁰ Idem.



O Jardineiro Fiel

sudaneses, Justin embarca correndo com algumas crianças em um avião da WFP (*World Food Programme*). Neste momento, ele é informado pelo piloto que as crianças não podem ir. Devem desembarcar. Essas são, de fato, as regras da ONU e disso depende a sobrevivência de organizações como esta. “São milhões de pessoas na mesma situação”, explica o piloto. “Este é um que nós podemos ajudar”, replica Justin. Finalmente, ele

compreende e experimenta o que sentiu sua mulher. Quem matou ou porque matou se tornam questões menos importantes para Justin do que conhecer o que Tessa conhecia, conhecer quem era ela, o que ela fazia, em que trabalhava, em que ela acreditava – mesmo que ele não faça o que ela faria ou que ela gostaria que fizesse. O seu sacrifício – um ato que ela faria?