

O significado de *Brincando nos Campos do Senhor* no cenário cinematográfico atual ainda merece alguma reflexão, para além dos ecos habituais de imprensa. Hector Babenco, cineasta brasileiro de origem argentina, em princípio parece ter realizado o sonho de todo diretor do Terceiro Mundo: levantar a vultosa quantia de 36 milhões de dólares para a produção de um filme. Mas convém desviar dessa perspectiva enganosa. Babenco tornou-se há tempos um cineasta internacional, e dentro dos atuais padrões americanos, onde se insere o filme, tal orçamento não ultrapassou o patamar médio.

Curioso é que, apesar do amplo reconhecimento das qualidades da obra — a oportunidade do argumento, a competência da realização, a beleza plástica etc. —, público e crítica reagiram, com razoável reserva. Com relação ao público, compreende-se que os espectadores em busca do entretenimento típico das produções hollywoodianas tenham saído do cinema um tanto frustrados com a ausência de um herói, de uma *love story*, de um *happy end*. Já por trás do comportamento da crítica, subsiste ao que parece o velho preconceito contra o diretor de cinema de autor que “cede” aos atrativos financeiros da indústria americana.

Tivesse Babenco

LÚCIA NAGIB

Nota em favor de um filme internacional

LÚCIA NAGIB é crítica de cinema e artes da Folha de S. Paulo e autora de *Werner Herzog: o Cinema como Realidade* (Estação Liberdade) e *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (Ed. Unicamp).

contado essa mesma história - a saga de missionários protestantes americanos, incumbidos de catequizar uma tribo de índios da Amazônia - com uma produção independente *low budget*, provavelmente arrancaria louvores mais entusiásticos.

Uma comparação pode ser ilustrativa. Quando em 1972 o até então obscuro Werner Herzog rodou, com um orçamento irrisório, seu *Aguirre, a Cólera dos Deuses*, finalmente obteve aclamação mundial. *Aguirre* foi o pioneiro da linhagem de que descende *Brincando nos Campos do Senhor*: os conquistadores espanhóis do século XVI retratados por Herzog são os precursores naturais dos missionários americanos contemporâneos, focalizados por Babenco. Em ambos os casos, a chegada do branco na selva é como a aparição do homem num planeta estranho. O início dos dois filmes é típico: uma paisagem enevoada, com uma música de efeito cósmico ao fundo, anuncia a aproximação dos forasteiros, do alto das montanhas, em *Aguirre*, de avião, em *Brincando*. Para os recém-chegados, tudo é novo e assustador. A paisagem grandiosa, embora tomada em locações reais, parece fruto de visões ou mesmo alucinações. Em *Brincando*, o bandido americano Lewis Moon,

ABAIXO, O DIRETOR
HERZOG; NA OUTRA
PÁGINA, CENA DE
PIXOTE DE BABENCO



mestiço de índio, só compreende o significado da selva e dos índios depois de ingerir o alucinógeno *ayahuasca*, do mesmo modo que em *Aguirre* os conquistadores estão sob o efeito da febre. Da parte dos índios, em ambos os filmes a aparição do branco é em princípio interpretada como a de uma divindade: *Aguirre* é aquele "que veio terminar a obra incompleta de Deus", enquanto Moon é chamado de "Kisu", o ser superior caído das nuvens. No final, vem a inevitável decepção dos índios com a impostura dos brancos, enquanto estes constatarem seu rompimento irremediável com a natureza. Trata-se, em suma, nos dois casos, da confirmação da solidão do homem sobre a face da terra e da impossibilidade de se recuperar a unidade mítica original com a natureza.

Antes de Herzog, ninguém ainda havia retratado a selva de forma tão direta e crua, evidenciando seu aspecto inóspito e opressor, e destruindo as idealizações paradisíacas da "mãe-natureza". Permanecem até hoje únicas as imagens da viagem dos personagens em seus pesados trajes ocidentais, em pequenas e precárias embarcações pelos rios encachoeirados, à procura de Eldorado. Com sua documentação da selva, Herzog repetia o que na década anterior fizera o Cinema Novo brasileiro com o sertão nordestino, veiculando pela primeira vez imagens realistas dos horrores da seca. Na verdade, Herzog e Babenco são ramificações irmãs do Cinema Novo, o primeiro pelo lado mítico, o segundo pelo político. (Em *Aguirre*, o diretor alemão mostrou seu apreço pelo cinema brasileiro colocando Ruy Guerra como um dos protagonistas, e mais tarde trabalhou com outros expoentes do Cinema Novo, como José Lewgoy, Grande Otello e o mesmo Rui Polanah que faz papel de índio em *Brincando nos Campos do Senhor*.)

O importante é que a dor metafísica e romântica do conquistador *Aguirre* o tornou um personagem universal e abriu para Herzog a possibilidade de se internacionalizar. Depois disso, ele iniciou um namoro com Hollywood, produzindo em 1978 sua versão de *Nosferatu* com participação da Fox. Em 1982, quis reeditar o fenômeno *Aguirre* em *Fitzcarraldo*, voltando a filmar na Amazônia, desta vez com atores do porte de Claudia Cardinale, Mick Jagger e Jason Robards. Mas deu-se mal. Jagger e Robards abandonaram o projeto no meio das filmagens, quando o diretor, forçado pelo baixo



orçamento (e por suas próprias inclinações heróicas), quis expô-los sem maiores precauções, tal como fizera em *Aguirre*, às doenças e intempéris da selva. De resto, o novo herói Fitzcarraldo não trazia em si a dimensão humana e o dilaceramento de *Aguirre*. Depois do fracasso de seu sonho, pelo qual escravizara índios e derrubara matas (atos que, em parte, foram realizados de fato), revelava-se movido por um mero capricho e voltava para casa feliz. Tudo, afinal, se reduzia a uma megalomania inconseqüente, que evidenciava como Herzog ainda estava preso à visão européia do exótico e pouco amadurecido para projetos internacionais.

Babenco não incorreu nesses erros. Aliás, *Brincando nos Campos do Senhor* parece uma combinação quase milagrosa de fatores diversos. O produtor Saul Zaentz não lhe deu a oportunidade de dirigir a adaptação de *A Insustentável Leveza do Ser*, de Milan Kundera, que Babenco chama de "sua paixão". Mas ofereceu-lhe, alguns anos depois, este *At Play in the Fields of the Lord*, de Peter Matthiessen, no qual uma "Amazônia" indeterminada - tal como o antigo "Eldorado" em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, retomado em *Aguirre* - apaga as fronteiras entre os países latino-americanos de

uma maneira favorável aos próprios traços biográficos do diretor. Babenco estava numa posição privilegiada para falar de sua terra de origem a partir dos Estados Unidos, seu domicílio atual. Poucos como ele estariam preparados para lidar com a enorme complexidade do livro, que envolve a disputa entre missionários americanos em missão evangélica na Amazônia, a rivalidade destes com as missões católicas e ainda o paralelo entre o extermínio dos índios nos Estados Unidos e no Brasil, em função de interesses econômicos. Mesmo que o livro não fosse "a paixão" de Babenco, era a do produtor Zaentz, que desde os anos 60 sonhava com sua adaptação cinematográfica. Esse detalhe permitiu que o filme tivesse uma duração exorbitante para os padrões hollywoodianos (três horas e seis minutos), e livrou-o de imposições comerciais degenerativas, como efeitos especiais e truques de suspense. Mais importante: deixou a Babenco a possibilidade de imprimir sua marca de autor.

E Babenco é um autor em nítida progressão. É admirável a disciplina e a aplicação com que cresceu do período erótico da Embrafilme (*O Rei da Noite*) para o cinema estilo marginal de denúncia (*Lúcio Flávio*, *Pixote*), partindo depois para o problema



do autoritarismo e das ditaduras internacionais (*O Beijo da Mulher-Aranha*), até chegar a sua primeira tentativa inteiramente americana que foi *Ironweed*. Era de um diretor com essa experiência documental e igual domínio da narrativa ficcional que estava precisando o roteirista Jean-Claude Carrière, que vinha se diluindo - como no próprio *A Insustentável Leveza do Ser* - num intelectualismo estetizante e superficial. Sente-se a mão de Babenco na linearidade narrativa que "arrumou" o romance original e deixou de lado os saltos e inversões temporais a que Carrière se acostumara desde o tempo de Buñuel.

Tudo isso serviu, é claro, para a clareza didática do cinema comercial, mas coincidiu com um momento em que a obra de Babenco evoluía naturalmente para um maior classicismo. Isso é bastante claro em vários campos: na produção executiva, na fotografia, na direção de atores. O produtor Francisco Ramalho Jr., que acompanha Babenco desde os primeiros filmes, conseguiu uma organização invejável com um exército de algumas centenas de técnicos, encarregados de construir a cidade de palafita no Pará, pilotar aviões e navios, montar unidades médicas, etc. Foram, assim, contornados os problemas das locações adversas, como os que prejudicaram *Fitzcarraldo* e, em outras eras, inviabilizaram obras grandiosas - como o filme de Orson Welles no Brasil ou o de Eisenstein no México. A crítica anti-Hollywood certamente vê em tal esquema uma vestimenta *fake* das vilas nortistas, da selva e principalmente dos índios, que, de fato, às vezes parecem saídos dos contos de Karl May. Mas com o orçamento de que se dispunha podia-se dispensar um realismo documental, de anacrônico espírito cinemanovista, para se procurar um outro mais elaborado, na encenação.

Neste trabalho, combinaram-se com rara felicidade a fotografia e a interpretação de atores. O diretor de fotografia, Lauro Escorel, é também companheiro de Babenco desde o início. Assim, suas fascinantes tomadas aéreas da paisagem, que incluem alguns planos vertiginosos de um avião indo chocar-se ao gigantesco penhasco de uma cachoeira, são menos resultado do dinheiro do que de um amadurecimento do trabalho conjunto próximo da perfeição. Mas o que mais impressiona na fotografia é a forma sutil como se conseguiu criar imagens adequadas às visões particulares de cada perso-

nagem. Quando o missionário Martin Quarrier vê pela primeira vez, do avião, as matas com que sonhara desde criança, as imagens que aparecem são as de um pequeno paraíso. Sobrevoando a mesma paisagem, o fugitivo Wolfie nada vê senão um "inferno verde" - e, de fato, graças às novas angulações da câmera, a selva que aparece agora tornou-se assustadora.

Ainda, aos olhos da enjoada Hazel Quarrier, os índios que migraram para a cidade surgem como uns pobres diabos: vemos uma mulher maltrapilha, com os olhos esbugalhados, ao lado de uma criança sentada sobre a própria urina. Já Lewis Moon, em seu processo de volta às origens e ébrio de *ayahuasca*, se depara com uma família índia molemente descansando em redes, numa composição de absoluta harmonia. Uma criança da família, um menino de rosto pintado, aproxima-se da câmera mostrando a beleza simples de sua fisionomia, olhos e pele cintilando à luz tênue da lua e um semi-sorriso interrogativo que compõem um dos quadros mais tocantes do filme. Uma outra visão de Moon correlata a esta, a de um índio niaruna apontando uma flecha para seu avião, eleva o nativo ao patamar de herói épico. Essa multiplicidade de imagens de um mesmo objeto confere complexidade e verossimilhança à ficção, confirmando o espírito realista do filme.

Com relação à direção de atores, não é exagero afirmar que se trata do melhor trabalho de Babenco em sua carreira. O famoso Tom Berenger de *Platoon* poderia ter ficado ridículo como mestiço de índio americano. Mas no clima de fábula e alucinação do filme, sua figura imponente parece concentrar toda a força irracional da natureza. Tom Waits, como o fugitivo Wolfie, John Lithgow, como o missionário insensível, Aidan Quinn, o missionário bem-intencionado e ingênuo, Kathy Bates, sua mulher de espírito conservador, todos têm momentos verdadeiramente antológicos. José Dumont, o comandante, falando seu inglês estropiado, Nelson Xavier, o desiludido Padre Xantes, e mesmo Daryl Hannah, de presença meramente ornamental, também brilham em suas pontas.

Essa qualidade faz o filme parecer ainda mais Hollywood e convencional. Fonte de decepção para os que procuram nele características nacionais ou de cinema de autor. Mas puro prazer para os que esperam apenas bom cinema.

NA OUTRA PÁGINA,
AGUIRRE