
ESTÉTICAS REALISTAS CONTEMPORÂNEAS: A TRILOGIA DA JUVENTUDE DE GUS VAN SANT

Denise Camillo Duarte*

RESUMO: A trilogia da juventude norte-americana, *Elephant*, *Last days* e *Paranoid park*, de Gus van Sant, indica possibilidades estéticas para um realismo no cinema ficcional norte-americano contemporâneo. Ao estabelecer a convivência entre violência, gênero e juventude, Van Sant opta pelo retrato realista, sem abrir mão do universo ficcional. Através de técnicas específicas, aflora, então, na tela, em sua dimensão mais profunda, a problematização de aspectos subjacentes à sociedade norte-americana atual.

PALAVRAS-CHAVE: cinema norte-americano; realismo; Gus van Sant.

Índice

Introdução	1
1 Paralelos	1
2 Temática	2
3 Manipulação do tempo	2
4 Narratividade e discurso indireto livre	3
5 Referências	5

Introdução

A TRILOGIA da juventude norte-americana, composta por *Elephant* (Gus van Sant, 2003), *Last days* (Gus van Sant, 2005) e *Paranoid park* (Gus van Sant, 2007), traduz-se em exemplo de um realismo cinematográfico contemporâneo que perpetua hoje técnicas do passado. Em suas recriações do real, a filmografia enfoca de maneira singular a problematização de aspectos subjacentes à sociedade norte-americana atual.

Relações entre violência (assassinato ou suicídio), gênero (homossexualidade) e juventude norte-americana (solidão, desesperança, apatia e desencanto nas relações do jovem com o mundo) são temáticas recorrentes na trilogia. *Elephant* é o

duplo da tragédia americana em *Columbine*, *Last days* reconstitui os últimos instantes de vida do músico Kurt Cobain e *Paranoid park* que, sem traduzir-se em reinvenção de um caso real de repercussão midiática como o foram os filmes antecessores, mantém a mesma aura, não somente ao inserir imagens reais à trama ficcional. A violência recriada nos remete ao pensamento de Gilles Deleuze sobre o cinema de ação: “há personagens que estão numa certa situação, e que agem, caso necessário com muita violência, conforme o que percebem” (Deleuze, 1992: 68).

1 Paralelos

Em entrevista a Carlo Cavagna, Van Sant assume proximidade com o Cinema Verdade de Jean Rouch e Edgar Morin (Cavagna, 2008).

Pode-se também traçar paralelo com técnicas inspiradas na experiência do Neorealismo Italiano, não somente em relação à temática social, que, segundo Andre Bazin é uma das especificidades do movimento (Bazin, 1991: 233-257), como ainda em aspectos relativos a uma dramaturgia baseada em naturalismo, teatralidade e montagem, de onde se extrai a força dramática do realismo

*Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Especialista em Roteiro para Cinema e professora universitária no Curso de Comunicação Social, Habilitação Multimídia, da Faculdade CCAA/Rio de Janeiro. Contato: duarte.denise@gmail.com.

impresso nas imagens ficcionais. Em termos genéricos, o movimento reuniu cineastas que buscavam retratar com realismo a desesperança de uma Europa em pedaços pós Segunda Guerra Mundial, principalmente a Itália, mas não só ali. O realismo era sempre algo *buscado* nas ficções de seus realizadores, que adotavam algumas técnicas do documentário, influenciados pelo surgimento da televisão e, conseqüentemente, da câmera móvel nos anos 40: gravações em amplos exteriores e em locações reais (mas, não raras, em estúdios), longos planos-sequência acompanhando a perambulação desses personagens pelo cenário destruído ou desolado, participação de atores profissionais e de não-profissionais no mesmo espaço e em papéis similares, temática da miséria, da solidão, do sofrimento, do desencanto.

2 Temática

No tocante à temática, o suicídio infantil, recorrente em *Alemanha ano zero* (*Germania anno zero*, Roberto Rossellini, 1948) e *Europa '51* (Roberto Rossellini, 1952), faz-se presente em *Elephant* e em *Last days* com nova roupagem: o suicídio de jovens. Em *Alemanha ano zero* conta-se a história de Edmund Koeler, 13 anos, na Berlim real, destruída, de 1945. O menino mata o pai e comete suicídio. Só, abandonado pelo professor que, em sua interpretação o inspirara, e pela sociedade, seu perambular após o crime no cenário real da cidade em ruínas é desolador, como assim pressagiava Rossellini, avistava-se o próprio futuro da Alemanha. Não menos perturbador e polêmico é *Europa '51*, história de uma rica mulher que perde seu único filho quando este comete suicídio. Acerca da obra, Bazin entende que "raramente a presença do espiritual nos seres e no mundo se terá exprimido com tão assombrosa evidência" (Bazin, 1991: 376). Apesar de basear-se em fatos reais com desfechos suicidas, Van Sant opta por finais em aberto em *Elephant* e *Last days*. Desse modo, o que permanece como reflexão, ao subirem os créditos finais, é a motivação dos protagonistas, o vazio existencial que os levou a seu próprio fim. Ao contrário da versão oficial para a tragédia de Columbine que é a de suicídio dos dois protagonistas, na ficção o diretor aponta para assassinato de um deles e para um final não conclusivo para o outro, embora subentendido. Em *Last days*, contrariando igualmente as declarações oficiais de suicídio por arma de fogo e ingestão de medicamentos e/ou drogas, o corpo de Cobain é encontrado sem maiores explicações.

Na trilogia, a relação do jovem com o mundo dá-se por meio da violência, seja contra o meio em que está inserido (*Elephant*), contra si (*Last days*) ou por meio do silêncio ante a culpa (*Paranoid park*). Violência traduzida em fracasso, frustração na relação com o outro, com a família, com o meio. Van Sant mostra o vazio existencial desses jovens através da solidão dos corredores de Columbine, do imenso terreno que circunda a casa do protagonista de *Last days*, do silêncio, resposta à violência, que acompanha o jovem skatista de *Paranoid park*, seja na escola, na família ou com os amigos. Na vida real, a tragédia em *Columbine* chocou por envolver jovens oriundos não da periferia, mas da classe média norte-americana. Zygmunt Bauman reflete sobre o atual estado das coisas:

Convém não esquecer ainda que grande parte da geração jovem de hoje jamais passou por dificuldades de vida efetivas, como uma longa depressão econômica e o desemprego em massa. Essa juventude nasceu e cresceu num mundo no qual podia obter apoio de serviços comunitários socialmente produzidos [...] um mundo em que cada nova manhã parecia prometer um dia mais ensolarado que o anterior e mais regado de agradáveis aventuras. [...] O estado natural de felicidade, otimismo e confiança que o jovem pensava ser o estado "natural" do mundo pode não durar muito tempo. (Bauman, 2011: 21).

Van Sant compõe jovens personagens exibindo o que há por trás de suas vidas materialmente confortáveis. O foco é sua apatia social interligada à banalização da violência, no modo autômato como esses jovens lidam com a vida, seja alheia ou a sua. A homossexualidade também é assunto não raro na obra do diretor, seja em *Mala noche* (1986), *Gerry* (2002), *Elephant* ou *Milk* (2008), entre outros. A preferência por um cinema de gênero recai na questão de seu próprio olhar, tal qual ocorre com um cinema feminino, com um cinema negro (Spike Lee) e outros que apresentem uma percepção particular sobre a sociedade que os marginaliza. No que Van Sant aprofunda em sua obra, em dados momentos, relações de causa entre homossexualismo e violência.

3 Manipulação do tempo

Um dos elementos marcantes da Escola Neorrealista foi a manipulação do tempo. Em obras neorrealistas como *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952)

lança-se uma visão aguda sobre a velhice, a solidão e a miséria humana. A figura central é o aposentado que dá nome ao filme. A única pessoa a lhe dedicar um pouco de afeto é a criada da casa onde mora, de onde será despejado. O filme caracteriza-se por mostrar, por meio de tempos mortos, acontecimentos que não influem ou não alteram seu foco principal, tal qual De Sica havia experimentado em *Ladrões de bicicleta* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), mas agora de forma mais incisiva. A câmera se atém a acompanhar detalhadamente atos rotineiros dos personagens, como na conhecida cena em que a criada mói café.

De modo particular, o cinema de Michelangelo Antonioni tem o tempo como personagem central, principalmente em *O eclipse* (*L'eclisse*, 1962), filme que arremata sua trilogia da incomunicabilidade, precedida por *A aventura* (*L'avventura*, 1960) e *A noite* (*La notte*, 1961). É possível estabelecer um paralelo entre o final de *O eclipse* e o início de *Elephant*. No primeiro, sente-se o tempo vagaroso e intimista que encontra seu ápice nos sete minutos finais, quando constrói-se um espaço narrativo vazio. Ali, o espectador vivencia, em maior dimensão, os sentimentos de perda e desilusão dos protagonistas. O encontro que entre eles não houve é ilustrado por imagens de um cotidiano que indica que, apesar disso, a vida prossegue: o dia amanhece lentamente, pessoas descem de ônibus, folhas de árvores balançam ao vento, uma mulher empurra um carrinho de bebê pela calçada, nuvens fazem parte da cena, o dia se põe com vagar. *Elephant* começa com câmera fixa no céu anoitecendo lentamente, enquanto observa-se o passar do tempo no movimento das nuvens. Em *Last days* a abertura se dá com o passeio do protagonista de ida e volta à mata, em *travellings* lentos das árvores. *Paranoid park* começa igualmente com câmera fixa em uma ponte, enquanto o dia transcorre entre idas e vindas de carros e passagens de nuvens. O uso dos tempos mortos ao modo de Antonioni também pode ser observado, entre outros, em obras contemporâneas como *A humanidade* (*L'humanite*, Bruno Dumont, 1999), *O novo mundo* (*The new world*, Terrence Malick, 2005) e *A árvore da vida* (*The tree of life*, Terrence Malick, 2009). E Gus van Sant encontra nos tempos mortos a técnica narrativa mais eficaz para aliar subjetividade e realismo em sua trilogia.

4 Narratividade e discurso indireto livre

Pode-se afirmar que naturalismo, teatralidade e montagem são elementos que incutem força dramática ao realismo na trilogia e norteiam o estilo de Van Sant. Três aspectos permitem sua aplicação à trama: o uso da câmera, o uso do espaço fílmico e a mise en scène.

O uso da câmera dá-se, não raro, em longos planos-sequência, estendendo o tempo a um tempo semi-real. Na reflexão de Andrei Tarkovski, “a força do cinema reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual ele está ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora” (Tarkovski, 1998: 71-72). A manipulação do tempo na trilogia transporta o espectador a outras realidades, como se estivesse em *Columbine* no dia e hora da tragédia, com Kurt Cobain em seu epílogo, ou ainda integrando os dias comuns de um grupo de jovens skatistas. Para Tarkovski, o que leva o espectador ao cinema é o tempo, ou seja, a busca de uma experiência “significativamente mais longa” (Tarkovski, 1998: 72). Em *Last days* veem-se longas cenas corriqueiras, o que bem cabe ao pensamento de Deleuze sobre o fazer de Antonioni: “uma espantosa exploração dos tempos mortos da banalidade cotidiana” (Deleuze, 2005: 14).

Van Sant, além do tempo estendido, também adota o espaço fora de quadro nos momentos em que a câmera capta o vazio, a ausência de personagens. Sob esse aspecto estilístico, Antonioni, na visão de Pasolini, era tido como “um dos mestres do enquadramento obsedante” (Deleuze, 1985: 100). Deleuze assim definiu a técnica:

[...] enquadramento insistente, obsedante, que faz com que a câmera espere que o personagem entre no quadro, faça ou diga alguma coisa, e depois saia, enquanto ela continua enquadrando o espaço que voltou a ficar vazio [...] é aí que o personagem neurótico, ou o homem que está perdendo a identidade, vai entrar numa relação “indireta livre” com a visão poética do autor que se afirma nele, através dele, ao mesmo tempo que dele se distingue. As imagens do ou da neurótica tornam-se assim visões do autor, que avança e reflete através dos fantasmas de seu herói. [...] Será esse o motivo pelo qual o cinema moderno precisa tanto de personagens neuróticos, como portadores do discurso in-

direto livre do mundo atual? (Deleuze, 1985: 99-100).

Em suma, é nesse sentido de manipulação do tempo que Tarkovski define o trabalho do diretor como sendo o de "esculpir o tempo² [...] a partir de um *bloco de tempo*³, constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corta e rejeita tudo aquilo de que não necessita" (Tarkovski, 1998: 72).

Em Van Sant, a técnica do discurso indireto livre igualmente se aplica, na medida em que adota o plano pelas costas, em plano-sequência. Por meio desse plano de perambulação seguimos os personagens como testemunhas oculares. Segundo Deleuze, "a personagem tornou-se uma espécie de espectador" (Deleuze, 2005: 11). Tal técnica não é novidade no cinema desde que a câmera móvel, ainda muito cedo, seguia e envolvia-se com os personagens. O plano subjetivo já era observado no Impressionismo Francês e no Expressionismo Alemão. De acordo com Deleuze, "muito cedo também, no Expressionismo, ela captou ou seguiu um personagem de costas" (Deleuze, 1985: 96). Para Tarkovski, "o elemento básico do cinema é a observação [...] A imagem cinematográfica é essencialmente a observação de um fenômeno que se desenvolve no tempo" (Tarkovski, 1998: 75, 77). Assim, o intuito de Van Sant não é somente fazer perdurar o suspense, seja na perseguição dentro da escola em *Elephant*, nos passos arrastados de Blake rumo ao suicídio em *Last days*, ou ainda no conflito interior de Alex frente à verdade do assassinato cometido em *Paranoid park*. A intenção é também levar-nos para o interior da cena, não só como espectadores desses acontecimentos, como citado anteriormente, mas também, para que os vivenciemos. Se para Deleuze a imagem-percepção subjetiva "é a coisa vista por alguém *qualificado*⁴, ou o conjunto tal como é visto por alguém que faz parte desse conjunto" (Deleuze, 1985: 95), o plano pelas costas na trilogia, mais do que fazer de nós espectadores passivos, permite que façamos parte também, em certos momentos, desse conjunto.

O plano-sequência também possibilita efeito de continuidade de espaço e tempo, o que enfatiza a dramaturgia. Van Sant adota tom naturalista para a interpretação na trilogia, em muitos casos trabalhando com atores não-profissionais. Em *Elephant* houve laboratório de encenação. Em *Paranoid park*, o tom documental de certas sequências, com inserção de cenas reais de skatistas em

ação, indica uma representação que tende, parcialmente, a um realismo. No tocante à ação, nota-se verdadeiramente realista quanto ao tempo (Bazin, 1991: 233-257). Nesse cinema não há exacerbação na ação, nem quando os protagonistas dão início ao tiroteio em *Elephant*. Mesmo a morte em *Paranoid park* é repentina e banal, como em *Last days*.

Ainda sobre a ênfase na dramaturgia, outra técnica adotada na trilogia é a inversão de pontos de vista com quebras narrativas. O intuito é o de apresentação de personagens. Tomando-se o exemplo de *Elephant*, a inversão acontece em três momentos, aqui denominados cena A, B e C, envolvendo três personagens distintos como ponto de referência. Na cena A, o ponto de vista é do protagonista, o personagem John, que encontra um colega fotógrafo, Elias – a câmera segue John de modo que vejamos a cena sob seu ponto de vista – John fora apresentado ao espectador logo ao início do filme; em seguida, após o encontro com Elias e a pose para a foto, John segue com a câmera atrás de si, pelos corredores da escola, quando encontrará, lá fora, os dois rapazes uniformizados e armados entrando na escola para dar início à tragédia. Uma garota também integra as cenas e sabemos sofrer perseguição de suas colegas. Ocorre o corte e mais adiante insere-se a cena B, que exhibe o ponto de vista de Elias – nessa inversão, o espectador toma conhecimento de Elias gosta de fotografia e de tirar fotos dos colegas. Por fim, na cena C o ponto de vista é o da garota, que passa correndo atrás de Elias e John, pelo canto da parede, ao toque da sirene da escola. A inversão de pontos de vista é um recurso, assim, que apresenta cada personagem de modo a nos fazer vivenciar seus dramas, sentimentos e, acima de tudo, a solidão e o desamparo emocional em que se encontram, ao percorrerem sozinhos nos largos corredores da escola. Justamente são os planos abertos, dentro ou fora da escola, em *Elephant*, que remetem o espectador ao tempo real dos acontecimentos e lhe permite vivenciar o que teria sido o dia da tragédia. Em *Last Days*, a doída solidão do protagonista encontra eco, também, no vasto cenário que compreende a mata próxima a sua casa, a qual percorre logo ao início do filme, em uma noite e no amanhecer seguinte. Em *Paranoid park*, os cenários abertos são palco para a atuação dos skatistas em rampas, enquanto o protagonista assiste, quase sempre silenciosamente, a tudo sem esconder a vazies daqueles momentos.

² Grifo do autor.

³ *Idem*.

⁴ *Idem*.

Concluindo, se realismo em cinema é, desde sempre, um conceito complexo, o pensamento de Jacques Aumont sobre a dificuldade de se indicar vertentes realistas nesse campo (Aumont, 2003) permite-nos intuir três instâncias interligadas na trilogia estudada e, ao mesmo tempo isentas de fronteiras ou especificidades: a busca do real, o lúdico e o ficcional. Aplicando-se, afinal, a matriz proposta por Jean-Claude Bernardet (Bernardet, 1994) vislumbra-se um estilo na trilogia de Gus van Sant, estilo esse que se observa em outros momentos de sua cinematografia, e não somente na trilogia da juventude, mas também em *Mala Noche*, principalmente em *Gerry* e ainda em *Milk*, assentado em paradigmas realistas contemporâneos para a imagem.

No pensamento de Tarkovsksi:

O tempo, registrado em suas formas e manifestações reais: é esta a suprema concepção do cinema enquanto arte, e que nos leva a refletir sobre a riqueza dos recursos ainda não usados pelo cinema, sobre seu extraordinário futuro. (Tarkovski, 1998: 72).

5 Referências

- Aumont, J. & Marie, M. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas, SP: Papyrus.
- Bauman, Z. (2011). *44 cartas do mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bazin, A. (1991). *O que é o cinema?*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense.
- Bernardet, J. (1994). *O autor no cinema: a política dos autores – França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense/Editora da USP.
- Cavagna, C. (2008). Interview with Gus van Sant and Diane Keaton. In *About film.com*. Disponível: www.aboutfilm.com/features/elephant/feature.htm. [consultado a 21 abril 2008].
- Deleuze, G. (1985). *A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense (Cinema 1).
- Deleuze, G. (2005). *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense (Cinema 2).
- Deleuze, G. (1932). *Conversações*. São Paulo: Ed. 34.
- Tarkovski, A. (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- ### Filmografia
- A Árvore da Vida (The Tree of Life, 2011), Terrence Malick, USA.
- A Aventura (L'Avventura, 1960), Michelangelo Antonioni, Itália.
- A Humanidade (L'Humanite, 1999), Bruno Dumont, França.
- A Noite (La Notte, 1961), Michelangelo Antonioni, Itália.
- Alemanha Ano Zero (Germania Anno Zero, 1948), Roberto Rossellini, Itália.
- Elephant (2003), Gus van Sant, USA.
- Europa '51 (1952), Roberto Rossellini, Itália.
- Gerry (2002), Gus van Sant, USA.
- Last Days (2005), Gus van Sant, USA.
- Ladrões de Bicicleta (Ladri di Biciclette, 1948), Vittorio De Sica, Itália.
- Mala Noche (1995), Gus van Sant, USA.
- Milk (2008), Gus van Sant, USA.
- O Eclipse (L'Eclisse, 1962), Michelangelo Antonioni, Itália/França.
- O Novo Mundo (The New World, 2005), Terrence Malick, Reino Unido/USA.
- Paranoid Park (2007), Gus van Sant, França/USA.
- Umberto D (1952), Vittorio De Sica, Itália.