

Uma narrativa em pedaços – O jardineiro fiel, de Fernando Meirelles

Luiz Antonio Mousinho
Universidade Federal da Paraíba
lmousinho@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo pretende investigar aspectos da ressignificação do vivido em *O jardineiro fiel*, de Fernando Meirelles, observando as manipulações de tempo (G. Genette) que reconstroem a experiência (W. Benjamin). Ao mesmo tempo, observaremos as estratégias de percepção da diferença enquanto mal-estar e fascínio, na vida do casal protagonista e na relação com o Outro africano, atentando para os regimes de focalização.

Tessa era minha casa, diz a certa altura do filme *O jardineiro fiel* o protagonista Justin Quayle, diplomata britânico de média posição, servindo na África e se referindo à sua mulher, morta em circunstâncias obscuras. Quayle vai receber a notícia da morte por seu colega de trabalho Sandy, num dos vários momentos em que cuida de suas plantas. Discreto, vai conter sua comoção e choque quando da notícia da morte e da possível situação de traição conjugal na qual se deu.

Começando *in media res*, no meio da história, *O jardineiro fiel*, dirigido por Fernando Meirelles, se constrói num vaivém marcado por avanços e recuos narrativos, alterações

na velocidade, omissões narrativas e num trabalho específico com a focalização, seja onisciente, seja restrita à percepção de Justin. Tais manipulações dos dados narrativos iconizam, inscrevem na linguagem a agônica busca do protagonista em reconstruir os fatos que antecederam e resultaram na morte de sua mulher, morte revelada ao espectador logo no princípio do filme.

Vale lembrar que o conceito de focalização (ou foco narrativo ou ponto de vista) se refere à representação da informação que se encontra ao alcance de um determinado campo de consciência, seja do narrador, seja de um personagem (Genette, s/d: 187). Não se trata de assinalar o que narrador ou personagem “vêem” (aí seria a câmera subjetiva), mas sim o que eles “percebem”¹.

Em *O jardineiro fiel*, o ponto de vista narrativo por vezes está atado à desorientação de Quayle, quando a focalização baseia-se na precariedade de sua percepção, ou então nas sonegações de informação em meio

¹Cf BRITO, João Batista de. O ponto de vista no cinema. Disponível em http://www.revistagraphos.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=175&Itemid=56 [consultado em 19 set. 2008].

a uma focalização onisciente. Mais do que buscar os fatos, dado corriqueiro na trama policial, os elementos narrativos convergem para inscrever na linguagem a busca de Justin em ressignificar a experiência amorosa e descobrir o que vivera no cosmos estabelecido pela convivência com a mulher, mundo subitamente destruído pelo assassinato e pela dúvida instaurada.

Como já falei, o ponto de vista de Justin é estruturador do texto fílmico. Ele conhece Tessa numa palestra burocrática sobre política exterior quando lê um texto de seu chefe, fazendo defesa de intervenção bélica, fala chapa branca, morna e burocrática, rebatida pela ativista Tessa, instaurando mal-estar e impaciência na plateia. Os dois saem do auditório esvaziado conversando, ele concordando de alguma forma com as argumentações dela. Em seguida, um acúmulo de elipses aceleram bruscamente a narrativa, levando Tessa e Justin rapidamente à rua, a casa dela e, de um corte no portão de entrada da casa, para a cama onde os dois se despem. Isso é mostrado num átimo de tempo no discurso fílmico, em retrospecto da história iniciada pelo meio². Esses descompassos entre tempo da história e do discurso vão ter função fundamental na narrativa, por exemplo, por fazerem o espectador compartilhar as dúvidas de Justin quanto à fidelidade de Tessa.

Noutra elipse, Justin Quayle embala pequenas plantas para viagem, ele recorrentemente cuidando do jardim e rumo a um estágio profissional na África. Ela aparece e pede subitamente que a leve para a África,

² Utilizo aqui uma distinção básica da narratologia: *história*, planos dos conteúdos narrados, **o que se conta**; *discurso*, plano da expressão desses mesmos conteúdos, **como se conta** (REIS; LOPES, 1988: 29).

isso diante do desconcerto dele. Eles se conheceram há pouco e ele brinca disfarçando o sem jeito, perguntando se quer que a leve como contrabando ou algo do gênero. Ela, séria, pede que a leve como namorada ou amante ou esposa.

Esse acontecer rápido, seja na história (eles se conhecem há pouco), seja no discurso (este mais rápido ainda), vai ser campo fértil na percepção de Justin, na visão do espectador, na perspectiva narrativa em geral, para as suspeitas de infidelidade. Como no choque de Sandy (colega de trabalho dele) e do espectador ao vê-la amamentar uma criança negra, logo após o aborto espontâneo.

Um e-mail lido por Justin casualmente, onde Tessa é ameaçada, com insinuações de que teria envolvimento com o amigo negro Arnold, estabelece tenuemente a dúvida. Uma audição por Justin de um trecho de diálogo entre Tessa e Arnold, onde se ouve a frase “casamento de conveniência que só gera crias mortas”, reafirma o ponto de vista centrado em Justin, acentuando as dúvidas quanto a esta mulher que subitamente aparecera em sua vida. Como dizíamos, prosseguindo alternando focalização onisciente (ilimitada) e focalização interna, com ponto de vista a partir de Justin, a narrativa é pontuada por paralipses, ou seja, omissões narrativas que potencializam a dúvida pelo espectador e provocam ainda uma vez a partilha da dúvida e a adesão ao ponto de vista do protagonista Justin³.

³A paralipse é a infração do regime de focalização que consiste em dar menos informação do que o regime de focalização permitiria, no caso das focalizações interna e onisciente. No curta-metragem *Palace II*, também de Fernando Meirelles, uma cena de muito sangue e voz *over* do protagonista falando em matar sem remorso e coisas do tipo nos dão a impres-

Em certo momento, já envolvido na investigação em torno da morte da esposa, ele viaja para a Itália, para encontrar um primo querido de Tessa, tendo seu passaporte confiscado no aeroporto, sem explicações convincentes, num cerco que começa a se armar. No aeroporto, a câmera errante agita-se em enquadrar Justin e câmeras de vigilância que parecem observá-lo, assumindo função narrativa⁴. A trama encobre enormes e escusos interesses da indústria farmacêutica multinacional em relação com governos corruptos e usando populações miseráveis africanas como cobaias em testes de um remédio com alto potencial de risco de vida. Dados que Tessa vinha investigando em colaboração com ONGs, no momento em que foi assassinada.

A presença de aparatos tecnológicos visuais e audiovisuais é constante no filme. Além

são de que os garotos Acerola e Laranjinha caíram de vez no crime. Na cena seguinte eles são mostrados vendendo churrasquinho de gato. Na verdade víamos uma cena de matança de gato e não de gente. Aqui a intenção é obviamente cômica. Já em *Plano perfeito*, de Spike Lee, a paralipse também está presente de maneira estruturadora na narrativa (mas não cabe desenvolver isso aqui). Sobre o conceito, conferir em Genette, s/d.: 52; REIS; LOPES, 1988: 271.

⁴ O seriado *Cidade dos homens*, projeto de Fernando Meirelles, tem um episódio intitulado *A coroa do imperador*, onde é imprimida função potencializadora de sentidos ao enquadramento de câmeras de vigilância. Numa dada cena do filme a tela é dividida em quatro partes, a partir do monitor da segurança do prédio. As imagens parecem típicas do sistema de segurança, mas o são apenas parcialmente. Elas extrapolam esse dado realista, comentando a voz *over* em ângulos e enquadramentos que nem sempre confirmam referencialmente a imagem de um monitor de vigilância, potencializando assim a ativação de sentidos em articulação com a fala do personagem em voz *over*. O episódio é dirigido por César Charlone e roteirizado por Charlone, Meirelles e Jorge Furtado.

desse dado da vigilância, a mediação e a ativação da memória se dá também pelos mecanismos de tecnologias recentes, câmeras que se integram à intimidade (filmes caseiros e conversas via webcam). Imagens, textos e fotos e comunicação por sons estão bem presentes no filme, como possibilidade globalizada de comunicação interpessoal pela Internet e como contra-comunicação ante os grandes meios. Isso na comunicação entre ONGs e pessoas que trocam informes sobre as atividades escusas da indústria farmacêutica. Os próprios grandes meios se mostram como instrumento eventualmente estratégico para autoproteção e combate, quando do desmascaramento da trama. Ou como elemento alienante, como no choque entre a idiotia das imagens de um programa de auditório postas em choque com a imagem de Justin espancado por capangas, num quarto de hotel.

No encontro comovido de Justin com o comovido primo italiano, ele recupera dados que sinalizam para a fidelidade de Tessa, que esconde suas investigações para protegê-lo e usa a frase *casamento de conveniência que só pode gerar crias mortas* (já ouvida por ele e pelo espectador) para se referir às empresas envolvidas na conspiração em torno do uso de cobaias humanas na África. No apartamento do primo, imagens de Tessa e Justin são recuperadas nos arquivos pelo filho do primo. A partir de tais imagens que retornam ao filme, acirra-se a ressignificação do vivido e da relação amorosa com um poder de presentificação impressionante. Em *O jardineiro fiel* Tessa nunca é uma morta.

Cartas, e-mails, imagens em vídeo, falas escutadas em fragmentos e a perseguição de viés policial vão montando a narrativa a partir da memória, a narrativa em pedaços de Justin. As cenas do primeiro encontro amo-

roso são reapresentadas na tela, acrescidas de mais detalhes. Retornam ao texto fílmico, de maneira ampliada e distendida no tempo, as passagens onde os dois gravam vídeo na intimidade do casal enquanto conversam, ela brincando ao enquadrar o acordar dele; ele, gravando a barriga semi-submersa na banheira, tocando o corpo dela, especulando sobre o filho que viria, isso tudo em reiterações e acréscimos que vão dando espessura ao passado, à memória de Justin, ao tempo do filme. Estendendo no tempo do discurso os dados da história elidida, recuperando o tempo perdido pela ausência, pelo não entendimento em vida, pela morte trágica.

Na repetição dessas cenas, o tempo se adensa, a cena se demora, relembra e revela, a narrativa desacelera, com o tempo do discurso se espalhando, os pedaços do que fora suprimido da história emergindo, com a adição de falas, gestos, olhares, risos⁵.

O historiador Mircea Eliade assinala como a existência profana traz inúmeras marcas da religiosidade inconsciente, manifesta nos rituais diários e nas escolhas pessoais (ELIADE, 1996: 27). O autor assinala como há na esfera do sagrado a necessidade de esta-

belecimento de espaços heterogêneos, saturado de sentidos e o estabelecimento de rituais em torno disso pode estar mesmo no estabelecimento de um lar, na instauração de um cosmos em substituição ao caos anterior, ao amorfo da homogeneidade. Nesse contexto, a casa pode ser “o cosmos pessoal que se escolheu habitar”, o lugar estável que assinala uma escolha existencial (ELIADE, 1996: 25-26; 31). Por outro lado, a imagem do estilhaçamento do teto assinala o aniquilamento de qualquer cosmos e toda forma de cosmos (casa, templo, universo, corpo humano) possui uma abertura superior que simboliza a possibilidade de passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra. Em ritos iniciáticos, o choro pode ser um dos elementos a simbolizar a passagem de um mundo ao outro (ELIADE, 1996: 156).

O rompimento com o mundo condicionado – no caso de Justin, o mundo da lealdade cega ao universo do trabalho, da atitude de se ater a cuidar do próprio jardim – é assinalado em *O jardineiro fiel* com a cena da destruição do jardim. Nesta cena, o contido Justin pela primeira vez desaba em choro e iniciará o rompimento com o mundo profissional, ele que vinha de uma família de servidores da diplomacia britânica. Tal rompimento se configurará quando embarca clandestino com mais de uma identidade em viagens pela Europa e África. O rompimento com qualquer condicionamento se revela de maneira evidente, na sequência na qual, despedido dos trajes profissionais, paisanamente vestido em atitude guerreira, invade clandestinamente os jardins da representação diplomática britânica onde servira para questionar Sandy sobre a morte de Tessa, tendo em punho a carta de amor dele à sua mulher.

⁵Como assinala Genette, a velocidade da narrativa será definida “pela relação entre uma duração, a da história, medida em segundos, minutos, horas, dias, meses e anos e uma extensão: a do texto, medida em linhas e em páginas” (Genette, s/d: p.87). Em *O discurso da narrativa* Genette fala ainda na “velocidade infinita que é a da elipse” (p.93) e no afrouxamento “progressivo da rapidez da narrativa, pela importância crescente de cenas muito longas, cobrindo uma duração muito curta da história”, o que nos remete aqui justamente a essa passagem de *O jardineiro fiel*. A disjunção do tempo da história e do discurso pode ter haver com vetores semânticos fundamentais da narrativa (REIS; LOPES: 298).

A morte de Justin, ao final do filme, será representada com extrema serenidade, em marcado delírio, quando ele retorna ao lugar da morte de Tessa e aguarda os assassinos, enquanto a vê em torno dele, rindo. Ele que, voltando do Sudão, quando fora investigar a morte de Tessa, pedira para o avião aterrisar no meio do nada, no lago aonde o corpo dela fora encontrado, mesmo alertado dos perigos do lugar pelo piloto. Nesse espaço desolado e belo, ele faz sua morada, parece reconstruir seu cosmos após a cumprida a jornada. Ternamente aguarda a morte.

Não sem antes enviar ao primo de Tessa a carta que irá ser lida na missa solene de luto, isso logo após discurso de seu superior Bernard Pellegrin, metido até o pescoço na trama toda. Pellegrin exalta em seu discurso falseado a descrição de funcionário, até na escolha do local retirado para a hora da morte, ratificando a versão do suicídio. Suicídio com oito tiros, como ressaltará o primo de Tessa, desmascarando ainda o complô, ao ler em seguida, publicamente, na missa, a carta de Pellegrin para Sandy, aonde ele ordena violentamente, e em termos chulos, que Tessa seja contida.

Numa cena do filme onde diverge bem-humoradamente sobre o nome do futuro filho, Justin caçoa do jeito militante e hipongo de Tessa. Por sua vez, ao brincar que o imagina tomando chá enquanto a turba faminta incendeia Londres, Tessa é indagada por Justin se é essa visão que tem dele. Ela, séria, diz que não, mas que o imagina, durante uma revolução, alimentando o povo, enquanto aguarda a volta à normalidade. Em relação ao marido e à relação conjugal a personagem é construída em cenas que concentram o sentido do reafirmar a aceitação da diferença, em meio aos desconcertos e dúvidas

de Justin. Essa abertura de Tessa vai se dar também na relação com a África. Marcada pela trilha, pelas cores, pela vivacidade em meio à miséria, a África de *O Jardineiro fiel* é vista captada por uma Tessa muitas vezes integrada ao local. Interagindo com o espaço em torno, sobretudo fortemente com as crianças, com as pessoas, com os ares do lugar, em meio aos bairros pobres, a certa vibração da vida comunitária.

Essa integração muitas vezes se mostra impossível, no esforço de fidelidade dela em relação ao outro Africano. Como na cena em que caminha em angústia e os garotos a observam em enquadramentos que a mostram alheada, estrangeira. Ou quando discute com Justin sobre dar carona a dois irmãos africanos, que teriam que andar a pé por quarenta minutos para chegar ao destino com um recém nascido nos braços, na saída do hospital. Justin assinala a inconveniência de se envolver com os nativos e lembra da saúde dela, Tessa, convalescendo de aborto. A câmera subjetiva se afasta e vai assinalando a distância entre eles e os africanos.

Há outra cena próxima ao final da narrativa, que guarda um paralelismo invertido com essa da saída do hospital. Fugindo de um terrível ataque de saqueadores e estupra-dores numa tribo perdida num árido ponto da África, Justin, travestido de jornalista, tenta embarcar no seu vôo uma menina africana, em meio ao infernal ataque. Discute violentamente com o piloto do avião oficial, lhe oferece suborno e tem que se calar e aceitar a impossibilidade de embarcar nativos. O olhar de Justin observa desolado o afastamento da menina que acena, perdida e sozinha no deserto, num paralelismo narrativo que recupera e aprofunda um sentimento semelhante ao de Tessa pela impossibilidade

de ser minimamente solidária e pelo vislumbre do que aguarda a pequena.

“É assim que ferram África”, vocifera o médico Lobber, incinerando os remédios dados em troca de isenção de impostos, remédios com data de validade vencida. Ele que fugira do hospital onde eram aplicados os testes mortais de interesse da indústria envolvida no complô, ele que havia criado o remédio de terríveis efeitos colaterais e que vivia agora retirado nos confins, medicando e pregando o evangelho.

Ao final do filme, garotos riem para a câmera que vagueia, os segue. Um riso aberto, sem a malícia de quem não tem os meneios, refinamentos cruéis da civilização. Essa capacidade de alegria desarmada, que acena para quem olha pelo dispositivo tecnológico, flanco aberto para a traição do Ocidente ou aceno para a alteridade.

Aqui o filme ativa e reativa os campos semânticos fidelidade/ infidelidade. Suspeita, Tessa recorrentemente aparece na colagem de imagens como tendo procurado Justin por se sentir segura. Porém, em vários momentos, personagens e situações mostram como ela agiu discretamente, evitando inclusive a imprensa que poderia salvá-la, para resguardar o marido, atuando pelos meios dele, respeitando a diplomacia. Nessa narrativa, que vai se formando pela memória, Tessa é vista tecendo um campo de proteção em torno dele.

Fiel ao governo britânico, à profissão, atado a seu jardim, Justin, o jardineiro fiel, só cumpre sua fidelidade transitando para a traição aos interesses de Estado, sendo fiel à Tessa, à África, em cuja terra sepultara Tessa. O mesmo par fidelidade/ infidelidade serve para a relação do mundo Ocidental, branco, rico, em relação ao Terceiro mundo,

à África em especial, usada e violentada, com seus bandos de saqueadores internos e externos.

Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss lembra que as outras sociedades talvez não sejam melhores do que a nossa, mas a nossa é a única da qual temos que nos libertar. “Salvamo-nos pelo estado dos outros” (LÉVI-STRAUSS, s/d: 492-493). A capacidade de alegria e entrega da África – e de Tessa – talvez sejam algumas das linhas de força dessa memória que avança ressignificando o passado, preenchendo vazios e desenhando nexos. Recuperando no tempo e dando novos sentidos a Tessa (e à África) na memória de Justin e fazendo-nos lembrar das coisas que passaram por nós e não soubemos amá-las.

Bibliografia

- AUMONT, Jacques. (2002), *A estética do filme*. Campinas: Papirus,
- BRITO, João Batista de. (1995), *Imagens amadas*. São Paulo: Ateliê editorial.
- ELIADE, Mircea. (1996), *O sagrado e o profano – a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes.
- FRIEDMAN, Norman. (1967), Point of the view in fiction, development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press: 127-171.
- GENETTE, G.(s/d), *O discurso da narrativa*. Lisboa: Vega Universidade.
- LÉVI-STRAUSS, Claude.(s/d), *Tristes trópicos*. São Paulo: Martins Fontes; Lisboa, Portugal.

- PELLEGRINI, Tânia et al (2003), *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural.
- RASTIER, François.(1975), Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. *Ensaaios de semiótica poética*. São Paulo: Cultura/ Edusp: 96-125.
- REIS, C. & LOPES, A. C.(1988), *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática.
- STAM, Robert. (2003), *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: SP, Papirus.
- XAVIER, Ismail. (2003), Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção. In: PELLEGRINI, Tânia et al. 2003 *Literatura, cinema, televisão*. São Paulo: Editora Senac; São Paulo: Instituto Itaú Cultural.