

A Amazônia vista por Babenco

São Paulo — J.C. Brasil

'Brincando nos campos do Senhor' estréia em cinemas dos EUA

SUSANA SCHILD

NA próxima quarta-feira, estréia no Beekman Theatre de Nova Iorque, apenas para convidados, *Brincando nos campos do Senhor* (*At play in the fields of the Lord*), uma produção de US\$ 32 milhões de Saul Zaentz (*Um estranho no ninho, Amadeus, A insustentável levedura do ser*) dirigida por Hector Babenco, (*Pixote, O beijo da mulher aranha, Ironweed*), o diretor brasileiro de maior prestígio no exterior. O filme estréia em circuito pequeno no próximo dia 6 de dezembro nos Estados Unidos, com distribuição da Universal Pictures, e em meados de janeiro ganhará de 600 a 800 cinemas do país. Até março, o filme estará em exibição em dezenas de países, inclusive no Brasil. De passagem por São Paulo antes de voltar aos Estados Unidos para a estréia, um Hector Babenco surpreendentemente zen falou sobre *Brincando nos campos do Senhor* e garante que seu filme não é nenhum tour amazônico: "Minha floresta não tem uma onça, não tem uma ave e está mais próxima de uma colônia penal".

Muita expectativa com o lançamento do filme?

— Por incrível que pareça, não estou ansioso. Estou super na minha. Teve um momento no ano passado, depois de 167 dias de filmagem na selva e mais quatro semanas em estúdio em Los Angeles, que pensei que não iria acabar o filme. Poucos filmes chegaram a 200 dias de filmagens — *Lawrence da Arábia, E o vento levou, Apocalypse now* — não há muitos outros. Fiquei saturado do projeto, de mim, dos modelos de trabalho que eu me impunha. Em maio, assisti à primeira edição do filme — tinha quatro horas e sete minutos e era bonito demais. Chorei no final. Falei com Saul Zaentz que ele tinha um grande filme na mão e que deveria ter coragem para não transformar aquele material em um Frankenstein, um braço maior que o outro. A edição final ficou com três horas e dezessete minutos, e acabou reduzida para três horas e quatro minutos. Concordei, desde que o filme recuperasse os 13 minutos se empalar.

Mesmo assim, um filme de três horas é uma temeridade para padrões americanos.

— O filme, desde a sua gênese, não tem nada a ver com a América ou com Hollywood. Ele foi feito por um homem que mora nos Estados Unidos, com dinheiro americano, um produtor independente que queria filmar *Brincando nos campos do Senhor* há 27 anos, e não filmou porque não tinha os direitos. E que chamou um diretor abaixo do Equador, um roteirista francês (Jean Claude Carrière) e um músico polonês, Zbigniew Preisner (dos filmes do Krzysztof Kieslowski) para contar essa história.

Por que um polonês e não um brasileiro para compor a trilha sonora de um filme que se passa na Amazônia?

— Os sons brasileiros já estavam representados pela música nativa coordenada por Marliu Miranda. Eu queria uma trilha que não se acoplasse a esse registro, exatamente o oposto do que Ennio Morricone fez com *A missão*, que pretendia mostrar que os incultos sul-americanos tinham acesso à cultura humanista europeia. Minha proposta é inversa — mostrar que as culturas sul-americanas não têm nada a ganhar com esse acesso. Não considero um mérito um índio tocar violino como um florentino, por que ele sabe tocar sua flauta, sua percussão. Meu filme quer mostrar que todos aqueles que pretendem se aproximar do que é nativo e autóctone antes da civilização estão cometendo um ato de imprudência e selvageria. Tanto assim que não quis filmar com índios de verdade. Jamais faria como o Rui Guerra, que levava convidados em jatinhos para passear com os índios no fim de semana no Xingu. A pretexto de fazer um filme, estaria cometendo mais um atentado contra uma comunidade.

E que expectativa você acha que existe quanto aos filmes nos Estados Unidos, nesta temporada de corrida ao Oscar?

— Acho que há uma espera muito grande de uma elite muito pequena para conhecer a adaptação do romance de Paul Matthiessen. Mas acho que haverá uma decepção da indústria ao ver que o filme tem muito pouco a ver com os padrões hollywoodianos. Basicamente, devido a uma tendência simplificadora de que, quando se lida com duas forças antagônicas em uma estrutura dramática, é bom definir logo quem é bom e quem é mau para melhor entender a história. Meu filme subverte a narrativa do livro, no qual um grupo de anglo-saxões se debate e perece à mercê das impossibilidades da selva amazônica e de seus habitantes. No meu filme, os habitantes da selva amazônica é que se debatem e perecem à mercê dos invasores anglo-saxões. O livro fala de pessoas que não conseguem lidar com uma realidade desconhecida. O meu filme fala de uma realidade que me é conhecida destruída por um bando de desconhecidos.

Você tem esperanças de que o filme consiga algumas indicações?

— Saul Zaentz acha que o filme tem chances de conseguir algumas indicações em design de produção, maquiagem, adaptação de livro. Quanto aos atores, não sei. Não fui feliz com Tom Berenger e com Adrian Quinn, eles estavam com disenteria e loucos para irem

embora. Dizem que estão muito bem, mas não tive uma boa relação com eles.

— Depois de *Dança com lobos, Brincando nos campos do Senhor* vai ser mais uma oportunidade para o público americano torcer pelos índios?

— Em *Dança com lobos*, os índios parecem vestidos na cadeia Rodeo Drive, falando "mim querer coca-cola". Mas não ouse fazer restrições desse tipo a qualquer americano, porque o país inteiro foi tomado por uma vontade de amar o filme. Seja porque é a primeira vez que se inverte a ótica através de uma revolução no vestuário — os bons estão vestidos de maus e os maus estão vestidos de bons. Mas o filme tem uma realização muito competente e aproveitava a melhor coisa do país — a paisagem, a beleza das planícies.

— Que destino você deu a Lewis Moon, o mestiço americano e herói do livro que encontra a identidade perdida na selva amazônica?

— Pois é, esse índio magoado, meio-*beatnik*, meio-*hippie* que decide pular de pára-quadras e viver com seus irmãos. Para mim, ele não é o herói, mas o causador de uma tragédia e terá que conviver com essa culpa. Não estou interessado no encontro espiritual de Lewis Moon à custa da morte de 150 índios. No final do meu filme, Lewis Moon não tem um encontro consigo mesmo, mas com a tragédia que provocou. Meu filme não termina com a libertação, mas com o luto. Esta foi minha única imposição quando Saul Zaentz me convidou para dirigir o filme. Talvez por isso, ele tenha me escolhido.

Nos seus cinco filmes anteriores, você abordou temas e problemas basicamente urbanos. Qual era a sua ligação com o universo de *Brincando nos campos do Senhor* antes do projeto?

— Nenhuma. Qual era o meu contato com o universo de *Lúcio Flávio, Pixote, Ironweed*? Nenhum. Esses universos nunca me pertenceram. Eu nunca tinha ido ao campo antes do filme, minha relação com o verde era através de caixa de lápis de cor. Mas tenho um lado meio sentimental, meio Janete Clair com Kafka, que se relaciona com toda forma de opressão, de dor, de injustiça. E por isso acompanhei, pela imprensa, os massacres indígenas. Quando fui convidado a dirigir o filme, levei dois meses para responder. Pensei, qual a graça de ficar no meu país, fazendo um filme para um super-produtor contando uma história de gringos? Até descobrir a verdadeira leitura do livro e a possibilidade de contar a história do índio, de sua individualidade e de sua dor. Quase o mesmo sentimento que me levou a fazer *Pixote*.

Apesar de pertencerem a universos diferentes, você continua abordando personagens sem saída, fatalizados, de alguma forma condenados. Por que esse fascínio?

— Não somos feitos da mesma matéria? Não sinto que meus personagens sejam diferentes de mim ou das pessoas na sua dimensão real. O destino trágico é a condição mais bonita do ser humano, e tentar minimizar, florescer ou se esquivar dessa condição, para mim, soaria como um ato de covardia. E o que eu conto para mim, o que faço com os sonhos que tive toda a vida? Carrego desde os 16 anos a frase do André Breton "a beleza ou será convulsiva ou não será". O cinema é uma arte realista, diferente da literatura, da pintura, do teatro, e não pode se dar ao luxo de todas as licenças poéticas e imaginárias, de recriar todos os universos temporais, atemporais e imagéticos. O cinema é uma arte da narração, que pode não ter modelos, mas está ligado a uma tradição de contar uma história.

Essa aposta na história e na condição dramática não deixa de ser uma forma de nadar contra uma forte tendência pós-moderna do cinema nos anos 80 — um cinema estetizado, de citações e predomínio da forma sobre o conteúdo.

Costumo dizer às pessoas que trabalham comigo que me sinto velho filmando, atrevido por contar uma história sem subverter a forma de contá-la. Mas depois eu me digo, 'Hector, pára de ser bobo, porque todo mundo sabe que a única e verdadeira manei-

ra de subverter a forma é através do conteúdo'. Tenho 45 anos, e não preciso mais ficar me atormentando se estou fazendo um filme moderno ou pós-moderno. Já provei a mim mesmo, através dos trabalhos que fiz e da repercussão que tive. *Pixote* foi escolhido o terceiro filme da década por 57 críticos americanos, depois de Kurosawa e Bergman. Wim Wenders e outros pós-modernos vieram muito depois.

Brincando nos campos do Senhor toca em vários temas da moda, como a Amazônia, a ecologia, e o cenário da morte de Chico Mendes, sem falar na Rio-92. O filme vai dar munição para essa exaltação amazônica?

— Não tenho idéia do que é a Rio-92. Não vou condicionar três anos da minha vida a um evento social. O mundo está acordando para um sentimento de preservação, o que é muito bom e muito digno. Mas nosso filme não será porta-estandarte e nem um inimigo desta causa. Pode ser um aliado, embora não preencha nenhum nível desta expectativa o-ba-oba. A minha floresta não tem uma onça, não tem uma ave. O que me interessa é a floresta impenetrável. Qualquer elemento folclórico seria uma amenização do que a floresta representa: uma espécie de colônia penal para esses personagens. Eles não cresceram lá e não sabem se relacionar com esse *habitat*, que devorará o que tentarem se aproximar. Meu filme é mais importante para mim do que uma causa ecológica e não precisa pegar carona em um modismo social para existir.

Você sempre correu atrás dos seus filmes e, pela primeira vez, um projeto corre atrás de você. Como foi a experiência?

— Saul Zaentz é um paizão. Foi como se eu tivesse feito um filme para o meu pai me aceitar e ver como sou um bom menino.

Mas foi uma dialética complicada. Durante muito tempo me senti um empregado — altamente remunerado — mas um empregado. Fui eleito para fazer o filme, mas não sou o dono do filme. Ai é que entrou a substituição da figura paterna. Acho que exorcizei de alguma forma toda uma relação inacabada, incompleta e infeliz que tive com meu pai sobre a minha opção profissional. É triste ter provado desta forma, através do Saul e depois que ele morreu, na Argentina — um dia antes de eu começar os ensaios de *O beijo da mulher aranha*. E eu não fiquei para o enterro. Peguei um táxi do hospital e fui para o aeroporto. No caminho fiz uma barbaridade: entrei na sapataria Boticecchi e comprei dois pares de sapato. Por que fiz isso, não sei. Só sei que este homem deverá ser tema do meu próximo filme, que estou preparando com o escritor Ricardo Piglia.

Você, que sempre esteve tão angustiado às vésperas do lançamento de um filme, parece desta vez tão zen, ainda mais com um projeto desta dimensão. O que aconteceu?

— Não sei. Acho que eu fiz um filme muito legal. Também acho que, pela primeira vez, percebi que sou mais importante que meus filmes. Tirei o filme do primeiro plano e me coloquei lá. E isso me tem feito bem. Ter entendido que eu não sou o que as pessoas possam achar do meu filme. Antes essa mistura era completa. Hoje, se os americanos não gostarem do meu filme — e há uma grande possibilidade de que não gostem — acho que o problema é deles, não meu. Aliás, eu at ficaria um pouco desapontado se eles gostassem muito. Mas também ficaria uma fera se não gostassem. E vivo essa ambiguidade. Se me quiserem muito, vou desconfiar que diminuí o crivo crítico e fiz

uma coisa muito popular, o que me assusta, um pouco. Mas sei que não fiz.

O cinema americano teve uma de suas piores bilheterias este ano. A que você atribui essa evasão do público?

— O país está numa recessão muito grande, não na proporção do Brasil, mas o modelo social-econômico está exaurido. O país não vai bem, o povo está empobrecido, o ingresso está caro, o custo de produção aumentou muito e os filmes estão muito burros. As pessoas que estão produzindo hoje são executivos formados pelas escolas de Comunicação, Economia ou Business, onde o *show-business* é apenas uma matéria. Pessoas sem uma formação cultural mais ampla e que condicionam suas escolhas a decisões fáceis de serem compreendidas porque fazem do público uma extensão deles mesmos. Há exceções — como Stephen Frears, Scorsese, Coppola, que conseguem uma marca neste sistema. Mas não chegam a 20%.

E como você vê a paralisação, quase que total, da produção do cinema brasileiro nos dois últimos anos?

— O mais forte da tragédia do cinema brasileiro é que a imprensa, a *intelligentzia* na imprensa brasileira está percebendo que contribuiu para destruir o cinema brasileiro. Que usou uma bala muito forte para matar um doente que já estava moribundo. Com exceção talvez do JORNAL DO BRASIL e do Estado de São Paulo, O Globo e a Folha de São Paulo tiveram uma atitude tremendamente revanchista pela *pseudo-facilidade* que os cineastas tinha de beber leite nos cofres do Estado. Sem jamais investigar a fundo qual era de fato a dinâmica deste processo. Culpo realmente a Folha de São Paulo, que teve durante anos uma atitude realmente drástica e prussiana para com o cinema brasileiro. E eu sempre me perguntei de onde vem tanto ódio, tanta vontade de dizer que o cineasta brasileiro é um parasita do Estado. Nunca defendi a Embráfllme, mas uma responsabilidade do Estado em outro modelo. As sucessivas gestões da Embráfllme pós-democratização foram calamitosas, desejando, de forma muito velada, a morte do cinema brasileiro. E a Embráfllme foi, na verdade, a única estatal fechada.

Com isso tudo, qual é a sua relação com o Brasil?

— Eu sou brasileiro. Acho bom tirar a foto com passaporte para as pessoas acreditarem. Estou de volta. Tenho uma profissão cigana, mas a minha base é o Brasil, A minha casa é aqui.

Você tem sido quase que premonitório na sua relação com o cinema. Tanto no tema — a violência urbana de Lúcio Flávio, o menor abandonado de Pixote — como na forma de fazer cinema — falado em inglês, no caso de *O beijo da mulher aranha*. Para onde seu radar aponta agora?

— Sinto que quanto mais pessoal, melhor. É hora de olhar para dentro da gente. O mundo inteiro está se parecendo tanto — há uma unificação do gosto, do estilo, do consumo, que só prevalecerá e sobreviverá quem tiver uma marca. Me contento em ser uma pessoa não resolvida, porque acho que das minhas imperfeições ainda sairão coisas interessantes para mim e para os outros. E acho que é no reservatório que a gente se reequipa, se rearmar, se redescobre. Esse reservatório, para mim, se chama Brasil. Mesmo com esse caos, com essa vergonha, com o sonho utópico de um país cada dia mais distante.

— E a saúde?
— Está legal.
— A cara está ótima.



Com US\$ 32 milhões, Hector Babenco fez um filme sensível sobre a disputa entre brancos e índios, que chega às telas brasileiras até março

A dramática luta da vida na floresta

MÁRCIA FORTES
Correspondente

NOVA IORQUE — Como em *Lúcio Flávio* e *Pixote*, Hector Babenco não utiliza seu novo filme, *At play in the fields of the Lord* (*Brincando nos campos do Senhor*), como a maior diversão, mas sim como um instrumento de denúncia. O humor, o romance e a ação raramente estão presentes neste drama ideológico, filmado inteiramente na Amazônia. Baseado no livro homônimo de Peter Matthiessen, de 1965, o filme revive o tema do colonialismo indígena, embrenhando-se na polêmica missionária, na política do ouro e no caráter destrutivo da civilização na selva.

Depois de assistir às três horas da sessão, o sentimento de desesperança é pungente. O filme coça o efeito arrasador dos interesses brancos em contraste com a ingenuidade indígena, um tema já conhecido e explorado, mas tratado por Babenco com profunda seriedade e uma sensibilidade cativante. Uma direção meticulosa, uma fotografia belíssima, um roteiro substancial e um elenco de primeira compõem este filme que chega como possível candidato a um Oscar.

Dois casais missionários protestantes



Berenger vira índio na aldeia onde Daryl Hannah é missionária

americanos tentam cumprir seu compromisso de catequização indígena, rivalizando com a presença de um padre católico. Em contraponto, o chefe da polícia federal quer expulsar uma tribo de sua terra por interesse no ouro ali acumulado, e prende dois marginais americanos que pousam na aldeia por falta de gasolina. O piloto do avião é um índio americano que frustra o plano de bombardear a tribo em troca de gasolina e liberdade. Em vez disso, ele salta do avião de pára-quadras e passa a viver na tribo, que o considera um deus, um espírito do céu. As vidas da tribo e dos missionários se cruzam na floresta, fornecendo os elementos de contradição do drama, abordada no nível cotidiano e filosófico.

O caráter indígena é tratado com uma sublimidade dignidade. A reprodução de um tribo e seu cotidiano é absolutamente autêntica. Tudo foi feito para o filme — as ocos, os figurinos — por genuínos índios, de acordo com suas tradições. O elenco de apoio é composto de 200 índios de diferentes tribos amazônicas que, segundo Babenco "não fizeram nada neste filme que não viesse deles, e nada lhes foi imposto".

Autêntica também é a representação da personalidade branca. O elenco traz à tona personagens fluentes, produtos de uma cultura prepotente, incapaz de assimilar a outra. José Dumont está irreprensível no papel do inescrupuloso Comandante Guzman. John Lithgow interpreta o covarde missionário protestante Leslie Huben, que procura domesticar os selvagens com menosprezo imperialista. Daryl Hannah é sua esposa, demonstrando a pieguice de uma crença em Deus que se confunde com ignorância. Aidan Quinn é Martin, subordinado de Leslie na missão, que aos poucos se aproxima da lucidez e questiona sua presença na selva. Kathy Bates (protagonista de *Misery*) está fantástica no papel de Hazel, que enlouquece à medida que os episódios rompem com as limitações de sua provinciana educação americana.

Niilo Kivirinta é Billy, filho de Martin e Hazel, que, com a inocência infantil, é capaz de aceitar a companhia dos índios e aprender brincando com eles. Nelson Xavier tem uma presença poética no papel do padre Xantes, dono de uma humildade que lhe permite transcender as restrições da religião e compreender a riqueza e as diferenças da filosofia indígena. Tom Waits é Wolf, o marginal americano cuja presença na selva é um equívoco, um personagem honesto em seu escracho com relação a qualquer ideologia ou sentimento. Tom Berenger brilha como o índio americano Lewis Moon, que representa a identificação dos índios de todo o mundo, uma identificação de vida e morte. Stênio Garcia incorpora com perfeição o cacique Boronai, e a hipotética língua Niaruna — criada especialmente para o filme por Marliu Miranda depois de intenso estudo