



rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

Tempo em Tonacci, Mozos e Oliveira

Waleska Antunes¹

ANO 9. N. 1 – REBECA 17 | JANEIRO - JUNHO 2020

¹ Graduada em Cinema e Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, mestranda em Estudos Literários - PPGET pela Universidade Federal do Paraná.



Uma noção cara ao cinema é a noção de tempo. Seja esse o tempo em movimento ou o tempo relacionado ao espaço filmado. Em três cineastas – Tonacci, Mozos e Oliveira – o tempo se revela, em seus filmes, enquanto fenômenos: Mistério, Amor e Memória. Fenômenos estes que transpassam a matéria cinematográfica.

I. “*Já Visto, Jamais Visto*”, de Andrea Tonacci: O Tempo enquanto Mistério

Um menino revira na terra e acha um vaso antigo. Nesse vaso, planta flores em uma casa na árvore. Nessa casa, ele reina e esconde uma arma, que aponta para um homem.

O mesmo menino, dormia ao som de uma caixinha de música. Um vaso, um segredo, desnudado pela pergunta de Andrea Tonacci, se é melhor que o seja o pai daquele menino sem lei ou seja um militar. Quem é ele, no fim das contas? Já Visto Jamais Visto dá a impressão que, para todas as portas que se abrem, todas se fecham imediatamente. O olhar de Daniel, que bota os dedos na fechadura como quem tentasse abrir as portas que cercam o pai, andando pelos jardins da Itália, pedindo que o pai pare de apontar aquela câmera - como ele aponta a arma ao escavador - é um espelho do próprio realizador. Mas quem é ele? Quem são todas essas pessoas?

Há uma camada obscura nos meios desse filme. Não é a mesma reminiscência de Jonas Mekas ao filmar a filha Oona, pequena, dando seus primeiros passos ou os casamentos de seus amigos. É um reminescer obscuro, nostálgico, como se Tonacci estivesse buscando em todas aquelas imagens uma imagem sólida, para ancorar sua própria existência. Buscando em Daniel uma resposta ao filho que ele era. Buscando em seus filmes memórias esparsas que já estavam a se perder com o tempo. Buscando no militar do filme o seu próprio tempo, uma reinvenção tardia. Como quem estivesse a juntar cacos. Um filme de cacos, todos juntados, unidos, mas não inteiramente colados. Um pai, um filho, um realizador, o que o trouxe até ali. O mistério da existência.

Ao ler o trecho de *O Desprezo*, de Alberto Moravia, sentado em um quarto mal iluminado e em uma imagem ruidosa, é como se ali houvesse uma espécie de testamento, sabe-se lá para quem. Uma visão solitária e fantasmática, como quem ligasse a caixinha de música e desligasse a luz para o filho dormir pela última vez. Uma tampa que fecha a caixa de Pandora, onde o possível mal do mundo que escapa por entre as brechas fosse o tempo.

II. “*Outros Amarão as Coisas que Amei*”, de Manuel Mozos: O Tempo enquanto Amor

Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor, serei como o sino que ressoa ou como o prato que retine.



Ainda que eu tenha o dom de profecia e saiba todos os mistérios e todo o conhecimento, e tenha uma fé capaz de mover montanhas, se não tiver amor, nada serei. Ainda que eu dê aos pobres tudo o que possuo e entregue o meu corpo para ser queimado, se não tiver amor, nada disso me valerá. ”
(BÍBLIA, Coríntios 1, 13)²

A história do cinema é talvez a história do amor fazendo seu trabalho. Não se escreveu nada, em nenhum instante, onde o amor não se fizesse morada. Pode-se indicar um caminho ou dois fora disso, mas é o amor inflamado que construiu o que se põe em livros e filmes. Um amor louco, feito por homens e mulheres, por entre a luz e a sombra. A imagem. A fisicalidade da tela e os mundos imaginários.

Há uma voz que reconta o mito do cinema e o mito da imagem cinematográfica do alto dos céus. Como um anjo trazendo a anunciação, João Bénard da Costa faz o verbo se tornar carne. Ele fala sobre a imagem *ser la mort au travail*; ele mesmo, sendo um fantasma, reconta sua própria história, em um patamar onde abrem-se os livros e mostram-se os filmes. A figura de Bénard já não existe mais. A voz que lhe dá corpo é a de seu filho, mas, ao ‘salvar o ser pela aparência’, cremos na voz que nos conta sua vida. Somos testemunhas daquela vida. Uma vida de um homem que amou. Remonta-se as imagens de sua infância, as fotos, os boletins e a morte a trabalhar por todos aqueles papéis. Dá se voz aos diálogos de *Johnny Guitar* e *The Ghost and Mrs Muir* como se fossem fatos da própria vida de Bénard, como se o ardor do saloon de Vienna que se acabava em chamas por mais de sessenta vezes ardesse sempre pela primeira vez. ‘É preciso ter memória’, disse ele. É preciso.

As memórias de Bénard desestabilizam, como se fossemos nulos em vida, como se o desenrolar daquela vida em tela nos mostrasse que vida é uma ignorância, a beleza de viver é ignorante. Nos cabe sermos fantasmas para sabermos como amamos. No fim de tudo, outros não amarão as coisas que amamos. Ficamos como fantasmas, vagando por entre os cômodos, um retrato na parede, um passo por entre as árvores que assombram, uma memória. Vagando por entre os rememores.

A morte ao trabalho mostra que o amor também esteve ao trabalho e enquanto a roleta girar, enquanto o fotograma for luz, sombra, cor e som, o amor se fará morada no cinema.

² BÍBLIA, N.T ‘Primeira Epístola de São Paulo Aos Coríntios’. In. BÍBLIA. Traduzida por João Ferreira de Almeida. Disponível em <<http://www.di.ubi.pt/~jpaulo/biblia/1Corintios.htm>> Acessado em 15 de maio de 2019.



III. 'Visitas Ou: Memórias e Confissões', de Manoel de Oliveira: O Tempo enquanto Memória

Falar em voz alta sobre a morte causa espanto. A finitude do homem é a única certeza que temos, mas que negamos, que recusamos a assumir. No cinema, se morre todas as tardes. Na vida, se morre uma única vez, e ainda assim, deixamos para trás a não aceitação não de si mesmo, mas dos outros.

Manoel de Oliveira, em *Visitas ou Memórias e Confissões* dá a morte um tom de serenidade. Como se ela fosse um assunto de chá da tarde, por entre as flores. Reconhece a finitude da vida com um horizonte próximo. 'Sei de sua presença infinitesimal e sumo-me.'. Palavras ditas como se Oliveira estivesse pronto a fazer a passagem após o fim daquela película, um testamento escrito em vida. Um testamento escondido por anos. Um filme em vida para tratar de sua morte.

O diretor se 'museifica', como um guia de sua própria exposição. Parecia que sabia que, um dia, haveria de se guiar as pessoas por entre os cômodos e as explicando quem foi Manoel de Oliveira. Ele poupa o trabalho de recontarem a sua vida como bem entenderem, ele a conta, como foi. E isto basta. Tal ato me lembra quando disse uma vez uma pessoa: devemos visitar as pessoas quando vivem, e não quando morrem. Não sabemos mais quem as pessoas são quando elas morrem. Mal sabemos quem somos enquanto vivos.

Manoel abre a porta de um túmulo inexistente, abre a porta do mundo, a sua própria casa. Todas as casas são um mundo à parte, mundos misteriosos e cheios de vida, a materialização de uma memória tátil, além da humana. Ele se despede de uma casa, encaixotando as memórias por entre os livros e a máquina de escrever, estando pronto a se retirar. Dando adeus à uma vida em vida. Não se despede da casa, se despede da memória. Oliveira se despede com quase 30 anos de antecedência, como quem quisesse desafiar o tempo. Desafiou, viveu mais de uma centena. Deu trabalho para a morte.

Em todos os casos, o ritual da morte como fato é quando abrimos as janelas da casa de um ente que se foi e se vê a poeira condensada no ar, que faz um som semelhante ao vento. Isso se materializa no início do filme onde se diz que não há ninguém, nunca houve ninguém. Ao dispersar a poeira, corremos com as mãos por entre os móveis e as fotos intocadas, traços de uma vida. Mundos habitados, como se em um universo paralelo a morte nunca tivesse existido. Manoel existia em *Visitas*, como um vivo-morto. Esperou para abrir as janelas de seu mundo, mas dentro dele a poeira nunca esteve condensada. Havia somente luz, e uma magnólia que floriu no jardim como testemunha.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 06 de novembro de 2019.