

O cinema de Carlos Sorín

Clélia Mello¹

Universidade Federal de Santa Catarina

Marcio Markendorf²

Universidade Federal de Santa Catarina

O realizador argentino Carlos Sorín – roteirista, diretor e editor do próprio trabalho – é conhecido no circuito de exibição independente por filmes como *Histórias mínimas* (Historias mínimas, 2002), *O cachorro* (Bombón – el perro, 2004) e *Filha distante* (Días de pesca, 2012). Sua produção audiovisual, influenciada pela estrutura operística e pela densidade narrativa dos contos, persegue um tipo de cinema de personagem com características mestiças, circulando entre o documental e o ficcional. Tal característica híbrida se deve, em grande parte, ao trabalho recorrente com não atores, método que, segundo o diretor, procura dar conta de uma autenticidade de representação que os atores profissionais não conseguem alcançar sem contrafação.

O protagonista de *O cachorro*, por exemplo, a fim de dar conta de apresentar um personagem de cerca de 50 anos, com a autoestima afetada por uma situação de crise econômica na Argentina, precisaria ser, na perspectiva de Sorín, um autêntico sujeito *naïve*. Essa característica implicaria uma identidade do sujeito na tela e fora dela, pois, uma vez encerradas as filmagens, aquele que encarna o personagem continuaria sendo fiel a si mesmo porque não estaria expressando uma natureza dramática. Assim, em certo sentido, o cineasta argentino estaria se opondo a uma ideia de personagem arquetipo para enveredar por um “personagem típico” ou personagem-tipo de um contexto dramático em particular – o dos argentinos de meia-idade vivendo a situação do desemprego. *O cachorro*, no entanto, vale pontuar, não possui como premissa norteadora o drama social, oriundo do estatuto fatural da Argentina, mas utiliza tal elemento como disparador narrativo para um uma ficção dramática dotada de humor. É, pois, um cinema de fronteiras.

Em visita ao Brasil, por ocasião da 2ª Residência Internacional em Cinema – ocorrida em Joinville, Santa Catarina, entre 01 e 04 de setembro de 2015 –, Carlos Sorín

¹ Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina, membro de corpo editorial das revistas *Rascunhos Culturais* e *Qorpus*. E-mail: cleliamello@gmail.com

² Professor de literatura e cinema na Universidade Federal de Santa Catarina. E-mail: marciomarkendorf@gmail.com

esteve à frente de discussões sobre a produção cinematográfica, usando o próprio cinema como meio de exemplificação teórica, em quatro eixos principais de debate: roteiro, montagem, direção e produção. No encerramento do evento, Clélia Maria Lima de Mello e Campigotto e Marcio Markendorf, professores doutores pertencentes ao Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, participaram da residência e entrevistaram o cineasta latino-americano.

Carlos Sorín, você afirmou que a montagem é o verdadeiro processo de escritura do cinema. A partir dessa postura você acredita, então, que cabe ao montador a centralidade na produção cinematográfica? Poderia esclarecer mais tal proposição?

Não digo que a montagem é o mais importante, pois tudo é necessário. A montagem é a contraparte mais definitiva, é a escritura final, porém o processo todo começa com o roteiro. Se o roteiro não é bom, nunca a montagem poderá solucionar os problemas do roteiro. É tudo um só processo, as etapas de produção são divididas apenas porque são momentos distintos. Mas isto é um mesmo processo. É o mesmo que nas artes plásticas. Há pintores que começam por um esboço, depois aquilo vai tomando forma, começam a atribuir cores, porém o processo de pintura é apenas um. E o cinema é indústria, e por necessidades industriais, se divide o processo de direção em três: o roteirista, o diretor e o montador. Em filmes mais artesanais, esta divisão deixa de ter sentido, é apenas uma coisa. Mas o que quero dizer ao afirmar que a escritura está na montagem porque o roteiro é instrumental, serve para poder filmar, mas uma vez filmado, o roteiro não serve para nada. Salvo os colecionadores, que gostam de ter o roteiro do filme, o roteiro não tem a mesma serventia de uma obra literária, não é um romance. Quando se filma o roteiro, este desaparece. E o que se filma também desaparece quando se edita. A edição é o momento final, o momento de escritura realmente, e tudo que veio antes está em função de chegar a esse final.

Ao discutir aspectos de roteirização, você já declarou que percebe em seus longas-metragens uma estrutura condensada similar à do conto literário. Poderia comentar mais sobre a relação?

O roteiro não é uma forma literária, ou seja, não há necessidade de escrever de forma ornada e atraente. O roteiro tem uma função que é analisar a estrutura do conto, contar o filme. Quanto mais simples, melhor. Eu não escrevo bem, mas não tem importância.

Alguém pode não escrever bem, mas fazer um bom roteiro; alguém pode escrever de forma brilhante, mas o roteiro ser lamentável, ruim. Não há relação entre a literatura e o processo de escrita do roteiro, são coisas distintas. A única relação é que ambas as coisas, em geral, *contam*. Mas a escritura em si do roteiro, eu trato que seja o mais simples possível, o mais claro e o mais sintético. O roteiro não é uma forma literária, uma vez que se filmou a produção, o roteiro desaparece. Eu os excluo. Antes, quando tinha os roteiros em papel, eu os queimava, agora eu só os excluo. Não fica nada, não tem nenhuma importância.

Em se tratando de estrutura ainda, em outras entrevistas você declarou que há uma relação intrínseca entre a ópera (por certo a wagneriana) e seu cinema, resultado direto de seu interesse por semelhante gênero musical. Quais leitmotifs são costumeiramente trabalhados em seus filmes?

Eu amo a ópera, sobretudo a ópera italiana. E já tive algum momento wagneriano curto em minha vida. É a primeira vez que me dizem que meu cinema tem algo de wagneriano [risos]. Eu reconheço que uma vez que termino o filme, os analistas, os acadêmicos e os críticos sabem mais sobre o filme do que eu. É sério. Não é preciso saber tudo, primeiro porque não é um processo consciente em sua totalidade. Não é como se tudo que eu fizesse fosse uma fórmula tal como na construção de um edifício, com suas fórmulas, equações, materiais. Não é assim. Portanto, depois de muitas experiências de conversar com críticos e ser entrevistado, comecei a me dar conta de que essa gente que estuda cinema pode fazer uma análise que vai muito mais além do que pensado pelo diretor. O diretor chega até um ponto, nada mais, mas o filme, evidentemente, tem muito mais o que contar, certo? E um crítico ou um estudioso de cinema pode descobrir coisas que eu não vi. Não necessariamente o autor do filme sabe tudo sobre o filme, é muito mais uma visão contrária, algo mais parcial, mais subjetivo, sustentado por todo o processo de realização do filme. Ao passo que um crítico ou um espectador possuem uma visão muito mais objetiva. Assim que são wagnerianos meus filmes [risos]. Eu passei algum momento de minha vida que eu amava Wagner, mas foram muito raros, sempre terminava com Bel Canto, Puccini, Verdi...e com Mozart e as óperas italianas. Eu acredito que no fim, todo o relato cumpre os princípios da poética de Aristóteles, ou seja, não inventamos nada demasiadamente novo. A forma clássica segue sendo eterna e segura.

A Patagônia tem sido uma topografia recorrente em seus trabalhos audiovisuais.

Há algum motivo especial para a predileção por esse espaço?

Eu sou como o cachorro de Pavlov, aquele que tocava a campainha e começava a salivar, pois me passa o mesmo: quando estou na Patagônia já sei que estou filmando, tenho a emoção de filmar lá. De qualquer maneira, há vários outros motivos pelos quais elegi a Patagônia. O primeiro é o isolamento que tenho de todo e qualquer tipo durante os dois meses, dois meses meio, que duram o processo de filmagem. Esse isolamento é bom. Eu digo que na Patagônia é o pior de todos, pois são as zonas menos amáveis, mais duras, por isso me parecem mais interessantes. E segundo, eu aprecio essa combinação de uma paisagem apocalíptica como a Patagônia com histórias cotidianas e muito pequenas na escala humana. De todo modo, a Patagônia, em sua parte visual, é perigosa, no sentido de que é preciso dosar a presença da paisagem com muito cuidado porque senão ela engole o filme. A Patagônia é tão forte – seu céu, seus entardeceres são tão atraentes que podem engolir a película, de modo que o drama humano passa para o segundo lugar. E, para mim, a verdadeira paisagem dos filmes são os rostos das pessoas, ou seja, meus filmes passam pelos rostos. Por isso, eu trabalho a Patagônia de forma homeopática, ou seja, uma tomada pequena, uma paisagem, apenas isso. Outra presença que também é importante, tanto visualmente quanto sonoramente, é o vento. A Patagônia é um lugar, ao menos nos lugares onde estive, de um vento permanente, intenso. Isso há princípio molesta muito, mas depois você se acostuma. Isso dá algo exasperante, às vezes, às cenas que me parecem muito interessantes, não apenas por conta do som, mas também por todas as coisas que se movem, é algo muito potente, isso também me atrai. E, para mim, minhas histórias não são histórias patagônicas. São histórias que poderiam passar em nova Délhi, no México, no Brasil, mudando algumas coisas, poderiam passar em qualquer lado, já que a condição humana é comum a absolutamente todos. Não são histórias que tenham que ver com a Patagônia, as histórias que tem a ver com um lugar. Ademais, curiosamente a Patagônia é um lugar que não tem história, são muitas pessoas que vivem lá, é possível andar quatrocentos quilômetros sem ver ninguém. E a maioria das pessoas se conhecem do tipo “ah sim, há quinhentos quilômetros tem uma pessoa que se chama tal” como se fosse um departamento de um edifício. A solidão é outra imagem muito importante, a coisa do vazio. E o povo que vive na Patagônia é um povo que chegou lá relativamente recente, uns trinta ou quarenta anos, com o *boom* do petróleo, uma espécie de Eldorado. O sonho era ir ali, trabalhar três ou quatro anos, juntar dinheiro e voltar às suas cidades, mas ali

ficaram, não voltaram. Por isso, em geral, uma das características da Patagônia é que os carros são mais importantes que as casas, as casas quase sempre estão por terminar, ao passo que os carros são o último modelo, são poderosos, e porque acredito que aí haja a permanente fantasia de ir-se. É um lugar sem história, a Patagônia. Se eu filmo no norte do país, as famílias remontam trezentos ou quatrocentos anos. A Patagônia não tem local, por isso me atrai. Mas não chega a ser um personagem do filme, é uma presença que está lá, mas não de forma demasiada.

Ainda no campo das recorrências, em filmes como *Filha distante* (Días de Pesca, 2012), *O desaparecimento do gato* (El gato desaparece, 2011), *O cachorro* (Bombón, el perro, 2004), *Histórias mínimas* (Historias Minimias, 2002), as trajetórias dos personagens estão associadas a animais. Essas são escolhas intencionais ou puramente casuais na sua cinematografia?

Meus filmes, em geral, com exceção de *O desaparecimento do gato*, se passam em zonas rurais, fora das cidades. E normalmente nas zonas rurais ter animais, como cachorros e cavalos, é algo natural. Seria o mesmo que filmar um western no oeste americano sem cavalos, pois os cavalos são uma coisa cotidiana. Os cachorros não são uma extravagância. Cachorros são muito familiares. Não é que eu goste dos cachorros, eu gosto, mas não é para tanto. Na vida rural que se transitam minhas histórias, os animais são personagens iguais.

O senhor afirmou durante a Residência de Cinema que o cinema é uma arte de intuição, portanto, algo que não pode ser ensinado. Como um estudante de cinema deveria interpretar essa afirmação?

Da pior maneira possível [risos]. Há alguns aspectos que tem, sim, possibilidade de serem ensinados, os técnicos, por exemplo, saber como funcionam as câmeras, as lentes, a luz, o som, tudo que tenha a ver com a técnica se ensina. O que digo não é que não se possa aprender, mas que não se pode aprender o cinema de forma orgânica. Quero dizer, a formação essencial de um diretor de cinema é a formação como pessoa, portanto é algo caótico, não programado. Digo que isso é o mais importante. De qualquer maneira, as faculdades de cinema cumprem alguma função, mas os estudantes não saem delas necessariamente diretores. Eu creio que a condição básica para ser diretor é ser, antes de tudo, cinéfilo, ou seja, amar o cinema e ver muitos filmes. Isso é o básico, é onde mais se aprende. Eu acredito que um pintor, uma vez que conhece as distintas técnicas de

pintura, aprende nos museus, vendo artes plásticas. Com o cinema acontece o mesmo: é preciso ver, ver, ver, analisar, comentar. Por isso eu penso que as faculdades de cinema não cumprem totalmente essa função porque não a poderiam cumprir.

Entrevista concedida em setembro de 2015.