



Força Maior (Ruben Östlund, 2014). Fonte: Divulgação.

O periférico, porém vigoroso cinema sueco

João Nunes¹

Crítico de cinema, dramaturgo e escritor; graduado em jornalismo pela PUC-Campinas e em Teologia pelo Seminário Presbiteriano do Sul-Campinas

Resumo: O artigo analisa o cinema sueco, construindo um breve painel sobre a produção recente, tendo como ponto de partida o título *Força Maior* e o uso que faz da música de Vivaldi. O texto demonstra que embora se trate de uma cinematografia vigorosa, ela é quase invisível e em função da supremacia da indústria americana de filmes, está longe de alcançar um público expressivo.

Palavras-chave: cinema sueco, *Força Maior*, Vivaldi, cinemas periférico

Abstract: The article analyzes the Swedish film, developing a brief panel on recent production, taking as its starting point the title *Force Majeure (Turist)* and the use it makes of Vivaldi's music. The text shows that although of being a strong cinematography, it is almost invisible and because of American film industry supremacy, is far from reaching a significant audience.

Keywords: Swedish film, *Force Majeure (Turist)*, Vivaldi, peripheral cinemas

INTRODUÇÃO

Não se pode falar em cinema sueco sem necessariamente passar pelo grande Ingmar Bergman (1918-2007), menção mais que merecida, pois alguns de seus filmes entram em qualquer lista dos melhores de todos os tempos. *O Sétimo Selo* (*Det sjunde inseglet*, 1957), *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, 1957), *Gritos e Sussurros* (*Viskningar och rop*, 1972) e *Fanny e Alexander* (*Fanny och Alexander*, 1982) são quatro exemplos mais ou menos comuns de escolha entre os críticos. Contudo, o cinema do País que o tem como legado não conseguiu romper as próprias fronteiras depois dele. É um cinema importante, como tentaremos demonstrar, mas cuja influência está

¹ joao.nunes.2030@gmail.com

muito distante do que representou Bergman – o que faz do cinema sueco contemporâneo um objeto quase desconhecido.

Duas questões banais (com pretensões anedóticas, na verdade, mas úteis ao contexto desta análise) servem como exemplo de relação que temos com o cinema desse País nórdico: quem sai de casa para ver um filme sueco pela única razão de estar explicitada a procedência dele? E qual foi a última vez que o leitor assistiu a uma produção daquele País? É uma brincadeira mesmo, um jogo que está sendo proposto – a resposta pode ser bem reveladora.

Força Maior (Turist, Ruben Ostlund) é o melhor exemplo recente de filme sueco a reunir razões de sobra para mobilizar quem gosta de cinema a sair de casa com chuva, sol ou frio. Ele chegou à 37ª Mostra Internacional de São Paulo, em 2014, com a credencial de ganhador do Prêmio do Júri da mostra paralela Um Certo Olhar, do Festival de Cannes daquele ano. Posteriormente lançado no Brasil, foi pouco visto e, agora, está disponível na TV paga e na internet.

No entorno dele, trataremos de dois outros tópicos: um pequeno painel da produção sueca contemporânea exibida recentemente no Brasil em festivais e mostras (algumas garantiram distribuição no país) e duas produções mais ou menos recentes cuja repercussão mundial atraiu a atenção da grande indústria americana de cinema e foram refilmadas. São exemplos de alento do cinema sueco, que, contudo, está longe de estabelecer alguma familiaridade com o grande público.

Estas observações introdutórias nos levam à conclusão de que econômica e socialmente falando a Suécia é uma potência; porém, e estranhamente, a cinematografia que se pratica no país pode ser considerada periférica. E não entra, aqui, em princípio, juízo de valores – fizemos um juízo à *Força Maior* porque ele se destaca em meio a uma produção; óbvio que os filmes não se mantêm no mesmo patamar e nem poderiam. Trata-se de uma constatação baseada nos apontamentos expostos acima e se referem ao nível de visibilidade e relevância que essa cinematografia alcança no mundo atual.

O PAÍS, O CINEMA

A Suécia é uma nação sabidamente capitalista, na qual a imensa maioria da forte indústria é privatizada (automobilística, de teles, farmacêutica e engenharia); portanto, regida pelas leis de mercado, visa o lucro e estabelece classes e relação entre patrões e empregados. Entretanto, o baixíssimo nível de desigualdade de renda a transformou em um dos países mais socialmente justos.

Os índices que sustenta são invejáveis: uma das mais altas taxas de impostos do mundo, o que significa escola e saúde para todos (só para ficar em dois itens de vital importância), tornou-se a quarto País do planeta em Índice de Democracia, o terceiro entre os menos corruptos e se encontra entre os primeiros de uma privilegiada lista dos que possuem alto Índice de Desenvolvimento Humano (IDH).

Apesar de rica, a Suécia pratica um cinema quase invisível e pouco influente. Visibilidade e influência poderiam ser prerrogativas dos ricos, porque enquanto nos países pobres cultura costuma ser quesito secundário; nos abastados, em princípio, ela tem lugar garantido, além de ser estimulada. Contudo, há outras nações ricas do planeta cujos filmes também são pouco vistos e influentes. Não se pode esquecer que a Suécia, em que pese a importância socioeconômica, é um país pequeno (9,5 milhões de habitantes) menor que a cidade de São Paulo. Mas, só como contraponto, observemos a França (66 milhões de habitantes), que conseguiu construir com qualidade uma produção que ocupa quase metade do circuito com produções nacionais e sem descartar os grandes produtos americanos de entretenimento. Outro exemplo é a Coreia do Sul, que supera a França em ocupação de salas com o cinema nacional (em 2014, foram 100 milhões de espectadores em um país de 50 milhões de habitantes, culminando uma sequência de três anos no mesmo patamar). A questão se apresenta bem complexa, mas pode-se chegar a uma conclusão: a Suécia também sofre com a supremacia da indústria e da cultura americana, que se impõe de maneira inescapável.

Entretanto, para além de Bergman e mesmo não atraindo o espectador comum, o País produz um cinema estimulante, bem realizado e conectado com o contemporâneo. Dois exemplos mais ou menos recentes referendam a afirmação sobre o vigor desse

cinema: o belo, misterioso e sedutor *Deixa ela Entrar* (*Låt den rätte komma in*, Tomas Alfredson, 2008, com a devida licença linguística na tradução) e o perturbador *Os Homens que não Amavam as Mulheres* (*Män som hatar kvinnor*, Niels Arden Oplev 2009). Não tão novos, mas ganharam ampla repercussão depois do lançamento (o segundo muito mais que o primeiro) no mundo todo porque foram refilmados pelos Estados Unidos.

Remake, em princípio, soa como desvalorização do trabalho original. Observada sob outro ponto de vista pode significar exatamente o oposto, ou seja: reconhecimento da qualidade deste. Americano não gosta de legenda – e nem podemos reclamar deles porque o brasileiro cada vez gosta menos –, o que explica um pouco a refilmagem. Ao americano comum não lhe interessa o original, mas o produtor vê um bom filme e decide refilmá-lo. Não haveria desprestígio, portanto, apenas um elemento de mercado. Claro, o resultado quase sempre desagrada e nem é este o caso.

Baseado no livro *Låt den rätte komma In*, do sueco John Ajvide Lindqvist, lançado em 2004, o filme manteve o título original, até porque explica o próprio filme. Como no remake inglês *Let me In* (Matt Reeves, 2011) e, em português, agora sem a licença linguística, “Deixe-me Entrar”. Detalhe importante: o livro do sueco foi lançado um ano antes de “Crepúsculo” (Stephenie Meyer, 2005) – demonstração da força cultural do país que, neste caso, construiu uma literatura de alcance mundial que, posteriormente, serviu ao cinema.

Deixa ela Entrar assistiu quase que paralelamente ao estrondoso sucesso da série *Crepúsculo* (Catherine Hardwicke, 2008), que também tratava de vampiros; porém, adaptada a um contexto mais real (porque familiar) em contraposição ao fantástico da série. Em uma Estocolmo tomada pela neve e por misteriosos crimes, um adolescente cheio de problemas pessoais sente-se protegido por uma vampira. Trata-se de uma fábula que serve de rito de passagem para o garoto – abandono da infância para começar a se tornar adulto. A sensibilidade do filme está evidente nas mãos do diretor, capaz de seduzir o espectador em uma história fantástica com ressonância na nossa própria vida. São dramas humanos reproduzidos por meio da fantasia.

Em um mundo globalizado, como não poderia deixar de ser e como acontece hoje com frequência cada vez maior com bons profissionais, independentemente da procedência, Alfredson foi cooptado pela grande indústria americana. Felizmente, manteve o nível da produção com o ótimo *O Espião que Sabia Demais* (*Tinker Tailor Soldier Spy*, 2011). Cooptado ou não, Alfredson demonstra a qualidade do cinema sueco contemporâneo.

No segundo filme, o original sueco *Män som hatar kvinnor* (Homens que Odeiam Mulheres) virou *The Girl with the Dragon Tattoo* (A Garota com Tatuagem de Dragão, David Fincher, 2011.). No Brasil ele ganhou o nome *Millenium: Os Homens que não Amavam as Mulheres*, semelhante ao livro lançado pela Companhia das Letras em 2005, best seller do também sueco Stieg Larsson. E aqui se repete a demonstração da força cultural do país em relação à literatura de visibilidade mundial com repercussão no cinema.

O filme *Os Homens que não Amavam as Mulheres* não tem a tecnologia, os astros hollywoodianos e a produção exuberante do remake americano, mas a produção modesta cercada de elementos próprios da cultura sueca, incluindo locações, costumes, elenco e música emprestam autenticidade à obra. A comparação seria inevitável e, apesar do filme realizado por Hollywood reproduzir cenograficamente a ambientação local, os elementos peculiares e genuínos da cultura sueca, como a atmosfera, o cenário, a luz, os atores e o modo próprio de atuar e, em especial, o idioma evidenciam que não estamos vendo um filme do cinema hegemônico. Um dos prazeres de assistir a filmes de cinematografias periféricas reside exatamente em ouvir outras línguas, que significa dizer, outros sons estranhos aos nossos ouvidos domesticados, que enriquecem o sentido amplo da diversidade em um mundo que, globalizado, insiste em nos fazer iguais – quando a riqueza reside na diferença.

A resposta às questões anedóticas do princípio do texto parece bem simples: basta comparar as bilheterias dos filmes de Niels Arden Oplev e o de David Fincher no mundo e o espaço que ambos ganharam na imprensa de qualquer suporte. E basta olhar o elenco: totalmente desconhecido (no caso sueco), Daniel Craig protagonizando o americano e o quanto nomes consagrados são vitais para tirar alguém do conforto de casa e levá-lo ao cinema

– conforto advindo do que é conhecido (a produção americana) em contraposição ao obscuro “filme sueco”. Não se trata de comparação maniqueísta, é bom ressaltar, até porque as duas refilmagens (*Os Homens....* e *Deixa-me Entrar*) são bastantes expressivas, mesmo com orçamentos desproporcionais, levando em conta que as produções americanas exploram mais quesitos comerciais próprios da grande indústria (o primeiro muito mais que o segundo) e visam um alcance maior de espectadores e, portanto, mais dinheiro. Por mais perversa que sejam as leis do mercado, tal desejo não chega a ser um mal em si, até porque qualquer filme (livro, peça de teatro, etc) almeja grandes plateias, sucesso e, portanto, dinheiro.

DESCOBERTAS

Festivais, ciclos e mostras continuam sendo os melhores caminhos para ver filmes de cinematografias periféricas. A 33ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2009, trouxe uma delegação de realizadores suecos, entre eles Tomas Alfredson, do citado *Deixa ela Entrar*, e exibiu uma seleção de produções que revelavam um cinema contemporâneo sueco marcado pela diversidade. Caso de *Patrick, Idade 1,5* (Patrick 1,5, Ella Lemhagen, 2008), simpática comédia dramática, lançado posteriormente no Brasil, sobre um casal gay que imagina ter adotado um bebê de um ano e meio, mas aparece um garoto 15 anos, homofóbico – tema mais que atual.

Neste ano de 2016, aconteceu um ciclo de filmes nórdicos em São Paulo – a maioria dirigido por mulheres – outro segmento que está na pauta do dia. E a diversidade está claramente evidenciada na seleção das três produções suecas novíssimas. *Um Jogo Sério* (Den allvarsamma leken, Pernilla August, 2016), filme de época que esteve no Festival de Berlim, traz a história de um casal que se reencontra anos depois de um relacionamento, ambos envolvidos em casamentos por conveniência. O documentário *Martha e Niki* (Tora Mkandawire Mårtens, 2016) é sobre as dançarinas suecas Martha Nabwire e Niki Tsappos, que em 2010 se tornaram as primeiras mulheres a vencer a mais importante competição de dança de rua do mundo. Outro tema atualíssimo, o da imigração, surge em *Pessoas Brancas* (Det vita folket, Lisa Aschan, 2015). Alex tenta fugir do lugar onde se encontra ao lado de um grupo de imigrantes que

esperam para ser devolvidos aos respectivos países. São pistas para se conhecer a cinematografia do País, mas, obviamente restritas aos lugares onde ocorrem os festivais. Felizmente, existe a internet para quem estiver disposto a pesquisar e baixar.

FORÇA MAIOR

A primeira boa impressão de Força Maior, do sueco Ruben Ostlund, nasce do uso do concerto “Inverno” de “As Quatro Estações”, de Vivaldi, e faz-se necessário dar crédito ao diretor ou a quem teve a brilhante ideia. Ele desconstrói o concerto fazendo um recorte na obra e, desde o início do filme, introduz pequenas inserções de trechos rascantes que vão se intensificando e, ao final, transformam a doce peça de Vivaldi em trilha de terror. Afinal, estamos em um suspense.

O cenário inóspito, misterioso e cercado de perigos, o deserto das montanhas traiçoeiras da estação de esqui (valorizado pela exuberante fotografia de Fredrik Wenzel), a neve incomodando os olhos, as roupas e os acessórios do esporte atrapalhando as ações, equipamentos supostamente seguros, mas que metem medo e fazem barulhos estranhos, e as pistas brancas e arriscadas para onde os personagens vão se divertir – tudo conspira para criar tensões. Afinal, como se divertir nessas condições? Em dado momento, em cena extremamente aflitiva quando, parece, tudo vai dar errado, Ebba, a mulher, pergunta ao marido Tomas se o que vão fazer é mesmo seguro, pois não se enxerga nada adiante.

E o alegre Vivaldi, um clássico batido (que continua exuberante) renasce pontuando em recortes momentos cruciais da história – na verdade, o concerto “Inverno” torna-se uma verdadeira reconstrução e ainda nos leva a uma descoberta – é possível que muitos a tenham feito antes. Basta ouvir os primeiros acordes do primeiro movimento do concerto para saber de onde vem a inspiração de Bernard Herrmann, autor da famosa trilha de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960) para compor aquele instante que virou história no cinema no qual Marion (Janet Leigh) é atacada no chuveiro. Essa descoberta não tira em nada o valor da obra de Herrmann, pois ele soube trabalhar com algumas notas de “Inverno” e criou uma sequência inesquecível. E, por outro lado, valoriza ainda mais o

modo como os recortes de “Inverno” são usados em *Força Maior* para, justamente, criar expectativas, tensões e suspenses.

Em segundo lugar, há detalhes de enorme relevância que precisam ser mencionados em um longa em que, rigorosamente, nenhum frame se desperdiçou e que se constitui um primor de edição. Observe o primeiro plano onde um fotógrafo acostumado às mesuras a turistas insiste e acaba por seduzir o casal sueco em férias no Alpes franceses a fim de posar para fotos. A ironia está claramente colocada: família supostamente feliz mergulhará em uma crise ética – a sequência termina quando o fotógrafo pede ao casal para encostarem as cabeças, o que rende uma foto terna, mas os capacetes de esqui se chocam e denunciam o que veremos em seguida.

Há outras cenas exemplares de como um conjunto de detalhes empresta valor agregado a uma realização como um todo. A fragilidade exposta desde o início de Harry, o filho caçula, que em uma cena crucial próximo do desfecho, exhibe uma postura de corpo de quem vai desabar, pois não suporta mais aquelas desastrosas férias. E desaba. Ou a *mise-en-scène* inspirada que coloca um garoto filmando com celular o incidente com o ônibus – imagem recorrente nos dias de hoje e complementar à cena, mas que, novamente, compõe o todo. Ou ainda, o quiproquó envolvendo Tomas (Johannes Bah Kuhnke), o marido, que se sente lisonjeado por receber apreço de uma garota em um bar e enche o ego derrubado dele, para, em seguida ela se desculpar porque se referiu ao homem errado. E a autoestima escorrega de novo para o ralo em uma sequência desconcertante. Para completar, a cena dos dois amigos esquiando e Tomas quer parar e apenas conversar. Mas são homens travados e não sabem sobre o que falar e o amigo lhe sugere que grite. E ele se põe a gritar como último instrumento de libertação de uma angústia com a qual se sente incapaz de lidar. São composições cênicas que dão suporte a uma história cujo diretor (também o roteirista) ensina que grandes acontecimentos ou viradas mirabolantes podem ser desnecessários para se realizar um filme empolgante.

Empolgação que reside em um único acontecimento (quase imperceptível) que ganha enormes proporções. O casal Ebba (a ótima Lisa Loven Kongsli; repare na cena em que ela começa a beber vinho e, embriagada, descreve os acontecimentos em comovente relato) e

Tomas (preciso e eficiente) e os dois filhos estão em férias nos Alpes franceses. Sabemos que o marido se dispôs a relaxar e esquecer o trabalho, mas não esquece – o primeiro sintoma do mal-estar entre eles. Em um dia, enquanto almoçam, uma avalanche que serve de atração do hotel para os turistas provoca tumulto entre eles. Tudo seria lembrado depois como mero incidente não fosse a reação de Tomas. E o roteiro consegue trabalhar com esse fio dramático e dobrá-lo de modo a torná-lo poderoso. No papel fica difícil imaginar que ele alcançaria o objetivo, pois não há nada espetacular.

Estabelecido o conflito, ficamos na expectativa de uma grande reviravolta, mas esta não chega. Pelo menos não no modo como nos acostumamos a ver no cinema americano; e o rompimento do modelo por si só se afirma como mérito. Ocorre que, assim como o fizera desde o início, o diretor vai construindo o drama a partir da observação dos movimentos dos personagens – os pais e os dois filhos, um casal amigo e um segundo casal que chega depois – como espécie de crônica. Interessa-lhe como agem os pais na administração da crise, como reagem os filhos, como se comportam os amigos.

Visto superficialmente, *Força Maior* parece drama familiar de gente rica. Abstraia-se, contudo, qualquer conteúdo ideológico (estamos na Suécia, afinal, esse país com desigualdade mínima e não faria sentido um filme sobre favelados, até porque lá não existem favelas) e pensemos na construção cinematográfica que Ruben Ostlund faz a partir da relação do casal e seus dramas tão humanos. Com esse pressuposto, a história se torna universal e independe da condição socioeconômica. São duas pessoas se debatendo diante de um grave problema de omissão (dele) que implica em perda de confiança por parte dela. E enquanto Tomas toma consciência não apenas dessa omissão, mas confessa uma série de outros pequenos pecados, Ebba vê um casamento quase perfeito – como a Suécia – se desmoronar. E desmorona porque são essencialmente humanos. Nada é perfeito onde há seres humanos; daí que todo o cenário belo e admirável rui diante das fraquezas de (principalmente) Tomas e Ebba – situação que pode acontecer nos Alpes franceses, em Estocolmo ou em uma favela paulistana.

Impressiona a forma como Ostlund domina o incidente detonador do mal-estar em família se valendo de poucos elementos externos:

um jantar quase fortuito com um casal amigo, a chegada de outro casal, a ação de um funcionário do hotel e a interferência das crianças na relação interna de Tomas e Ebba. E uma cena exemplar quase ao final consolida a impressão sobre a qualidade de *Força Maior*: o pai chora na sala, recebe o carinho das crianças e a filha impõe a adesão da mãe. Teríamos o instante-catarse não fosse a intervenção de um diretor disposto a ir muito além do lugar comum.

Por fim, no primeiro contato com o filme, ficou a impressão de que o desfecho aberto demais destoava do todo. Revendo pela terceira vez, foi possível compreender aquele final estranho. Entretanto, há duas ações definidoras de Ebba, que mantém um desfecho aberto, mas sinaliza os caminhos que ela irá tomar na vida. Uma das ações é a atitude dela frente ao comportamento do motorista do ônibus; a outra é o pedido que ela faz ao amigo de Tomas. E assim, o roteiro fecha um filme que pode ser chamada de pequena joia da pouco visível, mas de enorme consistência cinematografia sueca.