

ESTRELA SOLITÁRIA NA AMÉRICA – JOHN SAYLES E *HONEYDRIPPER* (2007)

LONE STAR IN AMERICA – JOHN SAYLES'S *HONEYDRIPPER* (2007)

Laura Cãnepa¹

RESUMO

O artigo propõe uma análise do filme *Honeydripper* (John Sayles, EUA, 2007) considerando suas relações com a tradição do cinema independente estadunidense e com a trajetória autoral de seu diretor. Para isso, faz um breve apanhado das discussões sobre o cinema independente e da obra do diretor, debruçando-se depois, com mais detalhe, sobre aspectos narrativos e estilísticos do filme *Honeydripper*.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema independente, EUA, John Sayles

ABSTRACT

The objective of this paper is to analyze the film *Honeydripper* (John Sayles, USA, 2007) considering its relations with the American independent cinema tradition and the authorial career of its director. The text gives a brief overview of discussions about independent cinema and the director's trajectory, examining, in more detail, narrative and stylistic aspects of the film *Honeydripper*.

KEY-WORDS

Cinema, Independent film, USA, John Sayles

INTRODUÇÃO

Ao falar-se do cinema feito nos EUA, é inevitável que se tome por modelo a indústria de Hollywood, mundialmente hegemônica desde a terceira década do século XX. Seguindo mais ou menos o modelo francês pré-Primeira Guerra - que, como observam Shohat e Stam, surgira justamente “no apogeu vertiginoso do projeto imperialista” europeu (2006: 141) - essa indústria adotaria uma visão eurocêntrica rapidamente disseminada entre as mais diversas regiões do planeta, apresentando um discurso em que no qual

1 Docente do Mestrado em Comunicação e do Curso de Comunicação Social - Cinema da Universidade Anhembi Morumbi. lurapoa@hotmail.com. SÃO PAULO, Brasil.

os ideais do sucesso individual, do consumo e da economia de mercado são dados como necessidade e destino universais.

Mas a cinematografia estadunidense não se restringe às produções de Hollywood. Como adverte Hansen (2000: 67), uma moldura que tomasse o cinema hollywoodiano como sinônimo de cinema nacional estadunidense nos autorizaria a excluir práticas de produção e obras feitas no país que se colocam à margem ou mesmo contra o sistema de Hollywood, como os filmes regionais, de resistência, de vanguarda, de minorias étnicas etc, nem todos comprometidos com o mesmo projeto ideológico.

É também preciso lembrar que uma parcela da indústria cinematográfica estadunidense, voltada ao cinema de exploração e posteriormente à pornografia, também compôs, ao longo da história, um poderoso sistema que correu muitas vezes em paralelo a Hollywood. Além disso, atribuir pensamento e estética únicos mesmo às produções do *mainstream* é uma operação arriscada. Como lembra Fernando Mascarello, a erosão do paradigma modernista-político anti-Hollywood da década de 1970, “cuja índole totalizante, dicotômica (...) e a-histórica foi alvo internacionalmente, a partir dos anos 1980, de decisivo ataque dos estudos culturais e do cognitivismo” (2012: 333) trouxe à baila uma série de análises capazes de revelar a heterogeneidade, as negociações em torno da representação de grupos oprimidos ou minoritários, o que exige um olhar para a grande indústria do cinema que não a tome por um conjunto tão constante e homogêneo.

Por tudo isso, se observarmos mais atentamente a cinematografia produzida nos EUA, é possível encontrar vozes discordantes, ou ao menos relutantes em relação ao discurso apontado como hegemônico. John Sayles, escritor, diretor, roteirista, ator, montador e produtor, é uma dessas vozes. Ao abordar insistentemente temas como a exclusão social, o preconceito racial, os problemas socioeconômicos de grupos minoritários e a situação de países pobres para além das fronteiras da América do Norte, ele foge frequentemente aos padrões ideológicos predominantes na indústria, sendo celebrado pela crítica internacional como um dos mais versáteis, produtivos e longevos realizadores de filmes independentes americanos.

BREVES NOTAS SOBRE O CINEMA INDEPENDENTE

Como lembram Suppia, Piedade e Ferraraz (2012: 235), “cinema independente” é uma designação relativa, uma vez que geralmente definida em relação a uma suposta anti-

tese: o cinema de estúdios. Via de regra, continuam os autores, aquilo a que chamamos de cinema independente refere-se a uma determinada parcela da produção estadunidense, “na medida em que os EUA seriam o único país, ao menos no Ocidente, em que uma indústria cinematográfica atua de forma mais evidente.” (Id: Ibid).

Se ao longo do século XX, nos EUA, sempre houve produções de cinema paralelas a Hollywood, no entanto, o quadro mudou ao longo dos anos 1960 e 1970, com a emergência dos cinemas novos e do *underground*, adensando-se a partir dos 1980 com a fragmentação de Hollywood e o interesse dos grandes conglomerados de entretenimento em auferir lucros fabulosos com os *blockbusters*. Isso abriu espaço para uma escalada das produções independentes, que encontraram um novo campo para prosperar, tanto em mercados cinematográficos específicos (como o circuito internacional de festivais) quanto nas produções de *home vídeo* ou para a televisão. Nessa situação, o cinema independente, que poderia ser compreendido originalmente como antítese, oposição ou mesmo resposta a Hollywood, vê as fronteiras entre ambos se tornarem mais difusas (Id: Ibid). Com concluem Suppia, Ferraraz e Piedade, “talvez faça mais sentido pensar o cinema independente americano, hoje, como paralelo ou complementar ao *mainstream*” (Id: Ibid).

Nesse contexto, John Sayles, considerado um dos grandes nomes do cinema independente desde os anos 1980, traça uma trajetória ambivalente, na qual é figura relevante como roteirista em Hollywood, mas, ao mesmo tempo, ocupa espaço paralelo como diretor/roteirista de produções próprias¹ nas quais adota temas e estilos pouco frequentes nessa indústria que se dedica majoritariamente ao entretenimento e ao modelo convencional narrativo do cinema - a que se costuma denominar *clássico*.

Esse perfil coloca o diretor, é claro, numa posição periférica em Hollywood. Assim, apesar de ter alguns de seus filmes distribuídos internacionalmente pela Columbia/Sony Pictures e de já ter sido indicado ao Oscar em 1992 e 1997 pelos roteiros de *Tudo pela vida* (*Passion Fish*, 1991) e *A estrela solitária* (*Lone Star*, 1996), ele continua produzindo por conta própria desde que se lançou como diretor, no final dos anos 1970, quando passou a se dedicar a assuntos variados que vão desde escândalos no mundo dos esportes, passando por lutas sindicais e chegando até a vida familiar de povoados ilhéus do sul da Irlanda.

Geralmente, seus filmes são realizados após pesquisa que pode se dar em qualquer parte dos Estados Unidos, da América Latina ou mesmo da Ásia. Então ele escreve os

roteiros, começa a produção (na maioria das vezes em conjunto com sua companheira desde 1973, a produtora e atriz Maggie Renzi), dirige e monta os filmes. Durante esse processo é que são feitas as negociações para a distribuição das fitas, o que lhe dá uma rara posição autonomia temática e estilística, mas evidentemente impõe uma série de limitações econômicas que resulta em filmes mais baratos do que a média das produções estadunidenses feitas para o cinema.

Injustamente ignorado pelas distribuidoras e mesmo por parte da crítica e dos festivais no Brasil (já que é um dos poucos cineastas estadunidenses preocupados com as causas da América Latina - ao lado, por exemplo, de Oliver Stone²), Sayles, com sua trajetória no mínimo curiosa, possibilita uma discussão oportuna no contexto de uma cinematografia frequentemente voltada à glorificação do modo de vida capitalista e conservador.

Neste capítulo, pretendemos fazer uma apreciação do conjunto dos filmes desse diretor, como destaque para o mais recente lançado comercialmente no Brasil, *Honeydripper - Do Blues ao Rock* (2007), levando em conta aspectos que nos parecem fundamentais para a compreensão de sua obra: 1) o perfil autoral das produções, que surgem quase sempre de roteiros escritos pelo diretor a partir de extensa pesquisa de temas de seu interesse; 2) o registro realista obtido através de filmagens em locação e do esforço para reproduzir em detalhes os contextos sociais das histórias contadas, muitas vezes recorrendo-se à ficcionalização de fatos reais; 3) a problematização da visão eurocêntrica e individualista através da composição de mosaicos narrativos nos quais há a preocupação de abordar múltiplos personagens e seus pontos-de-vista conflitantes; 4) o caráter digressivo de suas narrativas, que evitam a linearidade excessiva e se abrem para temas e personagens secundários; 5) a verbalização dos conflitos individuais e sociais, por vezes de maneira um pouco didática, que parece ter o objetivo de tratar os filmes como instrumentos de reflexão política, e não necessariamente de entretenimento ou de experimentação estilística.

JOHN SAYLES: POLIVALÊNCIA E ITINERÂNCIA

John Sayles nasceu em 1950 na cidade de Schenectady, no estado de Nova Iorque. Filho de professores, concluiu os primeiros anos da faculdade de Psicologia, mas depois trabalhou de ator a empacotador de carnes até começar a publicar livros e contos de sua autoria, em meados dos anos 1970. Em 1975, publicou sua primeira novela, *Pride of the bimbos*, sobre um ex-detetive anão que excursiona com uma trupe de shows no

interior dos EUA. Pouco depois, em 1977, seria a vez de *Union Dues*, sobre destinos que se cruzam em lutas políticas e sindicais em Boston no final dos anos 1960. Na opinião do biógrafo Gavin Smith (1998: xi), já nessas primeiras narrativas construídas por Sayles, a frase de Jean Renoir de que “cada um tem suas razões” pode ser vista como o “coração” do seu pensamento como escritor (e depois como roteirista), em particular por sua capacidade de encontrar nuances em pontos de vista diferentes, oferecendo amplos panoramas que são a característica mais notória dos seus trabalhos literários e, depois, cinematográficos (Id: Ibid).

Em 1977, mudou-se para a Califórnia, empolgado com o sucesso de *Union Dues*, que fora indicado a importantes prêmios nacionais. Na meca do cinema, começou sua carreira como assistente de direção, ator e roteirista da empresa cinematográfica New World Pictures, de Roger Corman, o lendário produtor de filmes *exploitation*³. Sua estreia na empresa de Corman foi com o roteiro de *Piranha* (Joe Dante, 1978), “imitação” de *Tubarão* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975) misturada à sátira política que foi um grande sucesso e lhe garantiu outros trabalhos, entre eles o sucesso mundial *Mercenários das galáxias* (*Battle Beyond the stars*, Jimmy T. Murakami, 1980), feito na esteira de *Guerra nas estrelas* (*Star wars*, George Lucas, 1977) e inspirado em *Os sete samurais*, sucesso do cinema japonês dirigido por Akira Kurosawa em 1957⁴.

Mesmo fora da New World, permaneceria ainda no cinema de gênero, roteirizando *Gritos de horror* (*The Howling*, 1980), de Joe Dante, e *Alligator* (1980), de Lewis Teague. Algum tempo depois, faria também o roteiro de *O Clã do Urso da Caverna* (*The Clan of the Cave Bear*, 1986), de Micheal Chapman, romance pré-histórico adaptado do *best-seller* mundial de J.M. Auden, que foi um grande fracasso comercial e afundou as carreiras de Chapman e da atriz Darryl Hannah, estrela do filme. Bem mais recentemente, em 2008, Sayles voltou a colaborar como roteirista em *As crônicas de Spiderwick* (*The Spiderwick cronicles*, Mark Waters, 2008), da Paramount, fantasia infanto-juvenil repleta de efeitos especiais. O filme é uma adaptação da obra homônima de Tony DiTerlizzi e Holly Black, e foi estrelado pelo jovem Freddie Highmore. Desta vez, a produção de cerca de noventa milhões de dólares não deu prejuízo, rendendo mais de cento e cinquenta milhões ao redor do mundo⁵.

Esse pequeno inventário pode surpreender aos que conhecem sua carreira por obras politizadas que passaria a dirigir, tais como *Silver City* (2004), que ataca o sistema capitalista que vigora nos EUA através da história de um jornalista (interpretado por

Danny Houston) que, durante uma eleição, se vê às voltas com violentos esquemas de corrupção envolvendo políticos, traficantes de imigrantes e um mega-conglomerado privado. No entanto, a combinação de filmes de gênero (a maioria deles baratos) e a política anti-*establishment* vista em sua trajetória nada tem de estranha, pois, como lembram Suppia, Ferraraz e Piedade, “o novo cinema independente americano deriva basicamente de duas vertentes principais, perseverantes até hoje: a dos filmes B ou *exploitation movies* e a dos filmes *cult*, exibidos em *art-houses* das metrópoles culturais americanas.” (2012: 241)

Apesar do contato com o mundo do cinema de gênero, os roteiros escritos por Sayles para seus próprios filmes não seguem de maneira integral as normas e princípios narrativos do cinema clássico. Em primeiro lugar, porque frequentemente contam com diversos protagonistas. Seu primeiro trabalho como diretor, por exemplo, trazia o grupo teatral em que ele atuara em meados dos anos 1970, o Eastern Slope Playhouse. Os atores da trupe estrelaram *The return of Seacacus Seven*, em 1979, longa filmado em bitola 16mm e realizado com os conhecimentos de cinema barato que Sayles adquirira ao trabalhar com Corman. O filme trazia reflexões e memórias sobre sua experiência na faculdade, e é hoje considerado o modelo prototípico dos “filmes de reencontro” que foram moda nos anos 1980, tais como *O Reencontro (The big chill, 1983)*, de Lawrence Kasdan.

Dez anos depois, em *Fora da jogada (Eight men out, 1988)*, filme de época feito com orçamento bem maior e elenco formado por jovens estrelas do momento como John Cusak e Charlie Sheen, Sayles abordou a história verídica de outro grupo numeroso, formado por oito jogadores de beisebol do time White Sox que entregaram um campeonato em troca de dinheiro, em 1918. Nesse filme sobre um dos maiores escândalos esportivos da história dos EUA, há uma preocupação em revelar e compreender os motivos de cada um dos jogadores para tomar a decisão de favorecer apostadores, sem uma divisão óbvia entre mocinhos e bandidos. Assim, as condições econômicas de cada um, os baixíssimos salários e as diferenças geracionais são tratados como elementos tão ou mais importantes do que o caráter individual de cada um.

Mais quinze anos se passaram e, da mesma maneira, *Casa de Los Babys (2003)* apresenta o dia-a-dia de seis mulheres estadunidenses que viajam para um país latino-americano com o objetivo de adotar crianças pobres, lá permanecendo por meses a fio, hospedadas em uma pensão, esperando a liberação dos seus futuros filhos. Filmado na cidade de Acapulco, no México, e estrelado por Darryl Hannah, Maggie Gyllenhaal, Lili Taylor e

grande elenco, o filme, além de tratar dos dramas individuais dessas mulheres, também busca desenvolver vários personagens secundários que pululam em volta dos processos de adoção. Entre eles estão a dona da pensão, os assistentes sociais e as mães das crianças, grupo que oferece novamente um amplo painel que evita julgamentos e até mesmo desfechos, pois a trama é interrompida antes dos processos de adoção se concluírem.

Além de filmes cujas tramas são protagonizadas por mais de um personagem, são recorrentes, também, os roteiros *multiplot*, isto é, que trazem tramas paralelas relacionadas indiretamente. Em *Vida de cidade* (*City of hope*, 1992), por exemplo, mais de vinte personagens apresentam um panorama de uma cidade corrompida pela falta de perspectiva dos trabalhadores e falta de ética dos empresários, enquanto em *A terra do Sol* (*Sunshine State*, 2002) duas personagens femininas dão uma visão geral e inversa dos dilemas dos moradores de um balneário na Flórida prestes a ser comprado por uma grande incorporadora: a primeira (Edie Falco) sente-se presa ao local por um pequeno negócio familiar cuja manutenção não parece mais fazer sentido; a segunda (Angela Bassett), recém retornada para acertar as contas com o passado, é confrontada com a história de uma região ocupada por famílias afro-americanas desde os anos 1940, prestes a perderem seu território.

Mas, mesmo nos filmes de Sayles cujas histórias são conduzidas por uma personagem central, há espaço para personagens secundárias darem importantes testemunhos, nem sempre relacionados diretamente ao desenvolvimento da ação (CANÉPA, 2004: 358). Em *Lianna*, de 1982, uma dona de casa (Linda Griffiths) frustrada no casamento com um professor universitário de Nova Jérsei decide voltar a estudar. Enquanto percebe que seu relacionamento está acabado, descobre a própria homossexualidade ao apaixonar-se por outra professora (Jane Hallaren). O filme busca um retrato multifacetado do ambiente universitário, focando seu olhar não apenas nos professores e alunos, mas também em suas famílias, o que parece fazer referência à própria biografia do diretor, que faz uma ponta como ator. Já *Baby, it's you* (1983), sua primeira produção de grande estúdio (a Paramount), introduziu-o num mundo mais sofisticado em termos técnicos e de condições de produção. A história se passa no final dos anos 1960, e trata do romance de uma jovem judia de classe média, aspirante a atriz (Rosana Arquette), com um descendente de italianos de classe baixa que sonha ser o próximo Frank Sinatra (Vicent Spano). Os dois se envolvem durante o último ano da escola, e traçam caminhos bem diferentes no ano seguinte. Então, diante de dúvidas e frustrações, e juntamente

a seus amigos, colegas, familiares, professores e patrões, compõem um retrato da América no final dos anos 1960, ainda dividida entre o conservadorismo, a revolução sexual e o *american dream*.

Quase dez anos depois, em *Tudo pela vida* (1992), uma de suas obras mais premiadas, a estrutura, de certa forma, se repete. O filme trata da atriz de televisão May-Alice (Mary McDonnell, indicada ao Oscar de Melhor Atriz em 1993 por este filme) obrigada a voltar para a casa vazia de sua família, no interior da Louisiana, depois de um acidente que a deixa paraplégica. Recolhida ao sofrimento e ao alcoolismo, ela ganha a companhia de uma enfermeira (Alfre Woodard) que, com seus próprios problemas a resolver e precisando manter seu emprego a qualquer custo, consegue tirá-la da espiral de autocomiseração à qual se vê presa. E, enquanto as duas personagens empreendem sua queda-de-braço numa competição delicada de poder, várias figuras vêm à casa de May-Alice, seja para visitá-las (como o tio gay interpretado por William Mahoney), seja para fazer algum tipo trabalho (como o ex-colega com quem May-Alice tivera um relacionamento na adolescência, interpretado por David Strathairn). Com tal circulação de pessoas na história, um panorama da vida na comunidade se apresenta, e, como observa Armstrong (2004), mesmo em um filme intimista como este, “o diretor mostra rara sensibilidade para as realidades regionais no cinema americano”.

Em todos os filmes até agora mencionados, observa-se momentos em que, de certa maneira, as narrativas se interrompem e abrem espaço para que figuras sem grande importância estrutural à história ocupem seu lugar, dando depoimentos de caráter algumas vezes quase documental. Exemplo desse recurso pode ser encontrado também em *Homens armados* (*Men with guns*, 1998), filmado no México. Nesse filme que se passa num país latino-americano não identificado, um médico viúvo prestes a se aposentar (interpretado pelo argentino Federico Luppi) decide procurar os alunos que treinara para trabalhar no interior do país em comunidades pobres formadas majoritariamente por indígenas. Ao empreender sua jornada por regiões miseráveis ameaçadas por vários conflitos entre militares, guerrilheiros e criminosos, ele descobre que provavelmente nenhum de seus alunos sobreviveu. Em meio ao desespero que vai se apoderando do velho professor, diferentes companheiros de viagem - um casal de turistas americanos, uma camponesa cega, um militar desertor, um menino órfão, um padre e uma menina que ficou muda após ser estuprada pelos militares - o auxiliam a compreender realidade brutal que sustenta sua vida confortável na cidade grande.

A variedade temática da obra de Sayles também é grande. Na sátira *O irmão que veio de outro planeta* (*The brother from another planet*, 1984), um extraterrestre (Joe Morton) que se parece com um homem negro, cai com sua pequena nave em Nova Iorque e acaba indo parar no Harlem, onde começa sua trajetória como mendigo até conseguir integrar-se à comunidade. Sayles usou seu conhecimento de filmes baratos de ficção-científica como mote para produzir uma espécie de comentário alegórico sobre as mazelas sociais de seu país, sobretudo o racismo e a crise econômica dos anos 1980. Pouco depois, um filme de tema bem diferente seria *Matewan* (1987), cujo assunto é a história verídica de violentas lutas sindicais de mineradores ocorridas no estado americano da Virgínia, na década de 1920, trata de oferecer um panorama complexo que envolve patrões, mineradores e trabalhadores trazidos para substituir os mineiros grevistas. Por sua vez, em *O mistério da Ilha* (*The Secret of the Roan Inish*, 1994), baseado na novela de Rosalie K. Fry *The Secret of Ron Mor Skerry*, a abordagem do contexto social se dá de forma bem diferente. Agora, uma menina (Jeni Courtney) precisa ir viver com os avós numa pequena ilha de pescadores irlandesa, e lá se vê as voltas com sua misteriosa linhagem familiar de mulheres-focas, as mitológicas *selkies*. Numa mistura de fantasia e observação cuidadosa dos hábitos locais, o filme traz extensa pesquisa sobre a mitologia e a música celtas, o que o transformou numa das obras mais cultuadas do diretor. Seu longa mais recente, *Amigo* (2010), ainda não lançado comercialmente no Brasil, também se afasta do continente americano, desta vez em direção à Ásia. A história se passa nas Filipinas, em 1900, quando uma tropa americana invade um vilarejo cujo governante (Joel Torre) é irmão do líder dos guerrilheiros (Ronnie Lazaro) que lutam contra os espanhóis. Tomando o lugar, o militar americano (Chris Cooper) precisa lidar com a população formada majoritariamente por mulheres e idosos.

Apesar de toda essa variedade de temas e abordagens, é possível encontrar traços permanentes nesses filmes. Talvez o que esteja na base de todos eles seja a preocupação em localizar os enredos histórica e socialmente. Além da presença de diversos personagens, o que possibilita a contextualização detalhada do ambiente em que se desenrolam as histórias, outro recurso frequente é o uso de diálogos às vezes excessivamente explicativos, que colocam os personagens como figuras conscientes de sua situação social, verbalizando conflitos e julgamentos relacionados à história e/ou à política. Isso é notório em *Limbo* (1999), espécie de aventura policial-familiar no Alasca. Nesse filme, longas conversas de bar dão conta de nos revelar a história do mais longínquo estado americano, apontando a formação de sua sociedade composta, em grande parte, de

fugitivos e criminosos. Como descreve Armstrong (2004), ao mergulhar na experiência local dessa espécie de país estrangeiro que pertence aos EUA, Sayles obtém como resultado um tipo de estranhamento incomum ao cinema estadunidense.

Para contextualizar histórica e socialmente suas narrativas, os filmes de Sayles também costumam descrever personagens que se encontram em certas encruzilhadas de suas vidas, quando voltam a seu local de nascimento para, de alguma maneira, acertar contas com o passado. Essa revisão do passado, no entanto, não é feita de modo psicologizante ou catártico, e sim em situações cotidianas que obrigam as personagens a se comportarem de acordo com sua situação social. Suas reações são sempre muito pensadas, discutidas, e as soluções para seus problemas parecem estar, na maioria das vezes, fora do alcance de seus desejos.

Seu filme mais famoso, *A estrela solitária*, cujo engenhoso roteiro foi indicado ao Oscar em 1997, é possivelmente o mais ilustrativo nesse sentido, resumindo as características apontadas até agora. O longa é uma releitura do clássico *O homem que matou o facínora* (*The man who shot liberty valence*, 1962) de John Ford. Sua ação se passa na fronteira do Texas com o México, numa cidade que idolatra o falecido xerife Buddy Deeds (Mathew McConaughey), tido como aquele que afugentou um antigo xerife perverso e criminoso, Charlie Wade (Kris Kristofferson). Quarenta anos depois da suposta fuga de Wade, seu esqueleto é encontrado baleado num campo de tiros perto da cidade. Então, o atual xerife, Sam Deeds (Chris Cooper), filho de Buddy, tem de investigar o assassinato. Embora ninguém demonstre interesse pela descoberta, Sam se dedica obsessivamente às investigações. Sua motivação parece ser a de verificar que seu pai não afugentara, mas matara Wade. Com isso, ele deseja provar a si mesmo e aos outros que Buddy era um covarde, e não o herói mítico da cidade.

É em torno dessa trama que o filme desenvolve diversas ações paralelas. Seus personagens, obrigados a refletir sobre o passado a partir da descoberta do esqueleto de Wade, permitem ao diretor traçar um caleidoscópio narrativo que vincula suas vidas à constituição de seus grupos sociais em permanente conflito: a minoria branca, o grande número de descendentes de escravos e a maioria hispânica. A postura contemplativa do protagonista e dos que interagem com ele também permite ao diretor produzir um contraste radical com o *thriller* que se desenrola em paralelo - a trama do assassinato de Wade, mostrada em uma série de *flashbacks* de muita tensão.

Tal estratégia parece ter algumas funções, sendo a primeira delas, obviamente, mostrar os caminhos da investigação, mantendo o tradicional suspense a respeito de “quem matou?”. Uma segunda parece ser a de exibir, pela comparação de cenas antigas e atuais, a evolução social da região, liderada por Buddy. Mas a terceira e mais interessante está relacionada à forma como as elipses temporais são cinematograficamente representadas: nelas, a passagem de tempo se dá sem cortes. O passado e o presente da cidade e de seus habitantes simplesmente invadem um ao outro nas cenas de passagem de tempo, não havendo efeito imagético ou sonoro que indique sua separação. Essa manipulação que chama a atenção para o artifício narrativo, no entanto, não é gratuita, pois a trama de *A estrela solitária* trata de vários tipos de fronteiras: geográficas, raciais, culturais, econômicas, temporais. Antigas mas ainda vigentes, elas parecem ser, para o cineasta, puramente imaginárias. Não por acaso, a cidade em que se passa o filme, localizada no Sul dos EUA (região agrícola que se beneficiou da escravidão negra até o século XIX) está muito próxima do Álamo, local onde ocorreu uma das mais sangrentas batalhas entre EUA e México. Com isso, o espaço em torno de Sam Deeds se apresenta como um microcosmo da sociedade norte-americana, permitindo ao diretor estabelecer várias discussões importantes.

Com sua sofisticada reflexão sobre a história de seu país, *A estrela solitária* parece confirmar a impressão defendida por Corseiul, e que de certa forma resume os principais aspectos da obra de Sayles:

Os filmes ficcionais de John Sayles se diferenciam das produções hollywoodianas pelo seu alto nível de politização, com filmes bem situados no momento histórico presente abordando questões políticas atuais. Trabalhos como *Vida de cidade*, *Limbo* e *Homens armados* apresentam uma perspectiva histórica atualizada, mais voltada para questões políticas, sociais e econômicas. (...) De forma semelhante, o filme *A estrela solitária* pode ser definido como um filme político, bem inserido e orientado pelo debate multiculturalista, característico da sociedade norte-americana na década de 90. (CORSEIUL, 2012: 105)

HONEYDRIPPER – DO BLUES AO ROCK

Uma faceta de Sayles ainda não abordada neste texto é sua relação com o astro do rock Bruce Springsteen, para quem dirigiu alguns videoclipes, como seus mais famosos *hits* dos anos 1980, *Born in USA* e *Glory days*, em 1985. O interesse do diretor pelo *rock*, porém, ultrapassa questões de amizade pessoal, estando presente nas trilhas musicais de vários de seus filmes, e parece ser a marca de *Honeydripper - Do Blues ao Rock*, de

2007, sobre a transformação da *black music* nos EUA nos anos 1950 - fenômeno que, historicamente, coincidiu com as primeiras conquistas de direitos civis da população afrodescendente.

O filme se passa no estado do Alabama, na cidade de Harmonia, em 1950, quando Tyrone “Pine Top” Purvis (o veterano Danny Glover), dono do principal clube local - o Honeydripper -, vê-se à beira da falência e precisa contratar o jovem forasteiro Sonny Blake (Gary Clark Jr, guitarrista texano) para se apresentar com seu estranho instrumento: uma guitarra elétrica caseira esculpida em um bloco de madeira. Com o sucesso de Sonny e do novo estilo musical - o *rhythm and blues* - o Honeydripper ficará a salvo, e a comunidade conseguirá preservar sua identidade.

A trama desse filme é mais simples que a maioria das obras de Sayles, concentrando-se basicamente nos desafios de dois personagens, mas, como é característico do escritor/diretor, nenhum deles é representado isoladamente de suas interações sociais, e isso significa que, através da relação entre Tyrone e Sonny, desenha-se mais um painel de relações humanas, desta vez composto pela comunidade negra de Harmonia pouco antes da explosão do *rock* e da luta pelos direitos civis. Assim, na cidade, tudo se conecta: os brancos e os negros, os jovens e os velhos, as mulheres e os homens, os trabalhadores das plantações de algodão e os militares, o poder judiciário e as casas noturnas, os donos de bares e os músicos - todos convergindo para as dificuldades e também para a redenção do Honeydripper.

Quando o filme começa, a câmera nos oferece um passeio pela região da cidade de Harmonia onde se concentra a comunidade negra. Em vez de conhecermos imediatamente os protagonistas, observamos crianças tentando produzir sons musicais a partir de variados objetos. Também testemunhamos a vida de trabalhadores negros livres que continuam sendo explorados nas plantações de algodão, como seus antepassados. O som que acompanha as imagens é o do *blues*, ritmo surgido entre os escravos que trabalhavam nas plantações de algodão, e que se tornaria fundamental para a identidade da população afrodescendente do Sul dos EUA.

Então, as crianças nos levam até o bar de Tyrone - que, logo saberemos, está atolado em dívidas. O bar está vazio, mesmo contando com a performance musical da cantora Bertha Mae (interpretada por Mable John, nome importante da *black music* nos anos 1960, e depois da música Gospel nos 1970). A baixa popularidade do Honeydripper e de

sua estrela é devida ao sucesso do concorrente, o clube Old Toussaint's, que acaba de instalar uma moderna *jukebox*, máquina com poderosos autofalantes, que toca discos escolhidos pelos clientes.

Entre as poucas pessoas que permanecem com Tyrone estão sua esposa e ex-cantora Dalila (Lisa Gay Hamilton) que trabalha como empregada doméstica; a filha dela, a jovem China Doll (Yaya Alafia), que fica no balcão do bar; o melhor amigo, Maceo (Charles S. Dutton); Slick, o companheiro de Bertha (Vondie Curtis-Hall) e o xerife racista (Stacy Keach), que não lhes dá sossego. No final da noite, Tyrone diz a Bertha que ela não precisará voltar no sábado seguinte, pois ele agendou uma apresentação com um famoso guitarrista da cidade grande, Guitar Sam, na esperança de atrair público para o seu bar. A cantora volta para casa e escuta o barulho de um trem, ao qual atribui o prenúncio de morte, para a surpresa de seu companheiro. Desse trem, logo veremos, descerá o jovem Sonny, carregando uma pequena sacola e uma caixa com sua guitarra. Poucos dias depois, Bertha morrerá.

Na manhã seguinte à sua chegada, Sonny vai parar, por engano, no lado “branco” da cidade, sendo aconselhado pelo “blueseiro” de rua cego, Possum (o cantor e compositor Keb'Mo), a procurar Tyrone. O proprietário do Honeydripper, porém, não tem nenhum trabalho para ele, que acaba preso pelo xerife (pelo simples fato de chegar à cidade desempregado), sendo logo condenado a trabalhar na colheita algodão durante o dia, e a dormir na cadeia durante a noite. Nesse ambiente, ele tomará contato com o processo pelo qual as autoridades locais encontraram uma forma de escravizar prisioneiros negros nas plantações de algodão, gerando intensa frustração entre as dezenas de homens que lá permanecem.

Enquanto isso, Tyrone luta para garantir sua noite redentora com Guitar Sam, e para isso espalha cartazes pela cidade, negocia crédito de bebidas e engana seus credores que já contam com a possibilidade de tomar o Honeydripper. No entanto, o sábado chega e Guitar Sam não vem com o trem. É quando China Doll mostra Tyrone a guitarra elétrica de Sonny, e surge a ideia de transformá-lo em Guitar Sam por uma noite. Retirado da cadeia por meio de fiança paga por Tyrone, o jovem tem sua aparência e figurino transformados pelas mulheres e, à noite, surpreende a todos com o seu som revolucionário.

Claro que não se trata aqui de contar a história de sucesso de um artista nos moldes convencionais. O que esse primeiro filme musical dirigido por Sayles nos oferece é uma

de fábula sobre a transformação do triste *blues* rural no *rhythm and blues* atrevido que mudaria a música e o mundo poucos anos depois. De fato, como lembra o crítico Roger Ebert (2008), dentro de mais alguns anos, os negros americanos teriam o direito ao voto, poderiam estudar nas mesmas escolas que os brancos, e a música surgida no Sul iria conquistar o mundo. “Se isso tinha que começar em algum lugar, por que não em Harmonia?”, pergunta ele (Ibid).

O tom de fábula do filme é reforçado pela figura de Possum, o cantador cego que, à maneira de um Homero, circula por vários pontos da cidade de Harmonia, fazendo comentários poéticos sobre a ação que, por vezes, parecem ter a função de uma espécie de “coro grego”. Ao final, sugere-se que o guitarrista cego não passaria de um fantasma, talvez destinado a promover a passagem do *blues* ao *rock*, pois os únicos personagens com quem o vemos ter contato são os protagonistas Tyrone e Sonny..

A felicidade na escolha do elenco, liderado pelo experiente Danny Glover, e da trilha musical que inclui o amplo espectro da *black music* até o começo dos anos 1950 (o *blues*, o *jazz*, o *Gospel* e o *rhythm and blues*) compensam, em *Honeydripper*, um certo didatismo perceptível tanto nos diálogos quanto nas posições previsíveis assumidas pelos personagens, em particular a do xerife e seus asseclas.

O roteiro preserva o estilo já descrito anteriormente, de abertura de espaço para conhecermos personagens secundárias, como a patroa de Dalila (interpretada por Mary Steenburgen) e os trabalhadores da colheita de algodão. Tais presenças na tela, em demorados monólogos, permitem certa imersão no ambiente social de então. Também a direção, como é característico de Sayles, explora amplamente os espaços por meio dos movimentos de câmera, dos planos-sequências e do uso da profundidade de campo. Com isso, não se perdem de vista nem as características do ambiente (em minuciosa reconstituição de época) nem as interações das personagens entre si e com os objetos. Na montagem, também sob responsabilidade de Sayles, tem-se um ritmo lento no qual não há pressa em fazer avançar a trama principal, oferecendo-se tempo para que o espectador mergulhe no universo proposto.

Sobretudo, porém, trata-se de uma obra mais otimista do que a maior parte daquelas construídas por Sayles. Isso se dá, possivelmente, pelo fato de *Honeydripper* abordar a história de uma luta política e cultural que obteve, ao longo do tempo, grandes conquistas, como as da reparação de injustiças que vitimaram a população escrava e seus

descendentes, assim como a promoção de maior igualdade racial nos EUA. Com isso, nesse caso, o diretor se permite celebrar, mais do que denunciar, um momento-chave da história americana, através da mais emblemática e festiva produção cultural daquele momento, que depois viria a embalar muitas outras lutas no país e no mundo nas décadas seguintes.

A LIBERDADE POSSÍVEL

Como observa Smith (1998: ix), numa indústria que se divide entre filmes feitos com o objetivo principal de obter lucro nas bilheterias do mundo todo, e outros com um compromisso de invenção ligado ao universo dos festivais e do cinema de arte, Sayles foi bem sucedido em ambos os domínios. Um dos mais antigos diretores do chamado cinema independente, ele também se inseriu no sistema dos estúdios e do cinema *exploitation*, geralmente em busca de recursos para fazer seus próprios filmes.

Mas, quando se examina a carreira de quase quarenta anos de Sayles no cinema, percebe-se a independência como um valor que vai além da questão comercial ou conjuntural, constituindo um projeto que permite produções autênticas enquanto experiências de vida, através de mergulhos em ambientes reais reconstituídos partir da experiência do diretor, e também mais ousadas, pelo menos no que diz respeito à constituição de um discurso político que procura oferecer olhares mais abertos e complexos para a realidade.

Se, idealmente, um *indie* é um filme de baixo orçamento que expressa a visão pessoal de seu diretor, sem dúvida, essa delicada dosagem de modelo de produção e marca pessoal está presente ao longo da carreira de Sayles, a qual continua em transformação, e não necessariamente ao sabor dos festivais e tendências, o que a torna irregular em termos de popularidade e circulação mundial. No entanto, é notório um senso de integridade estilística e ideológica que não pode ser atribuída aos *indies* em seu conjunto, já que muitos deles veem o cinema independente como uma fase de passagem, e não como um projeto de sobrevivência à margem da ideologia e do estilo propagados pelo *mainstream*.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Richard. John Sayles. In: *Senses of cinema*. Disponível em: < <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/sayles/>>. 2004. Acesso em: Jan 09, 2013.
- CANEPA, Laura. “Aspectos do cinema moderno em *A estrela solitária*, de John Sayles”. In: CATTANI, Afranio etc al. [Eds]. *Estudos de Cinema Socine: Ano V*. São Paulo: Panorama, 2004, p. 356 - 363.
- CARSON, Diane (Ed.), *John Sayles: Interviews*, University Press of Mississippi, 1999.
- CORSEUIL, Anelise Reich. *A América Latina no cinema contemporâneo: outros olhares*. Florianópolis: Insular, 2012.
- EBERT, Roger. “Honeydriper”. In: *Chicago Sun Times - Rogerebert.com*. Jan/2008. Disponível em: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20080117/REVIEWS/801170303/1023>. Acesso em Mar, 02, 2013.
- HANSEN, Miriam, “The mass production of the senses: classical cinema as vernacular modernism”. In: WILLIAMS, Linda; GLEDHILL, Christine (Eds). *Reinventing Film Studies* London: Edward Arnold, 2000, p.
- HONEYDRIPER (Honeydriper - Do blues ao rock, EUA, 2007, 35mm, Cor, 124 min)
- LEVY, Emanuel. *Cinema of outsiders: the rise of American independent filme*. New York: New York University Press, 1999.
- LIGHT, Andrew. *Reel Arguments: Film, Philosophy and Social Criticism*, Westview Press, 2003.
- MASCARELLO, Fernando. “Cinema hollywoodiano contemporâneo”. In: MASCARELLO, Fernando (Org). *História do Cinema Mundial*. 8. Ed. Campinas: Papyrus, 2011, . p. 333-360.
- SMITH, Gavin. *Sayles on Sayles*. Londres: Faber & Faber, 1998.
- SUPPIA, Alfredo; PIEDADE, Lúcio; FERRARAZ, Rogério. “O cinema independente americano.” In: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (Ed). *Cinema mundial contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2011. 2. Ed, p. 235-252.

NOTAS

- 1 Desde 1998, através da empresa *Anarchist 's Convention*.
- 2 Cineasta polêmico e alinhado à esquerda política dos EUA, Stone tem uma trajetória de sucesso em Hollywood, marcada, entre outras coisas, por filmes políticos em que discutiu questões latino-americanas, como *Salvador - O martírio de um povo* (*Salvador*, 1986) e o documentário *Ao sul da fronteira* (*South of the border*, 2009) em que entrevistou líderes políticos da América do Sul, entre eles Hugo Chaves.
- 3 Produtor/Diretor estreante em 1955 com o filme *The day that world ended* (1955), em que emplacou sua marca: filmes de 60 minutos, realizados em dez dias com equipes mínimas. Em 1970, fundou sua produtora que lançou nomes como Coppolla, James Cameron e muitos outros.
- 4 Vale lembrar que o filme de George Lucas também encontrara uma de suas várias inspirações em outro filme de Kurosawa, *A fortaleza escondida*, de 1958.
- 5 Outro aspecto curioso da obra de Sayles é seu trabalho como “*script-doctor*”, para corrigir rumos de roteiros considerados problemáticos. Um de seus trabalhos mais famosos foi no filme *Apolo 13 - Do desastre ao triunfo* (*Apollo 13*, Ron Howard, 1995), em que foi convocado para resolver problemas do roteiro escrito por William Broyles Jr. e Al Reinert, baseado no livro *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13*, de Jim Lovell e Jeffrey Klugerem, de 1996 (sobre isso, v. SMITH, Ano, p. ix). O filme acabaria sendo indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado, entre outras indicações.

Artigo recebido: 01 de outubro de 2013

Artigo aceito: 30 de outubro de 2013