

CINEMATECA PORTUGUESA - MUSEU DO CINEMA

FILMAR: CHEGADA A BOM PORTO

20 de abril de 2024

SWEETWATER / 1988

Um filme de Lasse Glomm

Realização: Lasse Glomm / *Argumento:* Lasse Glomm, Peter Skavlan, a partir dos romances *Uår 1 (Aftenlandet)* e *Uår 2 (Sweetwater)* de Knut Faldbakken / *Direção de fotografia:* Philip Øgaard / *Direção de som:* Peter Ekvall, Mats Krüger / *Misturas:* Sven Fahlén / *Música:* Stefan Nilsson / *Montagem:* Peter Ekvall, Mats Krüger / *Direção artística:* Dagfinn Kleppan, Anders Barreus / *Direção de pós-produção:* Bente Medlgaard / *Efeitos especiais:* Erik Lie, Earl Blesvik / *Guarda-roupa:* Eirin Osen, Kjell Torheim / *Maquilhagem:* Siw Järbyn / *Anotação:* Eva Isaksen / *Interpretação:* Bentein Baardson (Allan), Petronella Barker (Lisa), Martin Disch (Boy), Alphonsia Emmanuel (Mary Diamond), Per Jansen (Smiley), Sven Wollter (Doc), Sverre Anker Ousdal (Run-Run), Bjørn Sundquist (Felix), Tom Tellefsen (Janson), Elsa Lystad (Marta), Morten Faldaas (Roy Indiana), Terje Strømdahl (Sweetness), Lars Arentz-Hansen (o terrorista).

Produção: The Swedish Film Institute, Norsk Film, Marcusfilm / *Produtor:* Bente Erichsen / *Direção de produção:* Jeanette Sundby / *Cópia:* DCP, colorida, falada em norueguês e inglês, e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 117 minutos / *Estreia:* 23 de agosto de 1988 (Suécia), 14 de setembro de 1988 (Noruega) / *Primeira apresentação na Cinemateca*

Com as devidas diferenças (de escala, de orçamento, de contextual cultural), tanto o cinema norueguês como o cinema português são pouco dados à ficção científica. **Sweetwater** é, portanto, mesmo no seu país, uma raridade. É certo que o final dos anos 1970 e o início dos 80 deram origem a alguns filmes f-c naquele país escandinavo, nomeadamente as parábolas anti-extratativismo e anti-consumismo como **Oss** (1976, quando um conflito global interrompe a exportação de alimentos e matérias-primas dos países subdesenvolvidos para os países ricos, gerando a desregulação do mundo ocidental) e **Svart hav** (1980, quando a pesca intensiva por um gigante monopolista destrói todas as reservas piscícolas); o espacial **Blindpassasjer** (1978, que antecipa em grande medida a trama de **Alien**, de Ridley Scott) e o familiar **Top Kids** (1987, onde dois *geeks* de computadores constroem uma máquina do tempo e enviam o Niki Lauda – o próprio – para participar numa corrida de carros em 1904). Do mesmo modo, em Portugal, Luís Galvão Teles realizou a distopia política de matizes orwellianas **A Confederação** (1977); José Sá Caetano assinou **Um S Marginal** (1983) onde uma crise ecológica altera o sistema social português; ou ainda **Atlântida: Do Outro Lado do Espelho** (1989), de Daniel Del Negro, filme esquivo (como num conto de Borges) de voltas e reviravoltas metafísicas (e meta-cinematográficas) que João Bénard da Costa chamou “eventualmente, a mais radical aposta no fantástico de que me recordo no cinema português.”

De facto, depois do movimento hippie dos anos 1960 e aquando da estabilização empresarial do advento económico da geração yuppie, o género literário (e, paralelamente, o cinematográfico) da ficção científica popularizou-se, enquanto instrumento crítico da sociedade capitalista. Um pouco por todo o mundo (e, como tal, Portugal e a Noruega não foram exceções), surgiram diferentes manifestações desta expressão alegórica do desejo de lucros e progresso. Na Noruega, um dos exemplos de maior sucesso popular foram os dois romances de Knut Faldbakken, *Uår 1 (Aftenlandet)* (1974) e *Uår 2 (Sweetwater)* (1976) que, conjuntamente, venderam mais de 200 mil exemplares. Diante deste feito comercial e uma vez que os ditos “disaster movies” começavam a afirmar-se como o investimento garantido do cinema popular dessa década (**Mad Max**, em 1979, com um orçamento miserável, tornou-se no filme mais lucrativos de sempre), rapidamente se começou a montar uma adaptação dos romances de Faldbakken. Vários foram os realizadores noruegueses que tentaram lançar-se neste projeto, quase sempre sem sucesso. O próprio escritor assinou uma adaptação dos romances para cinema e para o teatro, em colaboração com o sueco Claes Fellbom, conhecido cineasta e encenador de ópera – filmou adaptações para cinema de *Carmen*, em 1983, e de *Aida*, em 1987. Fellbom chegou a montar o projeto, que seria uma grande produção internacional, falada em inglês, com financiamento de Hollywood – mas tudo acabou por ruir. Ironicamente, foi das ruínas desse épico falhado que brotou o filme de Lasse Glomm, uma abordagem mais minimal ao futuro distópico imaginado pelo escritor.

Produzido pela Marcusfilm, empresa que Glomm tinha com a sua companheira e produtora Bente Erichsen, o filme foi rodado um pouco por toda a Europa: as sequências da lixeira foram filmadas no aterro de Malagrotta, na periferia de Roma, naquilo que vários membros da equipa descreveram como uma experiência infernal (durante seis semanas, com temperaturas a rondar os 40°C, com cheiros nauseabundos e com todo o elenco e pessoal técnico a ter que ser vacinado contra o tétano); nas antigas fábricas de armamento de Mussolini na cidade de Ostia; nas florestas mortas do sul da Alemanha, destruídas pelos despejos das centrais termoelétricas a carvão; e no bairro de Docklands, nos arredores de Londres, nas ruínas do que havia sido a fábrica de gás Beckton Gas Works, a maior do seu tipo na Europa, que fechara em 1969, e que após a rodagem de **Full Metal Jacket** (1987), de Stanley Kubrick, havia ficado em escombros. Apesar da popularidade dos livros e do investimento da produção, o filme revelar-se-ia um falhanço comercial, levando a Marcusfilm à falência e relegando Glomm para a televisão (onde se dedicaria a séries e telefilmes – morreria em 1996, com apenas 52 anos, sem nunca voltar ao cinema).

Como refere Michael Wynn, **Sweetwater** aparece no cinema norueguês como um precursor do que o historiador chama a “vaga de Hollywood”, isto é, o momento em que o cinema comercial do país nas décadas de 1980-90 (em particular aquele realizado por figuras como Nils Gaup e Ola Solum), conseguiu mimetizar as lógicas estéticas e narrativas do cinema *mainstream* americano com grande sucesso comercial. De facto, em **Sweetwater**, as piscadelas de olho ao cinema norte-americano são mais que muitas, a começar pelos nomes das várias personagens, quase todos em inglês (Allan, Lisa, Boy, Mary, Smiley, Doc, Marta, Rain...), e pela escolha da atriz britânica Alphonsia Emmanuel, que fala exclusivamente inglês. Também em Portugal, uma parte da dita “terceira geração” tentou uma mesma transformação lusitana dos modelos do *mainstream*, em particular Joaquim Leitão (logo a começar com a sua primeira longa-metragem, de 1986, **Duma Vez Por Todas**), Fernando Vendrell (**Fintar o Destino**) e, mais relevante para o contexto desta sessão, Pedro Ruivo com **A Força do Atrito** (1992). Este último estabelece com o filme de Glomm uma série de correspondências por, à semelhança do norueguês, transpor para o contexto português o mesmo universo distópico de **Mad Max**: após um acidente nuclear, há regiões do país interditas por contaminação, o combustível passa a ser a nova moeda de troca, as estradas desertas são patrulhadas por meliantes e há produção clandestina e tráfico de combustíveis. Em **Sweetwater** é a água que passa a ser o bem mais desejado, mas a atmosfera geral de degradação (física e moral) é, em tudo, semelhante.

A abertura do filme de Glomm é, a todos os níveis, memorável. Uma paisagem industrial ao pôr do sol funde-se num mar de estática de uma televisão dessintonizada. Desta, inicia-se uma montagem/*zapping* de reportagens televisivas com imagens de conflitos armados (mísseis, destroços, pessoas que fogem e gritam...) entrecortada pelo rosto do protagonista, Allan, que observa em silêncio. As imagens perturbam-no. É de noite e ele não consegue dormir. A calma cai sobre a cidade, o filho e a mulher dormem, ela despida. Subitamente irrompem homens armados pelo pequeno apartamento, partem uma janela, disparam tiros para o exterior (com um céu vermelho pintado) e aterrorizam a pobre família, para logo depois desaparecerem. Assim, em dois minutos, está dado o estado de ansiedade e de destruição do espaço privado. O filme prossegue, por entre os escombros de uma civilização delapidada, sem proferir uma palavra que seja. Um cão é morto à paulada, um rapaz é espancado, o terror contamina todos os lugares e só ao fim de dez minutos é que ouvimos, pela primeira vez, uma voz humana – uma discussão violenta, cheio de gritos e improperios. É aqui que a força de Glomm se evidencia: um trabalho narrativo onde são as imagens e as ações que compõem o retrato, um retrato feito de destroços, de sangue e de desejo. **Sweetwater** não procura, em momento algum, construir uma linha narrativa clara e linear. Na verdade, a ação avança por segmentos, com cenas dispersas que se ligam de forma apenas tangencial. As elipses são várias e servem, mais da qualquer outra coisa, como forma de evidenciar, por um lado, a alienação das personagens (presas no seu individualismo), e por outro, a própria lógica dispersiva do *zapping* televisivo, como se cada indivíduo fosse um emissor cujas ondas se perdem num televisor dessintonizado.

Toda a sequência de abertura remete para os retratos de violência urbana em filmes como **The Warriors** (1979, Walter Hill) ou **Escape from New York** (1981, John Carpenter), filmes onde a desordem se reveste de uma *coolness* anárquica. É precisamente por aí que o olhar de Glomm se afirma. Exemplo disso é o modo perturbador como o realizador aborda o sexo e a nudez, descrevendo a decadência dos valores puritanos de pudor e decoro (veja-se aquele plano *god's eye* em que o casal protagonista faz sexo ao lado do filho nu – que tem o mesmo poder sacrílego da cena de sexo sobre a bandeira de Inglaterra em **The Last of England** de Drek Jarman, também de 1987). O mau gosto, a irascibilidade e a depravação são o fulcro da dramaturgia de Glomm, que se delicia – como Peckinpah – a filmar o caos em câmara lenta. Embora o romance de Faldbakken procurasse produzir uma crítica à cultura do desperdício (inventando uma sociedade de vive e se alimenta do próprio lixo), já Glomm parece encontrar um estranho – e por vezes desbragado – prazer na associação entre lixo e desejo. Várias são as sequências que entrecortam nudez e sexo com mortos apodrecidos e demais imundice – em particular uma montagem paralela entre uma criança ameaçada por um adulto com uma faca ensanguentada e uma mulher que se masturba no meio do chiqueiro; ou um surpreendente *raccord* entre os lábios vermelhos de uma mulher velha e demente que se transformam numa papoila que brota do meio do esterco. Sem nunca ser a pura marginalidade do Cinema da Boca do Lixo, **Sweetwater** antecipa, numa versão *trash*, aquilo que João Pedro Rodrigues desenvolveu em **O Fantasma**.

Nesse sentido, a personagem de Smiley, o proxeneta filósofo e alcoólico, acaba por traduzir, em grande parte, aquilo que é o ponto de vista de Glomm. No seu anarco-nihilismo, Smiley entende o fim do mundo como uma forma limite de destruir todos os mecanismos de opressão (uma era sem ideologias, guiada apenas pelas necessidades básicas: comer, foder, cagar). Segundo o realizador, esta deveria ser uma crítica na “natureza humana”, mas a graça de **Sweetwater** está no modo como, a partir deste cenário apocalítico é possível especular uma nova sociedade. Daí que, no final, quando o grupo regressa à cidade, tudo fique em aberto: será que, depois do holocausto pós-nuclear, um bando de marginais (assassinos, prostitutas, ladrões, proxenetas, etc.) poderá fundar um futuro melhor?

Ricardo Vieira Lisboa