CRÍTICAS E DUAS RESENHAS

O CINEMA VERDADE VAI AO TEATRO

palco: Transamazônica

IRACEMA

Direção
Orlando Senna
Jorge Bodansky
Elenco
Edna di Cássia
Paulo Cesar Pereio
Conceição Senna
Distribuição:
Embrafilme

16 mm ampliado para 35 mm Cor
1975

Há uma preocupação fundamental em *Iracema:* autenticar imagem e som pela acentuação do registro *in loco*, da presença direta da equipe de filmagem que testemunha a atualidade e se propõe a denunciar um processo em andamento. Diante da queimada gigantesca na floresta, a resposta dos cineastas é o longo movimento de câmara, que varre uma extensão considerável, de modo a mostrar que a fogueira na tela é registro fiel, em continuidade, sem manipulação da montagem, da fogueira real. Diante da festa católica em Belém, que concentra notável multidão nas ruas sob a tutela de Igreja e Polícia Militar, a resposta dos cineastas é a do repórter que se desloca e indaga, colhe imagens e depoimentos, para cobrir os vários aspectos da procissão, de modo a criar o efeito de atualidade (e fidelidade) por outra via: a montagem agora se confessa, mas a descontinuidade produzida é sinal de que o produtor de imagem e som é um ser limitado que, diante de um acontecer que escapa a seu controle, só é capaz de captar uma parte do ocorrido, de "surpreender" alguns momentos, essenciais ou não, que registra de modo irregular (sem a calma e precisão da filmagem controlada de uma encenação) — é por esta irregularidade mesma, tornada estilo, que se procura autenticar o testemunho.

Ao longo do filme, a cata de imagens que tenham valor de documento traduz-se num deslocamento constante via Transamazônica e adjacências, deslocamento que torna possível a acumulação de dados, o encontro com particularidades locais que compõem um perfil vigoroso da vasta região atingida pelos impulsos desenvolvimentistas. A devastação da mata virgem para adaptá-la às necessidades exploratórias do tipo de (re)colonização ampliada que se promove na região é uma constante nas imagens. Porém, a ecologia é apenas um dos eixos da denúncia. Se a poeira substitui o verde, a constatação de um movimento destruidor do equilíbrio natural tem impacto menor diante do desfile de vida social deteriorada nas frentes de trabalho e nos aglomerados humanos instáveis às margens da estrada, com seus postos de gasolina, pequeno comércio, bares, bordéis e precaríssimos acampamentos, pontos de encontro ou repouso de roceiros, trabalhadores, comerciantes, transportadores e prostitutas.

Deste painel, surge a imagem clara de um cenário em transformação, mas o resultado é o avesso daquela imagem promocional veiculada pela ótica do "milagre brasileiro", onde o "desbravamento" do mundo selvagem sugere em cores fortes a cruzada da civilização em conquista de novos espaços para a construção do Brasil Grande. *Iracema* também pinta seu retrato em cores fortes, mas para desmascarar a mitologia heróica da "região de fronteira", para evidenciar um processo onde se sangra a natureza e se institui e regulariza o sacrifício humano e social para que o resultado seja a edificação de um descaminho no meio da mata. A "região de fronteira", longe de prefigurar os destinos elevados que a tecnocracia proclama, mostra-se esfera de ação livre do capital (sulino ou multinacional), que organiza, à distância, a superexploração do trabalho (incluídos os bolsões de mão-de-obra praticamente escrava), a grilagem de terras, o contrabando de madeira e os vários tipos de circulação que imprimem um novo e predatório dinamismo à região.

No interior desta circulação, onde se insere o próprio movimento da equipe de filmagem, a reprodução do percurso da madeira ou das mulheres dá total destaque ao trajeto de uma figura particular: Iracema. Em torno dela, da primeira à última imagem, desenvolve-se a ficção explícita deste filme, ficção que convive com a ênfase, não menos explícita, do documental em todo o seu transcorrer. Narração de uma viagem da inocência (na comunidade mais isolada e próxima à natureza) à desintegração (na periferia do mundo mercantil), a estória de Iracema cimenta os vários momentos do filme. Fio condutor de deslocamentos, cria um tempo linear, define um antes e um depois, estabelecendo um princípio de unidade que orienta a leitura das imagens. Há um foco privilegiado de atenção e, em torno dele, um jogo de expectativas (embora mínimo, tal jogo existe no esquema dramático). E a interrogação sobre o destino da personagem se reitera, à medida em que ela avança em sua antiepopéia pela Transamazônica – série escalonada de humilhações que ela absorve como se fosse sua vocação, fatalidade ingenuamente assumida no clichê: "o meu destino é correr mundo".

De uma viagem de barco pelas águas tranqüilas de um afluente, momento fugaz de mansidão não mais recuperada, Iracema mergulha na cidade para se "modernizar", recebendo nova embalagem e se lançando na vida com o fascínio infantil de quem vê o mundo da sacanagem como o lugar da sabedoria. Tal como sua fala, o olhar de Iracema é desarmado, imediato, marcado pelo desejo de pertencer ao "mundo", pertinência irônica que significa o abandono, sem compensações, de uma identidade anterior enraizada. Na experiência de queda, ao se despossuir, ela vive a prostituição, a entrega e o sofrimento como penitência paga pela aquisição de uma cidadania, que é caricata. A indignidade é sua marca e a mercadoria é sua forma. Transportada pelo caminhão de Tião Brasil Grande, Iracema circula como os bois ou a madeira, e sua vida útil no jogo dos valores em que se enreda está marcada pelo mesmo esquema. Se, na grande estrada, a imagem reiterada é um sem-fim com a precariedade humana em suas margens, no trajeto de Iracema também não há ponto de chegada, onde ela encontre repouso (a felicidade) e se redima. Há, no horizonte, um vazio; a viagem avança e a promessa do mundo é de progressiva decadência. Na última cena, resta a total rarefação, o mundo reduzido a condições mínimas. No reencontro à beira da estrada, a rejeição de Tião Brasil Grande estabelece que Iracema completou o seu ciclo como mercadoria.

De começo a fim, a narração é implacável. A desventura da personagem se representa como um apodrecimento irremediável observado com aquela típica "crueza naturalista" onde a deterioração das aparências se põe como face visível da deterioração de essência, humana, social. Neste toque naturalista, tão afinado com a preocupação em autenticar o registro, as cores fortes e o namoro com o grotesco que aí se insinua trazem uma ameaça: a aproximação do filme de Bodansky/Senna à obra de impacto, onde a aparente objetividade se revela especulação da miséria e a imediatez na busca de efeitos compromete a crítica. No entanto, um dado estrutural, não discutido até aqui, desautoriza com veemência tal aproximação. Indo além da simples constatação de que há uma convivência entre o ficcional e o documental, é necessário analisar o modo específico de *Iracema* fazê-lo, o que pode evidenciar um redimensionamento de ficção e documentário que marca a contribuição mais decisiva do filme.

O trajeto da personagem, que sai da inocência rural para ser engolida pela malícia urbana (ou quase), é algo bastante reiterado no cinema brasileiro de ficção, embora aqui sejam outros o ponto de origem e o cenário. Não há dúvida de que este esquema já codificado é o lado mais convencional que, em *Iracema*, combate a dispersão no espaço produzida pela busca de dados para compor o amplo painel da região. Mas, se a viagem de Iracema costura a sucessão de imagens e falas, tal costura é relativa, pois a ficção não aperta seus próprios laços. Pelo contrário, a narração exibe certa soltura no encadeamento, explorando a convencionalidade mesma do trajeto, e não se preocupa em tecer a trama com cuidados e explicações, não buscando justificativas (psicológicas, por exemplo) para cada passo. Desde o início do filme, há o domínio absoluto do dado imediato, da ação observada no presente, sem qualquer ênfase a motivações (o que traria Iracema a Belém?); o foco no dado imediato faz com que a sucessão de fatos se apresente como sucessão e nada mais. Apoiado neste acompanhamento de um trajeto já assimilado à tradição ficcional, o filme vai além, concentrando seu trabalho no nível que mais interessa: o da relação entre a experiência encenada de Iracema e o contexto de vozes e imagens que a filmagem *in loco* produz.

A convivência de ficção e registro documental não é fato novo no cinema. Se quisermos ir longe nos exemplos, podemos recuar até a primeira década do século, mas a referência ao neo-realismo italiano do pós-guerra é suficiente e nos leva a um dos momentos mais consagrados de tal convivência. Definiu-se aí, para o cinema sonoro anterior ao "som direto", um modo muito específico de encaixar a ficção no "cenário natural" da cidade, estrada ou plantação. Encaixe que esconde a emenda, marcado pela continuidade que ajusta seus elementos para que dado bruto e fingimento do ator pareçam emanações do mesmo mundo homogêneo e íntegro que se projeta na tela. De lá para cá, no Brasil como em tantas outras partes, o desenvolvimento do cinema moderno (produzido entre nós a partir do "neo-realista" *Rio 40°* – Nelson Pereira dos Santos, 1954) gerou um leque amplo de alternativas na promoção desta convivência e chegou a fazer dela um dos seus traços característicos, elemento comum a propostas muitas vezes antagônicas na estética e na ideologia. Neste particular, o trabalho de Godard na década de sessenta nos fornece uma antologia, refazendo a cada filme as relações entre encenação e registro, entre imagem e som. Desde *Barravento* (1962), o cinema de Glauber Rocha trabalha estas relações, a partir do contexto do Cinema Novo que, no seu desenvolvimento e na diversidade de estilos, fez desta questão um dos eixos de debate e experiência. Na década de setenta, o desejo simultâneo de autenticar (selo do real) e fantasiar se manifesta em todos os níveis da produção cinematográfica. Num extremo, temos o convencional "drama realista" – que industrializa (e banaliza) a herança do neo-realismo em filmes tipo *Vivendo na Corda Bamba* (*Blue Collar*). No outro, o filme-colagem que justapõe ficção e documentário, sem pretender mascarar tal justaposição, ostentando a descontinuida-

de existente entre as diferentes formas de representação que mobiliza e faz interagir, pela montagem (o cinema do iugoslavo Makavejev constitui um bom exemplo de colagem deste tipo). Dentro deste quadro, *Iracema* se insere na tendência que assume, e explora, a descontinuidade entre ficção e registro, sendo aquele tipo de filme onde não é possível encontrar a passagem suave, a diluição de um no outro, o encaixe que esconde a emenda tão a gosto de um cinema que procura o efeito-de-realidade (quando o fingimento se disfarça). No filme de Bodansky/Senna, falta homogeneidade à representação: o registro se faz com um critério e a encenação com outro. Ao caráter disciplinado do registro documental — baseado na idéia de que existe uma realidade objetiva a "captar" — se combina uma encenação que subverte as regras do jogo e destrói a separação entre sujeito e objeto, entre o cineasta que julga contemplar sem interferir e a realidade a ser "mostrada" sem máculas pela câmera. Ao contrário do filme-colagem, onde a descontinuidade se cria pela montagem que justapõe blocos, (em si, são peças homogêneas e se estranham quando em presença um do outro), *Iracema* instala a heterogeneidade em cada cena, pois o elemento que encarna a ruptura e assume a responsabilidade direta pela convivência *sui generis* entre ficção e documentário é o ator/personagem Paulo Cesar Pereio/Tião Brasil Grande.

Figura mediadora, principal orquestrador deste jogo de teatro e experiência bruta com que câmera e montagem devem ajustar contas ao longo do filme, Pereio/Tião representa, provoca, comenta, entrevista, intervém descaradamente no andamento de tudo. Nos vários ambientes que a equipe de filmagem encontra, é ele quem conduz a conversa e dá voz às diferentes figuras que fazem seu discurso de queixa, conformismo ou revolta. Deste modo, traz para dentro do quadro visível este lance de provocação que torna os depoimentos da população local uma "encenação": o que cada elemento focalizado diz, sem ser mentira e fruto de um impulso seu de declaração sincera, pela moldura elaborada pelo filme transforma-se em peça manipulável de uma retórica que não é sua e cujo controle está muito mais do lado de quem decide sobre o lugar de imagens e sons. Pois bem, o esquema ventríloquo que muitas vezes domina o cinema direto, onde a entrevista é, no limite, a voz travestida do cineasta, fica exposto em *Iracema*. Tião Brasil Grande inscreve dentro do filme o mecanismo do diálogo assimétrico — porque são diferentes os poderes — proposto pelo cineasta às figuras de que se apropria pela imagem/som. *Iracema* representa, pondo a descoberto, a invasão que seu olhar pressupõe e sem a qual ele seria impossível. De tema sobre o qual se fala durante o filme, a invasão econômico-social-cultural passa a ser um princípio organizador da *mise-en-scène* a partir do comportamento lucidamente "escandaloso" de Pereio: a intervenção e comentário jocoso explicitam no verbo teatral o que a imagem já sublinha por si mesma, num tom de deboche que expulsa, ou pelo menos desautoriza, a compaixão diante da miséria de Iracema; ao nomear o grotesco, ele desloca a emoção do espectador, que é convidado a encarar de frente sua própria má consciência mascarada pela atitude "séria e grave" diante do representado na tela.

Se a câmera é também "séria e grave", sensível ao detalhe, ágil na procura, comportando-se como se tudo à sua frente fosse natural, não encenado, as sacações de Pereio e sua interação com Iracema, aliás Edna de Cássia, provocam o estranhamento. Em vez do real, o que transparece é a encenação.

E tal efeito se reforça porque — lance fundamental — Pereio e Edna de Cássia fazem percursos opostos. Enquanto ela (nativa) expõe a sua inexperiência, o gesto dele (sulino) denuncia o desnível no cumprimento das regras deste jogo que, como todos os outros, é imposto ao elemento da região. Deste modo, o teatro que inventa Tião e Iracema incorpora o pressuposto de que Pereio e Edna têm estatutos diferentes. Ele é o fingidor que domina a representação e sabe que seu papel é citar Tião Brasil Grande, sem deixar de ser e parecer Pereio. Ela é o fingidor que não tem o mesmo domínio sobre a representação e vê seu papel se transformar numa citação de si mesma ao querer ser Iracema. Neste cruzamento dos caminhos, o trajeto de Tião conduzindo Iracema pelo mundo (ficção) é estranhado pelo trajeto de Pereio conduzindo Edna pela representação. Nos dois níveis, nossa relação é com a polaridade malícia (dominante)/inocência (dominado). O jogo Pereio/Edna duplica o jogo Tião/Iracema. E o filme representa a invasão da qual é segmento.

Ao abrigar em sua própria estrutura esta mescla de invasor e invadido, numa interação exposta que não dissimula o processo que o constitui como representação, *Iracema* define solução original que o faz obra-prima. A força não está, isoladamente, no método, na direção, no ator ou no tema. Está na sua convergência, em 1974/75.

Ismail Xavier

DE GETÚLIO A JUSCELINO O BRASIL NO CINEMA

Os Anos JK-Uma Trajetória Política, primeiro longa-metragem de Silvio Tendler satisfaz, de um lado, a necessária e quase vital fome de imagens que temos de nosso passado, recuperando um segmento da história brasileira e, de outro lado, procura trazer — de forma às vezes didática — um espírito de conciliação política que acredita ser útil nos nossos dias. E, como se houvesse uma linha que o ligasse aos seus similares antecessores *Getúlio Vargas* de Ana Carolina e *O Mundo em que Getúlio Viveu* de Jorge Ileli, assume a linguagem da personalidade que escolheu como objeto de análise, embora isso se faça a partir de uma perspectiva crítica — nem sempre acertada — dos acontecimentos.

Dirigindo-se aos mais jovens, segundo palavras dos seus realizadores, esses filmes pretendem dar, àqueles que não viveram uma época da nossa história, a medida de emoção, através da magia das imagens recuperadas ao tempo que os livros nem sempre preservam. É por isso que a sua posição diante dos fatos não pode ser fria ou neutra, eles terminam sendo como que carregados pela força das imagens e de seu fascínio e o tempo redescoberto termina sendo ainda mais intenso do que se ele tivesse sido efetivamente vivido. No Brasil, onde a memória é permanentemente escamoteada, toda tentativa de recuperação de um segmento de nosso acervo histórico transforma-se numa aventura quase épica, o que contagia não apenas a disposição daqueles que dela participam como acaba se incorporando ao seu próprio discurso. Daí porque nem mesmo a suposta objetividade fatual que Jorge Ileli inscreve como epígrafe de seu filme escapa à adesão do cineasta ao político, que é visto amavelmente como estadista e um homem que soube interpretar o seu