

## CINEMA INOCENTE

direção e roteiro

Júlio Bressane

fotografia

José Sette Barros

montagem

Leovigildo Cordeiro (Radar)

elenco

Radar

Nunes Pereira

16mm, preto e branco e cor  
1980

É bastante possível que daqui a algum tempo — com o aumento da comercialização de filmes através de vídeo cassetes, com a ação mais firme das tevês na produção e veiculação de filmes, e com o mercado de exibição composto de muitas pequenas salas — é bastante possível que com o comércio do filme organizado deste modo, venha a se criar um espaço para a apresentação regular de um cinema assim como o que Júlio Bressane propõe em *Cinema inocente*.

Não é bem um filme, pois as imagens correm na tela sem a preocupação de contar uma história tal como as histórias costumam ser contadas em filmes. Ou seja, não se encontram aqui os recursos formais habitualmente usados para dar ao espectador a sensação de se encontrar diante do real, ou pelo menos diante de um registro objetivo do real.

Ou é bem um filme, pois as imagens procuram manter o espectador sempre consciente do fato de se encontrar num cinema, diante de um filme projetado numa tela. Ou seja, aqui o intermediário entre o narrador e o pedaço do real do qual ele se apropria para compor suas imagens, a câmera de filmar, revela a todo instante sua presença, quer pela escolha de ângulos de visão menos comuns, quer pela aparente incapacidade de registrar a realidade objetivamente.

Não é bem um filme, ou é bem um filme. Tudo depende, na verdade, dos olhos do espectador.

Quer dizer, os olhos do espectador estão — pelo menos em princípio — sempre abertos a novos estímulos visuais, estão sempre interessados em ver diferentes arranjos de formas, cores e movimentos conjugados com o som. Em princípio todas as pessoas estariam prontas a aceitar tanto a forma de cinema proposta tradicionalmente quanto uma outra forma, como esta, inocente, marginal, artesanal, experimental, voltada para si mesma. Mas as coisas não se passam exatamente assim.

Os olhos das pessoas que costumam ir ao cinema não escolhem tão livremente quanto se imagina, porque foram condicionados (através da repetição exaustiva de um único modelo de composição) a identificar como cinema de verdade um só dos infinitos modos possíveis de se

compor um filme. Vale mesmo é o espetáculo onde a figura do narrador permanece oculta, e onde o espectador tem a sensação de ver as coisas como se elas estivessem acontecendo diretamente diante de seus olhos, como se não existisse nem câmera, nem filme, nem tela, nem nada, mas só a ação dentro do plano. *Cinema inocente* se infiltra neste quadro tradicional como um agente subversivo.

Subversivo, antes de mais nada, porque não se apresenta como um produto industrial, mas sim como coisa manufaturada. Imitação de produto industrial, ou produto de uma sociedade ainda não industrializada, feito em casa, meio de brincadeira. Imitação, farsa ou paródia para ser visto por uma platéia reduzida, em comparação com o público médio de um filme realizado pela indústria. Subversivo ainda porque se recusa a trabalhar dentro das normas de composição impostas pelo mercado. Ou melhor: porque trabalha exatamente no sentido contrário, para desmontar estas formas. Subversivo porque se refere a todo instante ao poder, porque fala dele, porque se dirige a ele, porque está dentro dele, mas se diz à margem, como um anarquista.

De certo modo *Cinema inocente* se propõe menos como um filme do que como uma crítica de filmes. Ele se dirige aos olhos das pessoas especialmente interessadas em ver filmes, e supõe um espectador familiarizado com o produto cinematográfico mais amplamente divulgado. E supõe também que este espectador já se encontre, tal como o inocente realizador, por trás da câmera, um tanto desinteressado pela fórmula mil vezes repetida pela indústria. Júlio Bressane não se refere propriamente ao mundo que existe do lado de fora do cinema. Sua conversa começa e acaba na tela. O filme procura mesmo é interferir nos olhos do espectador, é sugerir que os filmes podem ver o mundo diferentemente e que ele, espectador, pode ver o cinema diferentemente.

Perto da câmera o diretor folheia um exemplar da revista *Cahiers du Cinéma* dedicado a Marcel L'Herbier, e folheia de modo a que o espectador veja bem as páginas da revista. Mais adiante, o diretor entra na imagem, como se fosse um repórter, para conduzir o espectador aos estúdios de Jece Valadão e entrevistar o montador Radar. Ou entra em quadro para entrevistar o diretor de cinema Marcel L'Herbier (interpretado por Nunes Pereira) que, de passagem pelo Rio a caminho de Buenos Aires, anuncia seu próximo projeto — um filme sobre os índios brasileiros baseado nos estudos de seu amigo Nunes Pereira.

Fala-se de cinema, brinca-se com o cinema, e não apenas aí, nestes trechos em que o tema da conversa aparece diretamente traduzido em palavras. E nem apenas naqueles outros trechos em que se encontram inseridos fragmentos de alguns dos primeiros filmes da história do cinema. Fala-se de cinema também em todos aqueles momentos onde a câmera passeia com o personagem pelas ruas da cidade.

Filma-se, por exemplo, um pedaço da avenida Presidente Vargas, ou a caminhada de Radar, ou a caminhada dentro do estúdio de Jece Valadão à procura da sala em que se encontra Radar. E nestas situações o que menos importa é a paisagem ou a pessoa filmada. Importa mesmo é a câmera, que embora invisível aparece na imagem mais do que qualquer outra coisa, porque treme, porque perde o foco, porque caminha sem rumo certo, porque oscila como um pêndulo para lá e para cá. A coisa filmada, na verdade, aparece pouco. O cinema inocente não mostra nada. Ou mostra só a si mesmo.

Sobre estas imagens a voz do diretor diz (num tom de brincadeira que segue em paralelo a atmosfera desarrumada da fotografia) que as coisas se revelam com maior exatidão quando mostradas

assim, numa farsa, num fingimento. O que Júlio Bressane vem dizendo nos seus filmes é isto mesmo. Para ele a vocação natural do cinema é o posto daquilo que se faz na maior parte do tempo: é ser irreal. Ele defende um cinema não naturalista, e neste sentido *Cinema inocente* não chega a ser uma novidade em relação a seus trabalhos anteriores. Parece mesmo até um intervalo, um entreato entre dois projetos mais ambiciosos para uma brincadeira que reafirme o princípio geral de seus filmes. E, já que se trata de uma brincadeira, um espetáculo feito para consumo familiar, para ser curtido por uma platéia cúmplice do realizador.

No entanto, especialmente em relação ao *Gigante da América*, exibido comercialmente no final do ano passado, existe aqui a novidade do tom despretencioso e do bom humor. Uma simplicidade e um bom humor não apenas em relação aos filmes anteriores de Bressane, mas em relação à média da produção cinematográfica. Filmada na maior parte do tempo em preto e branco, entrecortada de discos antigos (com as letras das músicas fazendo às vezes de diálogo ou de narração), exibida sem letreiros com o título ou com os nomes dos realizadores, e exibida só no auditório da Cinemateca no Rio, esta brincadeira inocente tem uma leveza que o processo de produção industrial dificilmente tem permitido às pessoas que fazem cinema. É verdade, o filme não procura ir além desta atmosfera de entreato.

Ao final o que o espectador recebe mesmo é a sensação de que o filme foi feito numa atmosfera particularmente descontraída e satisfeita. Ou seja, o cinema inocente não se preocupa em ir além das fronteiras estabelecidas pelo produto industrializado, não vai ver o que ele habitualmente não vê. Dança no ar, leve como uma pluma, um pouco ao sabor do vento do cinema, contentando-se em se mexer no espaço em linha sinuosa, irregular, imprevisível.

José Carlos Avellar

## AS ROSAS DA ESTRADA



*Aopção*, longa-metragem dirigido por Ozualdo Ribeiro Candeias, prêmio especial do júri do festival de Locarno deste ano, traz no seu próprio título a sua síntese — *Aopção*, escritos juntos com o claro objetivo do autor de usar o prefixo “a” indicando “ausência de”, ou seja, a falta de escolha, de liberdade, entendida aqui como tema central do filme, ao qual se agregam outros mitos como a dignidade e a personalidade.

A trama se constrói com personagens, (ou melhor dizendo, com um grupo de pessoas) que são totalmente determinadas pelas circunstâncias do meio em que vivem, sem a mínima possibilidade de qualquer tipo de escolha. O real como a síntese de suas determinações.

Entretanto, não se trata de um filme tipo neo-realista ou de um documentário, mas sim do retrato vivo de seres do povo das classes mais pobres que vivem numa sociedade fechada, marcada pela pobreza e pela miséria e que são captados por uma câmara insolente, vistos sem qualquer paternalismo ou atitude populista por parte do diretor, que, diga-se de passagem, não recebeu qualquer influência do chamado grupo do Cinema Novo, sem dúvida o momento mais importante de nossa cultura cinematográfica, mas que acabou por constituir-se num caso singular da nossa sétima arte.

Em oposição àqueles condicionamentos referidos acima e determinantes do comportamento dos personagens coloca-se, por outro lado, a quase completa autonomia do cineasta em relação ao seu próprio trabalho. O júri internacional que premiou *Aopção* justificou o Leopardo de Bronze que lhe foi conferido salientando “*la liberté et l'insolence de son regard posé sur une expérience vécue*”.

De fato, o filme é o resultado de um trabalho que procura reduzir ao mínimo as influências do mercado cinematográfico, que acabam, em maior ou menor grau, interferindo na criação artística. Aqui, nos parece, reside a importância do diretor, que juntamente com Glauber Rocha e outros pouquíssimos daqui e de fora, consegue realizar suas obras da forma a mais descondicionada possível no que diz respeito às injunções do mercado de cinema.

Passando ao filme propriamente dito. A estória se inicia no campo, onde já as primeiras tomadas anunciam a origem e a atividade do grupo de personagens que será o fulcro da narrativa: trabalhadores rurais. E uma antevisão de uma delas do que será sua vida se ficar vivendo na roça (“tirando água do poço, cozinhando, lavando roupa, casando, vendo o filho sendo enterrado, vítima da miséria”) a leva a cair na estrada. Esta atitude é acompanhada por outras mulheres que, aparentemente, não têm nenhuma ligação entre si a não ser a tentativa de mudar de vida indo em busca da cidade grande.

A estrada é, portanto, o caminho natural onde irão se juntar as personagens, todas mulheres, tentando melhores condições de vida no centro urbano. A idéia em si mesma não é nova em nosso cinema mas sim o enfoque dado pelo diretor que privilegia as circunstâncias e o espaço que envolve as pessoas, que, funcionando como perfeitos arquétipos das camadas sociais mais pobres da sociedade, surgem, desaparecem e reaparecem da cena de forma intermitente para se resolverem, socialmente, na cidade, ponto final da caminhada. Esta aparente descontinuidade da ação das personagens, na realidade, se constituindo num intrincado de acontecimentos tecidos com a finalidade da apreensão de determinações econômicas, sociais e culturais, sobretudo, que as movem, é