

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

A OPÇÃO

direção, roteiro, fotografia e montagem
Ozualdo Candeias

elenco

Carmen Ortega
Carmen Angélica
Cristina Godinho
Vilma Camargo
Zé Risonho
Jairo Ferreira
Alain Fontaine
Virgílio Roneda
Alair Northon

35mm, preto e branco
1980-81

resolvida por uma montagem muito equilibrada no sentido de duração dos tempos das seqüências e a sua amarração, dentro da estrutura geral do filme.

Nesta caminhada muitas situações vão ocorrendo (o mundo, afinal, não é tudo o que ocorre?) e denunciam os valores de sua herança cultural, como a seqüência em que uma das mulheres, talvez de origem social um pouco mais elevada do que da maioria do grupo, o que é notado tanto pela sua pele como pela roupa, mostra o seu remorso, ou sentimento de culpa, por ter deitado com um chofer de caminhão num hotel de beira de estrada ao passar defronte uma igreja. E os homens que se relacionam com as mulheres, ocasionalmente, exibem o seu comportamento machista como, por exemplo, na seqüência em que um chofer de caminhão lubrifica (literalmente) o órgão sexual, antes do coito, que mostra de forma evidente o sexo realizado de forma mecânica (sic!) — a natureza do seu trabalho impregnando a sua relação com a mulher.

Uma outra seqüência em que um segundo chofer de caminhão dá leves pancadas com um martelo na bunda de uma das mulheres, semidespida, e no seu pênis, como se estivesse a checar a pressão dos pneus para se masturbar em seguida, evidencia, ainda mais, esse inbricamento entre o trabalho e vida sexual, e nesta situação, há uma denotação de aberração sexual levada a extremo.

A estes tipos de comportamento vão corresponder, por parte das mulheres, decorrência lógica, uma absoluta passividade e a ausência de emoções, completando o quadro de uma total mecanização das relações.

A ausência, quase que completa, de música no filme, a presença constante dos sons e ruídos ambientes, as

poucas falas em *off* acentuam ainda mais a rudeza que perpassa todas as seqüências. Em nenhum momento da narrativa o espectador consegue *respirar*, isto é, tomar um fôlego da dramaticidade das situações.

É de se notar ainda que o espaço do filme (roça-estrada-cidade), entendido aqui como a união da sociedade com a paisagem, tem uma importante função na estrutura fílmica. Os personagens estão como colados à paisagem, nunca se destacam dela. São mesmo sua função. Estes personagens que não são nomeados no filme nunca aparecem vivendo pequenos dramas existenciais ou emocionais ou mesmo crises psicológicas, o que se por um lado dá uma dimensão levada a extremo da vida das camadas mais pobres no povo, por um outro lado, parece ter como finalidade criar um distanciamento entre o espectador e o tema da obra para que ele possa ter um ângulo de visão mais privilegiado, mais objetivo, para poder apreender o real.

E aqui reside, nos parece, um dos fulcros de, praticamente, toda a obra de Candeias: a sua preferência em mostrar as circunstâncias pelas quais as pessoas são determinadas e não mostrar só ou a sua idiossincrasia.

De todo este conjunto de circunstâncias vividos pelos personagens resulta um quadro de completo amoralismo onde as coisas acontecidas não se mostram nem boas nem más, elas simplesmente são.

E a paisagem — onde a presença de caminhões, carros, todos os tipos de transporte, praticamente, aparecem no filme, bancos de carros abandonados na estrada, etc. compõem um verdadeiro painel de fim da civilização baseada, também, no carro — acentua ainda mais o universo mecanizado em que vivem os personagens. As determinações sociais, econômicas e políticas, etc. comandam o mundo em que eles se agitam. E nada impede a trajetória que os leva a sua destruição, nem um padre doido, por exemplo, que tenta pregar o evangelho às mulheres, é totalmente envolvido por elas.

E a cidade é o espaço onde elas vão se reunir numa última vez e ter o destino final. A maioria acaba se envolvendo com a população do submundo, onde, procurando a sobrevivência, encontram a própria destruição.

Retratar os segmentos mais pobres da sociedade é uma preocupação constante da obra de Candeias, tarefa difícil de cineasta quando a maioria acaba preferindo ou retratar situações de poder, das classes dominantes, ou situações que envolvem os segmentos médios das camadas do povo, quando tem, evidentemente, alguma preocupação social.

Um outro aspecto fundamental a ser salientado n' *Aopção* é a denúncia do massacre econômico e cultural a que o país é submetido e que aparece em diálogos, em *off*, que surgem a partir, exatamente, de pessoas das classes pobres num nível, diga-se, primário de percepção de algum tipo de exploração. É o caso, por exemplo, da seqüência em que a dona, de um bordel, ao testar as candidatas a *strip-teaser* da casa que desfilam nuas, exibindo seus corpos magros diante de uma platéia inexistente, grita para alguém: "Tira essa m... de música americana!" E em seguida a música é retirada e entra um som de música folclórica, lembrando, ou sendo na realidade, acordes de uma lenda amazônica.

Um outro diálogo, por exemplo, em que aparece este tipo de preocupação do diretor é uma seqüência que se passa num restaurante de beira de estrada, quando alguém, em *off*, grita: "— Você quer uma Coca-Cola?" E uma outra voz responde: "— Coca-Cola o que, quero é guaraná!" E o outro retruca: "— Tudo bem!" E a outra voz ataca: "— Tudo bem, o c...!" Esta recusa, consciente ou inconsciente, de expressões tipo "tudo bem", que, veiculadas de forma maciça através dos meios de comunicação de massa, acabam se introjando no discurso do cotidiano, é um bom indicador da preocupação do diretor em anunciar certos níveis de percepção das camadas mais pobres em relação a este tipo de exploração.

Se fizermos uma avaliação das propostas que o filme, a nosso ver, assume, diríamos que a obra se situa num quadro geral de outros trabalhos, tanto no cinema quanto em teatro ou literatura, de crítica aos mitos, que são alimentados, no geral, tanto no nosso país, quanto nos países de economia capitalista avançada, mitos como a liberdade, dignidade ou personalidade.

É dentro deste enfoque que resolvemos escrever estas "mal traçadas linhas", com o objetivo de chamar a atenção para *Aopção*. Afinal, será que teremos que esperar um outro júri da Suíça para lembrar as pessoas mais ligadas (direta ou indiretamente) à cultura da importância da obra de Candeias?

Antonio Alves Cury