

IRACEMA... DE BODANZKY E SENNA:
UMA FICÇÃO POUCO COMPORTADA

CRISTINA BRUZZO*

Convém ter presente o desabafo de François Truffaut ao escrever sobre filmes: o cineasta francês, lembra Jacques Aumont, queixava-se, nos anos de 1960, de que seus conterrâneos tinham duas profissões: a própria e a de críticos cinematográficos. Segundo Aumont, depois que a universidade começou a prestar atenção no cinema, a crítica de filmes tornou-se “análise” e a constatação de Truffaut segue pertinente (Aumont, 1996, p. 5-6). Ainda assim arrisco algumas linhas para comemorar a chegada em DVD, pela Videofilmes, do filme *Iracema: uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna, em “análise” que pretende apontar como a obra desconcerta o lugar de espectador.

Por que festejar o lançamento de um filme realizado há mais de 32 anos, com uma câmera instavelmente apoiada nos ombros de um fotógrafo/diretor, acompanhado por uma equipe que cabia em uma Kombi, a rodar por uma vintena de dias pelos arredores de Belém e do Araguaia sob a sombra tenebrosa do governo militar?

Qual a novidade em imagens de árvores derrubadas a machado e motosserra, de fogo implacável, de nuvens de poeira e fumaça acompanhando os caminhões com toras e pranchas de madeira e de uma jovem que se vai acabando, prostituta da beira da desastrosa estrada?

Foi novidade antes de ser visto, por seis anos aguardando a possibilidade de exibição no Brasil, retido nas artimanhas da censura. Premiado e assistido fora do país, antes de todos, pela exibição na televisão alemã que financiou sua realização, topando a proposta de um roteiro precário. As imagens que chocaram a geração que assistiu às pro-

* Professora da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
E-mail: bruzzo@unicamp.br

jeções em casas de amigos e cineclubes no final dos anos de 1970, como conta Ismail Xavier, hoje freqüentam os telejornais do mundo inteiro, quase clichês da Amazônia. Não surpreendem os olhos televisuais, embotados de assolamento.

Contudo, é motivo de contentamento a ressurgência do filme, cujas cópias em VHS dos anos de 1980 são raras nas locadoras. Também para ensaiar outras aproximações, seguindo a sugestão de Jean Claude Bernardet, por “trilhas possíveis para pensar o cinema brasileiro culto dos anos 60-70 de forma diferente da que, em geral, fizemos até agora” (Bernardet, 2001, p. 11).

Antes de mais nada, importa a permanência das imagens, nesses tempos de morte antecipada dos filmes. Outrossim, lembrar que se passou um tempo em que filmar essas cenas era algo fora da ordem; ainda pelo que está documental no registro das pessoas em seus quefazeres triviais: cozinhando, dançando, comprando, provando, carregando um barco, um caminhão, vestindo e despindo. Quase como sempre se faz, mas com uma câmera de filmar muito perto, mais ou menos na maior espontaneidade possível na frente de um aparato e de uma equipe a todo momento trocando o chassi da câmera. Tão perto que é quase como um ouvido, uma imagem que escuta (Comolli, 2004, p. 34).

A proximidade com o formato televisivo – o enquadramento fotográfico afinado com as características da imagem de televisão – favorece a recepção do filme em DVD, destacando algumas cenas, como a bela tomada do jovem lavando o vidro do caminhão, que suspendem momentaneamente a trama ficcional, reduzida a ocorrência secundária, como indica Bodanzky: “Eu parto do documentário, meus filmes são basicamente documentários com alguns elementos de ficção” (entrevista publicada em Falcão & Bruzzo, *Coletânea Lições com cinema*, 1996, p. 58).

O filme estrutura-se de forma bastante particular em torno da atuação vigorosa de Paulo César Pereio, o ator mais experiente junto com Conceição Senna nesse elenco de atores de teatro amador ou não-atores. Ele representa um caminhoneiro empolgado com a ação do governo militar na construção, a qualquer preço, do “Brasil Grande”. Também se encontram marcas desse afã na produção cinematográfica da época, como lembra Heloísa Buarque de Hollanda (1981, p. 92),

com a adesão de vários representantes do chamado Cinema Novo às exigências do mercado e da política cultural do Estado, como Cacá Diegues (*Xica da Silva* e *Dona flor e seus dois maridos*) e Nelson Pereira dos Santos (*Tenda dos milagres*).

Edna de Cássia é a jovem que representa Iracema e não tinha qualquer experiência como atriz. Pereio instiga Edna a falar e agir, por um lado irritando a jovem e de outro com pequenos gestos de ternura, afagos discretos e uma contenção comportada na cena de sexo.

Pereio é também o fiel que garante a possibilidade de realização do filme pelo exercício de uma perturbação que exalta a presença física dos que estão perante a câmera. O roteiro, desconhecido pela maioria dos participantes, apresentava algumas indicações com as quais Pereio construiu um personagem caricato que instiga as pessoas em quadro, colaborando na criação de uma forma singular de entrevista dissimulada em conversa de bar. Como a televisão nos anos de 1970 ainda marcava pouco a forma de ficar ante a câmera de filmar, os não-atores reagiam de maneira especial, possibilitando o filme, porque, se a curiosidade está presente no olhar para a câmera, não estão as poses e atuações tão padronizadas que hoje imperam tão logo um aparato de filmagem é acionado.

Esse formato cria uma tensão interessante entre o que se diz e o que se vê no filme. Por um lado, as falas anunciam alguma denúncia prevista pelo roteiro, entremeadas às conversas de Pereio com pessoas dos lugares percorridos: grilagem de terras, venda ilegal da madeira, falta de alternativa de vida na região, trabalho escravo. Ocorre também que os diálogos não se sustentem, e, pouco a pouco, permanece Pereio enaltecendo, com ironia, o desenvolvimento do país e o discurso ufanista em completo desacordo com a galeria de rostos mudos presente no enquadramento.

A imagem, por seu lado, busca mostrar como aquelas pessoas são e agem, seus gestos e seus afazeres, como “cada personagem carrega o seu mundo” (Comolli, 2004, p. 103-104). A ênfase com que Bodanzky se refere a essas filmagens nos extras revela como lhe é caro apresentar a pessoa mesmo em atos feitos para a câmera, submetendo muitas vezes a trama ficcional ao gesto, em constante “caça” fotográfica. Entretanto, mostrar não é o mesmo que fazer, como podemos perceber na filmagem dos fiéis durante do Círio de Nazaré, em atitude

bem diferente daquela de *Iracema* passando pó-de-arroz no rosto, no prostíbulo em Belém, numa repetição angustiada de quem não sabe como ocupar as mãos. Ainda assim, a cena incomoda pela crueza da pessoa que se mostra para a lente, com a qual não tem intimidade.

Contudo, não se trata de buscar incorreções, porque o mérito do filme reside na escolha por incorporar os acontecimentos próprios do imprevisto. Bodanzky não apaga, nem dissimula: temos as pessoas olhando diretamente para a câmera, parando na rua para acompanhar a cena ou um comerciante generoso e simpático por demais na negociação com o produtor de açai. Bodanzky achou melhor deixar a cena assim, de modo geral evitou repetir *takes*. O efeito de mostrar a encenação “natural”, possível na filmagem de primeira vez, acaba revelando a encenação espontânea, não programada. A opção pela cena “um” faz com que os diretores sejam os primeiros espectadores do presente da filmagem e impede quem assiste ao filme de usufruir o entretenimento confortável de quem apenas espia; a dureza das cenas despega o espectador da poltrona. Em tais procedimentos podemos reconhecer que “(...) a justeza da decisão tomada quase sem reflexão provém de uma preparação e de uma convicção quanto ao cinema que o diretor quer fazer” (Bernardet, 2001, p. 11).

Como este texto pretende sugerir algumas pistas sobre o lugar do espectador, não poderia descurar da nova forma de ver filmes proposta pelo formato em DVD. Com o controle remoto e a fé na interatividade, o suporte inaugura uma compreensão, mescla de informação e curiosidade, buscada pelos acréscimos ao filme, que recebem o sugestivo nome de “extras”. Aí podemos acompanhar Pereio em seu vedetismo, Ismail Xavier destacando os aspectos relevantes do formato ficcional singular, além de uma versão comentada por Bodanzky, João Moreira Salles e Eduardo Scorel (estranha forma de apresentar um filme...). Mais interessante, porém, são as referências a Edna de Cássia, a jovem que representa *Iracema*. Pereio, que sempre ostentou a fama de mulherengo, destaca os cuidados de membros da equipe para impedi-lo de ficar a sós com ela. Conceição Senna alonga-se em satisfazer o interesse dos espectadores com o destino de Edna (interesse que posso confirmar por ter participado de várias exhibições do filme para professores da educação básica). Difícil não lembrar da Baleia, a cadela do filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1963), que despertou a desconfiança do seletor público no Festival de Cannes, somente aquietada com a certeza de que o animal não sofrera com as filmagens.

Por mais que o cinema traga temas candentes, não surpreende que sobressaia a apreensão pelo que figura um real imediato: a morte da cadela e a jovem atriz deixada para trás, em suma, o abandono à própria sorte das figuras indefesas que podem ter sido afetadas pela filmagem. “Como a fonte para aplacar a sede do viajante, será o realismo uma necessidade do espectador?” (Comolli, 2004, p. 380).

Referências bibliográficas

AUMONT, J. *À quoi pensent les films*. Paris: Séguier, 1996.

BERNARDET, J.-C. Cinema marginal? *Folha de S.Paulo*, São Paulo, Mais!, p. 8-11, 10 jun. 2001.

COMOLLI, J.L. *Voir et pouvoir, l'innocence perdue*: cinéma, télévision, fiction, documentaire. Lagrassi: Verdier, 2004.

FALCÃO, A.R.; BRUZZO, C. *Coletânea Lições com cinema*. V. 3. São Paulo: FDE, 1996.

HOLLANDA, H.B. *Impressões de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1981.