



Geraldo Sarno em dois momentos da filmagem de "A Terra Queima". O homem com a câmara filma no Nordeste a gente pobre pressionada pela injustiça muita, pela água pouca e pela terra quase nenhuma para trabalhar.

José Carlos Avellar

# PELAS ESTRADAS DA VIDA

**M**arço de 1984, numa estrada, a caminho de Fortaleza. Da janela do carro o homem com a câmara descobre ao acaso quatro pessoas na estreita faixa entre o asfalto e a vegetação rala e espinhenta que existe em volta. Um homem, duas crianças, uma mulher. O homem com a câmara filma no Nordeste a gente pobre pressionada pela injustiça muita, pela água pouca e pela terra quase nenhuma para trabalhar. E assim, o que ele vê da janela do carro vê como uma imagem do filme que está fazendo. Vê a mulher, as crianças e o homem, passo apressado, pequenas trouxas na cabeça, e vê e sente ali uma família de retirantes.

Vem logo um impulso: parar o carro e filmar. Vem logo uma questão: como filmar.

Quer dizer: como filmar não apenas o que está ali imediatamente visível, o homem, as crianças, a mulher, a paisagem; como filmar não só a coisa rala e espinhenta na janela do carro. Como filmar também, ou principalmente, a sensação recebida do que se vê no instante mesmo em que se vê: a sensação de que ali está mais uma família empurrada pela fome do campo para a cidade pequena, e empurrada pela falta de trabalho da cidade pequena para a capital — para a escola, esperança última de sobrevivência. Como filmar. Como filmar mais que o real ali presente, como mostrar o sentimento sentido mais forte porque o que se apresentou aos olhos foi visto como fragmento de uma questão mais ampla. O que o homem com a câmara vê da janela do carro ele vê como uma imagem que continua o filme que ele está fazendo. Vê informado por tudo o que viu antes.

(O antes, aqui, se refere ao que o homem com a câmara viu durante a feitura deste filme em particular e também a tudo o que ele viu antes de começar a fazer este filme. O que viu no cinema e o que viu fora do cinema, porque tudo se une numa coisa só, porque cada um de nós vive um filme assim como vê a vida e vive a vida assim como vê um filme).

Quando passa na tela o filme, — *A Terra Queima* — leva o espectador a viver (quase) o mesmo que o homem com a câmara — Geraldo Sarno — viveu no instante em que viu na janela do carro o homem, as crianças e a mulher. A cena parte de um impulso que corre mais rápido que o pensamento. E se resolve em imagens fiéis ao impulso gerador. O cinema aqui age por instinto. Como se não soubesse muito da cena que

filma. Como se estivesse ali para ver, viver e aprender.

Na estrada, a caminho de Fortaleza, a cena foi vivida assim: o homem com a câmara parou o carro e foi conversar com a gente pobre que caminhava entre o asfalto e a vegetação rala e espinhenta. Uma família de retirantes mesmo, a impressão recebida com os olhos se confirma. Trata-se então de filmar, de agir rápido, de encontrar instintivamente um modo de revelar naquele ponto da estrada o caminho já percorrido (pelo filme e por aqueles personagens) e o que resta ainda por percorrer.

Na tela a cena é vivida em seis planos e uma breve conversa com o homem que caminha à frente de sua família. O plano número um e o plano número dois, em silêncio, introduzem a conversa. O primeiro é como que uma reprodução do olhar que descobriu os retirantes à margem da estrada. Ou é mesmo a fração de segundo imediata à descoberta. A câmara está dentro do carro. Filma a mulher, que caminha por último, e faz em seguida um giro rápido para pegar as crianças e logo o homem que caminha mais à frente. No segundo plano a câmara já está fora do carro. Está na margem da estrada, de frente para o homem que caminha com o passo apressado de sempre, à espera dele. Os planos números três e quatro são a conversa propriamente dita. No terceiro a câmara, na mão do fotógrafo, coloca em quadro o homem à frente da mulher e dos filhos. Mas logo o fotógrafo dá um passo à frente e fecha a imagem sobre o rosto do homem. O plano número quatro é quase uma repetição do terceiro. Começa mais aberto (mas a mulher e os filhos não aparecem mais no fundo da imagem) e se fecha em seguida no rosto do homem. Os planos cinco e seis concluem a conversa em silêncio. A câmara anda ao lado do homem que de novo com a trouxa na cabeça retoma o seu caminho. E, finalmente, a câmara segue o homem de costas, mas num passo mais lento. Deixa que ele se afaste, espera que entre na imagem as duas crianças e logo a mulher que caminha por trás delas. Os quatro já no plano, a câmara reduz ainda mais o seu passo, e a família de retirantes se afasta.

As duas imagens do centro da cena são as mais longas, e nelas é que a conversa propriamente dita se dá. A mulher e as crianças não di-

zem nada. Temos um diálogo entre o homem por trás da câmara, Sarno, o diretor do filme, e o homem diante da câmara, seu Pedro, o retirante. Ele conta que é de Juazeiro do Norte, que trabalhava lá como sapateiro, que fora a Mossoró para trabalhar numa salina, num armazém, pegar peso. Mas, ele explica, pegar peso mesmo ele não pode, porque só tem um pulmão. Só o direito. O esquerdo está isolado. O homem da salina disse então que ele não podia trabalhar. Agora seu Pedro segue com destino a Fortaleza. A esposa dele tem um primo lá. Com o primo talvez consigam dinheiro para a passagem de volta para Juazeiro do Norte. E se conseguir voltar a Juazeiro vai pedir pra poder comer. Pedir esmola, porque não pode mais trabalhar. Por causa da operação no pulmão. Levanta a canueta, mostra a cicatriz, diz de novo que não pode pegar peso. E além disto, trabalho mesmo não tem. Aposentadoria também não tem, que dizem que ele é jovem, 38 anos só. Foi para Mossoró tentar trabalho na salina, e agora está indo para Fortaleza a pé, buscar ajuda do primo de sua esposa. Viagem de uns oito ou dez dias, que de Mossoró a Fortaleza tem uns 250 quilômetros. O que dá uma base de oito a dez dias de caminhada.

A conversa nestes dois planos do meio da cena é uma conversa mesmo, e não um depoimento. É um diálogo. Fala o homem com a câmara, fala o homem diante da câmara. E o diálogo aí nem sequer se faz assim como uma entrevista daquelas em que o repórter pergunta e o entrevistado responde. Trata-se de uma entrevista sim. Mas o repórter não se comporta como um repórter. Não é objetivo, não fica por fora, não descreve — digamos assim — com precisão jornalística o que vê. Conversa mesmo. Sem pressa. Repetindo às vezes o que o entrevistado acabou de dizer. Deixando alguns espaços em branco entre as falas. Espaços vazios em que o entrevistado procura uma outra coisa para dizer. Espaços vazios em que o entrevistador engole em seco.

Por exemplo: seu Pedro responde a uma pergunta — "e o senhor fazia o que lá?" — dizendo "trabalho de sapateiro". O entrevistador insiste: "sapateiro?", seu Pedro confirma, "é sim senhor" e o entrevistador insiste uma outra vez: "o senhor tinha profissão de sapateiro no Juazeiro?" e seu Pedro confir-

ma uma outra vez, "tinha sim senhor".

A informação, de um ponto de vista puramente jornalístico, já estava dada na primeira resposta de seu Pedro. Um repórter aí teria logo mudado de assunto, feito uma outra pergunta, em lugar de ficar insistindo na profissão de seu Pedro em Juazeiro do Norte. Teria buscado outra informação, teria tentado conversar com a mulher e as crianças — se lá. O repórter aqui, no entanto, está preocupado em passar não apenas a informação, não apenas o fato, mas a emoção sentida diante do fato. O exemplo tomado assim, isolado de seu contexto, parece mais redundante do que efetivamente é. Dentro da conversa como um todo, a repetição passa quase sem ser notada. Passa como coisa natural. Passa como uma imagem do homem com a câmara. Ele não está propriamente perguntando e perguntando a mesma coisa. Está se colocando dentro da imagem, está se repetindo para si mesmo — "sapateiro"; então seu Pedro era sapateiro; tinha a profissão de sapateiro — como quem procura adivinhar, que dificuldades teriam obrigado seu Pedro a largar a profissão e a buscar trabalho nas salinas de Mossoró, e depois a caminhar de Mossoró a Fortaleza com a esperança de poder voltar a Juazeiro do Norte para passar a viver de esmolas. A repetição não é bem uma repetição. É uma afirmação indignada, irritada, que sai a meia-voz porque o grito é engolido em seco.

A conversa, enfim, é uma conversa mesmo, é uma entrevista que não teve tempo de ser preparada, é um diálogo que nasce de uma descoberta simples, a imagem da família na janela do carro. É um diálogo que se constrói espontânea e improvisadamente, uma palavra putando a outra. É bastante provável que (praticamente) tudo o que foi filmado nesse instante se encontre na versão final de *A Terra Queima*. É mais que provável que a cena reconstruída, reconstrói e representa a emoção vivida pelo homem com a câmara ao ver a família de retirantes. O que se recebe da cena não é a informação direta e fria, tal como pode ser apanhada na transcrição da conversa aqui no papel, mas a relação entre as pessoas que filmaram e as que foram filmadas. Mais forte que os fatos narrados por seu Pedro é a própria narração, o modo de falar, o modo de olhar para a câmara.

Mais forte que a informação que vem das palavras de seu Pedro, e que a informação objetiva que vem das imagens de seu Pedro e de sua família, tal como eles existem naquele ponto da estrada para Fortaleza, mais forte é a construção dramática do filme. E o modo de olhar da câmara. E o modo de falar através de imagens e sons em movimento: os seus planos de composição simples, a cena fechada em si como um bloco independente, dois planos em silêncio na abertura, dois planos muito falados, dois outros em silêncio no fim. Um silêncio curioso a princípio. Um silêncio pesado no fim.

(O silêncio, aqui, na verdade não é nada silencioso. Tem música. As imagens um e dois da cena são marcadas pela música-tema do filme. As imagens cinco e seis também. E a música soa forte, em primeiro plano. Mas, com toda a certeza o espectador sai desta cena do filme sem se dar conta de que a música está ali, presente. E que ela toca nos ouvidos só para prender os olhos na imagem. É que ela reforça esta idéia de fala repetida e indignada, irritada e meio engolida. A cena, medida com precisão, tem música no princípio e no fim e tem mais um pedaço da fala da imagem quatro que avança um pouco sobre a imagem cinco. Mas tais detalhes fogem da memória. Fica mesmo é a conversa com seu Pedro, o resto se apaga).

É grande a sensação de espontaneidade que vem de cada um dos seis pedaços que formam esta cena. É como se nada tivesse sido previsto ou organizado, é como se a conversa tivesse sido inventada e registrada na hora mesmo, é como se assistíssemos à cena tal como ela foi vivida. As pessoas aí agem como pessoas mesmo, guiadas só pelo instinto e pela emoção, e conversam naturalmente como se conversa — e não como se conversa quando a fala é para ser registrada num filme.

É certo que entre o saltar do carro e o começo da conversa que aparece na tela, existiu uma qualquer troca de palavras. Uma apresentação, uma explicação, um pedido de licença para filmar, talvez. A pergunta que abre o diálogo se dirige ao retirante chamando-o já pelo nome, seu Pedro — sinal de um entendimento prévio não filmado ou, se filmado, não mantido no filme. Uma troca de palavras existiu, mas com certeza foi coisa breve. Os seis pedaços que compõem a cena pas-

sam mesmo a sensação de que ali está uma conversa que se dá pela primeira vez, naquele instante mesmo em que está sendo filmada, sensação muito diferente daquela passada por uma conversa repetida para a câmara depois de uma prévia entrevista não registrada, espécie de ensaio para a cena. A cena, aqui, ao contrário, pega o espectador porque parece cena não ensaiada. Porque a conversa se faz de maneira espontânea.

Quer dizer: a cena pega o espectador primeiro como coisa viva, mas logo em seguida como coisa de cinema, e portanto construída, pensada, preparada. É algo que se dá de modo quase simultâneo. A imagem é sentida como uma ação verdadeira, natural, direta, e compreendida como uma composição cinematográfica que obedece já não tanto ao fato tal como ele se deu ali, naquele ponto da estrada, mas sim à visão do realizador.

O filme, *A Terra Queima*, é todo ele assim, coisa espontânea e espontaneamente construída como cinema, cada cena aparecendo como esta tomada como exemplo, com início, meio e fim, o todo formado pela montagem de quadros mais ou menos independentes. O filme documentário todo ele se faz mais ou menos assim como esta cena de *A Terra Queima*. Parte dele é determinada pelo pedaço de vida que aparece diante da câmara, outra parte pelo modo de ver do homem com a câmara, e o todo é formado pela montagem destas duas ações mais ou menos independentes. O cinema documentário é mesmo uma forma de composição com estrutura ao mesmo tempo determinada, sugerida, pelo acontecimento filmado e pela visão particular do realizador. Numa certa medida o que faz o filme é a coisa viva que se impõe à câmara, que determina as condições particulares de filmagem. Numa certa medida o que faz o filme é o realizador, que uma vez de posse das imagens reconstrói, reconstitui, representa, narra o real fotografado em movimento. Fazer um documentário é todo o tempo como estar num carro numa estrada. A paisagem passa lá fora e a decisão de filmar ou não filmar, e a decisão de como filmar, tem que ser tomada rápida, ou a paisagem fica para trás. O que orienta a decisão é o cinema que a gente traz dentro da gente, é tudo aquilo que cada um de nós pode ver e viver dentro e fora dos cinemas.

# "Duna" leva à reflexão sobre a Lei Sarney F<sup>o</sup>

Carlos Alberto de Mattos

**C**hega ao Brasil mais uma efeméride do cinema americano, com a pompa e circunstância de sempre. Anuncia-se como o filme mais caro (40 milhões de dólares) e uma das concepções visuais mais elaboradas da história do cinema. Naturalmente, não há como resistir à curiosidade previamente despertada pela grande imprensa. Mas a estreia de *Duna* serve também para inspirar uma discussão sobre a Lei 7300, que pretende, entre outras coisas, modificar a maneira como essas efemérides chegam ao Brasil.

Como se a nacionalização fosse banir Hollywood das mentes brasileiras, argu-

mentam os detratores da lei que a produção americana é a única salvadora do nosso combalido mercado cinematográfico. Seria mais ou menos como a especiaria milagrosa que, em *Duna*, prolonga a vida e facilita o trânsito interplanetário. O cinema americano seria, como Paul Atreides, o enviado messiânico ao árido planeta Brasil para domar os monstros da crise e trazer de volta a luz e a vida. Na supervoz que a tudo comanda, o som dolby-stereo. No gigantismo das proporções, a inequívoca imagem do poder.

*Duna*, produzido por Rafaela de Laurentis (filha de Dino de Laurentis e Silvana Mangano), segue a esteira do sucesso editorial do livro de Frank Herbert (lançado no Brasil pela Nova Fronteira), cujo filho já foi explorado em cinco outros volumes. A história se passa no ano 10091, com o universo repartido em planetas de características bem definidas: Caladan, o fértil, que gera Paul Atreides, o superpoderoso guerreiro do Bem; Geidi Prime, a usina do Mal, governado por um Barão que personifica todos os atributos negativos — da fealdade e obesidade ao sadismo e, como não podia deixar de ser, ao homossexualismo; e Arrakis ou Duna, o planeta desértico onde se acham os perigosos megavermes e a tão procurada especiaria.

Ninguém sai do cinema com a plena compreensão dos estranhos laços familia-

res, irmandades e dinastias desse mundo extravagante. O emaranhado de nomes de sonoridade árabe ou eslava perde a lenta e laboriosa maturação do livro para



Sting, do Conjunto Police, luta com o príncipe, vivido por Nyla MacLachlan.

ompor, no filme, não mais que uma ambientação sonora, suficientemente exótica para excitar a imaginação. Mais do que pela aventura — um misto de epo-



Sting, do Conjunto Police, luta com o príncipe, vivido por Nyla MacLachlan.

péla visionária e cruzada mística em ritmo de quadros —, o filme procura fascinar pelo que comunica aos sentidos.

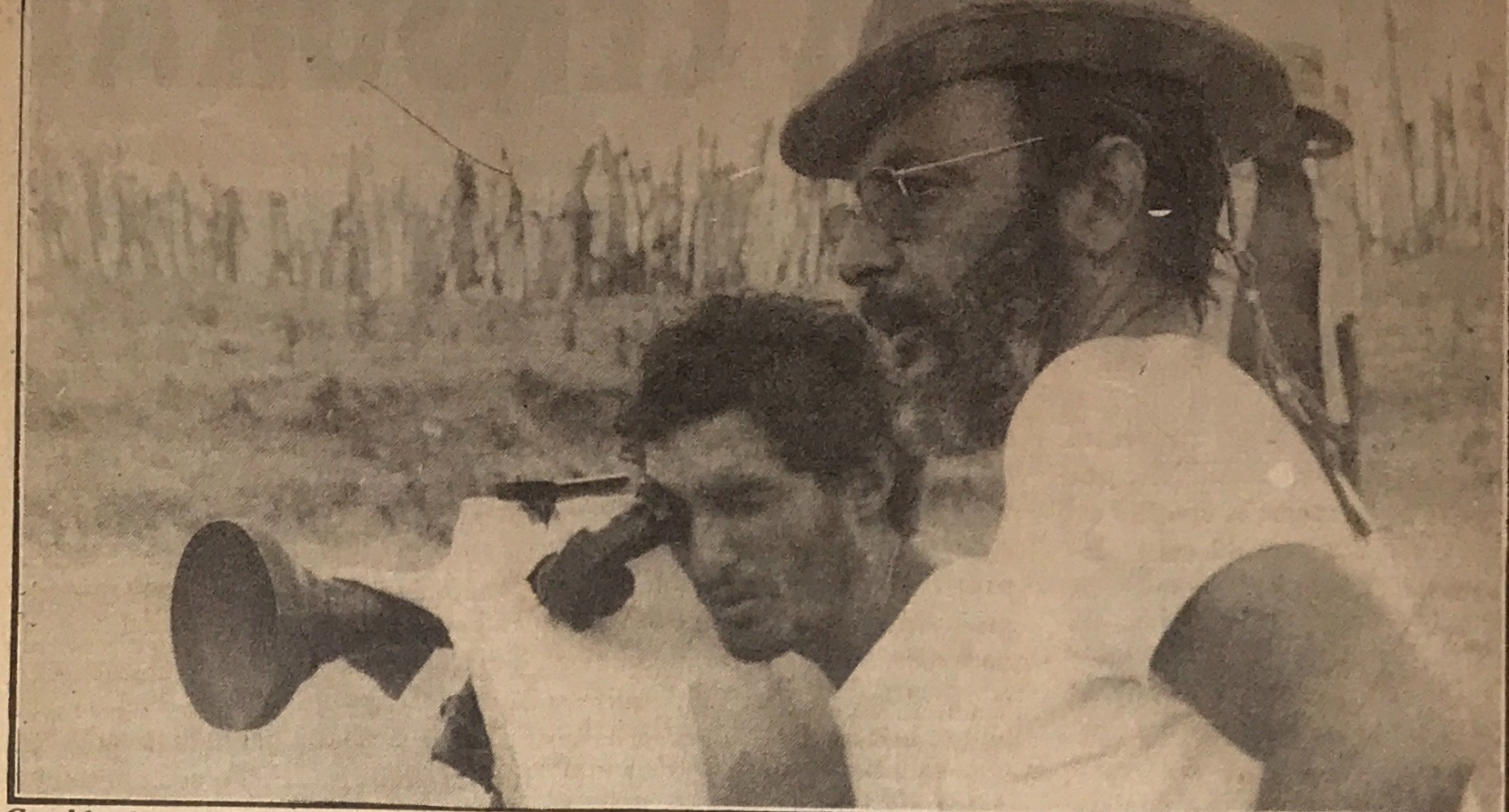
Tendo experiência com fotografia e vídeo, Frank Herbert soube dar visualidade às criações e criaturas de *Duna*. Vazadas as fronteiras da imaginação no sentido do futuro, os cenógrafos e figurinistas retornam ao passado. Assim, os mais arrojados artefatos, veículos e edificações apresentam um design gótico que dá o toque híbrido do momento. Os efeitos especiais aparecem maciçamente para dar movimento a essas monstruosidades estéticas.

Outra constante no filme é a sugestão de dor física — inserções e erupções na pele, queimaduras, dentes arrancados, corpos trepidados e até lágrimas de sangue. É como se ao espectador fossem infringidas as mesmas provas por que passa o herói até atingir o status de ser superior, obra-prima de uma super-raça. Controle da mente e concentração de energias. Dor e deslumbramento no êxtase do absoluto. Tudo isso, mais uma trilha sonora wagneriana, e Goebbels assinará embaixo.

No desfecho, o deserto vira mar como na profecia de Antonio Conselheiro repetida em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Glauber se realiza pela dinastia Laurentis. *Duna*, aí está, tem muito a ver com a Lei 7300.

É importante que não se tome a superioridade econômica — que determina a dominação cultural — por mera constatação mercadológica. A penetração desordenada de efemérides como *Duna* (e não o lançamento desse filme em particular) é responsável pelo hábito deformado de aceitar o cinema somente como espetáculo inflado e descartável. Assim como as enormes lombrias de Arrakis, a colonização se move em profundidade.

**DUNA** (Dune). EUA, 1984. Produção: Rafaela de Laurentis. Direção e Roteiro: David Lynch, sobre romance homônimo de Frank Herbert. Fotografia: Freddie Francis. Montagem: Anthony Gibbs. Música: Toto e Brian Eno. Desenho de Produção: Anthony Masters. Figurinos: Bob Ringwood. Efeitos especiais: John Dykstra, Albert Whitlock, Kit West, Charles Finance, Barry Ian e Carlos Rambaldi (criaturas). Elenco: Nyla MacLachlan (Paul Atreides), Francesca Annis (Jessica), Jürgen Prochnow (Duque Leto), Max Von Sydow (Dr. Kynes), Jose Ferrer (o Imperador), Sting (Feyd-Rautha), Kenneth McMillan (o Barão), Brad Douriff (Piter de Vries), Silvana Mangano (Mãe Ramallo), Sean Young (Chani) e outros. Distribuição: UIP. Duração: 132 minutos.



Geraldo Sarno em dois momentos da filmagem de "A Terra Queima". O homem com a câmara filma no No

José Carlos Avellar

# PELAS ESTI

**M**arço de 1984, numa estrada, a caminho de Fortaleza. Da janela do carro o homem com a câmara descobre ao acaso quatro pessoas na estreita faixa entre o asfalto e a vegetação rala e espinhenta que existe em volta. Um homem, duas crianças, uma mulher. O homem com a câmara filma no Nordeste a gente pobre pressionada pela injustiça muita, pela água pouca e pela terra quase nenhuma para trabalhar. E assim, o que ele vê da janela do carro vê como uma imagem do filme que está fazendo. Vê a mulher, as crianças e o homem, passo apressado, pequenas trouxas na cabeça, e vê e sente ali uma família de retirantes.

Vem logo um impulso: parar o carro e filmar. Vem logo uma questão: como filmar.

Quer dizer: como filmar não apenas o que está ali imediatamente visível, o homem, as crianças, a mulher, a paisagem; como filmar não só a coisa rala e espinhenta na janela do carro. Como filmar também, ou principalmente, a sensação recebida do que se vê no instante mesmo em que se vê: a sensação de que ali está mais uma família empurrada pela fome do campo para a cidade pequena, e empurrada pela falta de trabalho da cidade pequena para a capital — para a esmola, esperança última de sobrevivência. Como filmar. Como filmar mais que o real ali presente, como mostrar o sentimento sentido mais forte porque o que se apresentou aos olhos foi visto como fragmento de uma questão mais ampla. O que o homem com a câmara vê da janela do carro ele vê como uma imagem que continua o filme que ele está fazendo. Vê informado por tudo o que viu antes.

(O antes, aqui, se refere ao que o homem com a câmara viu durante a feitura deste filme em particular e também a tudo o que ele viu antes de começar a fazer este filme. O que viu no cinema e o que viu fora do cinema, porque tudo se une numa coisa só, porque cada um de nós vive um filme assim como vê a vida e vive a vida assim como vê um filme).

Quando passa na tela o filme, — *A Terra Queima* — leva o espectador a viver (quase) o mesmo que o homem com a câmara — Geraldo Sarno — viveu no instante em que viu na janela do carro o homem, as crianças e a mulher. A cena parte de um impulso que corre mais rápido que o pensamento. E se resolve em imagens fiéis ao impulso gerador. O cinema aqui age por instinto. Como se não soubesse muito da cena que

filma. Como se estivesse ali para ver, viver e aprender.

Na estrada, a caminho de Fortaleza, a cena foi vivida assim: o homem com a câmara parou o carro e foi conversar com a gente pobre que caminhava entre o asfalto e a vegetação rala e espinhenta. Uma família de retirantes mesmo, a impressão recebida com os olhos se confirma. Trata-se então de filmar, de agir rápido, de encontrar instintivamente um modo de revelar naquele ponto da estrada o caminho já percorrido (pelo filme e por aqueles personagens) e o que resta ainda por percorrer.

Na tela a cena é vivida em seis planos e uma breve conversa com o homem que caminha à frente de sua família. O plano número um e o plano número dois, em silêncio, introduzem a conversa. O primeiro é como que uma reprodução do olhar que descobriu os retirantes à margem da estrada. Ou é mesmo a fração de segundo imediata à descoberta. A câmara está dentro do carro. Filma a mulher, que caminha por último, e faz em seguida um giro rápido para pegar as crianças e logo o homem, que caminha mais à frente. No segundo plano a câmara já está fora do carro. Está na margem da estrada, de frente para o homem que caminha com o passo apressado de sempre, à espera dele. Os planos números três e quatro são a conversa propriamente dita. No terceiro a câmara, na mão do fotógrafo, coloca em quadro o homem à frente da mulher e dos filhos. Mas logo o fotógrafo dá um passo à frente e fecha a imagem sobre o rosto do homem. O plano número quatro é quase uma repetição do terceiro. Começa mais aberto (mas a mulher e os filhos não aparecem mais no fundo da imagem) e se fecha em seguida no rosto do homem. Os planos cinco e seis concluem a conversa em silêncio. A câmara anda ao lado do homem que de novo com a trouxa na cabeça retoma o seu caminho. E, finalmente, a câmara segue o homem de costas, mas num passo mais lento. Deixa que ele se afaste, espera que entre na imagem as duas crianças e logo a mulher que caminha por trás delas. Os quatro já no plano, a câmara reduz ainda mais o seu passo, e a família de retirantes se afasta.

As duas imagens do centro da cena são as mais longas, e nelas é que a conversa propriamente dita se dá. A mulher e as crianças não di-

zem nada. Temos um diálogo entre o homem por trás da câmara, Sarno, o diretor do filme, e o homem diante da câmara, seu Pedro, o retirante. Ele conta que é de Juazeiro do Norte, que trabalhava lá como sapateiro, que fora a Mossoró para trabalhar numa salina, num armazém, pegar peso. Mas, ele explica, pegar peso mesmo ele não pode, porque só tem um pulmão. Só o direito. O esquerdo está isolado. O homem da salina disse então que ele não podia trabalhar. Agora seu Pedro segue com destino a Fortaleza. A esposa dele tem um primo lá. Com o primo talvez consigam dinheiro para a passagem de volta para Juazeiro do Norte. E se conseguir voltar a Juazeiro vai pedir pra poder comer. Pedir esmola, porque não pode mais trabalhar. Por causa da operação no pulmão. Levanta a camisa, mostra a cicatriz, diz de novo que não pode pegar peso. E além disto, trabalho mesmo não tem. Aposentadoria também não tem, que dizem que ele é jovem, 38 anos só. Foi para Mossoró tentar trabalho na salina, e agora está indo para Fortaleza a pé, buscar ajuda do primo de sua esposa. Viagem de uns oito ou dez dias, que de Mossoró a Fortaleza tem uns 250 quilômetros. O que dá uma base de oito a dez dias de caminhada.

A conversa nestes dois planos do meio da cena é uma conversa mesmo, e não um depoimento. É um diálogo. Fala o homem com a câmara, fala o homem diante da câmara. E o diálogo aí nem sequer se faz assim como uma entrevista daquelas em que o repórter pergunta e o entrevistado responde. Trata-se de uma entrevista sim. Mas o repórter não se comporta como um repórter. Não é objetivo, não fica por fora, não descreve — digamos assim — com precisão jornalística o que vê. Conversa mesmo. Sem pressa. Repetindo às vezes o que o entrevistado acabou de dizer. Deixando alguns espaços em branco entre as falas. Espaços vazios em que o entrevistado procura uma outra coisa para dizer. Espaços vazios em que o entrevistador engole em seco.

Por exemplo: seu Pedro responde a uma pergunta — “e o senhor fazia o que lá?” — dizendo “trabalho de sapateiro”. O entrevistador insiste: “sapateiro?”, seu Pedro confirma, “é sim senhor” e o entrevistador insiste uma outra vez: “o senhor tinha profissão de sapateiro no Juazeiro?” e seu Pedro confir-



Nordeste a gente pobre pressionada pela injustiça muita, pela água pouca e pela terra quase nenhuma para trabalhar.

# RADAS DA VIDA

ma uma outra vez, "tinha sim senhor".

A informação, de um ponto de vista puramente jornalístico, já estava dada na primeira resposta de seu Pedro. Um repórter aí teria logo mudado de assunto, feito uma outra pergunta, em lugar de ficar insistindo na profissão de seu Pedro em Juazeiro do Norte. Teria buscado outra informação, teria tentado conversar com a mulher e as crianças — sei lá. O repórter aqui, no entanto, está preocupado em passar não apenas a informação, não apenas o fato, mas a emoção sentida diante do fato. O exemplo tomado assim, isolado de seu contexto, parece mais redundante do que efetivamente é. Dentro da conversa como um todo, a repetição passa quase sem ser notada. Passa como coisa natural. Passa como uma imagem do homem com a câmera. Ele não está propriamente perguntando e perguntando a mesma coisa. Está é se colocando dentro da imagem, está é repetindo para si mesmo — "sapateiro; então seu Pedro era sapateiro; tinha a profissão de sapateiro" — como quem procura adivinhar, que dificuldades teriam obrigado seu Pedro a largar a profissão e a buscar trabalho nas salinas de Mossoró, e depois a caminhar de Mossoró a Fortaleza com a esperança de poder voltar a Juazeiro do Norte para passar a viver de esmolas. A repetição não é bem uma repetição. É uma afirmação indignada, irritada, que sai a meia-voz porque o grito é engolido em seco.

A conversa, enfim, é uma conversa mesmo, é uma entrevista que não teve tempo de ser preparada, é um diálogo que nasce de uma descoberta simples, a imagem da família na janela do carro. É um diálogo que se constrói espontânea e improvisadamente, uma palavra puxando a outra. É bastante provável que (praticamente) tudo o que foi filmado nesse instante se encontre na versão final de *A Terra Queima*. É mais que provável que a cena reconstitui, reconstrói e representa a emoção vivida pelo homem com a câmera ao ver a família de retirantes. O que se recebe da cena não é a informação direta e fria, tal como pode ser apanhada na transcrição da conversa aqui no papel, mas a relação entre as pessoas que filmaram e as que foram filmadas. Mais forte que os fatos narrados por seu Pedro é a própria narração, o modo de fa-

Mais forte que a informação que vem das palavras de seu Pedro, e que a informação objetiva que vem das imagens de seu Pedro e de sua família, tal como eles existem naquele ponto da estrada para Fortaleza, mais forte é a construção dramática do filme. E o modo de olhar da câmera. E o modo de falar através de imagens e sons em movimento: os seus planos de composição simples, a cena fechada em si como um bloco independente, dois planos em silêncio na abertura, dois planos muito falados, dois outros em silêncio no fim. Um silêncio curioso a princípio. Um silêncio pesado no fim.

(O silêncio, aqui, na verdade não é nada silencioso. Tem música. As imagens um e dois da cena são marcadas pela música-tema do filme. As imagens cinco e seis também. E a música soa forte, em primeiro plano. Mas, com toda a certeza o espectador sai desta cena do filme sem se dar conta de que a música está ali, presente. E que ela toca nos ouvidos só para prender os olhos na imagem. É que ela reforça esta idéia de fala repetida e indignada, irritada e meio engolida. A cena, medida com precisão, tem música no princípio e no fim e tem mais um pedaço da fala da imagem quatro que avança um pouco sobre a imagem cinco. Mas tais detalhes fogem da memória. Fica mesmo é a conversa com seu Pedro, o resto se apaga).

É grande a sensação de espontaneidade que vem de cada um dos seis pedaços que formam esta cena. É como se nada tivesse sido previsto ou organizado, é como se a conversa tivesse sido inventada e registrada na hora mesmo, é como se assistíssemos à cena tal como ela foi vivida. As pessoas aí agem como pessoas mesmo, guiadas só pelo instinto e pela emoção, e conversam naturalmente como se conversa — e não como se conversa quando a fala é para ser registrada num filme.

É certo que entre o saltar do carro e o começo da conversa que aparece na tela, existiu uma qualquer troca de palavras. Uma apresentação, uma explicação, um pedido de licença para filmar, talvez. A pergunta que abre o diálogo se dirige ao retirante chamando-o já pelo nome, seu Pedro — sinal de um entendimento prévio não filmado ou, se filmado, não mantido no filme. Uma troca de palavras existiu, mas com certeza foi coisa breve. Os seis pedaços que compõem a cena pas-

sam mesmo a sensação de que ali está uma conversa que se dá pela primeira vez, naquele instante mesmo em que está sendo filmada, sensação muito diferente daquela passada por uma conversa repetida para a câmera depois de uma prévia entrevista não registrada, espécie de ensaio para a cena. A cena, aqui, ao contrário, pega o espectador porque parece cena não ensaiada. Porque a conversa se faz de maneira espontânea.

Quer dizer: a cena pega o espectador primeiro como coisa viva, mas logo em seguida como coisa de cinema, e portanto construída, pensada, preparada. É algo que se dá de modo quase simultâneo. A imagem é sentida como uma ação verdadeira, natural, direta, e compreendida como uma composição cinematográfica que obedece já não tanto ao fato tal como ele se deu ali, naquele ponto da estrada, mas sim à visão do realizador.

O filme, *A Terra Queima*, é todo ele assim, coisa espontânea e espontaneamente construída como cinema, cada cena aparecendo como esta tomada como exemplo, com início, meio e fim, o todo formado pela montagem de quadros mais ou menos independentes. O filme documentário todo ele se faz mais ou menos assim como esta cena de *A Terra Queima*. Parte dele é determinada pelo pedaço de vida que aparece diante da câmera, outra parte pelo modo de ver do homem com a câmera, e o todo é formado pela montagem destas duas ações mais ou menos independentes. O cinema documentário é mesmo uma forma de composição com estrutura ao mesmo tempo determinada, sugerida, pelo acontecimento filmado e pela visão particular do realizador. Numa certa medida o que faz o filme é a coisa viva que se impõe à câmera, que determina as condições particulares de filmagem. Numa certa medida o que faz o filme é o realizador, que uma vez de posse das imagens reconstrói, reconstitui, representa, narra o real fotografado em movimento. Fazer um documentário é todo o tempo como estar num carro numa estrada. A paisagem passa lá fora e a decisão de filmar ou não filmar, e a decisão de como filmar, tem que ser tomada rápida, ou a paisagem fica para trás. O que orienta a decisão é o cinema que a gente traz dentro da gente, é tudo aquilo que cada um de nós pode ver e viver dentro e fora dos cinemas.