



Os labirintos do imaginário

Influências estéticas no cinema de Glauber Rocha

Rogério Medeiros

Partindo do ponto de vista de que deve haver equilíbrio entre o condicionamento social e a autonomia estética, o artigo busca analisar os filmes de Glauber Rocha, no movimentado ambiente cultural dos anos 50, 60 e 70. Sua obra representa um estilo fundamentado em influências heterogêneas que, por sua vez, convergiram para as pesquisas de Eisenstein sobre a montagem cinematográfica, para o teatro épico de Brecht e a ruptura com os códigos de representação naturalista do cinema efetuada por Godard. Nos filmes analisados, a busca de uma nova linguagem, sedimentada nas influências mencionadas, vai-se expressar por meio dos fenômenos messiânicos e da parábola política sobre a América Latina.

Cinema brasileiro: estudos da imagem; cultura brasileira.

Quando Glauber Rocha optou pelo cinema como meio de expressão, ele se perguntou sobre sua relação com a sociedade e os meios para construí-la. Chegou a desenvolver uma metodologia bastante pessoal não só técnica como também prática para esse relacionamento. Para isso, faz uma defesa do cinema experimental em face do modelo industrial do cinema, atentando para dois aspectos fundamentais: o "saber fílmico" e, mais ainda, o "saber cinematográfico". Há uma distinção entre os dois, visto que o primeiro é o conhecimento da estrutura e da essência da montagem; o segundo é o conhecimento do complexo cultural que o cinema implica.¹ Desde cedo afirmou sua crença no cinema experimental como instrumento de busca, em que percebia "um tempo fora do tempo, ou a intemporalidade absoluta conservando no espaço a existência infinita da obra". Para ele, o intemporal em cinema seria apenas realizar visualmente o fundamento da novelística de William Faulkner, desencandeando "uma subversão sintático-temporal".² Um dos aspectos dessa influência sobre a obra de GR (particularmente em *Terra em Transe*) é a utilização da dita subversão sintático-temporal.

O período de formação estética de GR ocorre nos idos da década de 1950, quando a cultura brasileira passa por um processo de transformação radical com o surgimento de movimentos como o Concretismo e o Neoconcretismo na poesia e nas artes plásticas, da Bossa Nova na música popular, dos Teatros de Arena e Oficina. Período agitado por intensa mobilização política. Palavras de ordem como nacionalismo e desenvolvimento eram erguidas por artistas, cientistas, políticos e estudantes, tanto no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) como no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Nesse clima vai surgir o movimento do Cinema Novo, dentro de um contexto ideológico amplo, contraditório e conflituoso, que culminará no golpe militar de 1964 e prosseguirá até meados da década de 1970.

O Cinema Novo insere-se no quadro mais amplo das diversas correntes cinematográficas internacionais que influenciaram seus criadores. É o caso de movimentos como o Neo-Realismo italiano, que surgiu imediatamente após a Segunda Guerra Mundial e, mais tarde, a Nouvelle Vague francesa, o Free-Cinema britânico, o cinema Underground norte-americano e o Cinéma Vérité francês. Tratava-se de vários circuitos de produção que fugiam, de acordo

com suas características próprias, dos modelos do cinema industrial edificados pelos padrões dos grandes estúdios. Foram diversas as correntes que influenciaram o processo de elaboração estética de GR. Cineasta de formação cineclubista, o enciclopedismo teórico é uma de suas características. E a partir dele encontram-se os componentes amplos que contribuíram para a realização de uma obra absolutamente pessoal, embora inspirada no lastro de cultura afro-brasileira, mesclado a expressões de diversas procedências internacionais, seja no cinema, no teatro, na literatura, na poesia e nas artes plásticas.

Por essa época surgem a *Nouvelle Vague*, movimento de renovação do cinema francês, e o conceito de cinema de autor, segundo o qual o filme deixa de ser um produto impessoal do estúdio ou do produtor para transformar-se na obra do artista. O impacto dessas idéias despertou a geração que pretendia fazer uma transformação estrutural no cinema brasileiro. GR acreditava que, para que os objetivos do Cinema Novo fossem atingidos, seria necessário um estudo sistemático sobre o caráter intuitivo da criatividade de Humberto Mauro, nos anos 20 e 30, e as condições econômicas que o levaram a realizar obras de baixo custo de produção, inicialmente no interior de Minas e, depois, no Rio. Negando o modelo industrial montado pela produtora paulista Vera Cruz, faz a defesa do processo orgânico de produtores independentes em intercolaboração.³

GR argumenta que esse produtor/diretor escolhe seu argumento para ser filmado. E tanto pode ser um trabalho pessoal como uma adaptação literária ou teatral. Uma prática distante da estrutura industrial de Hollywood, por exemplo, na qual o diretor é contratado para fazer determinado filme, submetendo-se às imposições e restrições criativas manobradas pelos valores da produção. Aqui, analisa GR, o que importa é o tempo utilitário de cada plano ou seqüência. O filme deve evitar qualquer análise ou reflexão, detendo-se em aspectos superficiais da ação ou sugestão. O que, segundo o cineasta, tornará o filme

esteticamente padronizado a outras produções, como se fosse uma peça ajustável a um produto final de uma linha de montagem industrial, em detrimento do tempo artístico ou intelectual.⁴ GR examina o problema estabelecendo uma ruptura entre o cinema de autor e o cinema comercial, afirmando que, no último caso, o diretor ou o cineasta perdeu seu principal significado. Afirma ainda que o diretor, o cineasta ou o artesão podem, em raros casos, chegar à condição de autor, por meio do artesanato, se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios, mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva.⁵

A busca do cinema experimental começa a ser delineada desde o primeiro filme de GR, o curta-metragem de 14m *O Pátio* (1959), que obedecia a uma preocupação de aprendizagem e pesquisa. Os efeitos formais — a movimentação incessante dos personagens, um casal jovem, mediante o silencioso geometrismo da imagem — pareciam recorrer a determinados ritmos propostos da poesia concreta, então em voga. Não há propriamente um argumento ou uma história. Tudo se passa dentro de "uma estrutura espaço-temporal, em vez de desenvolvimento meramente temporístico-linear".⁶ O segundo filme, *Cruz na Praça*, também de curta-metragem e dominado por códigos experimentais, não foi concluído. Foi realizado basicamente em torno de uma cruz existente na praça do Terreiro de Jesus, em Salvador. O filme fora montado, mas GR o deixou de lado porque compreendeu que suas idéias eram outras, que "a minha concepção estética tinha sido transtornada".⁷

O primeiro longa-metragem, *Barrovento* (1959), apresenta uma comunidade de pescadores, com narrativa que oscila entre o sagrado e o profano, revelando o conflito entre o tempo primordial e fabuloso do mito e as relações mercantis da sociedade moderna. Aqui, começam a se definir as vertentes estéticas e ideológicas de GR. Surgem os primeiros signos de uma ópera popular originários do cinema de Eisenstein. O imaginário operístico de Eisenstein acompanhará a trajetória de GR em todos

os seus filmes seguintes e, numa combinação barroca e alegórica de expressões eruditas e populares, se articulará também com as narrativas míticas do repertório da cultura popular brasileira.

A grande preocupação de GR foi assumir uma posição crítica em termos de cultura brasileira, o que levará o cineasta a buscar nos mitos uma carga de forte significação na elaboração de uma estética que procure abordar a existência de um estado de empatia mágica. A pesquisa da dramaturgia popular dará a seu cinema grande vigor: Os labirintos multiformes desse imaginário primitivo serão enriquecidos com outras referências estéticas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Nessa combinação de signos pode-se incluir a tragédia grega (a presença do coro e da catarse), incluindo a tragédia elisabetana (o senso shakespeariano das intrigas e das paixões), o cinema expressionista alemão (o uso da iluminação em fortes contrastes de luz e sombra em cenas de interior), o surrealismo de Buñuel (sugerido nos rituais de sincretismo religioso), a potência dramática do cinema japonês (o clima violento e áspero, épico e bárbaro das lendas dos samurais), o filme de western norte-americano (a exploração de regiões distantes e inhóspitas, povoadas por seres maniqueístas e relatos lendários) que confluem realmente para a atmosfera nacional popular feita de arte étnica, de cultura popular, de tradições, de mitos, de componentes etnográficos que se fundem harmonicamente na alegoria da atualidade política. A esse conjunto, sempre talhado numa dimensão que lembra o romanceiro português, acrescentam-se ainda a música de Villa-Lobos, as cantigas de cordel, as encenações coreográficas, conduzidas e representadas em vastos espaços de um cenário denominado sertão.

Fundamentalmente, há três vertentes básicas de influências estéticas que vão caracterizar o cinema de GR: a cine-ópera dialética de Serguei Eisenstein, a linguagem épica do teatro de Bertolt Brecht e a desconstrução cinematográfica de Jean-Luc Godard. Em

seus filmes, de modo geral, percebem-se, do primeiro, a montagem dialética; do segundo, os personagens emblemáticos e épicos; e, do último, os personagens que se movem em cena e refletem sobre política e valores existenciais.

Eisenstein: montagem dialética

"Fui sensível à influência de Eisenstein", diz GR, "porém, mais que seus filmes, foram suas teorias e seus escritos, pelos quais me apaixonei desde a adolescência, que tiveram um papel na formação de minhas próprias idéias".⁸ Já em *Barravento*, sua personalidade de pesquisador se evidencia na busca de elementos, no nível da narração, estruturados na montagem dialética de Eisenstein, apesar de estar próximo do maniqueísmo, conforme observa Amengual: "(...) o bem é a razão, a solidariedade, a consciência de classe; o mal é irracional, a religião, a tradição, a resignação".⁹ O que não impede que o ensaísta francês acrescente que o filme enriquece uma realidade já transfigurada pelo mito de modo semelhante à etnografia lírica de Eisenstein em *Que Viva México!* Que, como *Barravento*, destaca uma natureza engrandecida por uma cultura. "A beleza circula dos homens para as coisas e para os elementos pelo canal das crenças, das lendas, da dança, do canto, de uma gesticulação específica, em resumo, do ritmo. Assim começa essa procura das raízes sobre a qual se construiu a arte de Glauber".¹⁰ Sobre as dificuldades do encontro das pesquisas e das raízes, o cineasta afirmou que filmou *Barravento* num estado de crise, quando abandonava as idéias da adolescência:

Diferentes dos intelectuais franceses, nós temos uma formação cultural muito confusa: lê-se primeiro os dadaístas, depois a tragédia grega. Conhecemos o romance americano de Faulkner e em seguida descobrimos Rimbaud e Mallarmé (...). Nessa época eu era surrealista, futurista, dadaísta e marxista ao mesmo tempo. No Brasil, por exemplo, todas as teorias de Eisenstein chegaram em tradução espanhola e depois portuguesa e, como os cinclubes e as cinematecas são bem organizados, a obra de Eisenstein era

muito conhecida. Nós éramos todos eisensteinianos radicais e não admitíamos que se pudesse fazer um filme a não ser com a montagem curta, primeiros planos, etc. (...). Quando eu quis filmar Barravento, compreendi que muitas dessas teorias haviam criado em mim idéias esquemáticas e quis me libertar, porque era uma mitologia eisensteiniana, não digerida. Em Barravento existem primeiros planos no estilo de Que Viva México!¹¹

Não é difícil encontrar elementos icônicos e plásticos de Eisenstein em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, notadamente na seqüência do fuzilamento dos beatos nas escadarias de Monte Santo. A referência a *O Encouraçado Potemkin*, clássico realizado em 1925, é evidente. O cineasta russo obtém aquilo que ele definiu como "o orgânico e o patético na composição do filme".¹² A seqüência dos cossacos enfileirados e armados com fuzis, caminhando em marcha lenta sobre os manifestantes, na escadaria de Odessa, fusão de "movimentos caóticos e movimentos plásticos",¹³ inspirou o cineasta brasileiro.

Querendo criar apropriada expansão psicológica e impacto dramático, Eisenstein fracionou a massa em suas partes componentes: os cossacos descendo inexoravelmente e a multidão fugindo apavorada proporcionam os principais motivos. Contra eles, dispõe um grupo que sobe arrastando-se pela escada; outro que se junta em oração; e uma mulher, cujo filho fora baleado e que desafiadoramente carrega o corpo indo em direção aos fuzis dos cossacos. Os outros são vistos como indivíduos, como a mãe com o carrinho do bebê, o estudante horrorizado. Vemos uma sucessão de tomadas fotografadas independentemente.

Nessas imagens estão resumidas a teoria e "um perfeito exemplo do estilo de Eisenstein".¹⁴ Trata-se da montagem de atrações. A atração do choque. A teoria foi formulada a partir dos estudos sobre a escrita hieroglífica japonesa. A palavra japonesa choro, observou ele, combina as imagens do "olho" e "água"; a tristeza é representada pelos hieróglifos de "face" e

"coração"; o canto combina os pictogramas de "boca" e "ave". A justaposição, pensava Eisenstein, fazia mais do que simplesmente acrescentar uma idéia à outra: transformava-as em um conceito totalmente novo – choro, tristeza, canção. Uma vez que o corte cinematográfico consiste essencialmente na arte de juntar imagens identicamente independentes em novas relações, Eisenstein argumentava que a mesma técnica aplicava-se à construção cinematográfica. Na verdade, insistia no fato de que era básica a qualquer técnica cinematográfica dinâmica porquanto envolvia a participação ativa da platéia na compreensão e complementação das intenções do artista.¹⁵ O próprio GR reconhece a presença dessas imagens numa seqüência que realizou em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Eu citei, mas querendo fazer humildemente uma revisão porque a montagem de Odessa é uma montagem racional, dialética; eu fiz uma montagem ao contrário, uma montagem anárquica e fora de continuidade.¹⁶

Segundo Amengual, GR parece estar de acordo com a maiêutica eisensteiniana, com seu projeto de manipular o espectador, com sua preocupação de "engravidá-lo" com uma verdade pré-fixada.¹⁷ Em geral, o filme propõe uma estrutura de ópera popular, estreitando as relações entre o relato etnográfico e o ascetismo solene e grave de uma cerimônia mística, numa encenação que conjuga som e imagem de forma suntuosa. Nesse sentido, podemos observar as influências de Eisenstein de maneira mais ampliada, citando filmes posteriores como *Alexandre Nevsky* (1938) e *Ivan, o Terrível* (primeira parte, 1942-1944; segunda parte, 1944-1946). Eisenstein tratava *Ivan, o Terrível* como uma ópera histórica, barroca, ao som de Prokofiev, o que lembra as propostas de GR de estruturar seu filme como uma ópera popular, estreitando relações entre o relato etnográfico e o ascetismo grave e solene da encenação ao som de Villa-Lobos. Fazendo referência a *Terra em Transe*, no qual a estrutura da ópera está presente por intermédio de *O Guarani*, de Carlos Gomes, e da pomposa referência à visualidade de *Cidadão Kane*, de Orson Welles, Amengual

desvenda novas afinidades estéticas, anotando que o espírito de ridicularização em *Terra em Transe* é o mesmo da desmitificação eisensteiniana e tem a mesma origem: o circo, as "atrações" do teatro de revista, consideradas elementos autênticos de uma cultura popular nacional. A orgia no cabaré de Eldorado, por exemplo, é uma espécie de exagero tropical das histórias mundanas de *Outubro* ou das orgias de *A Greve*, com seus anões dançarinos e vagabundos bêbados.¹⁸

Brecht: teatro épico

A presença da teoria do teatro épico brechtiano é constante no repertório cinematográfico de GR. A obra do dramaturgo alemão nasce de uma tomada de consciência do público. Essa influência, a princípio, aparece mais acentuada no estilo de interpretação dos atores ou, para ser mais exato, de alguns atores em determinadas circunstâncias, dentro do filme. GR reconheceu inúmeras vezes essa postura técnica na direção de atores, referindo-se especificamente a seu método de direção em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Numa de suas declarações, feita à revista francesa *Positif*, afirmou:



Antes de filmar Deus e o Diabo, eu só conhecia a Ópera dos Três Vinténs. Como eu já disse, os livros chegam lá de uma maneira muito estranha. A primeira peça de Brecht levada ao Brasil foi A Boa Alma de Setchuan, mas eu não vi. Eu vi a Ópera dos Três Vinténs no meio da filmagem de Barravento; um dia eu fui à Bahia para assistir ao espetáculo. E aquilo realmente me transformou, foi uma descoberta tardia mas muito importante.¹⁹

Sem dúvida, a irrupção dos métodos tanto da ópera como do teatro épico brechtianos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode ser percebida no estilo de narração que parece fazer do espectador um observador, despertando sua atividade intelectual e não mais conforme o modelo tradicional do cinema (ou, segundo Brecht, a forma dramática do teatro) que pretende levá-lo a se envolver com a ação, esgotando sua atividade intelectual e fazendo com que ele se emocione. A personagem épica procurada por GR é a que encarna a definição brechtiana: "O ponto de vista adotado pelo ator é o ponto de vista de crítica social".²⁰ Segundo Brecht, o ator deve trabalhar a um só tempo para elucidar o sentido dos acontecimentos e para desenhar o caráter de seu personagem e, nessa trajetória, ele esclarece os fatos e os traços do domínio social.²¹

As ações de *Deus e o Diabo*, as intermináveis andanças dos personagens pelas terras do sertão baiano, o conflito de interesses divergentes entre a pregação escatológica dos beatos, a revolta anárquica e primitiva das volantes de cangaceiros e o senhores de terra ocorreram no passado. De acordo com a proposta brechtiana, o efeito de distanciamento visa extrair dos acontecimentos seu gesto social para distanciá-lo. Brecht entende o gesto social como a expressão mímica das relações sociais que se estabelecem entre os homens de uma época determinada. Por meio dessas reflexões, ele vai chegar à técnica que definiu como "historização": o ator deve representar os acontecimentos da peça como acontecimentos históricos. Para o teatrólogo,

um acontecimento histórico é um acontecimento que está ligado a uma determinada época; só acontece uma vez e durante um tempo determinado.²²

O cinema de GR tem elementos estruturais que se relacionam com o teatro épico brechtiano. Está isento de necessidade da criação do suspense, tem estrutura aberta e é episódico. Isso porque, fugindo do esquema da narrativa de ação, característica principal do filme padronizado pelas convenções da indústria cinematográfica, GR prefere desenvolver uma representação em que o fluxo dos acontecimentos perde o interesse pelo desfecho, para aquilo que a cultura de massa sedimentou como fundamento do imaginário: o final feliz. Segundo Edgar Morin,²³ o *happy end* implica um apego intensificado de identificação com o herói, justamente o que o teatro de Brecht e o cinema de GR, dentro dos códigos e identidades estéticas de cada criação, buscam evitar. Em outro contexto, definindo a dramaturgia de Brecht, Pautrat se aproxima dos elementos que têm afinidades com as propostas cinematográficas de GR:

Naturalismo, realismo socialista, heróis positivos, operários modelo: é tudo isso que a reflexão de Brecht recusa em nome da dramaturgia não-aristotélica, porque, em todos os casos, só se modifica a superfície da cena sem revolucionar a estrutura.²⁴

Os elementos visuais e musicais têm não só em *Deus e o Diabo*, mas em toda a filmografia de GR uma intervenção crítica, em contradição com a situação vivida pelos personagens. Ou faz um comentário que apresenta os personagens, à semelhança do coro helênico. Não pretende ser um mero auxiliar do texto ou da imagem. Mas enquanto as influências brechtianas em *Deus e o Diabo* são apenas de objetivos, pois nenhum dos métodos do dramaturgo aparece suficientemente configurado, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* vai revelar uma inspiração nítida do teatro épico, sem qualquer possibilidade de meios-tens. É o que leva Amengual a afirmar que as estruturas teatrais do *O Dragão da Maldade* que levaram GR a se inspirar

abertamente no teatro épico de Brecht para fazer algumas seqüências, em que, segundo Amengual, se observam alusões à *Ópera dos Três Vinténs*.²⁵

O efeito de distanciamento já pode ser percebido a partir do longo plano inicial do filme, um enquadramento frontal. Durante vários minutos, o cangaceiro Corisco perambula de um lado para outro, em gesticulação larga e exagerada e com entonação de voz muito alta. Uma representação tipicamente teatral, acentuada pela presença imóvel da câmara, que capta a imagem como se esta fosse um palco. Quem se move é o personagem. O pedaço da imagem é uma paisagem nordestina e poderia ser reproduzido integralmente num palco teatral e com cenário artificial ao fundo. Corisco representa para a câmara, ou seja, para o espectador que o vê através da câmara. Não se trata de uma representação naturalista que leva a platéia a se identificar com o personagem. Nesse longo plano, o culto da ação constante é congelado. Nos filmes que exploram os valores da ação constante, a imagem do personagem seria fragmentada em diversos planos a fim de provocar opticamente no espectador um efeito de movimentação.

Essa técnica privilegia todas as possibilidades da montagem narrativa. Segundo Marcel Martin, trata-se do aspecto mais simples e mais imediato da montagem: ele consiste em ordenar diversos acontecimentos, contribuindo para fazer progredir a ação de um ponto de vista dramático e psicológico.²⁶ Esse não é o estilo de montagem adotado por GR, principalmente se nos remetermos às influências de Eisenstein. Esse estilo está presente mediante o efeito de choque, a justaposição dialética de imagens analisada anteriormente, que Martin denomina montagem expressiva. Esta é construída sobre a justaposição de planos que têm por finalidade produzir um efeito direto e preciso por meio do choque de duas imagens. Nesse caso, a montagem contribui para exprimir um sentimento ou uma idéia.²⁷

De qualquer forma, na imagem de Corisco perambulando alegoricamente diante da

câmara, sem qualquer corte, não estamos diante do emprego rigoroso da narratividade ou da expressividade da montagem. O "espírito manipulador", para usar uma definição de Christian Metz,²⁸ não define essa imagem. Evidentemente, estamos diante de um plano-sequência, teoria cinematográfica sistematizada por André Bazin, que, fazendo a crítica radical dos teóricos russos (Eisenstein, Pudovkin, Kulechov), vai minimizar o papel da montagem na realização cinematográfica.²⁹ GR não toma partido nas discussões entre "manipulação" da montagem e o fluxo contínuo da imagem sem cortes do plano-sequência. Absorve, quando necessário, as duas tendências, dando maior liberdade a sua criação. Isso se refere a seu cinema até *O Dragão da Maldade*. Em seus filmes posteriores, realizados no exterior, a partir de *O Leão de Sete Cabeças*, será dada mais ênfase ao emprego do plano-sequência e à montagem minimizada. Trata-se, de certa forma, de um retorno à experiência de *Câncer* (1972), com suas semelhanças e identidades audiovisuais com o chamado Cinema Marginal e que atingirá seu apogeu no monumental afresco *A Idade da Terra*, seu último filme, realizado no Brasil em 1980. Se a imagem é a de um plano-sequência, a representação, como já foi dito, é brechtiana. É o próprio Brecht que elucida a situação:

*O artista deseja dar a impressão do estranho, do insolito. Consegue este objetivo observando tanto a sua representação como a si mesmo, como uma terceira pessoa. É dessa forma que imprime a marca do insolito nas coisas representadas. Essa arte de interpretação tira as coisas cotidianas da esfera do natural.*³⁰

Nada mais antinatural do que a representação coreográfica e expressivamente gestual de Corisco diante da câmara. Nada mais fora dos esquemas de construção psicológica dos personagens de acordo com as produções cinematográficas habituais ou, melhor, de acordo com o modelo de representação das narrativas da cultura de massa. *O Dragão da Maldade*, transcendendo as lições brechtianas, é uma representação inteiramente ligada às leis de



evocação teatral: "Meu filme é teatro", insiste Glauber, "e está ligado a quatro séculos de representação".³¹ Amengual observa que o aspecto teatral dos filmes anteriores de GR torna-se realidade, estruturas teatrais, em *O Dragão da Maldade*. O que era teatralidade fica resolutamente teatral.³²

Godard: colagem audiovisual

Jean-Luc Godard influenciou consideravelmente a obra de GR a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Suas impressões referem-se inicialmente a *Acosado / À Bout de Souffle* (1960), filme que faz parte da eclosão do movimento renovador da Nouvelle Vague e que o deixou "muito impressionado". Referem-se também à técnica de montagem de *Une Femme est une Femme* (1961), "que tem uns planos vivos, que captam momentos da realidade". GR acrescenta:

*A parte do cangaço foi toda montada dentro de um aprendizado de Godard, uma falta de continuidade, com a câmara sempre em movimento, procurando um certo tom de contato quase epidérmico da câmara com o personagem.*³³

Uma das características mais sólidas dos filmes de Godard é a técnica de montagem e os movimentos, quase sempre incessantes, de câmara. No primeiro caso, a influência técnica mais evidente é o *staccato* do ritmo rápido da cena e o corte abrupto. Há poucas fusões, e os cortes nunca são suaves. No segundo, nunca é um elemento passivo na captação de objeto e desliza pelo cenário, tanto na rua como no interior de um apartamento, sem a preocupação do enquadramento "correto", sem os princípios do cinema tradicional. O efeito não é meramente técnico, mas fenomenológico: *À Bout de Souffle* é um filme circular, em movimento, em busca do comportamento, do estar. O comportamento é um dos

pontos de vista que podem definir o cinema de Godard, é um dos caminhos que podem ser percorridos para chegar-se à compreensão de seus modelos de representação. *Terra em Transe* é construído tendo como base o registro dinâmico da câmera que circula nos cenários como que procurando viver ou agir conforme os personagens.

Terra em Transe, realizado no ambiente do Cinema Novo, que incorporava a antropofagia estética do movimento tropicalista em ebulição, foi realizado também na época em que se desenvolvia um fenômeno de renovação do cinema francês denominado Nouvelle Vague. À frente deste, pontificavam dois cineastas que deixarão vestígios de influências no pensamento audiovisual de GR, como Godard e Alain Resnais, o primeiro fundamentalmente estilizando o espaço; o segundo fragmentando o tempo. Através de Godard foi absorvida a montagem seca, nervosa, precisa, que faz triunfar um cinema que vive do instante, do comportamento imediatamente surpreendido; de Resnais ocorre a transgressão das convenções temporais, que levam GR a "jogar com o tempo"³⁴ em *Terra em Transe*. Por sua vez, Godard joga com o espaço em todos os seus filmes, fragmentando os elementos visuais da narrativa, numa teia de signos que pode ser associada a uma articulação cubista dos planos e enquadramentos³⁵ – essa teia que povoa densamente o imaginário dos filmes de GR.

Pode-se dizer também que Godard foi um inventor de formas na linhagem de outros cineastas, como Serguei Eisenstein, Jean Renoir, Fritz Lang, Orson Welles e Roberto Rossellini, por exemplo. Guy Henebelle enumerou diversas contribuições que ele deixou para o cinema moderno: o hiato deliberado entre a imagem e o som que, em alguns casos, permite destruir o falso sincronismo de uma realidade reaseguradora; a técnica do psicodrama e a prática de colocar questões ao vivo para os atores por meio de um sistema de escuta miniaturizado; as citações que fazem referência a outros universos cujo relacionamento origina uma nova

significação; os dramas mínimos, a inserção de lugares-comuns, a prática de colagens visuais ou sonoras e o recurso à presença de um tema secundário; a técnica das histórias em quadrinhos; o jogo com a linguagem, os intertítulos e os letreiros; a divisão em quadros; as rupturas de tom; a substituição do campo – contracampo; um novo tipo de montagem de atrações; o exagero dos efeitos; as personagens, marionetes portadoras de idéias arquetípicas; a prática dos olhares francos e maciços para a câmera, objetivando dirigir-se diretamente ao espectador; o questionamento integral do vocabulário, que se intitula transparente, e do famoso corte clássico.³⁶

A essa massa heterogênea de informações novas que contribuíram para a representação do cinema moderno, pode-se acrescentar ainda uma outra: a eliminação de roteiros, parcial ou, às vezes, integralmente. Ao romper com os rigores burocráticos do roteiro, Godard pôs em debate toda a codificação que caracterizou o cinema desde seu surgimento: o modelo transmitido pelos grandes estúdios. E recria a cada plano; vale dizer, reconstrói o cinema tal como foi nas primeiras projeções do cinematógrafo, em 1895: a descoberta da imagem como o mais forte apelo para a atenção e não seu inverso. Chega-se assim a um resultado surpreendente: filmes que são consumidos sem ser consumíveis, pois cada um deles é um novo cinema dentro de um filme que é a negação, ampliação ou reformulação do anterior. Porque, ao dispensar roteiro, Godard põe os atores (cada qual representando um personagem que nasce no momento da filmagem) discutindo política. Godard limita seu roteiro a poucas linhas, improvisa a construção das cenas no local da filmagem, dá aos intérpretes indicações mais ou menos esparsas e ligeiras sobre o diálogo. Seus filmes se realizam verdadeiramente durante as filmagens.

Em *Deus e o Diabo*, GR opera com esse tipo de procedimento, que caracteriza a metodologia de filmagem dos cinemas experimentais:

A rigor, o filme foi todo improvisado: o filme é literalmente diferente do roteiro e foi feito dentro dos momentos de maior rendimento. Dei grande liberdade à câmera e grande liberdade aos atores. No momento, aconteciam coisas que pareciam fundamentais e então eu aproveitava e mandava filmar.³⁷

A propósito da importância de Eisenstein, Brecht e Godard para as formulações teóricas e criadoras de GR, deve-se mencionar sua entrevista concedida ao crítico Louis Marcorelles e publicada em *Le Monde*. Ao tecer comentários sobre *Der Leone Has Sept Cabeças*, co-produção franco-italiana realizada no Congo em 1970 e que marca sua primeira experiência internacional, GR faz uma observação que pode ser subentendida, de certa forma, como sua busca de novos paradigmas de realização cinematográfica, os quais serão aprofundados ao longo da década de 1970:

Le Lion à Sept Têtes é uma teoria geral do colonialismo euro-americano na África, segundo uma informação e uma educação política determinadas. É um balanço, uma síntese, um comunicado sobre o cinema político dos anos 60. É o meu diálogo – eu, cineasta inspirado e oprimido – com os mestres colonizadores da arte política que eu mais admiro: Eisenstein, Brecht e Godard. É um diálogo de agradecimentos e de adeus. Tudo está claro, esquemático, direto e, ao mesmo tempo, misterioso.³⁸

Significando uma reviravolta estética na obra de GR, esse filme caracteriza-se pela ruptura com um estilo e o aparecimento de outro. Podemos considerar esse período internacional a segunda fase na carreira do cineasta, período que significa, portanto, uma nova etapa de pesquisas audiovisuais, embora nelas ainda permaneçam intocáveis os resíduos de signos e utopias do cinema de Eisenstein e do teatro de Brecht.

Ao longo da atormentada década de 1970, com a América Latina dominada por regimes de exceção, a sombra nômade e instável de GR será percebida perambulando um pouco por toda parte. Inicialmente, no Congo, onde realiza *Der Leone Has Sept Cabeças*, um filme com título poliglota que simboliza a amplitude mundial

do conflito colonialista na África. Os resíduos de signos e utopias prosseguiram com *Cabeças Cortadas* (Espanha, 1975), *História do Brasil* (Cuba, 1974) e *Claro* (Itália, 1975). Aparecem também na terceira fase, no retorno ao Brasil para a realização do documentário de curta-metragem *Di Cavalcanti* (1976): o funeral do emblemático pintor modernista de temas etnográficos como ponto de partida para uma abordagem fragmentária e barroca dos mitos e sortilégios da cultura brasileira. No mesmo ano, na Bahia, no cenário de suas experiências de juventude, realiza um documentário para televisão – *Jorjamento no Cinema*. Três anos depois, em 1980, *A Idade da Terra*, seu último filme, um gigantesco mural policromático que, por meio da narrativa onírica e delirante, inconsciente e dilacerada, penetra os elementos mágicos de uma cultura polifônica que engloba o arcaico e o moderno.

Rogério Medeiros é Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Doutor em Sociologia pela Universidade de Paris VII

Notas

- ¹ ROCHA, Glauber. *Sete Pontos: Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil*, 05/04/59.
- ² ROCHA, Glauber. *Filme Experimental: um Tempo Fora do Tempo*. Salvador: *Ângulos*, no 13, julho de 1958.
- ³ ROCHA, Glauber. Bossa Nova no Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: *Jornal de Brasil*, Suplemento Dominical, 12/03/60.
- ⁴ ROCHA, Glauber. *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966: 44.
- ⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963: 13-14.
- ⁶ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Plano Piloto da Poesia Concreta. In CAMPOS, Augusto de et alii. *Teoria da Poesia Concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975: 156.
- ⁷ ROCHA, Glauber. Entrevista. *Positif*, no 91, Paris, janeiro 1969.
- ⁸ ROCHA, Glauber. Entrevista. *Les Lettres Françaises*, Paris, 25/10/67.
- ⁹ AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha ou les Chemins de la Liberté. In *Études Cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes/Minard, 1973.
- ¹⁰ Idem: 43.
- ¹¹ Entrevista a Michel Ciment. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981: 80.
- ¹² EISENSTEIN, Serguei. *Le Principe du Cinéma et la Culture Japonaise. Le Film: sa forme, son sens*. Paris: Christian Bourgeois, Editeur, 1976: 40.
- ¹³ Idem: 40.
- ¹⁴ SADOUL, Georges. *Histoire de l'Art du Cinéma*. Paris: Flammarion, 1983.
- ¹⁵ EISENSTEIN, Serguei, op. cit.: 34-35.
- ¹⁶ ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965: 112.
- ¹⁷ AMENGUAL, B., op. cit.: 73.
- ¹⁸ Idem, op. cit.: 65.
- ¹⁹ ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit.: 131.
- ²⁰ BRECHT, Bertolt. Função Social do Teatro. In READ, Herbert et alii. *Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967: 106.
- ²¹ Idem.: 90.
- ²² *Ibidem*: 90.
- ²³ MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1969, Volume I: 97/98.
- ²⁴ PAUTRAT, Bernard. Politique en Scène; Brecht. In DERRIDA, Jacques et alii. *Mimesis des Articulations*. Paris: Flammarion, 1975: 43.
- ²⁵ AMENGUAL, B., op. cit.: 71-72.
- ²⁶ MARTIN, Marcel. *Le Langage Cinématographique*. Paris: Cerf, 1985: 151.
- ²⁷ Idem: 151.
- ²⁸ METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ²⁹ BAZIN, André. *Qu'est-ce que le Cinéma?*, tome II. Paris: Cerf, 1985. Sobre o assunto, ver também PASOLINI, Pier-Paolo. Discurso Sobre el Plano-Secuencia, in *Problemas del Nuevo Cine*. Madrid: Alianza Editorial, 1971: 61-76.
- ³⁰ BRECHT, Bertolt, op. cit.: 93.
- ³¹ ROCHA, Glauber. Entrevista. *Image et Son*, 236. Paris, fevereiro 1970.
- ³² AMENGUAL, op. cit.: 71.
- ³³ ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit.: 136.
- ³⁴ RESNAIS, Alain. Jogar com o Tempo. In GRÜNEWALD, José Lino (org.). *A Idéia do Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- ³⁵ STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido. Literatura e Cinema de Dismistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981: 92.
- ³⁶ HENNEBELLE, Guy. *Cinéma & Politique. De la Politique des Auteurs au Cinéma d'Intervention*. Paris: Papyrus, 1980.
- ³⁷ ROCHA, Glauber. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, op. cit.: 130-131.
- ³⁸ MARCORELLES, Louis. Un Rêve Libérateur (entrevista de Glauber Rocha, *Le Monde*, 11/03/71). In PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1987: 180.