

Sônia Maria Oliveira da Silva - UFRJ

Sertão das Memórias e Crede-me: Invenção e Experiência pelo Direto

I. Introdução: A câmera procura

“A diferença entre o experimental e o outro cinema é que o primeiro experimenta, enquanto o outro encontra, em virtude de outra necessidade que a do procedimento fílmico.” (Deleuze, em Imagem tempo, p230)

O nosso objetivo é fazer uma reflexão sobre os filmes *Sertão das Memórias*, de José Araújo, e *Crede-me*, de Bia Lessa e Dany Roland. Lançados ambos em 1996, os dois trabalhos são representantes contemporâneos de uma linha que encontra paralelos em certa tradição do cinema brasileiro. Efetivamente positivada somente a partir dos anos 60, com o Cinema Novo, essa vertente recorre à introdução de temas referentes ao contexto político-econômico do país, ao mesmo tempo em que articula elementos das representações simbólicas nacionais.

O fato de *Sertão das Memórias* e *Crede-me* inserirem-se nessa tendência, que em certa medida manteve-se desvinculada das produções nacionais nas duas últimas décadas, justifica a necessidade de uma reflexão que abrange dois aspectos básicos. O primeiro busca apontar em que medida estes filmes dialogam com o Cinema Novo, movimento que, por se configurar como marco do moderno cinema brasileiro, resultou no prenúncio de uma tradição. O segundo aspecto surge como conseqüência do primeiro, uma vez que nasce em meio à fundamentação do anterior, quando especifica a linguagem fílmica – aqui concentrada na abordagem de movimento e tempo - utilizada nas obras.

Os filmes a serem analisados não propõem uma *retomada*, uma continuidade. Eles podem ser articulados com o *Cinema Novo* porque, assim como aquele movimento, ambos apontam para uma mesma natureza, a busca. Muito mais do que mostrar, esse cinema quer

também conhecer. O *Sertão das Memórias* é feito em 16 mm e convertido para 35 mm na finalização. Através da lente de Antônio Luiz Mendes, José Araújo realizou seu primeiro longa-metragem, baseado no contexto de Miraíma, sua cidade de origem.

O filme retoma a questão da seca no Nordeste. Mostra a luta da população de Miraíma, localizada no interior do Ceará, na tentativa de impedir que políticos locais continuem desviando a água do único açude que abastece a comunidade para as suas propriedades privadas. O diretor expõe essa situação utilizando-se de uma linguagem direta, ancorada no documentário. Para isso, faz de Antero Marques Araújo e Maria Emilce Pinto, seus pais, os protagonistas da narrativa.

Assim como estes, os demais personagens do filmes são moradores da cidade que se convertem em personagens de uma ficção, que nada mais é do que a própria realidade que experimentam no cotidiano. O padre, o líder, o dono do bar, o estudante, todos interpretam a si mesmos e, se colocam, cada um segundo sua visão, diante do problema maior, a luta pela água.

Entrecruzar realidade e ficção é uma tendência do cinema moderno que remonta, em suas primeiras influências, ao *Cine-matéria*, ou no *Cine-olho*, de Dziga Vertov, expandindo-se no *Direto* de Jean Rouch, e encontra ressonâncias em outras tendências potencializadas no cinema experimental do pós-guerra. No Brasil, encontramos reverberações no Cinema Novo, que, a seu modo, vale-se de tais recursos da realidade para fazer nascer sua ficção.

O *Crede-me* surge como contraponto. O filme aproxima-se do primeiro quanto às questões temáticas oferecidas. Ainda que indiretamente, revela uma situação de miséria e pobreza. As duas obras também se tocam na forma com que expõem suas narrativas, ambas erguidas num terreno que cinde realidade e ficção. *Crede-me* é um recorte de uma realidade encontrada no interior do Ceará. O filme é o resultado de uma experiência dos diretores quando da realização de oficinas para atores de várias cidades do interior do Estado.

Em seu projeto inicial, *Crede-me* seria um registro dessa experiência. Mas transformou-se em algo além, no momento em que os diretores foram encontrando ressonâncias entre aquele espaço em que se descortinava para eles e o universo literário de Thomas Mann, mais especificamente, entre a realidade vista e o romance *O Eleito*¹.

Num movimento semelhante ao de *Sertão das Memórias*, *Crede-me* apresenta uma ficção em que também irrompe o documental, através de imagens e situações que dão conta da realidade em que o filme foi produzido, mas sempre na perspectiva da adaptação do romance. Mas o documental está na gênese: foi a inspiração para a sua criação, e sua presença se espalha por toda a obra. Os dois filmes procuram expandir, via ficção, o universo da discussão que pretendem instaurar. A fronteira entre realidade e ficção torna-se tênue, quase indiscernível.

Sertão das Memórias o faz quando resgata imagens da nossa memória cinematográfica de Sertão, quando trata de velhos problemas sociais e quando articula todas essas vertentes – linguagem e discurso – numa invenção criativa e fabuladora. *Crede-me* também o faz quando busca entender o que se passa naquela realidade nordestina que transporta a narrativa, logo em princípio, para o universo medieval da obra de Thomas Mann.

I.II. O real e o jogo do tempo – brechas para a ficção

Sertão das Memórias é um filme sobre uma história que introduz o tempo. Por isso mesmo começa não de onde seria o início do que conta, mas de uma brecha feita numa narrativa que é pura duração. O quadro inaugural abre com um primeiro plano das fotografias de um homem e de uma mulher, dispostos lado a lado, numa parede. A câmera abre e revela outras várias fotografias. São fotos comuns. Imagens que remetem àquelas feitas com o fim específico de tornar-se objeto de recordação.

¹ Thomas Mann baseou-se na epopéia em verso Gregorius, *História do Bom Pecador* (ou, no original em francês, *Vie de Saint Grégoire*), do poeta médio alto-alemão, Hartmann von Aue.

Uma panorâmica vai, lentamente, revelando outras fotos. A música arrastada e grave que acompanha essas imagens anunciar a história. No entanto, ela mesma começa sem prelúdio. Em vez disso, o som entra na metade de um acorde que fora interrompido.

Fusões de fotografias saturam o conjunto, sentido perseguido nesses primeiros minutos de filme. As imagens, enfim, compõem um mosaico de singularidades que se associam na espacialização construída.

Uma abertura maior do plano revela, no canto da tela, um homem e uma mulher idosos, sentados à mesa, a olhar para a câmera. A câmera pára no homem. Corte.

A revelação do casal quebra uma construção de sentido que se delineia. O tom sépia utilizado e as molduras envelhecidas das fotos somadas ao estilo antigo das roupas e acessórios usados pelas pessoas fotografadas atestam a presença de um tempo que foi. O espectador sabe que trata-se do Sertão.

A junção dessas duas informações o leva a arriscar um reconhecimento daquele mosaico das fotos. Essa imagem está lá, inscrita na sua memória de um Nordeste que o cinema construiu. Trata-se de uma sala de ex-votos, quartos reservados nas igrejas de romarias do Nordeste, nos quais os fiéis depositam ao santo símbolos de reconhecimento pela graça alcançada. Em geral, são fotografias do próprio devoto ou de seus parentes.

Com a abertura do plano, esse sentido se quebra. Pois o casal está no canto do quadro olhando para a câmera. O que iria ser uma remissão a ritos religiosos populares é algo além. São imagens soltas. Ao lado destas, a espera. A imagem das fotos – vais se deslocando em direção a outro tempo – dos personagens, que nos convocam a uma outra história.

Nesse plano não há ação. A não ser o movimento introduzido pelo som que o acompanha. No entanto, o som também não chega a apontar para nenhum centro de ação. A música acaba perfazendo um deslocamento zero, uma vez que não evolui, apenas repete a

mesma frase melódica. Mas deixa entrever vozes indiscerníveis, que não se encontram no quadro, e sim num espaço extra-diegético.

Dessa forma, o filme admite sempre uma extra-campo, em que se configura o real, que não é antinomia da memória, mas um outro estado. O real estará durante todo o filme contíguo ao atual. Esse real – inscrito no documental - tem uma dupla face: uma voltada para o próprio interior, bem ao estilo do direto – revelando sempre que se trata de um filme; e outra que reflete uma seqüência de ações.

Esse diálogo entre a memória e os dois reais, já colados nessa imagens inaugurais do filme, lançam ao espectador uma incerteza quanto ao lugar de presentificação do acontecimento: realidade ou ficção? Presente ou passado? Memória, sonho ou divagação de um personagem que será revelado *a posteriori*?

Não há respostas nesse sentido. Durante todo o filme, apelos fora do tempo real são colocados sem uma justificativa ou explicação que ligue uma causa à consequência. Dessa maneira, o real vai surgindo nas brechas dos outros tempos intangíveis: da memória, do possível, das virtualizações.

O real entra em *Sertão das Memórias* por aproximação. Aos poucos vai se chegando a um centro, que logo depois será afastado pelo movimento das outras linhas interpostas. Não se pode dizer que o cerne de toda a obra é a luta pela reapropriação da água. Este não é o núcleo do filme, que se distrai em várias outras possibilidades que, ora se realizam, ora se virtualizam.

I.III – As idas e vindas do tempo: da ficção ao documental

Os personagens de *Sertão das Memórias* percorrem uma narrativa em marcha. Todo o périplo de Maria e Antero é descrito numa linearidade paralela que se deixa entrecortar, que se deixar fazer dobras. Assim, podemos afirmar que a narrativa não se dá, em seu

conjunto, de forma linear. Ainda que o documental se revele inscrito numa linearidade, os tempos que irrompem desviam a narrativa para outros tempos e espaços.

Com o filme *Crede-me*, os desvios provocam um movimento contrário; eles desencaminham a ficção – linear – para o documental. É desse modo que o documento no filme é o que se prefigura em linha de fuga. O desenvolvimento da narrativa, centrada na obra de Thomas Mann, vai sendo interrompida e transformada pelas irrupções de uma realidade tangível.

Se é o tempo e a espera que introduzem a narrativa em *Sertão das Memórias*, em *Crede-me* é o documental que abre o filme. Este começa com um *travelling* sobre o mar. A câmera torta, sempre derreada para a esquerda, se deixa embalar pelos movimentos das ondas. Um *off* canta a criação do mundo. No plano seguinte, a câmera revela esse narrador oculto: um homem velho, sem dentes e enrugado; uma empolgante presença, a contar a *Gênese* numa linguagem própria e cotidiana.

A partir daí, é que o enredo de *O Eleito*, romance de Thomas Mann, começa a ser desenvolvido. A narrativa a partir do filme é feita por vários atores que se revezam na representação dos personagens. Mas, o *off* do velho serão estratégias recorrentes durante todo o *Crede-me*. Essa presença constante do narrador real é um recurso utilizado para retomar a um só tempo o documental e a universalidade temática em que se assenta o filme.

A ficção propriamente dita está no filme sempre em contínua retomada. À medida em que os personagens vão representando a trama do romance, eles próprios operam os desvios rumo ao real, para logo em seguida, tentar retomar mais uma vez o enredo afastado.

É assim que vemos aparecer em *Crede-me* elementos que são mais do contexto da realização do filme do que de *O Eleito*. Por outro lado, esses elementos são desvelados no filme por estabelecerem com o enredo inicial algum tipo de relação.

É o que fica claro quando Bia Lessa opta por utilizar o embate dos grupos de reisado para representar a guerra declarada pelo terrível Rogério, “*o barba em bico*”, contra

o país de Sibilla - personagens do romance. Em entrevista à revista Cinemais (nº 03), a diretora conta como identificou aqueles dois universos, uma vez que, em sua origem, o reisado também surge na guerra de dois grupos de reinos antagônicos na disputa pela mão da princesa.

Assim, lessa vai estabelecendo relações, que no projeto inicial do filme, não estavam pre-determinadas: são obras do *direto*. Outro exemplo disso é o garoto contando sobre as variedades de fósseis da era mesozóica encontrados no Cariri².

O garoto é o diretor cultural do Museu do Homem, em Santana do Cariri, que reúne vários fósseis de animais da era pré-mesozóica, mesozóica, e pré-paleolítica, todos encontrados na região. A narração do menino converge para reaparição de Gregorius que, após 17 anos de penitência, fora encontrado quase fossilizado numa pedra no meio do mar. Gregorius entendeu que essa seria a forma de expiar os pecados de sua linhagem.

Ele, que já era fruto do incesto entre os irmãos Sibilla e Willigs, renova o “pecado” casando-se com a mãe. Como no *Édipo*, de Sóphocles, Gregorius, que fora entregue ao mar dentro de um barril, desposa a própria mãe sem o saber. A mão de Sibilla, assim como todo o seu reino, lhe é entregue como agradecimento por Gregorius ter salvo o país ira de Rogério.

Diante das revelações, Gregorius parte em exílio e acorrenta-se a uma pedra no meio do mar. Mas eis que, quase duas décadas depois, ele, que ainda vive e assemelha-se a um ser pré-humano, é eleito o papa.

Um outro recurso utilizado pela diretora para a mistura dos dois tempos é a inserção das cenas do enredo nos espaços cotidianos. É o que pode ser verificado nos quadros em que Gregorius chega à Roma para assumir o Igreja montado numa mula branca. A cenas

² Há teorias de que a região tenha abrigado os primeiros seres terrestres. A hipótes tanto pode desbancar a teoria vigente de que o primeiro homem teria surgido na África, como pode, por outro lado, confirmar uma outra hipótese que aponta para uma possível união, há milhões de anos, entre os continentes africano e sul-americano. Pela riqueza paleontológica, a região é vítima constante do “contrabando científico”. A pobreza dos moradores do local os obriga a procurar os fósseis, com técnicas inadequadas, e vender a atravessadores que, por sua vez, repassam a instituições e museus internacionais.

são feitas no cenário real da marcha cívica do Sete de Setembro e das procissões de Nossa Senhora das Dores, ambos feitas em Juazeiro do Norte.

Todo o filme está circunscrito ao real. Isso também colocado pelo conceito de interpretação dos atores. Segundo a diretora (Cinemais, *idem*), a meta era desligar-se de uma interpretação que representasse o enredo do romance. Em vez disso, diz ela, a idéia era recontar aquele caso. Não como uma obra do escritor Thomas Mann, mas como caso acontecido, visto, experimentado.

Assim, os atores em *Crede-me* são menos personagens e mais narradores. E, enquanto tal, têm a mesma intimidade com o caso que o tem o narrador literário de *O Eleito*. Ele tudo vê, tudo sabe, tudo sente; está presente no mais recôndito canto da alma dos personagens do romance. É o que se chama na literatura de narrador onisciente. Essa presença universal confere àquele que narra a força do vivido, do experimentado, de documentarista.

O narrador de Mann, à medida que conta a via crucis dos descendentes de Grimaldo e Baduhenna, conta-se também a si próprio. Ele não participa das ações, ou seja, não é personagem delas, mas está em todas, e assim se introduz começando por nomear-se: Clemente.

Ele interrompe o romance com freqüência para se colocar, para questionar a sua própria narração. Às vezes muito presente – comentando o sentimento mais íntimo que nem os diálogos das personagens revelam – às vezes na mais completa dissimulação – elogia enormemente alguém para depois, sutil e sem ironia, revelar em suas falas a vileza. Assim é o narrador de *O Eleito*.

“O gênio da Tradição, que encarno, é um espírito malicioso e inteligente; sabe dosear os efeitos; não satisfaz logo todas as curiosidades; pelo contrário, excita-as ainda mais,

explicando aqui e mantendo por assim dizer outra pergunta de gelo para que se robusteça.”(MANN: 1976, P 67)

Todas essas características distinguem os dois trabalhos do que seria uma obra mais clássica do cinema. Estamos nos referindo ao cinema tradicional, desenvolvido a partir de uma história e todo desenvolvido dentro de uma esquema *sensório-motor*. Ainda que esses filmes articulem elementos dessas estruturas, ambos procuram desvios, outras chaves, outras saídas, para dar conta de uma realidade que se revela sempre maior do que qualquer representação que dela possa advir.

II - A crise da Imagem-ação

Em *Crede-me*, a relação com o tempo se dá de uma outra forma. Esta é redutível a uma parceria entre o real e a ficção. Cada um a seu modo, os dois filmes deixam ressoar vozes de um discurso e prática do cinema introduzido a partir do pós-guerra.

Segundo Gilles Deleuze, a crise da imagem-ação (esquema *sensório-motor*) no cinema se confunde com a própria crise da modernidade. Após as grandes guerras, o mundo olhou para os escombros e percebeu que o conhecimento para a libertação humana quase o havia destruído: a técnica e a razão não foram capazes de promover a emancipação do homem, como sonhavam os iluministas. Essa crise da racionalidade permeia todas as instâncias da vida moderna, indo da ciência às artes.

Se o fim da Figuração e a crise da representação levou-nos a um Modernismo que considerava a arte como potência redentora do mundo, o mal estar da modernidade põe em xeque a matriz que institui tais valores. E questiona a crença em algo que se imponha como uma saída para uma situação global. É a morte das metanarrativas; dos discursos totalizantes tão fortemente cultivados pelos Modernos.

O cinema também faz esse caminho. Mas não somente o cinema. Também o fazem outras artes e áreas do conhecimento humano. De modo que essa atitude vai se configurar como uma característica da modernidade: são os descaminhos, as quebras de paradigmas que de início vão apontar para uma morte da razão, da arte, da estética, da política, entre outros.

No caso específico do cinema, a crise da imagem-ação é a crise a crise do império *sensório-motor*. Segundo Gilles Deleuze, a utilização do esquema *sensório-motor* no cinema se dá através da utilização dos seguintes conceitos: SAS E ASA. No esquema SAS (grande forma) há uma Situação global que é rompida por uma Ação (uma reação do centro ao conjunto), desencadeando uma nova Situação, distinta da primeira. No esquema ASA (pequena forma), uma Ação inicial desencadeia toda a trama, instituindo uma Situação global, que vai ser resolvida por uma outra Ação.

Em primeiro lugar, a estrutura clássica SAS se viu questionada. Não havia mais uma situação globalizante, cuja estrutura pudesse ser desestabilizada por uma única ação. Diferentemente, a ação viria apenas como uma componente num conjunto muito mais complexo, muito mais híbrido. Igualmente questionada, a estrutura ASA também se mostrara limitada para dar conta de uma nova realidade.

Consequentemente, essa crise nos leva ao surgimento de uma série de novos elementos, observados no cinema do Pós-guerra produzido fora dos Estados Unidos, mais especificamente, fora de Hollywood.

Como se se partisse do zero, a Itália empreende uma ruptura com as tradições cinematográficas vigentes. Um fator determinante dessa iniciativa foi a não inclusão da Itália entre os vencedores e a existência de uma estrutura cinematográfica no país que, de certo modo, escapava do fascismo.

Assim, podia revelar a existência de um povo sem ilusão, mas que procurava subsistir à miséria e à destruição. Faltava uma maneira adequada de mostrar essa nova

realidade: “um novo tipo de ‘narração’ capaz de compreender o elíptico e o não-organizado...” (DELEUZE, 1984, p 259 – I. Mov.). É assim que deixam de lado toda a tradição americana.

O neo-realismo é o prenúncio de um abandono à estrutura de seqüência e linearidade, enfim, é concretização da crise da imagem-ação, que desencadeará uma ruptura com o esquema sensório-motor.

Com ele não há, em princípio, um vetor que prolongue e una os acontecimentos. É como se tudo estivesse sujeito ao acaso: como se toda previsibilidade não escapasse às contingências. A própria chuva, ineuxarível, pode desviar a procura em *Ladrão de Bicicletas*, de Vittorio de Sica. Há sempre um “desvio pelo direto”, como assinala Jean-Louis Comolli.

Segundo Deleuze (IDEM) essa nova realidade, “dispersiva e lacunar”, revelada pelo neo-realismo italiano foi mais efetivada na obra de Roberto Rossellini. É o que vai ser visto em filmes como *Roma, cidade aberta*, *Paisá* e *Umberto D*.

Uma margem de imprevisibilidade estará sempre presente nesses filmes. Assim como a atitude de estranhamento de seus personagens, que já não conseguem entender a nova realidade. Essa ausência de compreensão é a incerteza, a incapacidade de enquadrar o que se vê no que se sente, a inaptidão para agir. Os personagens do neo-realismo, assim como a Itália pós-guerra estão à deriva.

Na Itália, era o estranhamento, o não ajustar-se a uma nova realidade, a não-ação. Na França, é a presença de um falso que demarcará essa mesma crise. É a *nouvelle vague* fazendo proliferar uma gama de personagens que rompem com os vínculos sensório-motores. O exagero nas reações dos personagens, a alteração dos gestos e a deformação dão a impressão de um outro, de uma simulacro.

Sertão das Memórias e *Crede-me* possuem característica que, ora os põem em solo comum, ora os afasta, completamente. Se a inexistência de um centro, um ponto de vista, em *Sertão das Memórias* confere a este uma narrativa dispersiva, erguida através de um Discurso Indireto Livre, o *Crede-me* opta por uma *contação de história*, influenciada pelas narrativas orais.

Tempos mortos, incapacidade dos personagens para resolver a situação, a perambulação. Tudo isso está presente em *Sertão...*, aproximando-o do neo-realismo italiano. A procura de Maria pelos moradores para que assinem o abaixo-assinado ocupa um tempo quase-eterno.

Entre um e outro habitante de Miraíma, é estabelecido um espaço que aproxima-se do intransponível. Não há cortes. Há, em vez disso, um estiramento do tempo real.

As ações não resultam numa nova situação. Primeiro é o abaixo-assinado que se perde no filme. Ele não é encaminhado, nem pela narrativa. Não funciona. Depois, é a passeata dos moradores em direção ao açude. Lá, um dos integrantes tenta cortar os canos. É impedido pela polícia que depois o mata. Mais um desvio. Trata-se agora de enterrar o morto e render-lhe as tradicionais homenagens póstumas.

A partir daí, o único retorno feito para o documental é o do padre despedindo-se do líder comunitário, que parte prometendo voltar. A água continuará sendo desviada para a fazenda do *Dragão*. O problema não foi solucionado.

As instituições também são ineficientes, a começar pela esfera política, responsável pelo roubo da água, seguida da igreja, que une-se à população, mas nada consegue. A esquerda, representada pelo líder comunitário, também é inoperante.

Resta o povo. Que está de fora. O povo em *Sertão das Memórias* é menos os integrantes da passeata – isso é um exagero de Araújo, uma caricatura – do que Maria e

Antero. Que são convocados pelos líderes comunitários. Que participam da luta a seu modo.

Povo também é a dona do bar, a vizinha, o transeunte. Estes, entre um desconhecimento da causa e a necessidade de sua resolução, assinam o documento. A ação de Maria se restringe ao burocrático, ao legal, que é o abaixo-assinado, cujo desdobramento é suspenso no filme. Certamente resultou em vão. Mas esse é o povo de José Araújo. Que faz o que considera ser a sua medida. Não a ultrapassa. Como diriam os gregos, cuidam para não cometer a *hybris* (pecado, ir além do permitido).

Mas o filme não declara a inutilidade da organização social. Quando o líder parte dizendo que voltará, é como se tudo fosse deixado para uma próxima oportunidade. Não se trata de uma desilusão, uma desesperança. Pelo contrário, essa promessa funciona como um “ainda não foi dessa vez, mas...”. É assim que o filme possui um desfecho aberto.

Os tempos mortos de Maria e Antero declaram uma incerteza quanto ao que fazer. Isso é verificado no plano da memória, mas tem sua maior força, porque contrasta, exatamente no universo das ações, no documental. Ao chegar da feira, Maria, lentamente, espalha pela mesa as parcas provisões que o minguado dinheiro do casal permitiu comprar. Antero olha através dessa realidade. Nada há a fazer.

Outro reflexo da inoperância das ações dos personagens são as idas e vindas de Antero. Às vezes ele vai para o roçado, às vezes há uma insinuação de que ele teria ido cortar os canos. Mas nada nesse sentido se concretiza. É mera possibilidade.

II.1 - A invenção do clichê

Em *Crede-me* não há tempos mortos. Há delírio. Os personagens desenvolvem um balé do desespero diante dos acontecimentos. A tragédia do romance de Thomas Mann vai sendo narrada num turbilhão de devaneios dos que a recontam.

A câmera de Bia Lessa explora essas emoções experimentadas pelos personagens, que representam suas interpretações do texto. Há imagens propositadamente escuras que somadas ao uso excessivo de *closes* e de *contre-plongés* conferem um certo grotesco ao filme. Os (não-)atores, ao transportarem os diálogos para sua linguagem cotidiana, tornam algumas passagens até inaudíveis.

E há a câmera quase sempre caída para a esquerda. É uma tensão e um desequilíbrio constantes. A tragédia representada somada ao contexto que lhe serve de cenário impelem a uma histeria na imagem. Tudo é *over*, desembocando numa caricatura.

Se essa atitude poderia ser uma tentativa de introduzir na imagem o macro sentido da obra – como o transe de Glauber, que contagiava a câmera -, é esvaziada pela sua recorrência em demasia. Por ser enviesada o tempo inteiro, essa angulação perde sua força simbólica. A situação que já está sendo representada de maneira caótica, fica intolerável com tal enquadramento.

E de um intolerável que assim o é não pela ausência de uma ressonância com o espectador, com a nossa realidade – o que seria engrandecedor, pois epifânico. Mas por ser caricatura do próprio contexto do filme, uma vez que acentua com o enquadramento uma situação que já está dada pelos atores, pela ambientação e até pelo próprio enredo, bem como pela relação de todas essas instâncias entre si. O desequilíbrio já está posto. O uso da câmera dessa forma torna-se gratuito. Quase um adorno que, como tal, sempre pode ser dispensado.

Segundo Deleuze, o transe é uma das marcas do cinema produzido no terceiro mundo (1990) na década de 60-70. Ele descreve o transe em Glauber Rocha como sendo o *ato de fala* do colonizado ao colonizador.

Para isso, introduzia esse estado através da própria câmera, dos personagens, dos temas. Assim, ele nem negava os mitos criados em parceria com o colonizador, nem os enaltecia: entrava em seus interstícios para corrê-los e a partir daí, talvez - e foi essa incerteza quanto ao possível que transformava o Cinema Novo numa potência - destroná-los.

Era uma positivação dos mitos, que não existem sem a presença do colonizador, já que ele na confronto a este que brotam essas manifestações. É a reapropriação de um discurso; uma estratégia para o diálogo, que pode vir em forma de guerra.

Terra em Transe faz um inventário dos mitos nacionais, indo do carnaval à burguesia industrial em formação, passando pelo político populista e pelo poeta revolucionário. Nada é enaltecido ou refutado *a priori*. Não há nacionalismos nem xenofobia. Há indagações. Como nos versos do poeta, Glauber queria saber: “O que é e o que pode esta língua?” (*Língua*, de Caetano Veloso).

Mas havia um contexto sócio-político que fornecia o suporte de toda essa criação. E foi essa inventividade que fez da obra de Glauber, especificamente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, *justo* uma imagem. Uma imagem contra os clichês que se repetiam no pré-cinema novo, quando da tentativa de representar um povo, uma cultura e um país brasileiros.

Glauber soube extrair de todas aqueles clichês, uma imagem. Do cangaceiro, ele fez um duplo que a um só tempo era também seu antagonico: Antônio das Mortes. Antônio das Mortes era o jagunço que se auto-declarava o poder, o jagunço da classe média. Ele foi, segundo Jean-Claude Bernardet (1965, p84), a primeira efetivação da classe média no cinema brasileiro.

Ainda que se possa criticar o exagero em conceder a este personagem o poder de livrar Manuel da alienação, cumpre reconhecer que foi uma experiência inteligente, cujo prolongamento vai resultar em evoluções.

Glauber também tentou emprestar um povo ao cinema. O povo que faltava. O cinema nacional se ressentia dessa ausência que se perpetuava desde as primeiras experiências até as produções dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (Une).

Em Terra e Transe, há um povo. Um povo que é convocado a se manifestar. Mas é impedido pelo poeta e jornalista Paulo Martins que tapa a boca de Jerônimo.

Segundo Lúcia Nagib - em artigo *O novo cinema e o Brasil íntimo* -, essa passagem evidencia o tratamento glauberiano do povo, sempre representado como sendo incapaz de articular um discurso.

No entanto, parece-nos que havia uma maneira melhor de revelar a ignorância e incapacidade do povo que era deixando-o falar. A ausência da possibilidade de articulação de um discurso elimina a necessidade de interrompê-lo. Se Martins se apressa em tapar a boca de Jerônimo é porque este poderá falar. É uma possibilidade – ou mesmo um fato – que Martins prefere não arriscar.

Em Deus e o Diabo ... Manuel experimenta vários caminhos: a fé, o cangaço, . Ele não entrega a solução. Até porque a desconhece. E essa ignorância torna-se transparente pela própria câmera de Glauber: errante, desequilibrada. Ela não é um olho de fora, curioso,

impressionado pela situação que vê. Ela é o próprio olho dos personagens e da situação. Olho que sente mais do que vê. Uma câmera afeto.

Em *Crede-me* a câmera tem sempre uma comportamento de estrangeiro. Ela estranha o *de fora*. A câmera torta é o olhar de estrangeiro de Bia Lessa. É a sua descoberta feita entre espasmos. É o olhar do Outro que não caiu bem à situação, que não se ajusta. Não estamos afirmando que o olhar do Outro é sempre inadequado. A emoção diante dos fatos surpreendentes podem empreender uma construção de narrativa e de imagem extremamente ricas.

No entanto, o trabalho de Bia Lessa esteve limitado porque essa emoção primeira se manteve estável, não avançou. Daí a repetição do mesmo enquadramento esvaziando o seu sentido. Operar enquadramentos mirabolantes não sempre resulta em inovações.

Deleuze nos chama a atenção para a necessidade de impedir que uma imagem vire clichê. Essa queda, explica ele, pode acontecer tanto pelo uso que outros autores possam fazer dela. Mas também na própria construção da verdadeira imagem. É o que ele chama de criar “enquadramentos obsedantes”. Se não rivalizados com o clichê que se pretendia substituir, esses planos podem incorrer num novo clichê porque se estará fazendo uma fórmula vazia.

É essa ausência de diálogo entre a nova imagem que pretende *Crede-me* e o clichê que ela própria representa – ao repetir o *cenário* Nordeste, o mar, entre outros – que empobrece a pesquisa do filme. Ele não “rivaliza” com as outras imagens. Limita-se a repeti-las de forma enviesada.

Um outro aspecto a ser destacado é que *Crede-me* entra nos mitos – a fé, a sexualidade pré-cultural (incesto), a fome do colonizado – mantendo-os intactos. Não se dá efetivamente uma corrosão. Eles permanecem. Como coisa estranha, mas permanecem. As passagens do real, como a procissão de Nossa Senhora das Dores, por exemplo, são utilizadas para referir-se ao contexto medieval do romance. Isso é feito com total reverência; sem comentários.

Desse modo, ainda que o enquadramento não esteja alinhado, não se pode dizer que haja uma relação entre a câmera e os elementos abordados. Cai-se pôs no vazio do seu próprio êxtase. Êxtase que nada constrói porque não “esburaca” as metáforas a que recorre. É como uma neutralidade tornada parcial pelo reincidência, eis a outra fórmula do clichê.

Deleuze considera que é a sua inserção em encadeamentos sensório-motores que empurra a imagem para condição de clichê. E é ela própria que organiza ou induz esses encadeamentos para que nunca percebamos tudo.

“Como diz Bergson, nunca percebemos a imagem inteira, percebemos sempre menos, apenas o que estamos interessados em perceber. Portanto, comumente, percebemos apenas os clichês”
(DELEUZE, *Conversações*)

Para extrair dos clichês uma imagem, é preciso devolver-lhe tudo o que lhe foi subtraído. Ou, o inverso, fazer-lhe buracos, para neles surjam a outra.

A verdadeira imagem é uma epifania, permite uma vidência. Para isso é preciso restaurarmos suas partes perdidas. As metáforas nos inspiram algo a dizer quando já não sabemos o que fazer: eis a gênese de um clichê. Ele advém de uma imagem sensório-motora do objeto.

Nesse sentido, a imagem-tempo é um para além do esquema sensório-motor. Este, ainda segundo Deleuze, é desmontado pelos *sonsignos* e *opsignos* - imagens óticas e sonoras puras que ultrapassam as relações e não se deixam mais representar em movimento, abrindo-se diretamente por sobre o tempo.

É assim que a imagem-tempo não se prolonga em ação. Tampouco é induzida por uma ação. Ela permite apreender o intolerável, algo insuportável. Não brutal, não agressivo, coisa que pode ser extraída das relações sensório-motoras na imagem-ação. Os *opsignos* e *sonsignos* tornam sensível o tempo. Tornam-no visível e sonoro.

II.II - As alegorias em Sertão das Memórias – entre o clichê e a citação

Sertão das Memórias e *Crede-me* são expoentes de uma tendência do cinema contemporâneo de volta ao Nordeste. Assim como estes, outros filmes retomaram a região-tema: *Baile Perfumado*(1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, *Canudos*(1997), de Sérgio Resende e *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, são outros exemplos dessa vertente.

Canudos é um épico sobre eventos importantes da História do Brasil. O filme limita-se a usar guerra de Canudos como pano de fundo do drama vivido por uma das famílias integrantes do movimento. Já o *Baile Perfumado* opera uma articulação bastante

profícua entre a pop-art e o surgimento do cinema no Nordeste. Faz isso recontando a história de Benjamin Abrahão, o sírio-libânes que filmou Lampião e seu bando.

Os diretores do filme promovem um diálogo entre o local e o global, introduzindo na história da imagem no Sertão elementos da cultura contemporânea. A fusão de estilos da música e o desejo de Lampião em “mundializar-se” através das imagens são sintomas dessa atitude.

Já *Central do Brasil* atualiza o antigo desejo de encontrar uma alma nacional. Isso não está posto no enredo do filme. Mas a própria narrativa nos dá a informação. Esta parte do Rio de Janeiro para o Nordeste; da periferia para o centro do país, como se quisesse rever as próprias raízes.

A luz sublinha essa atitude. O tom sombrio das imagens no início do filme vai dando lugar à claridade e à profundidade de campo. Outra pontuação é a natureza das personagens, que vão se tornando mais afetuosas à medida em que empreendem esse mergulho³.

Sertão das Memórias e *Crede-me* se distinguem desses filmes por terem uma linguagem mais distante do esquema sensorio-motor. Além disso, embora os três primeiros também tenham características do documental, não fazem disso o centro de suas narrativas.

Ainda que coloquem questões estéticas, como o faz *Baile Perfumado* e *Crede-me*, a resolução da *intriga* posta no enredo é sempre o centro da questão

Sertão..., diferentemente de *Canudos*, não é um épico. Embora contenha elementos que se aproximam dessa narrativa. No entanto, assim como o povo falta, também falta o herói, fundamental no épico. *Sertão...* esboça tocar o épico, quando surge das memórias do autor, para depois afastar-se nas várias dobras do tempo em que o filme se oferece.

O filme empreende esse movimento, ao mesmo tempo em que faz uma espécie de inventário das memórias do Sertão construídas pelo cinema nacional. Assim, se vemos nele algo do ufanismo de Humberto Mauro, vemos também as referências ao Cinema Novo.

³ A crítica acusou o virtuosismo das imagens de *Central do Brasil*, que teria por isso uma estética de *western*. No entanto, a despeito do seu tom melodramático e ingenuidade apaixonada, a luz é o que há de mais interessante no filme. Ela ganha sua força quando não acentua a miséria ou a seca, mas faz o movimento oposto: mostra que há vida antes de haver miséria. Aliás, haver vida é a condição primeira. Ao mesmo tempo em que é quase uma dissimulação da miséria. Como na cena em que um filhote de cabra com as patas dianteiras quebradas, corre velozmente e o ventilador aos pedaços, funciona. É assim, como se viver fosse uma contrariedade. A luz de *Central do Brasil* faz crer que essa realidade é mais plural do que dicotômica (preto e branco).

Referência dada não pelos enquadramentos, mas pelo tema e pela presença de elementos como o cantador de cordel e o Dragão da Maldade, sendo este o grande antagonista. O plano em que a comunidade chora a falta da água é uma citação direta à cena do Monte Santo, de Deus e o *Diabo na Terra do Sol*, em que os fiéis choram a morte do beato, assassinado por Manuel.

A reutilização desses elementos são operações que procuram inventariar uma memória do Sertão. No entanto, a função atribuída ao Dragão e à disputa entre o gigante e o anão são alegorias, cuja utilização subtrai o valor das outras citações.

E o fato de José Araújo conferir um outro sentido a essas imagens, isso, por si só, não as resgata da condição de clichê em que recaem. Ela arremata uma situação que já está dada; uma situação que prescinde do acento. Se as puras citações são bem colocadas, esse elementos alegóricos são dispensáveis. Sua utilização é tão desnecessária que chega a lançar questionamentos sobre o tom com as quais estas aparecem.

Não nos parece que seja uma paródia a tais imagens. Assim como também não há possibilidade de se perceber tais figuras através do cômico. O estranhamento causado por aquelas alegorias desnecessárias abre a possibilidade de um pastiche que, por outro lado, não se justifica dentro da narrativa.

Aqui, o diretor não apenas introduz uma imagem que torna-se clichê. Também não chega ao clichê através de uma metáfora da coisa colocada numa percepção sensorio-motora. Ele abre a imagem que vinha construindo e coloca o clichê em si. E essa atitude, se não é uma paródia, é algo intolerável dentro do filme.

Mas eis que no contexto geral do filme, esses clichês acabam ganhando força pela intensidade e intencionalidade com que Araújo os introduz. Ele não esconde ou disfarça a influência, ele a exaure. Aqui, a referência já não é mais citação nem também diálogo. O diretor busca extenuar o uso do clichê para dele capturar a imagem.

BIBLIOGRAFIA

BAZIN, André, O cinema – ensaios, trad.: Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo, Brasiliense, 1991

BERGSON, Henri, Matéria e memória, Trad.: Paulo Neves da Silva, São Paulo, Martins Fonte, 1990

BERNARDET, Jean-claude, e GALVÃO, Maria Rita: o nacional e o popular na cultura brasileira: cinema. Embrafilme/Editora Funarte, 1983.

----- Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1967.

CERTEAU, Michel de, A invenção do cotidiano, Trad.: Ephraim Ferreira Alves, 2ª ed., Petrópolis (RJ), Vozes, 1996/97.

DELEUZE, Gilles, Conversações, Trad.: Peter Pál Pelbart, São Paulo, ed. 34, 1992

----- A Imagem-tempo – Cinema 2, Trad.: Eloísa de Araújo Ribeiro, Rev. Filosófica: Renato Janine Ribeiro, São Paulo, brasiliense, 1990.

----- Cinema I – A Imagem-movimento, São Paulo, brasiliense, 1984

HARVEY, David, A condição pós-moderna – Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural, Trad.: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves, São Paulo, Loyola, 1993.

LESSA Bia, artigo in cinemais, nº 03, Publicação do Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem e Centro de Tecnologia Audiovisual da Imagem, Rio de Janeiro, jan-fev/1997.

MANN, Thomas, O eleito, Trad.: Eurico Fernandes, Rio de Janeiro, Portugália, 1976

NAGIB, Lúcia, in O novo cinema e o Brasil íntimo (texto apresentado no II Socine, em setembro, Rio de Janeiro), São Paulo, 1998.

XAVIER, Ismail, O cinema moderno brasileiro, in Cinemais, nº 4, Rio de Janeiro, 1997

----- Alegorias do Subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal., Brasiliense, 1993.