

# **A POTENCIALIZAÇÃO DO DISCURSO CINEMATOGRAFICO ATRAVÉS DA TEORIA DO TEATRO ÉPICO DE BERTOLT BRECHT E A CAPACIDADE DO ESPECTADOR EM SER A SUA PRÓPRIA FERRAMENTA DE EMANCIPAÇÃO**

EDUARDO ROCHA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ESTUDOS ARTÍSTICOS APRESENTADA

À FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ÁREA CIENTÍFICA: TEORIA E CRÍTICA DA ARTE

Orientador: Prof. Doutor Dinis Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro

Co-Orientador: Prof. Doutor Vítor António dos Reis Almeida

Eduardo Henrique Rocha

**A potencialização do discurso cinematográfico através da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht e a capacidade do espectador em ser a sua própria ferramenta de emancipação.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Artísticos da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para obtenção do título de Mestre em Estudos Artísticos com especialização em Teoria e Crítica da Arte.

Orientador: Prof. Doutor Dinis Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro

Co-orientador: Prof. Doutor Vítor António dos Reis Almeida

**Porto**

**2019**

Agradeço primeiramente a minha família que, apesar da distância, sempre me apoiou na busca dessa nova meta. Aos amigos e familiares pela paciência em me ouvir falar sobre cinema, o que é relativamente complicado. Aos meus orientadores, Prof. Doutor Dinis Miguel de Almeida Cayolla Ribeiro e Prof. Doutor Vítor António dos Reis Almeida, pelos ensinamentos que me acompanharão para sempre. Para finalizar, um agradecimento especial à três pessoas sem as quais eu não conseguiria, de forma alguma, concluir esse mestrado: Carla Pacheco, Ana Cristina Borges e Carlos Ferro, meus mais sinceros e profundos agradecimentos.

Meu muito obrigado a todos!

## **Resumo**

A emancipação do espectador faz com que a arte seja vista e sentida de outra maneira. Essa emancipação cria a liberdade de pensar e interpretar ao espectador, o que o torna um agente ativo e influente no resultado final da obra.

Para que isso seja possível Bertolt Brecht criou uma forma para que o teatro dramático se transformasse em um teatro épico. Os três elementos presentes em uma obra dramática: a imagem, a música e a palavra, quando pensados separadamente, faz com que se perca a sensação de hipnose produzida pela dramaturgia.

Com a ideia de apresentar esses três elementos no cinema, foram escolhidos três diretores. Um deles pela referência na utilização da imagem como elemento de significação, Sergei Eisenstein. Os outros dois a partir do contexto socio-cultural em que me encontro Brasil-Portugal: Glauber Rocha com a música e Manoel de Oliveira com a palavra.

Além disso, dois questionamentos são levantados nessa pesquisa: Os filmes comerciais possuem um discurso? Será possível o espectador se tornar sua própria ferramenta de emancipação?

Partindo dessas questões essa pesquisa pretende, através de levantamento de dados bibliográficos e análise fílmica, levantar questionamentos quanto à produção cinematográfica e seus espectadores; promover um estudo sobre a capacidade de interpretação da linguagem cinematográfica; tentar entender até que ponto a obra cinematográfica pode influenciar seus espectadores e ao mesmo tempo saciar a necessidade da busca pelo prazer; se a emancipação do espectador, que faz dele um ser pensante sobre a obra, está presente em todas as obras cinematográficas e; a possibilidade do espectador ser sua própria ferramenta de emancipação.

Palavras-chave: cinema, emancipação, espectador, drama, épico.

## **Abstract**

The emancipation of the spectator causes the art to be seen and felt in another way. This creates freedom to think and interpret, which makes the spectator an active and influential agent in the final result of the work.

For this to be possible, Bertolt Brecht has created a way for the dramatic theatre to evolve into an epic theatre. The three elements present in a dramatic work - image, music and word - , when considered separately, make the hypnotic sensation produced by the dramaturgy to be lost.

With the idea of presenting these three distinct elements in the cinema, three directors were chosen. One of them is a reference in the use of the image as means to convey meaning, Sergei Eisenstein. The other two come from my on Brazilian-Portuguese socio-cultural context: Glauber Rocha with music and Manoel de Oliveira with the word.

Additionally, two questions are raised in this research: Do commercial films have a speech? And is it possible for the spectator to become his own tool of emancipation?

Based on these questions and through a survey of bibliographic data and film analysis, this research intends to: reflect and raise questions about the cinematographic production and its spectators; promote a study on the ability to interpret cinematographic language; try to understand to what extent the cinematographic work can influence its spectators and at the same time satisfy the need for the pursuit of pleasure; whether the emancipation of the spectator, which makes him a thinking entity about the film, is present in all cinematographic works and the possibility of the spectator to become his own tool of emancipation.

**Keywords:** cinema, emancipation, spectator, drama, epic.

## Índice

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Introdução                                                                                                  | 07 |
| Capítulo 1: A emancipação do espectador na arte dramática                                                   | 10 |
| Capítulo 2: A potencialização da imagem cinematográfica através da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht | 15 |
| 2.1: A imagem como elemento épico no cinema de Sergei Eisenstein                                            | 21 |
| 2.2: A música como elemento épico no cinema de Glauber Rocha                                                | 31 |
| 2.3: A palavra como elemento épico no cinema de Manoel de Oliveira                                          | 43 |
| Capítulo 3: O discurso e o prazer como formas de emancipação no cinema                                      | 53 |
| 3.1: O cinema de entretenimento e o discurso                                                                | 56 |
| 3.2: A inteligência fílmica como forma de emancipação                                                       | 59 |
| Capítulo 4: A capacidade do espectador em se tornar sua própria ferramenta de emancipação                   | 64 |
| Conclusão                                                                                                   | 69 |
| Bibliografia                                                                                                | 73 |

## Introdução

Jacques Rancière propõe uma nova forma de pensar e fazer com que o cinema ou o teatro sejam mais próximos do espectador perdendo esse abismo que há entre eles. Para que isso aconteça é necessário fazer do espectador um agente ativo, responsável por participar diretamente no resultado da significação da obra, criando uma obra em que o faça não apenas um observador e sim um ser pensante. É no “poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador.” (Rancière, 2012,21).

“É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem *voyeurs* passivos.”  
(Rancière, 2012, 9)

Todo esse pensar do espectador acaba por subverter o conceito de quem está realmente com o poder do conhecimento, da interpretação, visto que o espectador se encontra com o pensamento livre quanto ao drama. Além de possuir o poder da contemplação das ideias, o que o leva a tentar prever o que irá acontecer, adquirindo assim uma nova visão sobre o mundo criado.

Talvez o discurso proposto não seja totalmente entendido pelo espectador da forma com que o realizador imagina. Mas se estamos com o intuito de emancipar, podemos perfeitamente deixar com que a mensagem seja entendida de outra maneira. Deixemos que o espectador traduza os signos de acordo com sua inteligência, para que o distanciamento entre a obra e o espectador fique menor ou praticamente nulo.

Essa apropriação do pensamento de emancipar do espectador é uma forma de fazer do cinema algo didático, pensante, perdendo o conceito de ser simplesmente entretenimento já que, diferentemente do teatro, o espectador não consegue ter um contato físico com os atores.

Pensando na aplicação para que se tenha essa emancipação do espectador, Bertolt Brecht criou um pensamento comparativo entre dois tipos de teatro: o teatro dramático e o teatro épico. Enquanto o primeiro coloca o espectador para participar de forma ativa em uma ação cênica, consumindo-lhe a atividade, trabalhando o sentimento, com uma construção de trama progressiva e imutável, o segundo trabalha

o espectador de uma forma narrativa, tornando-o uma testemunha, porém de algo mutável, de construção curvilínea, despertando-lhe a atividade pensante a ponto de ter que tomar decisões, influenciando assim o resultado do pensamento artístico.

Todo esse pensamento também pode ser aplicado no cinema. Se pensarmos que a linguagem cinematográfica se baseia na montagem, todo o processo de construção do discurso pode ser facilmente manipulado a ponto de o realizador escolher entre, apenas promover uma obra que busca o prazer do espectador ou, que faça com que este seja um ser que determina o pensamento.

Esse “cinema épico” precisa ser pensado e construído de forma diferenciada. O primeiro passo para que seja possível para a aplicação desse pensamento é a necessidade de renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose. Após esta renúncia do pensamento hipnótico, todos os elementos presentes na obra viram ferramentas de emancipação. É a música, a palavra e a imagem assumindo um comportamento e auxiliando de forma direta no pensar do espectador.

Todo o processo cinematográfico, inclusive o de potencialização da imagem, parte do princípio da montagem. Mas será a montagem apenas uma técnica de corte e organização do material fílmico? Ou será que engloba todo o processo de construção fílmica desde a decupagem do roteiro até a significação para o espectador?

Partindo desse questionamento, Gilles Deleuze e Delfim Sardo, transportam o significado da montagem para além da técnica de construção fílmica. A transformação do argumento da obra em cenas é onde realmente se inicia o processo da montagem. Que continua, ainda mais evidente, durante os processos de produção e realização da obra. Todo esse processo de organização da obra cinematográfica desde seu início, transporta o conceito de montagem como técnica ou habilidade. Sendo ela responsável pelo processo fílmico num todo, passando a ser a principal ferramenta para a criação de um discurso ideológico no cinema.

A presença ou não do discurso, para muitos, também levanta um questionamento importante: O cinema como obra de arte emancipadora só existe em um cinema de comportamento? Onde prevalece o discurso?

Para Juan Antonio Bardem “o cinema ou é, antes de mais, testemunho, ou não é nada” (Bardem em Escudero, s/d, 15). Porém a busca pelo prazer continua no cinema e isso não faz com que se torne uma arte apenas para fins de entretenimento.

A contemporaneidade pede uma obra cinematográfica mais elaborada. O espectador de cinema, detentor de uma inteligência fílmica cada vez mais aparente, busca ainda o prazer ao apreciar uma obra dramática. Porém o pensamento incluído de forma pensante pelo realizador faz com que essa ligação espectador-obra tenha uma maior força. Emancipar o espectador promovendo uma maior liberdade no entendimento do discurso acaba por influenciar diretamente seu modo de ver o mundo.

Como o espectador contemporâneo já está familiarizado com o pensamento metafórico, ele pode acabar criando uma nova forma de emancipação. O aprendizado através da metáfora já faz parte das nossas vidas, e influencia diretamente na forma com que aprendemos a lidar com o mundo.

Esse aprendizado pelo pensamento metafórico cria quase que uma igualdade de inteligências entre o espectador e o autor. O espectador ao ver a dialética metafórica sendo apresentada, a traduz, comparando os signos com um fato, ou até mesmo, com outros signos. E, a partir daí, se levanta a principal questão: a da possibilidade de o espectador se auto-emancipar.

## Capítulo 1: A emancipação do espectador na arte dramática

“a todo momento o homem é um pensamento, e como o pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta genérica à pergunta «que é o homem?» é que ele é um símbolo” (Pierce, 1995, 306).

Toda obra de arte detém de uma ideia e uma simbologia às vezes imperceptível pelo espectador. Porém, a posição de espectador traz, quase que automaticamente, a vontade de interpretar qualquer que seja a obra exposta e, o que faz com que definamos quem é o espectador é exatamente perceber quem detém e quem não detém o conhecimento e o poder de ação sobre a obra.

A falta do conhecimento coloca em ação a nossa inteligência simbólica. Ao se expressar o artista coloca em sua obra seus sentimentos, suas angústias e seus desejos. E o espectador, com seu humor, suas vivências e sua sensibilidade, “pinta” o que lhe foi “dito” pela obra e o que lhe represente ser algo essencial para aquele momento.

Quando se trata de uma obra dramática isso pode ser ainda mais envolvente. A relação que o espectador possui para com as personagens chega a ser quase uma relação pessoal.

Independente da relação que o espectador cria com a personagem, seja ela uma relação de respeito (herói) ou repúdio (vilão), acaba por promover trocas de sentimentos. Ouvir o que o ator nos diz nos dá uma consciência sentimental, uma troca que, a partir do seu discurso, provoca uma reação imediata de ligação cerebral.

“Quando comunico meu pensamento e meus sentimentos a um amigo que me inspira muita simpatia, de modo que meus sentimentos passem para ele e que eu tenha consciência daquilo que ele está sentindo, será que não estou vivendo tanto em seu cérebro quanto no meu – quase que literalmente?” (Pierce, 1995, 309).

Toda essa ligação cerebral-sentimental dá ao espectador a possibilidade de se emancipar perante a obra, ou seja, de realizar uma análise e promover um significado para a obra. Como diz Jacques Rancière: “É nesse poder de associar e dissociar que reside a emancipação do espectador” (Rancière, 2012, 21).

Para dar início a emancipação, o espectador precisa aceitar sua posição. De início, todo o seu conhecimento deve ser banido a ponto de provocar a possibilidade de interação com a obra. O afeto precisa ser criado, e para isso o espectador deve renunciar à toda sua referência que faça com que a obra lhe pareça familiar.

“o sujeito que observa deve repudiar todo e qualquer saber e referência àquilo que na imagem é objeto de um conhecimento, para deixar que se produza o afeto do transporte” (Rancière, 2012, 106).

A partir do momento que há essa separação e esse afastamento do espectador com a obra, começa a troca de afetos. Enquanto a imagem lhe é apresentada os pensamentos se cruzam, as imagens se manifestam, a música cria um sentimento, a palavra faz pensar e até mesmo o silêncio é capaz de figurar uma tensão. Tensão esta que acaba por ser um jogo de trocas entre poderes, é a força da obra dramática em mistura com o conhecimento do espectador. Os pensamentos se unem, os sentimentos também, mas e a ação? Será possível o espectador da obra dramática agir?

O poder de agir não deve ser ligado necessariamente ao movimento corporal. O olhar, o interpretar, também são formas de ação pois, através de sua comparação e interpretação que o espectador compõe sua própria imagem, sua própria relação pessoal com a obra, e com isso, se cria a possibilidade de entendimento livre sobre o drama. Essa interferência feita através do olhar só é possível pelo inevitável afastamento que a dramaturgia proporciona ao espectador.

“A emancipação... começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto” (Rancière, 2012, 17).

Isso faz com que o espectador aprenda a se aventurar no conhecimento dos signos e dos símbolos que o cercam e que lhe mostre a sua própria humanidade. A obra também precisa fazer com que ele observe e compare um fato com um signo, um signo com outro signo, o convocando a assumir um papel importante, ativo, ganhando autonomia ao desenvolver a capacidade de interpretar e questionar a imagem que lhe é transmitida com o tempo em que vive.

Para Rancière é necessário construir um teatro sem espectadores. Isso não quer dizer que é preciso um teatro vazio, e sim, que ao invés de seduzir os espectadores com imagens, a obra apresente formas de interação intelectual no qual eles se tornem participantes ativos.

O que será mostrado pode ser considerado um espetáculo estranho, digamos, inabitual, pois o objetivo deverá ser buscado, interpretado. Será preciso observar a obra e procurar as causas dos problemas. É trocar sua função de espectador passivo pela de inquiridor e, será através dessa equivalência de conhecimento que a emancipação na obra dramática se tornará possível.

O “novo teatro” deve reconhecer que o espectador já possui um conhecimento simbólico, uma história, onde ele é o autor e, a partir daí, construir um drama que não o transforme em ignorantes intelectuais e nem que o deixe em modo de idolatria sobre a imagem. Entender os efeitos que a imagem produz e saber distinguir a passividade da ignorância, são fatores primordiais para que isso aconteça.

“Precisamos questionar essas identificações do uso das imagens com a idolatria, a ignorância ou a passividade, se quisermos lançar um olhar novo sobre o que as imagens são, o que fazem e os efeitos que produzem” (Rancière, 2012, 93).

Como as obras dramáticas não são feitas somente por imagens, é preciso atentar sobre a utilização de outra expressão utilizada desde o início da dramaturgia: A Poesia, ou simplesmente, A Palavra.

Para Arthur Schopenhauer a grande massa de homens é muito mais estimulada de maneira vivaz e profunda por uma obra poética, uma canção, um romance, uma narrativa. É a palavra, seja ela em forma de texto ou música, tendo uma grande importância para a emancipação do espectador na obra dramática.

“a fantasia do ouvinte é estimulada; ela é o *medium* para a poesia expor e comunicar as imagens da vida, as ideias da natureza... Dessa vantagem essencial da poesia esclarece-se o fato de a grande massa de homens, a maioria, o povo, ser muito mais frequentemente estimulada de maneira vivaz e profunda por uma obra de poesia, uma canção, uma balada, uma narrativa, um conto de fadas, um romance, do que por quadros ou estátuas” (Schopenhauer, 2003, 202).

Promover o distanciamento pela palavra pode ser algo, no mínimo, intrigante. Apresentar um discurso incompleto não é uma solução, mas omitir partes desse discurso e fazer o espectador completá-lo pode ser. Assim, o cinema é capaz de ser uma ferramenta sólida para isso. Para o professor Heitor Capuzzo é totalmente possível que isso aconteça, pois, o “cinema é a arte de narrar por omissões” (Capuzzo, s/d, 81).

O envolvimento que o cinema proporciona entre a imagem e o mundo é algo que produz um espaço quase físico de quem olha e de quem é olhado, entre a projeção e a identificação. O que é dito e mostrado no cinema tem total relação com o que se tem entre o espectador e seu próprio mundo e essa omissão de palavras, esse silêncio, fará com que toda essa relação aumente.

“Em alguns momentos, a ação irá dar-se justamente nesse intervalo, invisível ao público. O que o espectador possui são os fragmentos das ações correspondentes ao que se vê através das janelas, articulados de forma a sugerir uma narrativa. Essa narrativa possui lapsos que serão preenchidos pela imaginação dos observadores” (Capuzzo, s/d, 79).

Todos esses momentos omissos, que fazem com que o espectador pense e relacione com fatos que lhe é relevante, deixam um sentimento de acolhimento para com a obra. É retirar a impressão de um espetáculo que lhe foi preparado, criando a possibilidade de participação e criação, deixando-o mais íntimo do cineasta.

O espectador “passa a ser mais do que um assistente; sugere correlações entre os fragmentos” (Capuzzo, s/d, 80), e passa a interferir consideravelmente na significação final da obra dramática.

Então, deixemos que o espectador vire ator, ator de sua própria história, mesmo que esta seja contada por outra pessoa. Que ele seja livre para pensar e criar, olhar e agir, se tornando um ser participativo na obra, pois na sua vida, ele já é o personagem principal.

## Capítulo 2: A potencialização da imagem cinematográfica através da teoria do Teatro Épico de Bertolt Brecht

“Quando falo de teatro, é no sentido da representação da vida. Tudo o que não é vida é teatro, mesmo um quadro. O teatro é a síntese de todas as artes. O cinema recebeu esta herança e, pelas suas possibilidades, enriqueceu-a. O sentido que dou a teatro no cinema é o de representação da vida. Graças ao cinema tudo pode ser representado” (Oliveira em Araújo, 2014, 41).

O cinema nasce a partir do registro do cotidiano humano. O documentário pode ser considerado o primeiro registro cinematográfico, quando, os irmãos Lumière, em 1895, registram a saída dos operários de uma fábrica (*La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* - A Saída da Fábrica Lumière em Lyon) e, ao projetarem a película, acabam por “colocar” o cinema no mundo.

Com o nascimento do cinema o homem ganha uma forma de registrar e criar novos mundos. A partir do momento que se enquadra uma imagem, tanto no cinema documentário quanto no cinema ficcional, um novo mundo é criado e uma ideia é transmitida, fazendo do gesto (encenação) um forte elemento cinematográfico juntamente com a imagem.

“O cinema reconduz as imagens à pátria do gesto. Segundo a bela definição implícita em *Nacht und Träume* de Beckett, ele é o sonho de um gesto. Introduzir nesse sonho o elemento do despertar é a tarefa do diretor” (Agamben, 2017, 58).

A evolução do cinema foi rápida e surpreendente, tanto que as principais técnicas cinematográficas como: close-ups, tomadas panorâmicas, câmera lenta, velocidade acelerada, tela dividida (*Split-screen*), múltipla exposição, superimposição, *stop-action*, quadros congelados, fusões, *fade-ins* e *fade-outs* já eram utilizadas nas décadas iniciais do cinema. Pode-se dizer que até 1914, os principais desenvolvimentos técnicos – à exceção do som, da cor e do 3D – já haviam sido inventados.

O crescimento da linguagem cinematográfica não foi só por parte dos cineastas e suas obras, o espectador também passou a desenvolver uma inteligência fílmica e um entendimento muito maior em relação às obras dramáticas. Com essa transformação do pensamento do espectador já em curso, os artistas começaram a

pensar formas de o atingir, deixando-o cada vez mais entendido e crítico sobre o espetáculo que lhe é apresentado. É a emancipação do espectador sendo pensada e realizada desde os primórdios do cinema.

Após Georges Méliès, ilusionista e cineasta francês, mostrar toda a sua genialidade ao mundo com suas fábulas, quase que ilusórias e seus efeitos visuais, o cinema começa a precisar de algo mais para continuar a crescer como obra artística. O som, e consequentemente, a palavra, “entram em cena” pouco mais tarde para compor o repertório de elementos capazes de expandir a força da obra cinematográfica. Com isso, há também o crescimento do poder de absorção da diegese apresentada pelo espectador, alterando a função do cinema, que passa a ter também, uma função social.

“O facto de o «conteúdo», de um ponto de vista técnico, se ter tornado – pela renúncia à ilusão em favor de uma virtualidade polêmica – uma parte integrante autónoma, em função da qual o texto, a música e a imagem assumem determinados «comportamentos», e o facto de o espectador, em vez de gozar da possibilidade de experimentar uma vivência, ter, a bem dizer, de se sintonizar, e, em vez de se imiscuir da ação, ter de descobrir soluções, deram início a uma transformação que excede, de longe, uma mera questão formal. Principia-se, sobretudo, a conceber a função própria do teatro, a função social” (Brecht, 1978, 19).

Uma teoria capaz de proporcionar todo esse processo de entendimento da obra pelo espectador e criar um cinema capaz de emancipar é, a teoria do “Teatro Épico” de Bertolt Brecht. Mesmo tendo sido criada para o teatro sua aplicação no cinema não é problemática, pois, ambas provêm da dramaturgia.

Por muito tempo as obras dramáticas foram apresentadas como obras de entretenimento, mas para que realmente tenha uma função emancipadora “é necessário renunciar a tudo o que represente uma tentativa de hipnose, que provoque êxtases condenáveis, que produza efeito de obnubilação” (Brecht, 1978, 17).

Bertolt Brecht criou uma tabela comparativa entre dois tipos de teatro: o teatro dramático e o teatro épico. Enquanto o primeiro coloca o espectador para participar de forma ativa em uma ação cénica consumindo-lhe a atividade, trabalhando o sentimento, com uma construção de trama progressiva e imutável, o segundo trabalha o espectador de uma forma narrativa, tornando-o uma testemunha, porém de algo

mutável, de construção curvilínea, despertando-lhe a atividade pensante a ponto de ter que tomar decisões, influenciando assim o resultado do pensamento artístico.

| <i>Forma dramática de teatro</i>               | <i>Forma épica de teatro</i>                        |
|------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
| A cena “personifica” um acontecimento          | narra-o                                             |
| envolve o espectador na ação e                 | faz dele testemunha, mas                            |
| consome-lhe a atividade                        | desperta-lhe a atividade                            |
| proporciona-lhe sentimentos                    | força-o a tomar decisões                            |
| leva-o a viver uma experiência                 | proporciona-lhe visão do mundo                      |
| o espectador é transferido para dentro da ação | é colocado diante da ação                           |
| é trabalhado com sugestões                     | é trabalhado com argumentos                         |
| os sentimentos permanecem os mesmos            | são impelidos para uma conscientização              |
| parte-se do princípio que o homem é conhecido  | o homem é objeto de análise                         |
| o homem é imutável                             | o homem é susceptível de ser modificado e modificar |
| tensão no desenlace da ação                    | tensão no decurso da ação                           |
| uma cena em função da outra                    | cada cena em função de si mesma                     |
| os acontecimentos decorrem linearmente         | decorrem em curva                                   |
| <i>natura non facit saltus</i>                 | <i>facit saltus</i>                                 |
| (tudo na natureza é gradativo)                 | (nem tudo é gradativo)                              |
| o mundo, como é                                | o mundo, como será                                  |
| o homem é obrigado                             | o homem deve                                        |
| suas inclinações                               | seus motivos                                        |
| o pensamento determina o ser                   | o ser social determina o pensamento                 |
| (Brecht, 1978, 16)                             |                                                     |

A partir da criação do teatro épico, não mais era permitido ao espectador uma vivência sem qualquer atitude crítica, que não lhe traga consequências, simplesmente por mera empatia para com a personagem dramática.

O importante era o espectador se sentir intrigado, não criar qualquer relação do espetáculo com seu mundo, é despertar o sentimento da surpresa. O que lhe foi passado não deve ser evidente, pois refletir sobre a ação é muito mais importante que refletir como se estivesse dentro dela.

O ator deve mostrar que é ator, criando um afastamento com o público, para que o espectador tenha influência no desdobramento da obra e que possa interferir em sua significação. Esse caráter indireto do reconhecimento de “ser” espectador contribui para que o efeito do teatro épico seja alcançado.

“o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o “gesto” destas tem de ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico” (Brecht, 1978, 39).

Esse didatismo do épico não fará com que o teatro deixe de ser teatro, ele continuará a entreter o público. O fato de analisar e não moralizar deixará o espectador livre para aceitar ou recusar as palavras ou ações da personagem. É impossibilitar que o espectador seja dominado pelo seu subconsciente e passe a “viver” na pele do ator.

O interesse pelo comportamento dos homens fica evidente no drama épico, “sobretudo quando é um comportamento (típico) de significação histórico-social” (Brecht, 1978, 185). Este comportamento humano é apresentado como sendo susceptível de transformação e, o homem, como dependente de suas próprias condições econômico-políticas, vê a possibilidade de mudança no decorrer do pensamento artístico. Suas emoções continuam presentes, porém serão depuradas, evitando ser algo relacionado com o inconsciente, a fim de afastar qualquer estado de êxtase.

A própria irreabilidade criada pela obra dramática é a principal forma de promover um maior grau de prazer. O inconsciente coletivo é liberado através da comunicação gerada por atores que, ao desenvolver a máxima potência intelectual e física, aprofunda a introspecção e a ampliação da expressão.

“Para o dramaturgo e teórico alemão, o teatro épico é sempre narrado, portanto pretérito. A fragmentação é característica marcante em sua dramaturgia. O discurso deve ser explicitado, propiciando o distanciamento. O jogo teatral não deve perder seu caráter cerebral. O espectador está diante de uma questão e seu julgamento irá basear-se na sua própria experiência” (Capuzzo, s/d, 81-82).

Toda essa forma de expressão do épico acaba por criar uma arte revolucionária sustentada por dois pilares: a didática, que tem como objetivo conscientizar a grande massa, e a épica, cujo papel é provocar o estímulo. Estes pilares devem estar presentes simultaneamente na obra. A didática sem a épica gera uma informação vazia, criando uma consciência passiva no espectador e, a épica sem a didática, “gera o romantismo

moralista e degenera em demagogia, sem o sentido das forças que movimentam a história” (Silva, 2016, 72).

Este novo cinema reintroduz a objetividade do cineasta e a liberdade do espectador. A criação de elementos para reforços dramáticos pelo autor ajuda o acompanhamento da ação dos personagens e coloca o espectador como participante da obra. Sua autonomia não será perdida, já que a distância entre o espectador e o espetáculo continuará presente e necessária.

Os elementos para reforços dramáticos são uma das bases para aplicação do épico em qualquer obra dramática. A independência de pensamento sobre a imagem, a música e a palavra transformará o drama em algo épico. E no cinema isso será evidenciado através de sua característica única, *a montagem*.

Através da montagem e combinação desses elementos, agora independentes na sua representação, faz do cinema a arte responsável por representar o máximo de irrealidade com o máximo de realismo.

Brecht também usou da montagem imagética no teatro, o uso de projeções complementou o equipamento do palco e proporcionou um controle maior do tempo da obra. Já que o controle do tempo em uma obra dramática não está com o espectador e sim, com o artista.

Toda essa montagem feita pelas imagens (já que o cinema “nasceu” mudo) cria uma relação metafórica entre a imagem e o espectador. O que é transmitido cria na mente um signo equivalente a algo que conhecemos, e em alguns casos, ao se juntar com o que conhecemos, é criado um signo ainda mais desenvolvido. Glauber Rocha afirma que “o cinema transa no reino da metáfora” (Vasconcellos, 2001, 131) e isso explica toda a relação que o espectador faz com a imagem, a palavra e seu conhecimento.

Após a chegada do som isso ficou ainda mais eficiente e completa a apropriação do épico pelo cinema. Para Eisenstein todos “os meios de expressão podem ser retirados de qualquer um dos vários campos com o objetivo de enriquecer ainda mais a imagem. Não deve haver limites arbitrários à variedade dos meios expressivos que podem ser usados pelo cineasta” (Eisenstein, 1990, 50).

“O cinema mudo efectuava uma repartição da imagem visível e da palavra legível. Mas quando a palavra se faz ouvir dir-se-ia que faz ver

algo novo e que a imagem visível, desnaturalizada, começa a fazer-se legível por sua conta *enquanto* visível ou visual” (Gilles Deleuze, 2015, 358).

Aproveitando o mais novo recurso do cinema, o som, cineastas como Sergei Eisenstein, Glauber Rocha e Manoel de Oliveira, irão valorizar ainda mais suas obras, cada um à sua maneira, porém, explorando a utilização desse recurso, hoje indispensável pelo cinema.

O trabalho musical para Brecht é um caso à parte. A música além de reforçar o drama no sentido metafórico, ligando à imagem e à palavra, ajuda na representação do ator. A ligação criada entre a música e seu gesto criará algo mais na obra. Mas, para que isso aconteça, esse elemento deve ser trabalho de uma forma muito específica.

Enquanto na obra dramática a música intensifica o efeito do texto ilustrando o que é dito, na obra épica ela passa a ser um auxílio para interpretação do texto, assumindo uma posição e revelando um comportamento.

“Dado o caráter desta música, que é, a bem dizer, uma música do «gesto», explicá-la é salientar a finalidade social das suas inovações. A música-gesto é uma música que confere, na prática, ao ator a possibilidade de representar determinados «gestos» essenciais” (Brecht, 1978, 186-187).

Tudo bem que o cinema americano nos habitou com os chamados, “dilúvios musicais”, em que a ligação imagem-música quase que nos faz ver o filme de olhos fechados. Mas como a função do épico é oferecer mais do que a simples percepção do conteúdo aparente, o tratamento da música, juntamente com a palavra e a imagem cinematográfica, deve ser pensada.

Os três elementos dramáticos do cinema épico devem ser trabalhados de forma a apresentar ao espectador uma nova maneira de pensar, de agir, de participar. Colocando a realidade à mostra, revelando que o ator precisa do espectador para continuar sua ação e que sua ajuda na resolução do drama é essencial.

Seja através da câmera e a montagem, seja pela música e efeitos sonoros inesperados, ou pela palavra, que une a metáfora linguística com a visual. O que importa é o cineasta expressar seu mais profundo drama, porém, sempre consciente que o espectador se sentirá diretamente atingido. Passando a considerá-lo um indivíduo capaz de tomar partido diante as implicações morais do espetáculo.

## **2.1: A imagem como elemento épico no cinema de Sergei Eisenstein**

“A técnica da imagem remete sempre para uma metafísica da imaginação: são como duas maneiras de conceber a passagem de uma imagem a outra” (Gilles Deleuze, 2015, 94).

De acordo com a teoria da Gestalt, “a arte inicia-se no princípio da pregnância da forma, ou seja, na formação de imagens, os fatores de equilíbrio, clareza e harmonia visual constituem para o ser humano uma necessidade e, por isso, são considerados indispensáveis” (Gomes Filho, 2008, 17).

Talvez por isso a montagem no cinema sempre foi pensada de forma que sua função fosse manter a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema. De sua ação dramática como um todo, mantendo sua lógica com relação aos sentimentos expostos e continuidade da narrativa.

Porém os vanguardistas soviéticos, promoveram um avanço decisivo para o cinema: a montagem intelectual ou ideológica. Desprezando as formas tradicionais de arte e a chamada “cultura elevada” os soviéticos serviam-se de formas de cultura menos eruditas e utilizavam essa nova forma de se fazer arte para educar a imensa população russa, iletrada, com o verdadeiro espírito comunista.

Para Sergei Eisenstein, principal nome do cinema soviético e principal responsável pela chamada montagem de atrações, a montagem é um componente tão indispensável na produção cinematográfica como qualquer outro elemento eficaz do cinema. Seu objetivo não era somente expor o tema de forma orgânica e coerente, mas fazer com que a narrativa exercesse o máximo de emoção e vigor estimulante.

Eisenstein deduziu que “dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição” (Eisenstein, 1990, 14). Esta afirmação deriva-se largamente da mais famosa experiência do também cineasta e teórico russo, Lev Kuleshov.

Kuleshov montou um grande plano expressivo do ator Mosjoukine (retirado do filme de Geo Bauer) com outro mostrando um prato de sopa; logo depois montou o mesmo plano do rosto do ator com outro mostrando um caixão de criança; e montou um terceiro com o rosto do ator e, em seguida, uma mulher em pose provocante. Após a projeção desses planos os comentários foram unânimes quanto a qualidade do ator

em sua expressão para fome (prato de comida), dor (caixão da criança) e desejo (mulher em pose provocante). Com isso Kuleshov provava que o significado de uma sequência depende da relação subjetiva que o espectador estabelece entre os planos, mesmo que esses não possuam qualquer significado.

Essa desarmonia criada pela montagem de atrações coloca a irregularidade como um fator importante, ao abster pela ausência de ordem, de nivelamento e inconstância formal. Este conceito pode ser utilizado como um fator muitas vezes estratégico, “com o propósito de causar efeitos visuais inesperados ou insólitos do ponto de vista psicológico” (Gomes Filho, 2008, 56).

“existe uma correspondência entre a ordem que o projetista escolhe para distribuir os elementos de sua «composição» e os padrões de organização, desenvolvidos pelo sistema nervoso. Estas organizações, originárias da estrutura cerebral, são, pois, espontâneas, não arbitrárias, independentemente de nossa vontade e de qualquer aprendizado” (Fracarolli em Gomes Filho, 2008, 17).

A justaposição por meio da montagem de duas imagens acaba promovendo um pensamento metafórico, capaz de produzir um choque psicológico no espectador, e o auxilia na percepção e assimilação da ideia que o diretor quer exprimir.

Ao perceber que a ausência de comodidade imagética faz com que o espectador reaja intelectualmente com obra, Eisenstein monta uma série de ideias, usando a própria percepção e consciência do espectador, para que seja criada uma imagem total da obra a partir do acúmulo de elementos isolados. Deste modo, a significação de uma cena ou uma sequência não é algo fixo e já pronto. Revela-se diante dos sentidos e sentimentos do espectador.

“Não há só unidade orgânica dos opostos, mas passagem patética do oposto para seu contrário. Não há só nexos orgânicos entre dois instantes, mas salto patético pelo qual o segundo instante adquire um novo poder, já que o primeiro passou para ele” (Gilles Deleuze, 2016, 61).

O surgimento da nova qualidade que nasce da passagem dos planos propostos por Eisenstein também é auxiliado por outra teoria criada e utilizada por ele.

A chamada, “Teoria da Tipagem”, consistia em uma escolha especial de elenco. Colocando para atuar pessoas que realmente viveram a época retratada, suas obras faziam com que os espectadores criassem um vínculo com os personagens, um vínculo quase que familiar.

A união da “Montagem de Atrações” com a “Teoria da Tipagem” fizeram dos filmes de Eisenstein obras revolucionárias, que visavam educar o povo através de uma arte popular, partidária e pensante. Capaz de afastar o conceito de que a obra de arte é uma criação individual, subjetiva e inseparável de seu criador.

Em 1924 Sergei Einsenstein filma seu primeiro longa metragem, “A Greve” (Стачка). O filme narra uma greve ocorrida em 1903 feita por trabalhadores em uma fábrica na Rússia pré-revolucionária e as repressões posteriores. Tudo isso apresentado em seis partes muito bem divididas e anunciadas.

Na primeira parte Eisenstein nos introduz o mundo do proletariado soviético de uma fábrica, que a princípio está calmo, porém, alguns funcionários começam a se reunir e planejam algo que os diretores ainda não sabem do que se trata.

Após uma conversa entre a hierarquia empresarial, uma lista de agentes espiões é revelada. O diretor escolhe quatro agentes que são apresentados pela alcunha que utilizam, todos relacionados com animais (raposa, coruja, macaco e bulldog).

Essa relação é apresentada primeiramente pela escrita nos intertítulos, que vão narrando a história sempre de forma a colocar o proletariado como vítima da sociedade de consumo e ditatorial. Depois Eisenstein promove uma sobreposição da imagem do rosto do ator com a do animal em questão e, para que o espectador fique realmente informado quanto a essa relação, cada personagem interpreta um fato que explique seu significado.



Na segunda parte intitulada “Um motivo para a greve”, um funcionário é acusado injustamente pelo sumiço de uma ferramenta de trabalho valiosa. Os responsáveis o obrigam a pagar o material e o chamam de ladrão. Sem ter como pagar

devido ao seu baixo ordenado e, sendo exposto como ladrão, o funcionário se desespera e comete suicídio, deixando uma carta para seus “camaradas” explicando a situação, e pedindo para que informem à sua família que sempre fora uma pessoa honesta.

Ao descer o corpo do funcionário que estava pendurado em uma das máquinas, Eisenstein promove uma aproximação de seu rosto. Com um cinto preso ao seu pescoço, seus camaradas leem a carta e, ao voltar para o plano do funcionário, já não existe o cinto em seu pescoço.

Porém, utilizando a técnica de backward, o cinto é novamente preso. Quase que para matá-lo novamente. A força da sequência e a “morte dupla” da personagem deixa o espectador apreensivo e revoltado com a situação do proletariado.



A greve acontece, e dura por vários dias. O proletariado reivindica alguns pontos como: ordenados e condições dignas de trabalho. A diretoria em uma reunião com portas fechadas decide não atender as reivindicações, e resolvem usar de sua força policial para intimidar os trabalhadores que se reúnem na cidade para discutir o futuro da greve.

No momento em que a diretoria decide usar da força policial, Eisenstein promove uma sequência simbólica entre a preparação de um drink pelos diretores na sala de reuniões, e a chegada da polícia aonde se reúnem os trabalhadores. A montagem da sequência é complementada com uma frase que resume todo seu significado. Um dos diretores diz: “Você espreme com força e obtém... suco.” Ou seja, ao coibir o proletariado, a greve poderá acabar e o líder dos trabalhadores poderá ser capturado.



Após essa repressão um trabalhador é obrigado a delatar o líder da greve, que é preso e, mesmo sofrendo grande pressão por parte da diretoria para anunciar o fim do movimento, se recusa a ceder. É aí que Eisenstein mostra toda sua genialidade e funcionalidade de sua montagem de atrações, promovendo uma das mais célebres sequências do cinema.

A recusa do líder dos operários a ajudar é seguida por um momento de fúria de um diretor, que ao bater na mesa, derruba um frasco de tinta sobre o mapa da cidade. Como a película é preta e branca, a mancha se espalha parecendo sangue. E é nesse exato momento que a ordem para o massacre acontece.

A polícia toma conta das ruas com muita violência, executando os cidadãos, inclusive crianças. Todo esse massacre é confrontado com a imagem de um animal sendo abatido. O “matadouro humano” está representado, é a derrota do proletariado.



Um ano mais tarde, em 1925, Eisenstein apresenta outro filme, “O Encouraçado Potemkin” (Броненосец Потёмкин). De acordo com Gilles Deleuze, foi nesse filme que Eisenstein atingiu o domínio do seu método e uma “nova concepção do orgânico” (Gilles Deleuze, 2016, 58). O filme apresenta uma versão dramatizada de uma rebelião ocorrida em 1905, onde os tripulantes do navio de guerra *Potemkin* se rebelaram contra seus oficiais superiores.

O filme é dividido em cinco partes que provocam uma situação onde todos os pormenores apresentam um significado a ser apreendido pelo espectador, transcrevendo ideias complexas e ideológicas profundas. A palavra é produzida pelos intertítulos, todo o filme é intercalado com textos de cunho político-ideológico.

Na segunda parte do filme, após serem maltratados pelos oficiais responsáveis e serem obrigados a comerem carne estragada, os tripulantes se rebelam. Os oficiais, com todo o seu autoritarismo, ordenam que os atiradores executem toda a tripulação rebelde.

Quando os atiradores estão a postos um soldado começa um discurso. Discurso esse que convence tais atiradores a não obedecerem as ordens dos oficiais, pois também ocupavam o mesmo patamar hierárquico. Na realidade quem havia de ser banido do navio eram os próprios oficiais.

Com a tripulação unida em prol de um só objetivo, os oficiais são atirados ao mar. Nessa sequência Eisenstein promove a atração da imagem de um oficial sendo atirado ao mar; um *close* em larvas (iguais as que haviam na carne servida aos tripulantes); um intertítulo com os dizeres: “ele foi alimentar os peixes”; e os óculos do próprio oficial pendurado em uma corda, como se fosse um anzol.

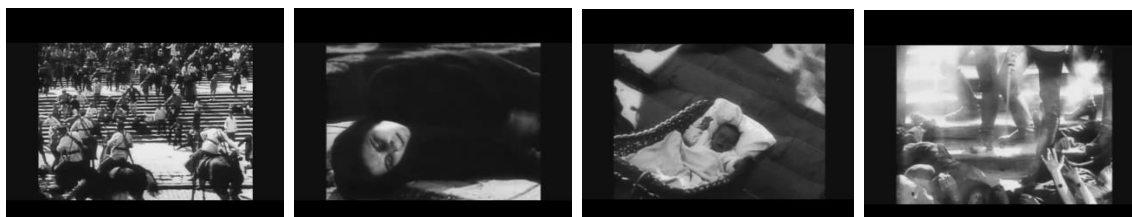


Mesmo assim um marinheiro é assassinado por um oficial, e seu corpo é levado para o porto. Com o corpo em terra a notícia se espalha e algo tem que ser feito para honrar a luta dos tripulantes do Potemkin. O povo sai às ruas.

Então, na quarta parte do filme, a repressão passa a ser em terra. A guarda do Czar ataca de forma violenta o povo, e uma das mais famosas cenas de todos os tempos é feita: a cena da “Escadaria de Odessa”.

A própria escada já traz uma simbologia cruel de hierarquia, onde as tropas descem em direção ao povo, que desarmado e sabendo de sua posição inferior, começa a fugir. Mas a fuga é inevitável, o massacre acontece. Com cenas violentas e complexas, como o plano-sequência da queda de um carrinho de bebê pelas escadas

após a mãe ser assassinada, o povo é massacrado, e a simbologia da diferença de classe é atingida.



Após o massacre uma cena chama a atenção. Um intertítulo aparece com os dizeres “As armas do navio urraram em resposta ao massacre”. O alvo: A casa de Ópera de Odessa, localizada na fortaleza do “inimigo”. Os canhões apontam para o alvo e os tiros são certos, destruindo toda a entrada da fortaleza. Acompanhada do tiro, uma sequência que demonstra a vontade do proletariado de se rebelar contra seus opressores. Uma estátua de um leão dormindo, acorda e se levanta.



É a continuação do discurso da organização do proletariado contra o imperialismo que começou no filme A Greve e agora está em O Encouraçado Potemkin.

Na última parte Potemkin é cercado na sua chegada ao porto. A tensão cresce, será que os outros navios, comandados por seus oficiais, irão atacar o navio comandado pelos “rebeldes”?

Após a tensão das armas apontadas e a incerteza do ataque, Eisenstein promove a união do povo soviético. As armas se abaixam, o discurso de união aparece e assim os cidadãos se unem em prol da liberdade da classe trabalhadora.

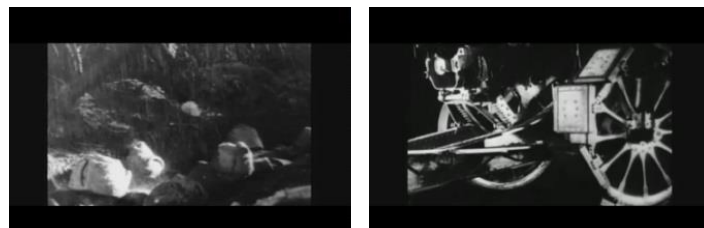
Toda essa organização do proletariado perante o imperialismo se realiza no filme “Outubro”, de 1927 (Октябрь). Este filme é uma celebração dramática dos 10 anos da revolução de outubro de 1917, que culminou na tomada do poder pelos bolcheviques sobre o governo provisório, instaurado na União Soviética, após a queda do Czar Nicolau II em fevereiro deste mesmo ano.

O filme se inicia com a retratação da derrubada do monumento em homenagem ao czar Alexander III feita pelo povo. Cordas são lançadas ao redor do monumento e amarradas a fim de derrubá-lo. Depois armas são levantadas em comemoração ao ato. Porém as armas são substituídas por foices, o que mostra claramente que a revolução foi feita pelos trabalhadores rurais, o que correspondia grande parte da população na época da revolução.

As cordas são esticadas, mas, não há simplesmente a queda do monumento, e sim um desmanche. As cordas somem e a estátua começa a ruir em pedaços, se desmonta, assim como foi com o regime czarista e, com os dizeres: “Fevereiro: A primeira vitória do proletariado a caminho do socialismo”, o governo provisório é instaurado.



A fome e a guerra durante o governo provisório são retratadas a seguir. Enquanto os soldados soviéticos estão em guerra, o governo continua com seu poder e o povo se vê traído com a continuidade do regime autoritário feito para a burguesia. Aqui, Eisenstein utiliza dois planos: os soldados na guerra se escondendo de bombas atiradas pelos inimigos, e uma máquina pesada, que desce como se estivesse sendo colocada em cima destes mesmos soldados.



A partir daí a linha do tempo até a revolução de outubro é dramatizada com intertítulos apontando as datas de seus eventos principais.

Lenin retorna com grande número de apoiadores e as manifestações na Praça Navsky são reprimidas pelo exército. Nesse momento Eisenstein promove a sequência mais aclamada de Outubro. Enquanto a burguesia ataca um manifestante, o governo

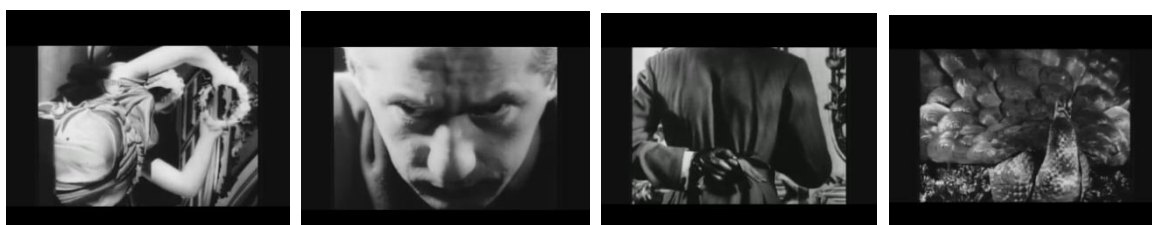
ordena levantar as pontes que dão acesso ao centro da cidade, deixando a classe trabalhadora ilhada e a mercê do ataque policial.

Ao levantar a ponte, que está repleta de mortos, uma carroça que estava no centro, devido ao assassinato de sua dona, é erguida. Com cortes que nos levam ao assassinato do manifestante pela burguesia e o subir da ponte (a carroça e o cavalo acabam ficando pendurados), toda bárbarie é retratada. O governo burguês continua no comando, enquanto o povo é morto como um animal.

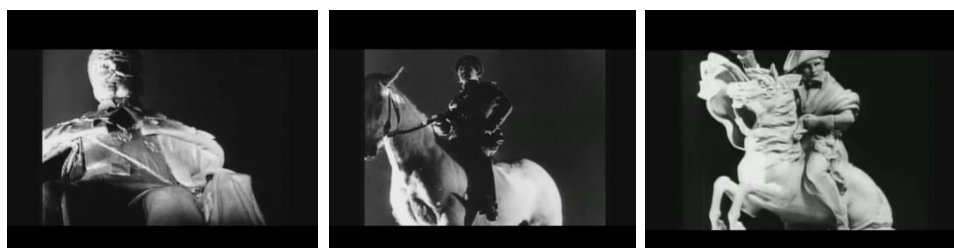


Após o massacre, o governo provisório ordena a prisão de Lenin que, foragido, continua com os planos da revolução. A liderança de Alexander Kerensky é satiricamente representada e acaba sendo acusado de ser um aspirante ao trono russo.

Comparando-o a um pavão, Eisenstein o coloca numa posição de soberba, de querer o poder e deixar o povo como está.



Enquanto Kerensky se preocupa com a possibilidade de uma revolução por conta do partido de Lenin, o general Kornilov avança com suas tropas para Petrogrado e ambos, nesse momento, são comparados a Napoleão, remetendo ao fracasso e a tirania do imperador francês. A estátua do czar, que no início fora destruída, se recompõe, é o regime ditatorial anti proletariado sendo reinstaurado.





A investida de defesa por parte do general Kornilov não adianta. Os bolcheviques tomam o controle do arsenal da cidade e o prende. A mensagem da revolução é distribuída através de folhetos. Lenin retorna. O cruzador Aurora se recusa a sair do porto enquanto os trabalhadores tomam o controle das pontes.

Com a organização dos bolcheviques o avanço até o Palácio acontece. O tiro do Aurora é um sinal para a ofensiva começar. Então, no dia 25 de outubro, o palácio é tomado pelo partido bolchevique. Os generais e membros do governo provisório são presos e toda a guarda se alia aos revolucionários.

Aleksandrovitch Antonov-Ovseenko prepara e assina a declaração formal da deposição do governo. Para sacramentar esse momento, uma sequencia de imagens de relógios representando a hora exata da revolução em várias cidades do mundo, acontece.

É o início da primeira república socialista da história. É a vitória do proletariado.



A busca pela realidade nas obras de Eisenstein transformam-nas em referência na transmissão de um discurso. A busca da proximidade de sensações da obra e do espectador é diretamente ligada ao sentimento ambíguo que possuímos perante a intolerância que temos ao absorver uma imagem que nos remete uma realidade excessiva. Talvez por isso, Eisenstein promove uma montagem de forma com que os planos sejam independentes, “no qual a espacialidade se encaminha para um novo entendimento das possibilidades *cinéticas* da utilização fotográfica” (Sardo, 2017, 241).

A ideia nasce na composição das imagens-movimento e faz com que as relações entre os planos se tornem um todo. Ao mesmo tempo que o todo pode se dividir,

criando uma forma de relação indireta com o tempo pois, a união dos planos acaba se tornando algo mutável.

O grande plano, normalmente utilizado como uma imagem de reconhecimento, passa a ter outra relação. A afeição que se cria ao apresentar tal plano pode ser ligada ao sentimento de se ver um rosto em close-up. *“A imagem-afecção é o grande plano e o grande plano é o rosto”* (Gilles Deleuze, 2016, 137).

“Indene é somente aquele rosto que assume em si o abismo da própria comunicabilidade e consegue expô-lo sem temor nem complacência. Por isso, todo rosto se contrai em uma expressão, se enrijece em um caráter e, desse modo, afunda-se e desmorona-se em si mesmo” (Agamben, 2017, 91).

Essas representações plásticas de Eisenstein transformam a imagem em algo único que, mesmo quando tomadas em série, possuem um valor próprio. A montagem passa a ser o todo enquanto o todo passa a ser a ideia.

Os dois outros elementos épicos, a música e a palavra, possuem uma funcionalidade específica nas obras de Eisenstein. Enquanto a palavra narra de forma totalmente ideológica as imagens apresentadas, o som (música) é ligado ao movimento emocional.

Promovendo uma completa correspondência entre o movimento imagético e a música Eisenstein, ao combinar a música com a sequência, cria um fator decisivo para a significação de sua obra. Como a percepção da imagem e da música está diretamente ligada, os aspectos individuais do plano preservam o importante efeito do todo. Para Brecht “o cinema mudo permitiu que se realizassem tentativas de utilização de uma música que produzisse estados emocionais bem determinados” (Brecht, 1978, 191).

As sequências sonoras de Eisenstein não se encaixam nas unidades visuais em ordem sequencial, mas em ordem simultânea. Através da montagem vertical entre imagem e som, uma nova “pauta” de imagens visuais é criada, adicionando um novo item às partes instrumentais: uma partitura áudio-visual.

## **2.2: A música como elemento épico no cinema de Glauber Rocha**

“O som faz parte, sem dúvida, da essência do cinema, por ser, como a imagem, um fenômeno que se desenvolve no tempo” (Martin, 2011, 124).

Em 1933, o diretor brasileiro Humberto Mauro filma “Ganga Bruta”, um marco para o então “recém-nascido” cinema brasileiro. Com uma linguagem que difere das obras importadas da principal indústria cinematográfica da época, Hollywood, nasce um novo pensamento cinematográfico no Brasil. Com o intuito de mostrar que o cinema pode ser sim um cinema independente, não somente no âmbito financeiro, mas também no âmbito criativo, um grupo de jovens ambiciosos artisticamente criam o então chamado *Cinema Novo*.

O cinema novo brasileiro tinha como principal objetivo promover uma produção experimental em imagem e som, que demonstravam realmente a realidade do Brasil, fazendo com que fosse tirado o esteriótipo de carnaval e samba que rondava o país. Mas, os governos ditatoriais acabavam com a cultura local, censurando todo e qualquer tipo de manifestação artística que visava expor essa realidade, e principalmente, quem se opunha a ideologia que pregavam. Para Vasconcellos, “o cinema brasileiro é um cinema oprimido – e se o audiovisual de um país está nas mãos do imperialismo, então míngua a possibilidade de liberação cultural” (Vasconcellos, 2001, 17).

Um dos principais nomes do cinema novo brasileiro foi Glauber Rocha. Baiano, nascido em uma pequena cidade chamada Vitória da Conquista, vai aos seus 18 anos para Salvador, capital do estado. Começando assim, prematuramente, sua genialidade como cineasta.

Glauber tinha como objetivo criar um cinema realmente novo. Com uma linguagem totalmente experimental, criava planos e sequências que tiravam a comodidade do espectador, o transformado em um ser pensante, cheio de sensações, medo, angústia e repúdio. Tudo isso misturado em uma edição não linear, onde a significação e a representação da cultura local estariam em primeiro plano.

“No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto” (Rocha, 2004, 52).

Glauber defendia uma obra totalmente contrária à produzida pela maior indústria da época. As produções vindas de Hollywood não retratavam realmente o Brasil, deixando o povo alienado sobre sua própria cultura.

O núcleo de sua cultura gira em torno da função intelectual da América Latina. O povo, quando representado em seus filmes, ou estão politicamente imobilizados, ou encontram-se sob um possível transe místico. A arte revolucionária de Glauber é capaz de “enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (Rocha, 2004, 251).

Seguindo o lema: *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*<sup>1</sup>, promovia a liberdade de movimento para o personagem, quebrando a marcação prévia do posicionamento do ator e captando o movimento de plena espontaneidade. Sem os artifícios de uma filmagem esquematizada, transmitia a realidade em seu estado mais bruto. Utilizando a câmera como uma caneta<sup>2</sup>, Glauber renuncia à metáfora produzida pela montagem e, elementos aparentemente casuais, se transformam em algo muito mais simbólico do que poderíamos supor. Além dessa liberdade com a câmera outro elemento é extremamente importante para Glauber e para a significação de sua obra: A música.

Ao promover uma unificação da representação cênica com a música, efeitos sonoros e o discurso, sua ideologia é apresentada. “Glauber materializa em som e imagem uma expressão que não repete nenhuma experiência cinematográfica” (Vasconcellos, 2001, 33). A banda sonora de seus filmes é cheia de tiros, ruídos e metralhadoras. Em um país onde a revolução só poderia ser feita pela palavra ninguém atira na política, mas suas obras sim. A música ruidosa quando montada à imagem naturalista, libera novas emoções e contradições.

Em 1962 Glauber Rocha faz *Barravento*, seu primeiro longa-metragem. Porém, é no seu segundo filme, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que sua genialidade é reconhecida internacionalmente.

---

<sup>1</sup> Lema utilizado pelos cineastas do Cinema Novo, movimento artístico brasileiro criado na década de 60.

<sup>2</sup> “a câmera-caneta renúncia à metáfora e à metonímia de montagem escreve com movimentos de aparelho, *plongés*, *contra-plongés*, vistas de costas, opera uma construção. Já não há lugar para a metáfora e já nem sequer há metonímia, porque a necessidade própria das relações de pensamento na imagem substituiu a contiguidade das relações de imagens (campo-contra-campo)” (Gilles Deleuze, 2015, 273).

Indicado para a Palma de Ouro (Festival de Cannes) o filme conta a história do vaqueiro Manuel, que ao ser enganado pelo Coronel Moraes sobre a compra de suas vacas fica enfurecido e o mata. Manuel foge, mas os seguranças do coronel vão até sua casa e o atacam com tiros. Nessa guerra a Avó de Manuel é assassinada e sua esposa Rosa fica desesperada. Manuel reage, e após matar os “jagunços” do coronel, foge com Rosa para o sertão nordestino.

Ao se deparar com uma figura santa, o Beato Sebastião, Manuel passa a segui-lo, com a promessa de que todo seu esforço será compensado com o ganho de terras férteis, e o sertão seco e sem vida acabaria por virar mar, cheio de vida e água.

A penitência de Manuel é grande, mas a “cegueira” causada pela sua fé o faz participar de um sacrifício para que tudo seja alcançado, matar um recém-nascido. Rosa, que não participa em momento nenhum desse transe religioso, ao ver o sacrifício, se rebela e ataca Sebastião. Manuel, ao ver seu santo morto, se desespera e foge com sua esposa.

Nesse mesmo momento, inconformados com a possibilidade de luta entre os pobres e a reforma agrária, ruralistas da região e membros da igreja, contratam o matador de aluguel Antônio das Mortes para perseguir e matar o beato e seus seguidores.

Antônio das Mortes é o simbolismo do imperialismo que acaba com a cultura dos países do terceiro mundo. Seu principal objetivo é acabar com todos os cangaceiros, conhecidos por serem os heróis do cangaço e, neste caso, os responsáveis pela permanência da cultura e fortalecimento do pensamento do trabalhador.

“É preciso analisar a semântica da palavra «cangaço» que significa canga, união. O cangaceiro é um homem obcecado pela idéia de tradição e vingança, ou seja, um tipo social feito de contraste, cujo destino é a criminalidade jagunça” (Vasconcellos, 2001, 90).

Na fuga o casal se depara com o último cangaceiro em meio ao sertão nordestino, Corisco. Manuel, que agora leva a culpa de assassinar o Beato Sebastião, entra para o bando de cangaceiros e recebe um novo nome, Satanás. Furtos acontecem a mando de Corisco, mas Antônio das Mortes o encontra, e começa o duelo final. Corisco é morto. Antônio consegue aniquilar o último dos cangaceiros.

Na icônica cena final, Manuel mais uma vez foge. Ao som de “O Sertão vai virar mar!” Rosa o acompanha, mas no meio do caminho eles se separam. Então, uma pequena onda passa a molhar a terra árida do sertão, e “Manuel, o vaqueiro, corre para o mar atrás de «uma moral abstrata de purgação física e espiritual»” (Vasconcellos, 2001, 14).

Além da história cheia de significados sobre seus personagens, *Deus e o Diabo na terra do sol* apresenta passagens marcantes com relação a imagem, o som e a palavra. A utilização da câmera como forma de escrita imagética fica evidente. Planos longos com movimentos bruscos e um discurso poético, transformam o filme na prática cinematográfica da chamada “Estética da fome”, que consistia na focalização dos excluídos da ordem social.

Mas, é na Música que os filmes de Glauber se destacam. Podemos dividir essas características sonoras em quatro grupos: A música potencializando a imagem; A música como forma de narração; Os Efeitos Sonoros; e a mistura entre Música e Efeitos (palavra e sonoplastia).

Usar a música para potencializar a imagem é algo que o cinema clássico<sup>3</sup> fez. Utilizando de um movimento musical equiparado ao movimento imagético, o drama proposto pela imagem toma proporções ainda maiores. A montagem vertical entre som e imagem de Eisenstein é uma prova disso, porém, Glauber utiliza isso de forma única.

Na trilha sonora de *Deus e o Diabo na terra do sol* se encontra Heitor Villa-Lobos, principal compositor da música modernista no Brasil e responsável por criar uma musicalidade extritamente brasileira. Villa-Lobos mistura músicas culturais aos cantos indígenas, o que combina perfeitamente com a preocupação de Glauber pela necessidade de apresentação da cultura popular.

Na cena em que Rosa, após ter fugido com Manuel da chacina promovida por Antônio das Mortes e os jagunços do Coronel Moraes, se entrega a Corisco e o beija, uma câmera, cheia de “ruídos” e movimentos acompanham a música Bachianas Brasileiras Nº 5 de Villa-Lobos. A intensidade criada pela música na cena dá a certeza

---

<sup>3</sup> Cinema Clássico ou Era de Ouro do Cinema Americano consiste nos filmes hollywoodianos produzidos entre as décadas de 20 e 60.

ao espectador que Rosa se entrega totalmente ao cangaço, e isso fará com que sua proximidade com Manuel aumente após todo sofrimento.

Outra cultura aparece quando Glauber utiliza a música para narrar a história e com isso promover uma mudança de ato, a cultura do *Cordel*<sup>4</sup>. Com músicas originadas em relatos orais, a história se apresenta em forma de rimas, com o acompanhamento da tradicional viola nordestina. Isso acontece quase que em todo o filme. A introdução de Manuel e Rosa, do Beato Sebastião, e também a de Antônio das Mortes, é feita pela música de Cordel. O momento que antecede o duelo de Antônio das Mortes e Corsico e que Manuel é poupado na chacina no santuário, também possuem esse artifício musical. Os Efeitos Sonoros também chamam a atenção nas obras de Glauber e quatro sequências chamam a atenção nessa característica glauberiana.

Quando o Beato Sebastião invade uma cidade à procura de novos seguidores, tiros acompanham a forma agressiva que o “santo” adquire seus fiéis. Em todo o momento da invasão tiros são revelados, mas não se vê armas, e quando as vemos, elas não atiram. Ao mesmo tempo sinos soam de forma ensurdecadora. Será a palavra da fé capaz de matar e manipular as pessoas quase que como um transe místico?

A mesma sonoplastia armamentista aparece também quando Rosa mata o Beato após o sacrifício da criança. Tiros surgem e atencem o ataque de Antônio das Mortes e os jagunços do Coronel Moraes sobre os fiéis. Quando Corisco utiliza da palavra para promover um discurso político sobre a cultura nordestina e sua luta, uma metralhadora é disparada contra o espectador, suas palavras matam o imperialismo. O sino também volta, mas agora quando Manuel encontra corisco. É a fé retomando seu lugar.

Mas, é na sequência final, que Glauber demonstra seu facínio pela música como elemento épico. O encontro de Antônio das Mortes e Corisco; O duelo; A morte do cangaceiro; A fuga de Manuel e Rosa; E a chegada do mar nas areias do sertão, é narrada começando com a cultura do cordel, passa por tiros e gritos, e termina com Villa-Lobos. A miscelânea sonora glauberiana finaliza de forma surpreendente este filme que “é a síntese admirável do folclore com o marxismo” (Vasconcellos, 2001, 73).

---

<sup>4</sup> Literatura de Cordel é gênero literário popular brasileiro escrito frequentemente na forma rimada, originado em relatos orais e depois impresso em folhetos.

Cinco anos mais tarde Glauber Rocha apresenta *Terra em Transe* (1967). Ao contrário de *Deus e o Diabo*, neste filme, a cultura popular não é o objetivo principal. O drama gira em torno da catalepsia nacional sofrida a partir do golpe militar de 1964 no Brasil.

Na fictícia República de Eldorado o jornalista e poeta construtivista Paulo Martins se liga ao político conservador em ascensão Porfírio Diaz e à sua amante, com quem também mantém um caso amoroso. Quando Diaz se elege governador, Paulo se afasta e se muda para a província de Alecrim, onde conhece a ativista Sara.

Ambos se unem ao vereador Felipe Vieira, agora candidato a governador. Ao ganhar as eleições, Vieira é controlado pelas forças que o apoiam e, ao se mostrar fraco, não faz nada para mudar a situação social de Alecrim. Isso faz com que Paulo fique desiludido e volte para a capital, abandonando Sara.

Na capital, Paulo se reencontra com sua amante, Sílvia, mulher do agora senador da República de Eldorado, Porfírio Diaz. Em meio ao mundo político, Paulo se aproxima de Júlio Fuentes, o maior empresário do país. Fuentes conta ao jornalista que Fernandez, o presidente, tem o apoio econômico de uma poderosa multinacional que quer assumir o controle do capital nacional, a Explint Multinacional.

Quando Diaz se candidata à presidência com o apoio de Fernandez, Fuentes oferece um canal de televisão para Paulo, assim o poeta terá espaço para atacar o candidato. Uma nova união entre Paulo e Vieira acontece, mas agora com o olhar na presidência da república. Porém, Fuentes trai a ambos e fecha um acordo com Diaz. Paulo então se rebela e resolve partir para uma revolução armada, mas Vieira, mais uma vez, se mostra fraco.

“O batuque afro com que abre o primeiro plano do filme, focalizando o mar de Eldorado, estabelece a santa continuidade com *Deus e o Diabo na terra do sol*” (Vasconcellos, 2001, 61), e inicia o transe promovido por Glauber. Logo em seguida, uma banda sonora que imita as batidas do exército acompanha a marcha do governador Vieira para o encontro de seus apoiadores e de Paulo, que a essa altura já demonstrava sua vontade revolucionária. A montagem não linear<sup>5</sup> que Glauber propõe para *Terra em Transe* ajuda a promover o transe desejado.

---

<sup>5</sup> Montagem não linear é uma montagem em que a trama não segue um tempo cronológico.

Outra passagem também se utiliza da música para potencializar a imagem. Na apresentação de Vieira como candidato à presidência da república, uma música circense começa a tocar, o circo da política está armado para encantar o povo humilde e desinformado.

“O povo é exibido como massa servil e ignorante e as forças que alçarem ao poder ditarão o destino do país” (Silva, 2016, 69).

Os efeitos sonoros mais uma vez chamam a atenção. Um homem é morto por alguém ligado ao governo de Vieira, provavelmente por um dos seguranças que ajudam a incitar o início da revolução armada proposta por Paulo. Ao lamentar a morte do homem, sua esposa e todas as pessoas de onde vivem entram em um transe sonoro-musical. Orações, choros e lamúrias, se juntam aos gritos que culpam o jornalista pelo assassinato.

A junção da palavra (discurso) com a música aparece quando Paulo percebe o Golpe sofrido. Ao fugir com Sílvia o jornalista é perseguido pela polícia. Enquanto declama sua poesia, uma música de estilo clássico o acompanha, construindo uma narrativa musical muito parecida com a do cordel apresentado em *Deus e o Diabo na terra do sol*. Com a palavra ficando evidente, Glauber realiza três sequências em que mistura seu elemento épico, a Música, com o elemento da Palavra e os efeitos sonoros.

A primeira na discussão de Paulo com Diaz no momento em que se tornam adversários políticos. Um discurso poético fica presente durante grande parte da sequência, porém, os famosos tiros da banda sonora de Glauber intensificam a discussão, que é finalizada com uma música de canto forte e extremamente alta. Paulo deixa seu adversário para trás e vai embora em busca de uma nova aliança política.

A segunda sequência mostra o encontro de Vieira com o povo. Enquanto uma escola de samba toca seus instrumentos e o povo dança na companhia do candidato, o porta voz do partido começa um discurso. O pensamento poético de Paulo também surge. Ao ser confrontado por um cidadão o porta voz se cala e, seu segurança juntamente com Paulo, o reprimem. Com uma arma colocada em sua boca o cidadão é repreendido com gritos de “extremista”. É o povo contra o próprio povo, a mando do imperialismo. A arma não mata o homem, mas a banda sonora de Glauber sim.

Barulhos de tiros se misturam ao samba e às diversas palavras ditas na hora da execução.

Na sequência final do filme, e a terceira como exemplo de unificação música-palavra-efeitos sonoros, Paulo foge do golpe já instaurado. Sua poesia fica cada vez mais melancólica durante a perseguição (palavra), o governo, lidando com o caos, fica mudo enquanto tambores afros ensurdecem o espectador (música), e a imagem da coroação de Diaz como Rei de Eldorado, se contrapõe ao som de tiros que matam Paulo (efeitos sonoros), fazendo com que o poeta morra em seus pensamentos esquecidos pela ganância de chegar ao poder.

*“Terra em transe centra sua narrativa num personagem indeciso, que se oferece em sacrifício” (Silva, 2016, 70).*

Em 1969 Glauber cria o que para muitos é sua obra prima: *Antônio das Mortes – O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Com uma câmera arrastada e a música vibrante da cultura Nordestina, a impressão que se tem, é que se trata de uma continuação do filme *Deus e o Diabo na terra do sol*.

O personagem Antônio das Mortes reaparece e descobre que não havia matado o último dos cangaceiros como imaginara. Ele está cansado de sua vida de matanças e agora vive na tristeza e na lembrança de uma vida dedicada a morte. Mas Antônio volta a vestir sua capa, empunhar sua espingarda, e vai rumo à vila Jardim de Piranhas encontrar o cangaceiro Coirana, seu último desafio.

Coirana, sempre acompanhado de Santa Bárbara, diz que é hora de destruir as cidades e vai à vila. Ele reúne-se no centro da praça com o povo, seus estandartes e suas bandeiras. A música da cultura do Congado, movimento religioso brasileiro, compõe o duelo entre Antônio e Coirana. O cangaceiro é atingido, e Antônio, ao se preparar para o golpe final, se depara com a interferência da Santa em prol da vida do cangaceiro. Antônio acaba por atender o pedido e poupa a vida de Coirana. Isso enfurece o coronel Horácio, mandante absoluto do local e inimigo de jagunços mercenários, ou seja, também inimigo de Antônio. O medo do coronel com a possibilidade de sobrevivência de Coirana o faz distribuir comida ao povo, e se diz ser um homem bom.

Coirana é levado ao bar da cidade por Antônio e o Professor, espécie de consciência do vilarejo, e lá, em seu delírio de passagem para a morte, desperta em Antônio a necessidade de confessar seus pecados. Ao se encontrar com a Santa, o “matador de cangaceiro” confessa seu desejo de parar de matar. A Santa o manda cruzar os caminhos árduos da vida enquanto pede perdão pelos seus pecados.

Antônio volta à cidade e se encontra com Mattos xerife da cidade, mas não passa de um oportunista, pois, visava ser prefeito da vila para instalar a indústria, impedindo a reforma agrária, movimento tão temido pelo coronel. O que o Coronel não contava, é que Mattos na verdade era amante de sua esposa Laura e, ao descobrir tal traição, contrata um caminhão de jagunços para matar o falso amigo.

Ainda no bar, Antônio pede a Mattos para que o coronel abra os armazéns e dê comida ao bando de Coirana. Com a recusa do coronel o caos se instaura em Jardim de Piranhas. Mattos é capturado pelos jagunços contratados pelo coronel e é obrigado a explicar, perante toda a cidade, a sua traição. Em um momento de descuido, Mattos saca o revolve e atira contra o fiel companheiro do coronel, Sebastião, e entra para o armazém junto de Laura e o Professor.

Ao cobrar sua fuga junto com Mattos, Laura percebe que não se passava de uma promessa que nunca será cumprida. O professor discute com Mattos e, em um momento de raiva, Laura apanha o punhal do jagunço Mata-Vaca e crava no peito de seu amante, isso em frente toda a cidade.

Na encosta de uma montanha, Coirana morre. Os jagunços aparecem dançando, e começam a matança do povo. Somente a Santa e Corisco (alter ego de Lampião, o maior de todos os cangaceiros, e companheiro da Santa) sobrevivem. Antônio, agora “abençoado” pela Santa se vai. O professor o segue.

Na vila, sentado sobre os ombros dos jagunços, o Coronel, acompanhado de Laura, desafia Antônio. O agora justiceiro aceita o desafio e enfrenta Mata-Vaca, o chefe dos jagunços. Durante o duelo de facões um tiroteio começa, Laura é ferida. O professor ajuda Antônio a eliminar os jagunços, mas quem mata o coronel é a cultura nordestina e o povo.

Montados em um cavalo branco, Corisco e a Santa aparecem e cravam uma lança no peito do coronel. É o Santo Guerreiro eliminando o Dragão da Maldade. O Professor, com o corpo de Laura em seus braços, beija sua boca. Antônio se afasta pela

estrada asfaltada e cenas de São Jorge matando o dragão são mostradas. Para assim, fechar o mais folclórico de todos os filmes de Glauber.

Como dito na sinopse do filme, a música ligada à cultura do Congado é a base para a trilha sonora de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Assim como em seus outros filmes, Glauber utiliza a música, os efeitos sonoros e a palavra (cada vez mais presente) para expor seu mundo caótico e folclórico. Exatamente a mesma música que serviu como apresentação de Antônio no filme *Deus e o Diabo* é utilizada em sua reapresentação. O Cordel nunca falta nas obras nordestinas de Glauber.

Além dessa cena, outras promovem a junção da música e a palavra como um elemento épico no filme. Ao revelar o romance entre Laura e Mattos, Glauber opta por colocar os próprios personagens para cantar sua trilha sonora. Enquanto o amante entrega jóias à mulher como forma de promessa de um grande amor, ambos cantam a música *Carinhosa*, gravada pela cantora Elis Regina em 1966, onde a letra condiz perfeitamente à representação da luxúria e da busca pelo poder.

Na chegada de Coirana à vila; durante a confissão de Antônio e; nos últimos momentos do cangaceiro na montanha, a música nordestina reaparece sobrepondo o discurso dos personagens. Outra música narra, muito bem, uma passagem importante do filme.

Quando o coronel descobre a traição de Laura e força Mattos a beijá-la em frente toda a cidade, a música *Carolina*, de Luiz Gonzaga, é tocada e, não por acaso, seus versos ilustram muito bem o momento: “*Foi chegando o Delegado; Pra oiá os que dançava; Carolina; O Xerife entrou na dança; Carolina; E no fim também cheirava; Carolina.*”

A música clássica também não poderia faltar e, na cena em que Laura leva o corpo de Mattos para o sertão, um canto forte ilustra o beijo do Professor e da mulher em luto. A mulher se entrega à nova paixão não se importando com os gritos de reprovação do padre e nem com o corpo do antigo amante, que passa a servir quase que como cama para os novos amantes.

O Nordeste é muito bem representado na música em pontos primordiais do filme como, por exemplo, no duelo de Antônio e Coirana; no delírio do cangaceiro em seu leito de morte; e na comemoração prévia dos jagunços na matança do povo nordestino. Os efeitos sonoros aparecem como trilha em duas partes. Logo na

abertura do filme tiros e sinos ecoam enquanto os créditos ainda são apresentados, e durante o transe de Corisco (alter ego de Lampião) antecedendo a morte de Coirana.

Glauber mais uma vez demonstra também sua preocupação com a palavra. A quebra da quarta parede por conta de Antônio das Mortes acontece. O matador vira em direção ao espectador e discursa seu arrependimento.

“Na medida em que se dirige diretamente ao espectador, Glauber procura um diálogo que muitas vezes é marcado por tensões em razão da expectativa que se cria diante da tela: a plateia esperaria assistir a um filme, eventualmente postar-se diante de uma obra de arte, contemplá-la e separar o que viu de sua própria vida. Mas essa postura é radicalmente distinta daquilo que Glauber oferece e exige. A relação que ele tem com a arte, o cinema em particular, não é de subserviência à apreciação e sim a de chocar com uma verdade que seria sublimada por que o espectador não deseja ir ao cinema para vê-la” (Silva, 2016, 151-152).

Assim como em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Glauber finaliza o filme unindo a imagem de sua câmera ruidosa, a palavra de seu discurso ideológico, sua música folclórica e seus efeitos sonoros ensurdecedores. Antônio volta à vila com o professor para aceitar o desafio do coronel que continua seu discurso na praça da cidade. A música de cordel narra a aceitação de Antônio. Os efeitos sonoros começam para representar o duelo final e, quando Corisco e a Santa aparecem para matar o coronel, a volta da música de cordel potencializa a vitória do Santo Guerreiro contra o Dragão da Maldade. A imagem de São Jorge promove mais uma vez um desfecho em aberto, implicando uma mensagem de libertação social e política que nunca se conclui.

Quando Eisenstein escreveu: “O som não foi introduzido no cinema mudo, saiu dele. Surgiu da necessidade que levou nosso cinema mudo a ultrapassar os limites da pura expressão plástica” (Eisenstein em Martin, 2011, 124). Talvez não imaginasse que esse som iria ultrapassar, e muito, esses limites. Já Schopenhauer sempre teve a música como arte absoluta, seu poder é “incomparavelmente mais poderosa do que a linguagem” (Schopenhauer, 2003, 237), e fornece “o esclarecimento mais profundo e misterioso sobre a essência íntima e própria das ações” (Schopenhauer, 2003, 236).

Glauber soube aproveitar muito bem esses aspectos e transformou o som/música em um elemento indispensável para seu cinema “épico-didático”. Ao

exercer uma filosofia oculta, o som de Glauber, faz com que o espectador acabe automaticamente se preenchendo de significados. Nenhuma outra arte faz o homem conhecer tão profundamente a essência verdadeira do mundo em que se encontra como a música.

A racionalidade é praticamente desnecessária no entendimento do cinema de Glauber. Compreender sua narrativa é ser impactado pela miscelânea de sentimentos que são transmitidos por seu cinema. O caráter elitista e excludente da política brasileira, e a presença do imperialismo nos países subdesenvolvidos, são apresentados por meio de imagens agressivas. Seu discurso ideológico aparece em dois formatos: pela palavra, em seus monólogos e diálogos; e pela música, o grande elemento épico-emancipador-pensante, deste que é considerado o mais musical de todos os cineastas brasileiros.

### **2.3: A palavra como elemento épico no cinema de Manoel de Oliveira**

“Já que a comunicação é baseada no mesmo sistema conceptual que usamos para pensar e agir, a linguagem é uma fonte de evidência importante de como é esse sistema” (Lakoff and Johnson, 2002, 46).

O cinema nunca se privou da palavra mesmo no cinema mudo. Bastava colocar os chamados “intertítulos” (escritas que são colocadas entre as cenas com o intuito de contar a história narrada) traduzidos, e estes poderiam ser exibidos para plateias de qualquer lugar.

Na época era comum que a plateia fosse composta por pessoas de baixo nível de alfabetização, o que não era uma barreira, pois alguns frequentadores liam em voz baixa para os menos letrados. No Japão, por exemplo, eram empregados leitores oficiais de intertítulos chamados *benshi*, cuja função era ficar de pé ao lado da tela e recontar a trama para a platéia. Assim, a palavra era usada para fazer “o espectador penetrar na interioridade dos personagens” (Martin, 2011, 263).

Todo tipo de diálogo é permitido no cinema, isso faz com que não se possua regra sobre a sua formulação. Os discursos realistas acabam sendo considerados mais cinematográficos, talvez pela eterna ligação do cinema responsável por retratar a realidade, mas, o discurso metafórico sempre esteve presente. A metáfora acaba gerando um pensamento cognitivo, sentimental, tanto que, para Pierce, essa sensação

se transforma em signo mental ou em palavra, e assim “como a música, a fala deve seguir sua própria linha” (Martin, 2011, 204).

“E a voz não é a manifestação do invisível, em oposição à forma visível da imagem. Ela também faz parte do processo de contrução da imagem. É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível em outro, esforçando-se por nos fazer “ver” o que ele viu, por nos fazer ver o que ele nos disse. A retórica e a poética clássica nos ensinaram: há imagens na linguagem também” (Rancière, 2012, 92).

Para Gilles Deleuze, os signos linguísticos são capazes de absorver e reabsorver todo o conteúdo da imagem a ponto de constituírem um conhecimento puro, e criar uma nova consciência. Manoel de Oliveira, cineasta português, é uma referência na utilização da palavra como elemento brechtiano, capaz de unir o teatro e a poesia.

A imagem de Oliveira possui um compromisso com a cultura portuguesa e se transforma em registro da memória coletiva. Sua teatralidade transforma o discurso em algo subvertido, colocando o ator para apresentar o texto e não para representá-lo. Essa carga apresentada pelo discurso teatral modifica a aparência da imagem e coloca a poesia/palavra em evidência.

Sua câmera parada e seus longos planos, promovem a possibilidade de contemplação para o espectador, que por sua vez, construirá um novo conceito da imagem a partir de seus princípios estéticos. Tudo isso, porque para Oliveira, “a deslocação da câmara distrai o espectador, retirando objetividade ao corpo imagético” (Araújo, 2014, 18).

“fazer a câmara andar para cá e para lá coloca o cinema numa dimensão associada ao espetáculo de diversão, mas do ponto de vista artístico e intelectual é uma opção pobre, pois é a opção pela «facilidade do espetáculo»” (Oliveira em Araújo, 2014, 21).

Esse controle do tempo feito por Oliveira em seus longos planos promove outro tipo de montagem. Diferente da montagem clássica cinematográfica de corte e posicionamento de planos diferentes, Oliveira promove tudo em um mesmo plano. Um som ambiente ou uma música; um movimento feito pelo personagem ficando ou

não no enquadramento; e o discurso, são formas de corte para Oliveira, e auxiliam para compor sua narrativa não-linear.

Com o pensamento de que o cinema é visual e oral, funcionando assim tanto para os olhos quanto para os ouvidos, o realizador promove um encontro entre a literatura e o cinema, de forma que ambos não possuam um maior poder de protagonismo. O não contentamento com o cinema feito somente para ser visível, faz com que o diálogo criado por Oliveira fique restringido na sua interação. A construção de uma *literatura cinematograficamente oral*<sup>6</sup> cria uma realidade juntamente com a imagem, se tornando algo visível.

“Tanto nos diálogos, como na narração em *off*, tínhamos verdadeiros poemas, recitados com precisão pelos personagens, em monólogos e diálogos que eram alguns dos exemplos desta união quase impossível” (Coutinho, 2010, 44).

Dono de uma vasta produção fílmica, Manoel de Oliveira a todo o momento parece reconsiderar e reinventar sua linguagem cinematográfica. A montagem como artifício estético em *Douro Faina Fluvial – 1931*; o pictórico que se une à imagem e ao som ambiente em *O pintor e a cidade – 1956*; a palavra como protagonista em *Amor de Perdição – 1963*; e a teatralidade explícita dos atores em *Acto de Primavera – 1963*, são alguns exemplos de seu redescobrimento artístico.

A fidelidade que Oliveira mantém com a realidade literária, amplifica o valor da palavra como elemento de construção da imagem. Em *Amor de Perdição – 1963*, um narrador, em *voice over*, lê na íntegra a obra homônima de Camilo Castelo Branco enquanto toda encenação acontece. Somente quando os diálogos são apresentados pelos atores é que não há sua interferência.

No episódio da morte de Baltasar Coutinho, Oliveira retira o convencional efeito surpresa da ação. O narrador antecede o acontecimento no discurso e acaba revelando o assassinato enquanto os atores ficam estáticos, como um congelamento no tempo. Essa perda da surpresa dá a palavra o papel principal, e será através dela que o espectador conseguirá interpretar a obra.

---

<sup>6</sup> “estamos falando de uma literatura cinematograficamente oral. Tanto nos diálogos, como na narração em *off*, tínhamos verdadeiros poemas, recitados com precisão pelos personagens, em monólogos e diálogos que eram alguns dos exemplos desta união quase impossível.” (Coutinho, 2010, 44)

Em 1975 Oliveira retoma a apresentação de um discurso na íntegra. Os diálogos da peça de José Régio servem como base para *Benilde, ou a virgem mãe*. Essa “fidelidade escrupulosa ao texto” (Araújo, 2014, 123) acaba sendo um marco em sua obra durante, pelo menos, uma década.

Neste filme, Benilde, uma jovem que vive em companhia de seu pai e da criada da família, tem sua saúde comprometida quando a suspeita de uma possível gravidez assombra o ambiente familiar. Como se trata de um ambiente extremamente conservador e de profundo respeito à religião católica, para Benilde só há uma explicação: a gravidez é fruto de uma intervenção divina.

Já na primeira cena, Oliveira nos dá uma prova do que nos aguarda. A revelação do cenário transfere a pretensão do realismo para o simbolismo e, dá a entender, que a teatralidade estará presente na obra. Essa revelação mostra também que o cenário é algo feito pelo homem e, que poderá sim, influenciar no entendimento da obra e no drama dos personagens.

Os diálogos do filme são longos assim como os planos que o captam. Oliveira mantém sua câmera estática mesmo quando os personagens se levantam e saem do enquadramento. Mas como não há interrupção no discurso, os personagens se transformam em narradores, continuando o diálogo no chamado *fora-de-campo*, com isso o preenchimento da cena é feita pelo protagonismo da palavra.

Na cena em que é revelada a situação de Benilde para Eduardo e este se declara para a jovem, essa imobilidade mantém a atenção do espectador, não o distraindo, não há movimento de câmera ou corte em todo o plano.

*“Benilde, ou a virgem-mãe proporciona, por outro lado, a demonstração perfeita da palavra utilizada pela sua capacidade de animar a imagem – a assimilação da palavra ao movimento é sabêmo-lo, um lugar comum das declarações do cineasta”* (Araújo, 2014, 125).

Outra cena importante para exemplificar a câmera parada de Oliveira se passa no início do filme quando Genoveva, o Padre e o Médico, conversam próximo à lareira. Benilde também surge e a câmera continua estática, em um plano que, independente se o ator está ou não de costas para ela, o diálogo não é interrompido.

A saída dos atores do enquadramento e a continuação do diálogo em *voice over* (como narração), são recorrentes no filme. Em mais dois diálogos ocorre essa transformação do ator em narrador. Quando a tia de Benilde conversa com ela sobre o acontecido, e quando Eduardo chega.

Na chegada de Eduardo a câmera o enquadra e o diálogo começa, as vozes das personagens complementam a cena enquanto o rapaz olha fixamente para o espectador. Oliveira promove a ação dos personagens através da voz, da fala. Para ele não é necessário mostrar tudo com gestos, pois “o cinema oferece uma imensa possibilidade com a palavra, um elemento privilegiado do homem.” (Oliveira em Araújo, 2014, 51-52)

“A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensorio-motores mediante os quais as personagens reagem a situações ou então agem de maneira a descortinar a situação... Um regime assim é complexo porque pode fazer intervir rupturas (elipses), inserções de recordações e de sonhos, e, sobretudo porque implica um determinado uso da palavra como factor de desenvolvimento” (Gilles Deleuze, 2015, 201).

Essa narração também acontece com os atores em cena. Quando o diálogo entre Genoveva, o padre e o médico acontece, ainda no início do filme, a senhora descreve um ataque de “sonambulismo” de Benilde, neste momento a jovem aparece na porta vestida com seu pijama. Toda essa ação narrada acontece durante o diálogo. E como Oliveira promove isso? Apagando as luzes e deixando somente a lareira. A luz em Benilde, a continuidade do discurso e a ação dos personagens, promovem um “corte” para o conto narrado.

Como em *Amor de Perdição*, Oliveira promove o *congelamento* dos personagens em cena. Nas mudanças de ato, quando o espectador é avisado disso através dos dizeres que aparecem na tela, os atores ficam parados, não há corte e intertítulo, o anúncio em letras grandes aparece enquanto o personagem simplesmente pára sua ação.

A quarta parede também é quebrada constantemente. O olhar do personagem para o espectador acontece em vários momentos do filme, o que mostra a importância

de sua participação para a obra. Essa técnica também coloca a realidade à mostra, a de que existe um espectador e o personagem sabe disso, tanto, que fala para ele.

Já no terceiro ato do filme, todas essas técnicas acontecem simultaneamente. É a importância da palavra sendo colocada de várias formas. Até a imobilidade dos personagens interfere na palavra, como no diálogo final entre Benilde e Eduardo, os personagens estáticos paralizam a palavra. Como Nelson Araújo diz sobre o argumento do filme:

“O argumento do filme baseia-se na ideia de uma repetição, quase paródia, da Imaculada Conceição, que em última análise permite pôr em perspectiva a importância concedida à palavra: se a Virgem foi fecundada pela Voz do Espírito Santo, Benilde e as personagens que gravitam em torno dela são humanos, isto é, seres da palavra” (Araújo, 2014, 126).

Em 2000 Oliveira lança *Palavra e Utopia* onde o cineasta conta a trajetória do Padre Antônio Vieira, desde o início de seus estudos no Colégio Jesuíta de Salvador, até seu falecimento, também na capital baiana.

O filme chama a atenção para um novo elemento forte no cinema de Oliveira: A precisão histórica. Para o realizador, o respeito para com o histórico produz a sobriedade, e esta sobriedade remete “a preocupação em não deixar que a imaginação faça tudo o que quer” (Manoel de Oliveira em Araújo, 2014, 25).

Todo o protagonismo da palavra continua nessa produção. A câmera parada e os longos planos também. Porém duas coisas chamam a atenção: a representação dos personagens passa a ser menos teatral, e os planos incomuns aparecem.

Quando o anúncio da proclamação do novo rei de Portugal, Dom João IV, é feito na escola Jesuíta em Salvador, Antônio Vieira é interrompido em seu discurso religioso, e seu lugar no púlpito é tomado pelo orador. Oliveira, em um plano aberto da sala, direciona o olhar do espectador através da voz, que começa no grito de interrupção e vai até o pronunciamento, já no ponto alto da composição, onde a luz está direcionada.

Há também o plano em que Vieira, durante um de seus sermões, é enquadrado de costas, visto de baixo (Plongée) em uma escada, boa parte da cena. O discurso continua enquanto o espectador vê um retângulo de luz no alto e o personagem

parado, de costas, como que se erguesse de uma tumba, mas que, ao mesmo tempo, sua permanência nela é inevitável.

A narração está presente em cenas que remetem o simbolismo da travessia de continente (mar e barco), nas imagens de pinturas que remetem as localidades, e no não enquadramento dos personagens durante um diálogo, como feito em *Benilde, ou a virgem mãe*.

Outro fator importante é a presença de diferentes línguas nos sermões apresentados no filme. O latim e o italiano são recorrentes na obra, e claro, devido à busca pela precisão histórica, não incomoda o espectador, pois está inserido no contexto retratado.

A palavra pronunciada em diversas línguas pode ser encontrada também em seu filme: *Um filme falado – 2003*. Neste filme, Rosa Maria, professora de História na Universidade de Lisboa, embarca com a filha, Maria Joana, em um cruzeiro com destino a Bombaim, Índia, com a finalidade de se encontrar com seu marido, que é aviador.

A escolha pelo cruzeiro faz com que Rosa visite lugares em que só conhecia em suas aulas. Passam por Marselha, Nápoles e Pompéia, depois Egito e Turquia. Em todos esses lugares a professora ensina história à sua filha e, de alguma forma, cada cidade deixa um legado para as personagens e para o drama da obra.

Em Marselha embarca Delfina (Catherine Deneuve), uma empresária francesa, em Nápoles a cantora Francesca (Stefania Sandrelli), e em Pompéia, Helena (Irene Papas), professora e atriz grega. No Egito Rosa e Maria Joana se encontram com Luiz Miguel Cintra, um conhecido ator português, e em Istambul o capitão do barco John Walesa (John Malkovich) presenteia a menina com uma boneca, que será parte importante na resolução da trama.

Visitas feitas, história mundial contada, e culturas inseridas no meio em que se passa o filme, o inesperado acontece. Durante um jantar entre as novas tripulantes, o capitão e as personagens principais, um oficial do navio noticia a existência de duas bombas relógio no navio que estão prestes a explodir.

O alarme toca e todos se encaminham para os botes salva-vidas, porém, a menina percebe que acabara se esquecendo da boneca em sua cabine. Ela se solta da

mãe e volta para buscá-la. A mãe consegue voltar e encontra a menina na cama com a boneca. As duas vestem seus respectivos coletes e correm para sair do navio.

Ao chegarem, percebem que todos os botes haviam partido. As duas ficam paradas na borda observando os botes. O capitão recebe o aviso de um dos tripulantes que ainda haviam pessoas no navio e, quando olha, vê a professora e sua filha paradas, sem saberem o que fazer.

Não há tempo para voltar, então o capitão começa a gritar para que as duas pulassem na água. Mas é tarde. Nesse momento, com a câmera focando a expressão de desespero do capitão, duas explosões acontecem. Um forte clarão ilumina seu rosto. E, em um congelamento de imagem, seu rosto aterrorizado vê o que não se queria ver.

O texto que aparece nas cenas iniciais do filme mostra que Oliveira contará a história da civilização de alguma forma: *“em julho de 2001 uma menina acompanhada de sua mãe, distinta professora de história, atravessa milênios de civilização ao encontro do pai”*. E assim o fez. Em todos os lugares mostrados no filme, a professora ensina à sua filha a história daquela civilização, incluindo Portugal, de onde partem para essa viagem cheia de conhecimentos e surpresas.

“Recordemos que a evocação dos lugares e factos históricos que pontuam a viagem se desenrola sempre em atenção de Maria Joana, a filha de Maria Rosa que a acompanha. Por isso, sentimos uma forte ambivalência no uso da palavra” (Araújo, 2014, 127).

Além do ensinamento histórico, os locais acabam por fazer parte da vida das personagens principais. O embarque das famosas passageiras faz com que a cultura e a língua daquele país passem a fazer parte da vida das duas. Todos continuam a falar sua língua de origem sem atrapalhar a fluidez do diálogo. É a barreira da língua sendo quebrada.

O entendimento entre os personagens é total. E até mesmo nós espectadores acabamos por entender o que se passa. Pelo som da voz e pela expressão dos atores, somos guiados a um entendimento e uma aceitação desse discurso multi-lingüístico.

Em uma cena de mais ou menos vinte minutos, todas essas línguas são compartilhadas. Durante o jantar entre o capitão e suas convidadas, todos se

entendem de alguma forma. Alguns cortes acontecem, focalizando às vezes um só personagem. A única trilha sonora da cena é feita pela personagem de Irene Papas, que canta a pedido do capitão.

A língua portuguesa também aparece fora do contexto mãe e filha. Quando as duas conhecem o ator Luiz Miguel Cintra no Egito e quando o capitão às conhece que, devido a sua descendência brasileira, fala um pouco de português, e interage com a criança. Com isso, todas as línguas maternas dos personagens estão inseridas no filme.

“O respeito à língua nacional é uma questão de honestidade e, ao mesmo tempo, uma prova de inteligência dramática; com efeito, o fato de os personagens falarem sua língua materna aumenta consideravelmente a credibilidade da história e possibilita cenas de um impressionante simbolismo” (Martin, 2011, 198).

O som ambiente predomina perante a utilização de música, que é quase nula nesse filme. Isso faz com que toda sonoplastia fique praticamente com a palavra que se reparte de forma desigual no filme. De um lado todo o discurso das explicações da mãe para as perguntas incessantes de sua filha, e do outro lado, os blocos de palavras, que, tirando a cena do jantar e mais dois ou três diálogos, acabam preenchendo as lacunas do silêncio.

Oliveira, em mais de 80 anos de produção, sempre procurou se reinventar. Suas técnicas, muitas vezes criticadas, passaram a fazer parte de suas obras. Seu distanciamento das possibilidades compositivas da montagem o levou à utilização de uma simbologia inserida no próprio plano, e a criação de relações mentais com o espectador é feita através de um jogo de paciência, onde a narrativa é apresentada de forma não conclusiva, abrindo espaço para um posicionamento perante o que se visiona.

Com uma encenação que não se preocupa com o naturalismo nem com o realismo, os atores promovem uma ligação constante ao teatro, mas não o teatro comum, e sim, o teatro épico, onde os elementos são pensados e apresentados de forma a colocar a palavra como a grande protagonista em suas obras.

Através do discurso, o cinema épico de Oliveira nos faz pensar sobre a obra e sobre nós mesmos. Uma introspecção inevitável que demonstra a importância de se ouvir para se ter a possibilidade de interpretação e, a partir de uma própria

formulação de imagens subconscientes através do discurso, o espectador reencontra “a ideia de que uma imagem só existe verdadeiramente acompanhada pela palavra.” (Araújo, 2014, 129-130)

### Capítulo 3: O discurso e o prazer como formas de emancipação no cinema

“Um corpo ou um cérebro é o que o cinema reclama que se lhe dê”  
(Gilles Deleuze, 2015, 319).

A potencialização da imagem cinematográfica e, conseqüentemente, a emancipação do espectador feita através de filmes experimentais existe através da exploração do fluxo audiovisual. A tentativa de alcançar os limites do drama épico demonstram um discurso cada vez mais eficaz, é como se o corpo e a voz dos realizadores promovessem, através da câmera, um personagem participativo que se abre ao acaso do ato cinematográfico.

Os três realizadores apresentados tinham em comum a necessidade de inserção do espectador na construção do pensamento fílmico e a presença de um discurso ideológico. Esses fatores promovem um transporte de emoções e sensações entre o realizador e espectador, onde corpo e mente se unem em prol da significação da imagem.

“meus filmes haviam sido concebidos em minhas entranhas, no coração, no cérebro, nos nervos, no órgão genital e, sobretudo, em meus intestinos” (Bergman, 1996, 14).

Sergei Eisenstein e Glauber Rocha mantiveram uma linha de raciocínio político evidente, expressado através de novas e amplas questões estéticas e temáticas. Seguindo um pensamento não muito distante, Manoel de Oliveira introduz a cultura portuguesa em suas obras e, através da busca constante de se renovar artisticamente, insere a História como ato político capaz de inverter o próprio processo histórico.

Porém mesmo um cinema de ruptura não consegue fugir totalmente aos padrões da indústria e da busca pelo prazer que o espectador cinematográfico possui. O cinema como entretenimento é algo que o grande público necessita. A estrutura dramática criada pela indústria é algo presente em qualquer obra, os pontos de vista continuam, mas a apresentação da estrutura dramática precisa ser assimilada pelo espectador de forma que seu entretenimento e lazer sejam supridos.

Para isso, é necessário “certo grau de reiterações que permitam ao espectador menos erudito acompanhar a exibição. Afinal, o cinema não pode dar-se ao luxo de

desprezar qualquer ingresso passível de ser vendido, pois é a bilheteria que mantém a estrutura que o veicula” (Capuzzo, s/d, 14).

“Aquilo a que a maioria foge é, exactamente, aos *problemas*. A vida é uma calamidade, costuma dizer-se e, por isso, quando se vai ao cinema, não é para se aprender nada de útil à vida, mas, pelo contrário, para se esquecer, por algumas horas, aquilo que se é, mergulhando num mundo que nada tem a ver com o nosso” (Escudero, s/d, 15).

O novo espectador do cinema, através do realismo e da intensidade da imagem que lhe é proposta, desenvolve um estado psicológico contemplatório. A perda desse fator de fascinação o deixará mais distante da diegese fílmica, e o afastará do aprisionamento feito pela decupagem e pela montagem. As ambiguidades e obscuridades apresentadas pelo drama passam a ser vistas como uma janela aberta, pela qual o espectador, “assiste a acontecimentos que têm toda a aparência da objetividade e cuja existência parece independente da sua, e cuja significação, da mesma forma, não depende mais de sua própria percepção” (Martin, 2011, 267). O fictício e a ideia se misturam através da transmissão do pensamento do artista.

A existência da ficção depende dos caracteres atribuídos a ela pelo espectador e irá interferir diretamente na criação do drama. As fantasias se misturam e a ideia de vida é criada através de conceitos que tornam a intuição uma ferramenta de construção fílmica. Como disse Arthur Schopenhauer: “o objetivo é colocar a fantasia em movimento” (Schopenhauer, 2003, 193).

O movimento produzido pelo cinema o transforma em uma empresa de conhecimento. As impressões visuais propostas nos fazem esquecer nossa lógica e nossos hábitos. Uma nova realidade é criada através do enquadramento e determina um sistema de compreensão total da imagem. Isso não quer dizer que o mundo originário seja oposto a Natureza ou às construções humanas, o espectador ignora essa distinção, que só vale, nos meios derivados.

A não contentamento de promover uma participação imaginária, e um estado de sonho induzido no espectador, mantém a essência do cinema pela busca do pensamento. Um filme carrega um conteúdo ideológico que pode servir à dominação cultural, mas a estética não se condiciona à técnica. Mesmo que o enquadramento se

comporte como um conjunto fechado ele é, em si mesmo, “um sistema óptico que remete para um ponto de vista sobre o conjunto das partes” (Gilles Deleuze, 2016, 33).

A realidade do espectador faz do espetáculo algo fascinante, o cotidiano revela-se no pensamento e transforma o novo mundo. A imagem projetada já não pergunta o que é que o espectador acha ou pensa. O entusiasmo e a certeza de estar inserido nessa nova realidade transforma o sentimento de necessidade em satisfação, o prazer se torna real sem a perda da consciência.

“Deve-se manter os elementos sob controle, como no teatro. Nada de realismo. Todo o filme deve dar a impressão de uma limpeza absoluta. Fácil, suave, muito a século XVIII, irreal, especialmente as cores nunca devem ser reais” (Bergman, 1996, 26).

A suavidade do conteúdo fílmico interfere diretamente no seu entendimento, já que o discurso apresentado pode sofrer modificações devido à interferência do espectador. O processo fílmico não se resume somente à produção do material, toda a sua construção prévia, sua execução e seu entendimento futuro, fazem parte desse processo.

Com isso, a necessidade de se ter um pensamento mais amplo sobre esse processo de montagem total, que envolve todas as partes de produção da obra, e a aceitação do cinema de entretenimento como parte importante na construção da linguagem fílmica, são pontos fundamentais para o desenvolvimento da arte cinematográfica.

“Mas há que dizer que a montagem já estava em todo o lado nos dois momentos antecedentes. Está antes da rodagem, na escolha do material, isto é, das porções de matéria que vão entrar em interação, por vezes muito distantes ou afastadas (a vida tal como ela é). Está na rodagem, nos intervalos ocupados olhos-câmara (o operador que acompanha, corre, entra, sai, em suma, a vida no filme). E está depois da rodagem, na sala de montagem onde se comparam um ao outro material e filmagem (a vida do filme), e nos espectadores que confrontam a vida no filme e a vida tal como ela é” (Gilles Deleuze, 2016, 68).

### 3.1: O cinema de entretenimento e o discurso

“a familiaridade é condição básica para que a fluência da fábula se dê” (Capuzzo, s/d, 51).

As imagens quando não são antecipadas por seus sentidos e não demonstram previamente seus efeitos são capazes de mudar o nosso olhar. Impor uma lição ou transmitir uma mensagem, é algo que o artista intensifica na linguagem fílmica. Não querer instruir o espectador e sim, produzir uma forma de consciência, uma energia para ação, um sentimento intenso, passa a ser uma defesa de seu discurso que, supostamente, só será compreendido através da forma em que é apresentado pela sua dramaturgia e desempenho.

O efeito de choque causado pela imagem cinematográfica sobre o pensamento, faz com que espectador pense sobre si mesmo e sobre o todo. O registro feito pelo vídeo é um suplemento de memória, um meio de transporte que traz o artista e sua fala ao mundo do espectador. É a própria definição do sublime.

A busca pelo entendimento da obra faz necessária a utilização de representações intuitivas “visto que a Ideia só pode ser conhecida intuitivamente; o conhecimento da Ideia, entretanto, é a meta de toda arte” (Schopenhauer, 2003, 194). Esse cinema de comportamento é criado através da imagem-ação, já que o comportamento é uma ação capaz de modificar uma situação e instaurar uma nova.

O cinema de entretenimento explora de maneira eficaz essa necessidade de entendimento da obra pelo espectador. Através da exploração do fictício, vista por Glauber como uma mentira e uma exploração, produz um efeito de fascinação, e faz do espectador uma peça importante para que essa engregagem resista “a qualquer transformação que tenha em vista outros fins que não os seus” (Brecht, 1978, 25).

As ilusões que a sociedade contemporânea comporta possui uma importante função social. O discurso presente na obra cinematográfica, em geral, é capaz de emancipar o espectador considerado médio, porém, “o êxtase é imprescindível, nada o pode substituir” (Brecht, 1978, 21).

“não há filme problemático que possa prescindir, até certo ponto, de ser divertido—, caso contrário ninguém o iria ver. Inversamente, não existe película de diversão que não contenha, mais ou menos diluída, uma concepção da vida, um testemunho, que é exactamente – e não

o do cinema «profundo» – aquele que vai influenciar o espectador médio” (Escudero, s/d, 16-17).

Quanto melhor ou mais clara for a organização visual da obra, sua rapidez de interpretação e facilidade de compreensão, maior será seu grau de pregnância. A montagem orgânico-ativa americana é um exemplo disso.

Diferente da montagem dialética da escola soviética, da montagem quantitativa pré-guerra da escola francesa, e da intensidade do expressionismo alemão, a escola americana elevou o nível da montagem para uma dimensão específica, orgânica, capaz de fazer com que qualquer espectador entenda e absorva o discurso apresentado. Esse desenvolvimento da montagem e criação de uma nova forma de se fazer cinema tem como principal nome D. W. Griffith.

Griffith foi responsável por introduzir inovações profundas no que diz respeito à construção de uma nova linguagem cinematográfica. Sua Montagem Paralela, isto é, a alternância de duas ou mais linhas de ação, e a resolução do drama no final do filme, se tornaram base para a criação do suspense (*Intolerância*, 1916).

Porém esse padrão criado por Griffith, onde a imagem de uma parte sucede a de outra acompanhando um ritmo (montagem alternada paralela), só deixou de ser um mero entretenimento quando alguns autores procuraram ir além dos recursos disponíveis, como por exemplo, Alfred Hitchcock.

Realizador e produtor britânico, Alfred Hitchcock é considerado um dos mais influentes cineastas da história do cinema e tido como o “pai do suspense”. Sua afirmação nos contextos dos estúdios<sup>7</sup>, do cinema clássico e de um cinema de entretenimento global chamam a atenção.

Exaltado pelos realizadores da *Nouvelle Vague* por sua capacidade de imprimir uma personalidade própria em seus filmes, mesmo trabalhando em uma indústria cinematográfica, afirma a ideia de um *filme de autor*<sup>8</sup>. Essa ideia, defendida por *Jean-Luc Godard* e *François Truffaut*, criou uma reflexão e uma crítica ao processo de

---

<sup>7</sup> O Cinema dos Estúdios foram os filmes pensados e realizados pelos produtores da grande indústria americana, porém, em alguns casos, como de Hitchcock, havia certa liberdade para os realizadores.

<sup>8</sup> Filme de Autor se refere aos filmes em que os realizadores detêm de total liberdade de criação para exibir seu pensamento crítico.

produção de cinema. Para os autoristas, o filme deveria se assemelhar com quem o produzia, se transformando em uma arte única e de expressão pessoal.

Hitchcock, ao longo de seis décadas, dirigiu 53 longa-metragens. Seu primeiro filme *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927), ajudou a conceder o gênero suspense, e *Blackmail* (1929), foi o primeiro filme britânico falado.

Em 1939, já então conhecido internacionalmente, se muda para Hollywood a convite do produtor David O. Selznick e, juntamente com a maior indústria cinematográfica do mundo, realiza vários filmes de sucesso, como *Rebecca* (1940), indicado em onze categorias do Oscar, incluindo melhor filme.

Seu filme *Rear Window* (1954), é considerado por muitos sua melhor obra. Exibido no Festival de Veneza do mesmo ano foi indicado em quatro categorias do Oscar e se encontra na lista dos melhores filmes americanos pelo American Film Institute.

O estilo “hitchcockiano” inclui o movimento de câmera para emoldurar o olhar do espectador, concebendo planos que estimulam a ansiedade e o medo. Assim como em Eisenstein, a obra de Hitchcock é como um organismo, onde o todo se manifesta em cada detalhe e cada detalhe se liga ao todo.

Sua experiência como produtor, sua forma de apresentar o drama e conduzir o espectador, faz de Hitchcock um realizador ligado à indústria cinematográfica que apresenta um discurso de forma emancipadora, promovendo ao espectador uma construção hipotética sobre sua narrativa através de cada novo lance dramático.

“Vimos, neste sentido, que um cinema como o de Hitchcock, que explicitamente toma por objecto a relação, completava o circuito da imagem-movimento e levava à perfeição lógica o cinema a que podia chamar-se clássico” (Gilles Deleuze, 2015, 58).

A composição proposta por Hitchcock não exprime apenas o sentimento da personagem, mas também como o próprio autor e o espectador a julgam, formando um circuito que ultrapassa a imagem-ação para as relações mentais. A introdução da imagem mental em seu cinema enquadra e transforma a percepção, a ação e a afeição que culminam a imagem-movimento. “Com Hitchcock aparece uma nova espécie de «figuras» que são figuras de pensamentos” (Gilles Deleuze, 2016, 298).

A construção de uma nova realidade e o contraste como estratégia visual para aguçar o significado da cena, intensifica a importância do drama e o deixam mais dinâmico. A inclusão do espectador em sua obra através de imagens sensório-motoras subverte o ponto de vista dramático, criando uma participação por indicação com as personagens.

A câmera como objeto consciente já não se define pelos movimentos que é capaz de realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar. O questionamento, as respostas, as provocações e as hipóteses, ganham destaque através de seu controle temporal. As conjunções lógicas e os pensamentos de um cinema de comportamento se transformam em fator de relação, deixando o espectador em dúvida quanto ao que é a verdade do cinema.

Mesmo inserido no pensamento da indústria, a trama intranscedente de Hitchcock é capaz de transmitir os verdadeiros problemas presentes em seu discurso através de uma palavra, um gesto ou um silêncio. Assim como em todas as obras cinematográficas sua ideologia está presente, pois, “quer o artista queira quer não, o seu mundo ideológico estará presente em todas as suas produções” (Escudero, s/d, 20).

Partindo dessa ideia de Escudero, poderemos afirmar que não existem filmes que não sejam “sociais”, ou seja, que não possuem um discurso. Todos eles, naturalmente, refletem uma sensibilidade social da comunidade a qual está inserido. E para aqueles que apenas produzem cinema de diversão, “é mais do que certo que os valores sociais ou estão em crise ou são incipientes” (Escudero, s/d, 28).

### **3.2: A inteligência fílmica como forma de emancipação**

“É por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador” (Martin, 2011, 103).

“O olho pode ser treinado não para ligar um enquadramento a outro como em nosso fragmento, mas para colocar enquadramento sobre enquadramento – como camadas” (Eisenstein, 1990, 122).

Essas palavras de Eisenstein levantam uma questão interessante com relação ao espectador do cinema: será ele capaz de atingir uma inteligência fílmica que facilite sua emancipação em qualquer que seja o discurso apresentado?

A arte como atividade indispensável para o esforço psicológico do homem é amplamente discutida. Para Sartre, além disso, é na arte que o homem tenta representar uma ideia fiel à ideia do real e da sua situação perante o mundo, o que coloca a beleza como produto da imaginação. Já para Bazin, ao contrário de Sartre, a nossa imaginação é fornecida à natureza de forma a revelar suas verdades. Independente do pensamento, o que podemos concluir é que o cinema, como qualquer outra arte, possui a capacidade de subverter conceitos e salientar a imaginação através da transmissão de sentimentos.

Desde os tempos do cinema mudo a montagem evocava o que o realizador queria dizer, a decupagem, o som e a palavra compõe essa *escrita* feita pelo cinema. Assim, como em um romance, o realizador constói uma imagem que será destinada ao espectador, e cabe a ele, saber como deve ser representada essa realidade, que espécie de ser humano ela nos mostra, para qual espectador é destinada, e quais considerações serão criadas através desta ficção.

O elo que se cria entre o espectador e o personagem é quase que fundamental para o cinema. As semelhanças que são descobertas e as codificações que se multiplicam nas produções fílmicas (signos e símbolos), são convertidas em meios para extrair um novo poder. A reconstituição da identidade da imagem com o objeto educando o olhar do espectador, auxilia no crescimento da inteligência fílmica, que é contruída a partir de uma base ideológica e psicológica.

“Como diz Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos do que isso, só percebemos aquilo que estamos interessados em perceber, ou antes, aquilo que temos interesse em perceber em função dos nossos interesses económicos, das nossas crenças ideológicas, das nossas exigências psicológicas. Só percebemos, portanto, normalmente clichés” (Gilles Deleuze, 2015, 37).

O fato de que os sentimentos do homem são percepções afetadas pelos objetos, fazem com que o espectador se concentre no essencial. Para isso são

valorizados detalhes que a princípio podem parecer supérfluos, mas são responsáveis por não promover uma dispersão da plateia.

Os detalhes que revelam os objetos da imagem são responsáveis em desencadear mecanismos, muitas vezes automáticos, acumulados pelo espectador. Consequentemente, se o sentido da imagem é transmitido através de seu contexto fílmico, o mesmo pode dizer do contexto mental do espectador, que reage de acordo com seu gosto, suas referências, suas morais, sua inteligência e sua ignorância.

A indústria cinematográfica está presente em quase todas as realidades do homem contemporâneo. Todo tipo de filme é apresentado a diversas pessoas ao redor do mundo. Às vezes o público se vê obrigado a ver um cinema de ruptura, tecnicamente imperfeito, sociologicamente impreciso ou até mesmo agressivo, mas esse acesso liberado à diversidade fílmica cria um novo espectador de cinema.

A influência de Hollywood é algo que não podemos evitar. A arrecadação e a distribuição do cinema americano são as maiores do mundo já faz algumas décadas. Tanto que, para Glauber Rocha, “os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do *cinema americano*” (Rocha, 2004, 128), e esse condicionamento do espectador, acaba por impor uma ditadura artística *a priori* ao filme de comportamento.

Mas será que a emancipação feita pelo cinema de entretenimento não pode ser comparada à emancipação feita pelo cinema de discurso e comportamento?

Independente do nível de instrução do espectador e do discurso emancipatório, “uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (Rancière, 2012, 25). Ou seja, através de imagens metafóricas, de sons potenciadores ou da poética da palavra, a construção de hipóteses e a participação do espectador surge da interpretação dos signos imagéticos relacionados aos signos pessoais.

“Desse ignorante que soletra signos ao intelectual que constrói hipóteses, o que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe” (Rancière, 2012, 15).

Todo esse conhecimento simbólico faz com que o espectador se julgue autorizado a arvorar-se juiz quando se trata de cinema. O não saber ler a imagem é discutível, talvez, como afirma Gilles Deleuze, seja porque “avaliemos tão mal a rarefacção como a saturação” (Gilles Deleuze, 2016, 30), ou simplesmente por não sabermos até que ponto a memória de cada um irá influenciar na construção da significação fílmica.

A falta de memória popular, como defendem alguns historiadores, não condiz com o que realmente é gravado como verdade na imaginação do espectador. O que realmente interessa está sim guardado, seu *material folclórico* mantém a memória ativa para o direcionamento de seu pensamento.

A individualidade do homem está presente em tudo que ele faz, sua consciência possui uma função cognitiva e não é apenas um simples artifício mecânico. O fato de adquirir um conhecimento, uma inteligência, algumas vezes metafóricas, a ponto de influenciar no entendimento da obra cinematográfica, provém de um aprendizado transformado em recurso de pensamento: o aprendizado pela metáfora.

Ao contrário do que prega a tradição platônico-aristotélica, que coloca a metáfora como recurso de natureza poética ou retórica, a linguagem metafórica é sim um aparato cognitivo capaz de nos fazer falar, agir e ver determinados fenômenos de uma maneira e não de outra.

“a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (Lakoff and Johnson, 2002, 45).

Esse entendimento do pensamento metafórico, cria um poder sobre o espectador capaz de transformar seu olhar para o cinema. Independentemente da complexidade da obra apresentada, seja ela uma obra épica-comportamental ou uma obra de entretenimento, a capacidade de formulação de ideias pelo espectador o faz ter acesso a um tipo de cultura que só se consegue adquirir através deste poder.

Em suma, o que se percebe, é que há uma presença de discurso em toda e qualquer obra cinematográfica, independentemente se tenha ou não uma visão mais comercial, ou seja, voltada para o entretenimento.

A significação desse discurso será facilmente assimilada pelo espectador através de seu pensamento e sua inteligência metafórica, desenvolvida naturalmente através de seu âmbito socio-cultural.

Que “o homem actual é aquilo que o cinema quer que ele seja” (Escudero, s/d, 17), nós sabemos. Cabe ao cinema, saber que o discurso que é apresentado, poderá ser modificado através de um espectador consciente de sua responsabilidade e de sua capacidade de manipulação do raciocínio metafórico, criado através da expressão imagética.

#### Capítulo 4: A capacidade do espectador em se tornar sua própria ferramenta de emancipação

“tive a possibilidade de me corresponder com o mundo numa linguagem que literalmente fala da alma para a alma, em termos que, quase de maneira voluptuosa, escapam ao controle do intelecto” (Bergman, 1996, 49).

Somente a arte pode se aproximar do homem como a profundidade que a compreensão de um sonho permite, a influência exposta pela arte no espectador transcende qualquer realidade. No cinema isso é ainda mais eficaz, já que a arte cinematográfica sofreu e sofre influências de todas as outras artes. Como disse Baecque: “o cinema não pode existir senão devido ao fato de que ele é atravessado por outros olhares” (Baecque em Coutinho, 2010, 51).

Mas um elemento é encontrado somente no cinema e na fotografia, sendo que na fotografia esse elemento se mantém estático: a câmera. Servindo como mediadora entre o espectador e a obra, o elemento câmera promove uma potencialização no movimento imagético. Com *travelings*, aproximações para um plano detalhe, *plongés* e *contra-plongés*, ela conduz o olhar e o pensamento do espectador, ora deixando-o como um simples contemplador, ora apresentando uma subjetividade que o coloca dentro do filme, se transformando em um olhar participativo na ação dramática.

“Mas a única consciência cinematográfica não somos nós, cada um dos espectadores, nem o herói, é a câmara, ora humana, ora inumana ou sobre-humana. Seja o movimento da água, de um pássaro ao longe e de uma personagem num barco: eles confundem-se numa percepção única, um todo aprazível da Natureza humanizada” (Gilles Deleuze, 2016, 40).

A consciência criada pela câmera a transforma no principal elemento de transferência da linguagem fílmica. Funcionando como um canal, transfere pensamentos *corporeamente* da obra para o espectador que, através da imagem, da fala, da música ou da escrita, insere seus pensamentos e sentimentos. A câmera, ao promover esse transporte, conduz esses pensamentos e sentimentos para o espectador que, ao ver, ouvir e ler esses elementos, extrai todos os pensamentos e sentimentos novamente.

O espectador ao absorver toda essa consciência transportada pela câmera desenvolve sua própria consciência sobre o cinema. Sua inteligência e percepção fílmica aprimoram de forma consistente e, através de “um complexo íntimo de afetividade e inteligibilidade, permite compreender as causas profundas dessa «potência superior de contágio mental» de que dispõe o cinema” (Martin, 2011, 28).

O sistema de informação do cinema é basicamente um *senso comum*<sup>9</sup>, um dispositivo, no qual palavras e formas visíveis são ordenadas de maneira perceptível, dando sentido a todo o processo, em uma conscientização passível de interferências por conta do espectador. Porém a apreensão rápida desse sistema dependerá do grau de sensibilidade e repertório cultural que o espectador possui.

“A apreensão rápida do sistema e maior facilidade para proceder à leitura visual da forma do objeto, por parte de qualquer leitor, vão depender, principalmente, da sua maior ou menor sensibilidade e, obviamente, de seu repertório cultural, técnico e profissional” (Gomes Filho, 2008, 103).

Outro fator importante para a interpretação da linguagem cinematográfica por parte do espectador provém da chamada Semiótica. Para Deleuze, a força de Pierce ao inventar a semiótica foi “conceber os signos a partir das imagens e das suas combinações e não em função de determinações já linguísticas” (Gilles Deleuze, 2015, 52).

Existem três tipos de signos indispensáveis para o raciocínio: o primeiro é o *ícone*, um signo diagramático que ostenta uma semelhança com o sujeito; o segundo é o *índice*, um signo que atrai a atenção para um objeto em particular, como um pronome demonstrativo ou relativo; e o terceiro, o *símbolo*, um objeto criado “por meio de uma associação de idéias ou conexão habitual entre o nome e o caráter significado” (Pierce, 1995, 10).

“há uma conexão tripla de *signo, coisa significada, cognição produzida na mente*. Pode haver apenas uma relação de razão entre o signo e a coisa significada; neste caso o signo é um *ícone*. Ou pode

---

<sup>9</sup> “O problema não é saber se o real desses genocídios pode ser posto em imagens e em ficção. É saber como é posto e qual espécie de senso comum é tecido por esta ou aquela ficção, pela construção desta ou daquela imagem. É saber que espécie de ser humano a imagem nos mostra e a que espécie de ser humano ela é destinada, que espécie de olhar e de consideração é criada por essa ficção.” (Rancière, 2012, 100)

haver uma ligação física direta; neste caso , o signo é um *índice*. Ou pode haver uma relação que consiste no fato de a mente associar o signo com seu objeto; nesse caso, o signo é um *nome (ou símbolo)*” (Pierce, 1995, 12).

Essa inteligência científica dos signos é capaz de ser aprendida através da experiência. Observando os caracteres de tais signos e, a partir de um processo de abstração, o espectador é levado a afirmações falíveis para promover o sentido necessário do que deve ser os caracteres utilizados para a representação da imagem.

O que constitui esses signos é o fato de serem usados e compreendidos como tal, seja pelo hábito natural (espectador) ou convencional (obra), não se leva em consideração os motivos pelo qual os selecionamos. “Seu *Sentido* é a *Impressão* feita ou que normalmente deve ser feita. Seu *significado* é aquilo que é pretendido, seu propósito. Sua Significação é o resultado real” (Pierce, 1995, 169).

Mediante o estudo desses caracteres poéticos, o espectador se torna capaz de apreender, de forma segura, o significado do que lhe é exposto, além de criar também a capacidade de interferir e diferenciar, seja qual for, o drama apresentado. Esse surgimento de uma significação latente, sobre o conteúdo mostrado na imagem, é um conjunto de unidades de ações expressivas que constitui o afeto.

“A imagem-afecção é o poder ou qualidade considerados por si mesmos, enquanto exprimidos. É certo que os poderes e as qualidades podem ainda existir de outra maneira: enquanto actualizados, encarnados em estados de coisas. Um estado de coisas comporta um espaço-tempo determinado, coordenadas espacio-temporais, objectos e pessoas, conexões reais entre todos estes dados” (Gilles Deleuze, 2016, 151).

Nossas primeiras e mais espontâneas percepções são freqüentemente nossas percepções mais valiosas. Estas impressões imediatas, invariavelmente, derivam de campos variados e, como um circuito que se cria e se apaga, se juntam aos planos sucessivos e independentes, para assim, constituírem camadas de uma só realidade física e mental.

A união da experiência física e da experiência mental (cultural) do espectador, proporcionam bases possíveis de entendimento para as metáforas e, por essa razão, o significado da ação é relativo. Porém, a base física e a base cultural se misturam, o que

dificulta a segregação de ambas as partes, já que a escolha de uma base física é função da coerência cultural.

Todo esse circuito criado através de signos entre o espectador e a obra cinematográfica, pode ser considerado uma *montagem*. Não a montagem como técnica unicamente cinematográfica de união de planos para construção de uma diegese, mas a montagem como processo fílmico, capaz de estar presente desde a criação do texto e decupagem dos planos, até o entendimento promovido pelo espectador através de sua percepção fílmica e base cultural.

“A montagem é a operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo. É uma imagem necessariamente indirecta, já que é, inferida das imagens-movimento e das suas relações. A montagem não vem depois, no entanto. É preciso até que de certa maneira o todo seja primeiro, que esteja pressuposto” (Gilles Deleuze, 2016, 53).

Essa possibilidade de, a partir de determinado objeto, montar uma série de pontos de vista, consiste na composição determinada pelo autor, que direciona o olhar do espectador para o *caminho certo* da sequência. Isso se assemelha ao movimento do olho em uma obra pictórica, a diferença é que, nesse caso, a tela é formada por quadros cinematográficos.

A relação automática criada pelo espectador para os planos cinematográficos cria uma dependência entre eles e faz com que suas partes sejam inseparáveis. Essa relação é tão forte que, quando esas partes são separadas, passam a ser um objeto único sem conceito, sem uma sensação global.

O significado da imagem percebida resulta da união das forças externas (a imagem projetada) e das forças internas, que organizam e estruturam da melhor forma possível esses estímulos exteriores. O fio que liga esses dois conjuntos precisa ser denso para que não haja um rompimento que promoverá o fechamento do quadro, e que acabe por eliminar a relação entre o externo e o interno.

A memória contém a verdade como imaginação do material folclórico, ou seja, o espectador guarda na memória aquilo que lhe interessa. “Cabe ao próprio espectador verificar se quer ou não jogar” (Capuzzo, s/d, 54).

“até homens no todo não-geniais podem às vezes produzir uma bela canção, vale dizer, quando seu interior é de tal maneira despertado

por um estímulo forte, proveniente do exterior, e um entusiasmo momentâneo eleva suas faculdades espirituais acima de sua medida comum” (Schopenhauer, 2003, 211).

Essa interferência na significação fílmica por parte do espectador nos mostra até que ponto nosso aprendizado pela metáfora influencia nosso pensar. Todos os signos, sentimentos e memórias desenvolvidas por nós, serão usados como auxílio para interpretação de um possível discurso, mesmo que esse discurso não esteja tão evidente.

Com isso, é possível perceber que o espectador contemporâneo possui uma capacidade de interpretação elevada. Sua função dentro da arte emancipatória influencia o discurso final e, mesmo não sendo possível traçar o perfil de qual tipo de espectador conseguirá uma possível *auto-emancipação*, não se pode negar que sua existência é indispensável à obra de arte. Pois é ele “quem a acaba. Que põe o ponto final” (Oliveira em Araújo, 2014, 34).

## Conclusão

A potencialização do discurso cinematográfico pode ser feita de várias formas, mas uma forma que se mostrou eficaz, foi a teoria do Teatro Épico de Brecht. Seu pensamento libertador quanto aos elementos presentes na obra dramática, faz com que o discurso apresentado pelo autor consiga atingir o espectador de forma emancipatória. O elo criado entre obra e espectador, na maioria das vezes, está ligado ao pensamento metafórico.

As metáforas estão presentes no cinema desde a sua criação como arte dramática. Mas, foi com Sergei Eisenstein, que a linguagem metafórica ganhou força na *Imagem* que, através do artifício da montagem (montagem de atrações), a transformou em um elemento bastante eficaz para a exposição de seu discurso.

Além da forte presença da imagem como elemento épico, Eisenstein também explorou a utilização da música e, após sua *trilogia socialista*, produziu *Alexander Nevsky* (1938), onde utilizou sua montagem imagem-som conhecida como *montagem vertical*. Essa montagem consistiu em equiparar o movimento sonoro com o movimento imagético da sequência, e fez da música mais um artifício para a potencialização da imagem.

Essa equiparação sonoro-imagética não condiz, por exemplo, com o cinema de Glauber Rocha, diretor escolhido para apresentar o segundo elemento de Brecht, a *Música*. Glauber Rocha, o mais musical de todos os diretores brasileiros, utilizou a música praticamente como personagem em suas obras. A música e os efeitos sonoros de Glauber atuaram, agiram, narraram a história e até mataram.

Sua preocupação com a cultura brasileira fez com que canções populares e folclóricas fossem recorrentes em seus filmes. Como na Literatura de Cordel, elas narraram as histórias do povo sofrido e alienado pelo imperialismo cultural de Hollywood. Enquanto Eisenstein discursou o socialismo pela escrita em seu cinema mudo, Glauber colocou o discurso falado como artifício de projeção de ideias. Mas sua música continuava ecoando nos ouvidos dos espectadores.

O terceiro elemento de Brecht no cinema está presente desde sua criação. A *Palavra* era apresentada através dos intertítulos, e assim, a ideia era passada e os diálogos apresentados. Após o advento do som a palavra passou a ser transmitida pela

voz, os diálogos passaram a ser mais extensos e por muitas vezes utilizados como narração.

Partindo dessa evolução temporal do diálogo, a escolha por Manoel de Oliveira não poderia ter sido melhor para representar esse elemento. Sua câmera parada, a pouca utilização de trilha sonora e sua teatralização nas atuações, deixaram o discurso em primeiro plano. O trabalho de mostrar a verdade, mostrar que tudo é uma ficção (como em *Benilde, ou a virgem mãe*), e o discurso metafórico, fizeram da *Palavra* sua grande protagonista.

A preocupação de fazer o espectador pensar e transformar o cinema em um cinema épico é uma característica comum dos realizadores escolhidos. O cinema de comportamento produzido por eles ajuda muito no processo de potencialização do discurso cinematográfico.

Porém, conclui-se que, em uma obra de arte é impossível não conter um discurso, um sentimento, uma ideia que queira ser exposta pelo autor. Seja o cinema de entretenimento ou o cinema de comportamento, o prazer e o discurso devem estar presentes para que o espectador não se distancie da obra, que não se hipnotize em um prazer excessivo, e nem se perca em pensamentos que acabem por deixá-lo imóvel.

O cinema clássico americano criou quase que uma receita para filmes de grande público. A conexão da obra cinematográfica de Hollywood com o espectador é biológica, sua influência está em todos os aspectos da vida do homem contemporâneo.

O entretenimento sempre foi uma meta a ser alcançada pela indústria cinematográfica, mas a possibilidade de se fazer um cinema para entreter e, ao mesmo tempo, com a presença de um discurso, encontrou-se presente em alguns diretores da história do cinema.

A afirmação como *autor* no contexto da indústria, do cinema clássico, e a sua capacidade de produzir um cinema de entretenimento global, fez com que Alfred Hitchcock fosse o escolhido para representar o cinema de entretenimento que contém a presença do discurso.

Mestre do suspense, diretor aclamado pela crítica, respeitado pelos vanguardistas e idolatrado pelo público, Hitchcock fez do cinema comercial americano (cinema de entretenimento) algo extremamente autoral e pensante. Sua forma de

*escrever com a câmera*, seu controle do tempo, seus detalhes que literalmente brincam com a dedução do espectador, e sua composição fílmica muito bem estruturada, o colocaram como um dos grandes nomes do cinema *industrial-pensante* americano.

O “armadilhamento” criado por Hitchcock para o espectador, faz com que o seu discurso seja transmitido de forma emancipatória, onde a dedução do espectador pode ser ou não a solução para o problema apresentado. Cabe a ele querer ou não entrar nesse *jogo*.

A possibilidade de uma emancipação feita pelo próprio espectador em um filme que aparentemente não possui um discurso, foi outra questão levantada pela pesquisa. Seu conhecimento quanto à simbologia aprendida culturalmente, e seu aprendizado através de um pensamento metafórico, podem ajudar em um possível processo de *auto-emancipação*. Porém, é necessário um levantamento mais consistente no que diz respeito à comparação e classificação dos vários tipos de espectadores que o cinema possui.

Alguns espectadores buscam necessariamente o lazer e não irão assistir a qualquer estilo de filme, outros buscam um discurso mais aprofundado, acompanham novas produções e assistem a uma vasta gama de filmes. Os fatores socio-econômicos e culturais também devem ser analisados, pois sabemos que em alguns países o acesso à cultura influencia diretamente no pensamento artístico que é desenvolvido pelo espectador. Mas, de acordo com o material utilizado, um espectador considerado “médio” pode sim se emancipar.

Esse espectador médio é considerado um espectador que possui uma inteligência fílmica mais apurada. Seu conhecimento de signos, símbolos e metáforas, adquirido a partir de seu ambiente socio-cultural, faz dele uma ferramenta para sua própria emancipação. A procura por filmes de discurso e não somente do prazer, e a diversidade de obras vistas por esse espectador, também são fatores importantes para essa sua classificação.

Em suma, essa pesquisa procurou, através de seus capítulos, exemplificar a potencialização do discurso cinematográfico através da teoria do *Teatro Épico* de Bertolt Brecht, e sua aplicação para que fosse desenvolvida a emancipação do espectador, defendida também por Jacques Rancière.

Sobre a *Imagem* como elemento épico de Eisenstein, provou-se que seu protagonismo provém de sua técnica de *montagem de atrações*, citada por Gilles Deleuze como grande arma de seu cinema.

O elemento *Música* na obra de Glauber Rocha, teve uma participação ativa no seu discurso. Gilberto Felisberto Vasconcellos e Humberto Pereira da Silva reverenciam esse trabalho feito pelo realizador brasileiro, e exaltam a cultura e a política como principal força de seu cinema.

Já para o último elemento, a *Palavra*, Manoel de Oliveira representa de forma inigualável sua importância. Mediante a teatralização e o discurso apresentados por Oliveira, tornamo-nos capazes de apreender, de uma forma mais segura, as individualidades que nos são apresentadas. Característica essa, que se compara ao discurso de Arthur Schopenhauer sobre arte poética.

Quanto à presença do discurso em filmes de entretenimento, a ideia de José María García Escudero de que a ideologia do autor está sempre presente em suas obras é, no mínimo, aceitável. Mesmo sabendo que a indústria controla boa parte da produção cinematográfica, e que interfere diretamente no conteúdo apresentado, é possível encontrar discurso em quase todas as obras. Mesmo sendo um discurso diluído, capaz de ser transmitido de forma suave e, às vezes, imperceptível em um primeiro momento.

Porém, como mencionado anteriormente, não foi possível traçar um perfil preciso do espectador capaz de se emancipar em qualquer cinema. É preciso um estudo mais consistente e mais analítico sobre o assunto. Uma análise aprofundada dos tipos de espectadores e de suas características como: faixa etária, conhecimento fílmico, gostos, a necessidade ou não de prazer, a busca pelo discurso, etc. Uma possível produção de obras cinematográficas para aplicação e análise de conteúdo também ajudariam nesse processo.

Somente assim se tornará possível uma definição sobre o perfil do espectador emancipado/emancipador dentro do cinema, e a possibilidade de afirmar se o espectador é ou não capaz de ser a sua própria ferramenta de emancipação.

## Bibliografia

- Agamben, Giorgio. *Meios Sem Fim: Notas Sobre a Política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- Araújo, Nelson. *Manoel De Oliveira: Análise Estética De Uma Matriz Cinematográfica / Org. Nelson*. Lisboa: Edições 70, 2014.
- Bergman, Ingmar. *Imagens*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- Brecht, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- Capuzzo, Heitor. *Alfred Hitchcock: O Cinema Em Construção*. São Paulo: Editora Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- Carrière, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta Do Cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- Coutinho, Mário Alves. *Escrever Com a Câmera: A Literatura Cinematográfica De Jean Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.
- Da Silva, Humberto Pereira. *Glauber Rocha: Cinema, Estética E Revolução*. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.
- Deleuze, Gilles. *A Imagem-Movimento - Cinema 1*. Lisboa: Documenta, 2016.
- . *A Imagem-Tempo - Cinema 2*. Lisboa: Documenta, 2015.
- Eisenstein, Sergei. *A Forma Do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- . *O Sentido Do Filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1990.
- Escudero, José María García. *Cinema Social*. Lisboa: Editorial Aster.
- Gomes Filho, João. *Gestalt Do Objeto - Sistema De Leitura Visual Da Forma*. São Paulo: Escrituras, 2008.
- Junqueira, Renata Soares. *O Cinema Épico De Manoel De Oliveira*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.
- Kemp, Philip. *Tudo Sobre Cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metáforas Da Vida Cotidiana*. São Paulo: Educ, 2002.
- Machado, Arlindo (org.). *Made in Brasil: Três Décadas Do Vídeo Brasileiro*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.
- Martin, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2011.
- Peirce, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

- Preto, António. *Manoel De Oliveira, O Cinema Inventado À Letra*. Serralves: Coleção de Arte Contemporânea Público, 2008.
- Rancière, Jacques. *O Espectador Emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- Rocha, Glauber. *Glauber Rocha: Revisão Crítica Do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1963.
- . *O Século Do Cinema: Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Editora Alhambra, 1983.
- . *Revolução Do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Rodrigues, Chris. *O Cinema E a Produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- Sardo, Delfim. *O Exercício Experimental Da Liberdade: Dispositivos Da Arte No Século Xx*. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- Schopenhauer, Arthur. *Metafísica Do Belo*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- Vasconcellos, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.