2

SCÈNE 2 - Entre o todo de Eisenstein e a fissura de Artaud: O transe de Glauber Rocha

Moscou, 23 de janeiro de 1975

Na Casa Katakumba de Eyzenstein em Moscou, no segundo ou terceiro andar de um velho prédio reconstruído durante o bombardeio nazista, no dia do aniversário de Mycha num inverno de 1975, folheei milhares de livros, desenhos, quadros, cerâmicas populares universais e me sentei na poltrona velha coberta pela manta real vermelha cujos dourados esplendiam na unidade dos tapetes orientaluz sob a farta mesa onde se reuniam os últimos sobreviventes do estalinismo em amoroso rito ao Mago Poeta Morto Ressuscitado entre Vodka e Kayan!

À Sua Majestade Serguey Mykhavlovytch Eyzenstein!

Vi desenhos mexicanos, fotos de filmagens íntimas, ouvi histórias de ódio e de amor, grandezas e maravilhas sem misérias de Mycha.

Era um menino, juro que não encontrou seu Alter-Ego!

Ali estava na casa do Mayor Gênyo do Século XX numa invernol noyte moskovyta onde me apaixonei por Ana Krackshalava e nos beijamos. Aurohra! Nas margens desesperadas do Volga¹.

Glauber Rocha sempre fez questão de salientar como primordial a referência eisensteineana em sua obra. Numa entrevista, em fevereiro de 1969, ao jornal italiano *Il Messaggero*, intitulada “É preciso voltar a Eisenstein”, ele afirmou: “A origem da arte moderna está na Rússia: Eisenstein, Meyerhold. Depois não se fez nada de interessante no cinema. Sim, talvez filmes belos, mas nada de novo, nada que tenha significado” (Rocha, 2006, p.275).

O cinema que foi produzido na década de 1920 era ligado às chamadas vanguardas históricas (filmes que trabalhavam com ideias vindas de movimentos artísticos como o surrealismo, o dadaísmo, expressionismo, o futurismo) e perseguiu a construção de um pensamento audiovisual em estado puro, através das associações de imagens, fusões, superposições, onde figurações da violência eram usadas para produzir estranhamento e desconforto sensorial no espectador. Dentro deste horizonte está incluída a obra de Eisenstein, onde havia uma proposta, pode-se dizer, produtiva, de relação entre violência e pensamento, quando ele apresenta a sua montagem do choque ou de atrações, que desnaturaliza o fluxo das imagens e que cria oposições e contrastes em todos os níveis dessas imagens. Segundo exemplifica Ivana Bentes em “Estética da violência no cinema”², tal relação entre violência e pensamento pode ser constatada no contraste entre o preto e branco, entre planos abertos e fechados, entre o alto e o baixo, entre direita e esquerda, entre volumes grandes e pequenos, entre a multidão e um indivíduo, entre ordem e desordem, entre sentimentos nobres e vis:

A ideia de Eisenstein era atingir um pensamento revolucionário e um dever, um tornar-se revolucionário, não apenas pela justeza de seus argumentos ou pelas palavras, mas pela experiência cinematográfica de choque e sobressalto, capaz de produzir um pensamento novo. É um dos mais belos movimentos de crença

K. CHRISTITCH, BERNARD GIROD DE L'AIN, et JEAN PIERRE QUÉLIN 20 h.

20 - Os jovens com capacetes, que estão à frente da passeata, chegam ao cruzamento dos boulevards Saint-Germain et Saint-Michel. Eles só têm um caminho a seguir que lhes é conveniente: subir o boulevard Saint-Michel, onde não há nenhuma barragem policial.

Deve-se dizer que, por prevenção a esta manifestação, grupos do C.R.S., de

(ideário revolucionário) no cinema como lugar de produção de sujeitos e não de assujeitamento, produção de pensamento e não da paralisia do pensamento. Um choque sensorial, um soco visual capaz de levar a um entendimento ("rachar o crânio"). A violência necessária para sairmos da inércia do hábito, dos pensamentos habituais³.

O cinema de Glauber, nos anos 1960, vai perseguir, todo o tempo, essa violência capaz de fazer nascer um pensamento, que marcará definitivamente sua maneira de fazer cinema. A partir de "Eztetyka da fome 65⁴", ele ressalta a importância do Cinema Novo como contestador das visões que a "nossa cultura" e a "cultura civilizada" têm sobre a miséria da América Latina, propondo pensar a fome latina não somente como um sintoma alarmante, mas como o "nervo" da própria sociedade. "Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida" (Rocha, 1981, p.30), afirma ele. De acordo com Glauber, "somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência": "Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é o primitivismo. Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária" (p.31).

Se por um lado é possível identificar o elo entre a obra de Glauber e a de Eisenstein, na violência da fome, por outro, alertados pelo próprio cineasta brasileiro, verificamos este elo se repetir em relação à obra do dramaturgo francês Antonin Artaud. No texto "A política do melodrama e a cultura popular", de 1969, encontramos a seguinte declaração de Glauber ao também cineasta Gianni Menon:

policiais civis e militares se dispuseram sobre as pontes de Paris para impedir que os manifestantes de atravessassem o Sena em direção a Champs-Élysées, como eles fizeram, de surpresa, na terça-feira, 7 de maio.

Neste momento, parece existir um acordo tácito: sem apreensão e em relativa ordem, a passeata segue pelo *boulevard Saint-Michel* até as mediações da praça Edmond-Rostand.

“O estilo é a violência de Brecht e de Artaud, porque se ‘só violência ajuda onde violência reina’, também só violência exprime, representa e faz reconhecer a violência da qual somos vítimas e nós nela” (Rocha, 1981, p. 128). Mais tarde, em outro texto, “Amor de macho”⁵ escrito na ocasião da morte do cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, em 2 de novembro de 1975, Glauber insiste na referência: “O povo corre pro mar. Mas mulher tem que cair no deserto, tem de aprender a correr como macho e chegar junto ao Paraíso, estas são as mensagens que recebo de Dom Sebastião através de Antonio Conselheiro e Antonin Artaud”. Invocada por Glauber, como se ouvida em transe, a voz de Artaud ressoa, por exemplo, o prefácio do livro *O teatro e seu duplo*⁶, do dramaturgo francês:

Antes de retornar à cultura, constato que o mundo tem fome e que não se preocupa com cultura; e que é de um modo artificial que se pretende dirigir para a cultura pensamentos voltados apenas para a fome. O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de vi-ver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, ideias cuja força viva é idêntica à da fome. (Artaud, 2006, p.1)

Se o poder do cinema de Eisenstein está na apropriação estética da violência, as propostas de Artaud, voltadas para um “teatro da crueldade”, dirigem-se diretamente aos corpos – indistintamente, de atores e plateia, todos participantes de uma arte ritual – que se deixam afetar por forças mágicas que saem do “interior misterioso de nós mesmos” (p.1) e não devem “perpetuamente voltar sobre nós mesmos numa preocupação grosseiramente digestiva” (p.2), movidas pelas necessidades urgentes de sobrevivência. Essas atividades afirmativas, que resistem à

20 h. 40 - Os responsáveis pela manifestação, claramente Alain Geismar (S.N.E. Sup.) e Jacques Sauvageot (U.N.E.P.) se reúnem para decidir como a passeata prosseguirá. Rapidamente, decidem: “É necessário ocupar o Quartier a qualquer preço”. Ou seja, dividir a manifestação de maneira que em cada rua ocupada pela polícia tenha um grupo de manifestantes. Esta ação parece não ter a intenção de levantar barricadas. A ordem não será dada.

dominação burguesa e rompem com as limitações da racionalidade, impulsionam o Cinema Novo de Glauber a inventar novas estratégias políticas. Não lhe interessa adaptar soluções europeias aos temas latino-americanos, mas transformar o impulso crítico desses inventores rebeldes em alavanca de potencialidades latentes em contextos transculturais.

Ao afirmar em “Eztetyka do sonho” que: “A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa” (Rocha, 1981, p. 221), Glauber está co-mungando com o protesto de Artaud contra “a ideia separada que se faz da cultura, como se de um lado estivesse a cultura e do outro a vida; e como se a verdadeira cultura não fosse um meio refinado de compreender e de *exercer* a vida” (Artaud, 2006, p. 4). No cinema, a aproximação entre os projetos estéticos de Artaud e de Glauber será feita pelo filósofo Gilles Deleuze em *A imagem-tempo*, livro no qual ele também opõe as concepções de Eisenstein e Artaud, visando o “Todo”, no caso do primeiro, e provocando a “fissura”, no caso do segundo, conceitos esses que serão explicados e analisados adiante. Sendo que isso – deve-se observar – necessariamente leva Deleuze a afastar Glauber de Eisenstein, indo contra a referência que o próprio cineasta brasileiro reivindicou para sua cinematografia. E é essa oposição, entre Artaud e Eisenstein, e também o lugar que é dado para a obra de Glauber neste confronto que se pretende discutir a partir de agora. Sendo que, nesta discussão, o foco desejado está mais no efeito da violência como fonte geradora de um cinema revolucionário do que propriamente no aprofundamento

Mas, a partir deste momento, pequenos grupos arrancam galhos de árvores, sinais de trânsito, e os utilizam para despavimentar as ruas. Esta iniciativa levará a discussões, às vezes violentas, com manifestantes preocupados em dar um aspecto pacífico à manifestação. A argumentação dos defensores das barricadas era de que se tratava de uma medida defensiva para evitar qualquer ataque surpresa.

de análises sobre recursos técnicos – montagem, por exemplo – que proporcionam esse efeito. Ainda que não se possa esquecer que a violência pensada e empregada por teóricos e cineastas como experiência fundamental do cinema está intimamente ligada à própria estrutura do fluxo audiovisual.

Já que as reflexões que serão propostas aqui estarão embasadas nos conceitos de “imagem-movimento” e “imagem-tempo” desenvolvidos por Deleuze, julga-se necessário, antes de tudo, explicitá-los.

Quando fala sobre imagens, em seus dois livros sobre cinema⁷, ele as classifica em: imagem-movimento e a imagem-tempo. A primeira é exterior, objetiva e ligada à matéria, ao mundo sensível. A segunda tem a capacidade de conter todos os tempos ao mesmo tempo. É subjetiva, ligada a um ponto de vista, ao mundo interior. "Um átomo é uma imagem, logo, um conjunto de ações e reações". Em sua primeira obra sobre o cinema (*A imagem-movimento*), Deleuze inicia uma reflexão sobre a imagem a partir dos estudos de Bergson⁸. Para este, "cada imagem age sobre outras e reage a outras em todas as suas faces e através de todas as suas partes elementares" (1985, p.187). Neste jogo onde as imagens se confundem com suas ações e reações (variação universal), Deleuze funda a imagem-movimento, uma classificação das imagens e dos signos referente a um momento do cinema em que os realizadores estão, a priori, preocupados com a narrativa das imagens. Por sua vez, a imagem-movimento é subdividida em

21 h. 15 -

Rua Le Goff – Quando a primeira barricada é erguida: alguns automóveis, outdoors, galhos de árvores, paralelepípedos. A barragem que surgiu de repente vai servir de exemplo. Os jovens “formando uma fila” se colocam cara a cara com os policiais, dispostos ao redor de todo o Panthéon e da Sorbonne, vão encontrar ali um ponto de referência e uma maneira de ocupar um tempo de espera que se prolonga e de também tornar possível

imagem-percepção, imagem-afecção e imagem-ação, sendo que todas elas estão intimamente ligadas. Como exemplifica o artigo “Narrativas múltiplas, sapos e encontros em Magnólia”⁹, a imagem-percepção pode ser entendida da seguinte maneira: suponhamos que um personagem Y veja, pelo retrovisor, o casal XZ entrando em um hotel. Neste plano, a imagem-percepção confunde-se com a percepção do personagem Y. Agora imaginemos que o personagem observador, dentro de seu carro estacionado, pegue sua carteira e tire de lá a fotografia de uma mulher e de pronto a reconhecemos como sendo a personagem X. A câmera deixa o retrato e sobe até o rosto de Y. Este se esforça por conter as lágrimas numa expressão reveladora de raiva. Neste momento, o rosto de Y ilustra a chamada imagem-afecção. Ainda dentro de seu carro, transtornado, Y abre o porta-luvas, pega um revólver, espera o casal XZ sair do hotel e atira nos dois, exemplificando, assim, o que Gilles Deleuze classificaria como imagem-ação.

Ainda que cada subdivisão da imagem-movimento seja delimitada com precisão, Deleuze deixa claro que as imagens-percepção, imagens-afecção e imagens-ação não estão divididas de forma proporcional em cada filme, pois, "em todo caso, um filme, pelo menos em suas características mais simples, sempre apresenta a predominância de um tipo de imagem, podendo-se falar de uma montagem ativa, perceptiva ou afetiva, de acordo com o tipo dominante" (1985, p. 93-94).

seu desejo de “ocupar” o coração do Quartier Latin. Rapidamente barricadas são erguidas nas ruas Royer-Collard, Saint-Jacques, des Irlandais, de l'Estrapade, na esquina das ruas Claude - Bernard et Gay-Lussac, no cruzamento das ruas Saint-Jacques e Fossés-Saint-Jacques.

22 h. 05. – O reitor da Sorbonne, Jean Roche, informa que está pronto para receber os representantes dos estudantes: “Estou pronto para conversar com os estudantes da Sorbonne para examinarmos, de acordo com eles, as condições para que possa ocorrer

Mesmo com a predominância de uma ou outra imagem em determinados filmes, o que melhor caracteriza a imagem-movimento é a interdependência entre as imagens, cuja eficácia se dá graças a um vínculo sensório-motor. Tal vínculo tem a função de ligar uma imagem à outra, instaurando, desta forma, a narratividade no cinema. A percepção gera afecção e esta se prolonga em ação. É o personagem que reage a uma situação.

E o que acontece quando o personagem não reage? A percepção já não pode prolongar-se em ação, a situação sensório-motora é quebrada dando lugar a uma situação ótica e sonora. Esta é a novidade do cinema do pós-guerra, a quebra do vínculo sensório-motor que (re)inaugura a não-narratividade cinematográfica. O personagem encontra-se diante de uma situação, mas não pode reagir. "É forte demais, ou doloroso demais, belo demais" (Deleuze, 1992, p. 68). É o tempo que surge do movimento, o espírito que emerge da matéria. É a crise da imagem-ação que possibilita o aparecimento de uma nova imagem para além da imagem-movimento, a imagem-tempo.

Deleuze vai se utilizar da cinematografia de Eisenstein para se referir ao cinema da imagem-movimento, numa análise cujo conjunto ele afirma valer para o "cinema clássico em geral".

Segundo o filósofo, no projeto do cineasta soviético "algo se fazia, numa concepção *sublime* do cinema". "Com efeito, o que constitui o sublime é que a imaginação sofre um choque que a leva para o seu limite, e força o pensamento a pensar o todo enquanto totalidade intelectual que ultrapassa a imaginação", afirma ele. (Deleuze, 2005, p.190-1).

de forma pacífica a retomada das aulas na universidade. Esta declaração chega ao conhecimento dos estudantes pelo rádio. Mas, neste momento, a tensão aumenta e Daniel Cohn-Bendit, coordenador do movimento de 22 de março, sobe em uma barricada, faz um apelo de calma e sangue-frio. Em seguida, ele ordena: "Ocupação do Quartier Latin, mas sem ataque às forças policiais" Alguns minutos depois, ouve-se na Radio-Luxembourg, um diálogo de negociação entre o vice-reitor Claude Chalin e Alain Geismar, secretário do S.N.E. Sup.

E, como ressalta, o “sublime” em Eisenstein é dialético – processo esse explicitado na teoria da montagem proposta pelo cineasta, já referida acima. A saber, quando Glauber, na entrevista ao jornal italiano *Il Messaggero*, afirma: “Montagem significa, como foi escrito por Eisenstein, a ligação de todas as estruturas da realidade. Montagem significa uma relação dialética entre os vários elementos que constituem o filme.”

Numa tentativa de explicar a teoria dialética da montagem de Eisenstein, pode-se dizer que ele defendia a manipulação pós-filmagem do material filmado a partir da montagem. Ou seja, o filme só adquiriria sentido a partir da estruturação do processo de montagem, onde o diretor provocava um efeito de “choque” ou “colisão” entre duas cenas, a fim de obter um terceiro significado que transcendesse a importância de cada fotograma isoladamente.

Se Eisenstein atinge a “concepção sublime” por meio da dialética, segundo Deleuze, é dentro dessa “concepção sublime” que o cinema surge como arte total das massas, vinculado a um pensamento triunfante e coletivo, encarregado de despertar nos espectadores um “autômato subjetivo e coletivo”:

Tudo se passa como se o cinema nos dissesse: comigo, com a imagem-movimento, vocês não podem escapar do choque que desperta o pensador em vocês. (...) Eles acreditavam (se referindo a Eisenstein e a seus contemporâneos) que o cinema seria capaz de impor tal choque e de impô-lo às massas, ao povo (Deleuze, 2005, p.190).

O vice-reitor se declara pronto e encontrá-lo para discutir diretamente com ele. Mas Geismar afirma que antes que isso aconteça é necessário que os estudantes presos sejam anistiados: esta reivindicação é a condição prévia para qualquer diálogo, diz igualmente Jacques Sauvageot, vice-président de l'U.N E.F., na rádio d'Europe n° I. À medida que as barricadas se multiplicam por todos os lugares, porém dentro de um perímetro delimitado, as forças Policiais recebem reforços de unidades organizadas previamente fora

Porém, mais adiante, Deleuze vai observar que as “grandes declarações” de Eisenstein e de seus contemporâneos “soam estranhas hoje”: “todas as esperanças postas no cinema, arte das massas e novo pensamento, parecem agora declarações de museu”, afirma ele (p.198).

E isso se dá quando o cinema passa a fabricar uma violência que não é mais da imagem e de suas vibrações, como ele explica, mas a do representado. “Cai-se num arbitrário sangrento, quando a grandeza já não é da composição, mas um mero inchaço do representado, não há mais excitação cerebral ou nascimento do pensamento”. (p.198).

Outra razão que Deleuze dá, e até julga mais importante, para o fim do cinema como arte das massas e produtor de novo pensamento é a apropriação desse projeto como propaganda e manipulação de Estado. Segundo ele, caiu “numa espécie de fascismo que aliava Hitler a Hollywood, Hollywood a Hitler. O autônomo espiritual tornou-se o homem fascista”.

Como diz Serge Daney (crítico francês, *La rampe*, p.172), o que colocou em questão todo o cinema da imagem-movimento foram “as grandes encenações políticas, as propagandas de Estado que se tornaram *quadros* vivos, as primeiras manipulações humanas de massa”, e o que veio atrás, os campos de concentração (2005, p.199).

do Quartier Latin, e interditam os lugares que, de minuto em minuto, ganham um aspecto de insurreição.

Esta primeira operação policial vai criar certa inquietude em muitos estudantes que começam a se retirar. Outros, ao contrário, aumentam as barricadas que surgem mais numerosas ainda, fazendo com que a região, eventualmente, pareça um campo entrincheirado.

Mesmo assim, pode-se dizer que houve um momento em que, segundo Deleuze, Artaud “acredita” no cinema imagem-movimento e faz declarações que coincidem com as de Eisenstein e de seus contemporâneos em relação a “arte das massas” e o “pensamento novo”. Entre outras afirmações, diz que o cinema é coisa de vibrações neurofisiológicas, e que a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento. E também que a imagem tem por objeto o funcionamento do pensar, e que este funcionamento é também o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens.

Deleuze vai observar que,

à primeira vista, nada opõe as declarações de Artaud e as de Eisenstein: da imagem ao pensamento, há o choque ou a vibração, que deve fazer o pensamento nascer dentro do pensamento; do pensamento à imagem, há a figura que se deve encarnar numa espécie de monólogo interior (mais que num sonho), capaz de tornar a causar choque” (2005, p. 200-1).

Mas, em seguida, vai dizer que, apesar disso, há em Artaud algo bem diferente: “uma constatação de impotência, que ainda não afeta o cinema, mas, ao contrário, define o verdadeiro objeto-sujeito do cinema. O que o cinema privilegia não é a força do pensamento, é seu ‘impoder’, e o pensamento nunca teve outro problema” (p.201).

Segundo Deleuze, para Artaud essa impotência está além de uma inibição vinda de fora, tem a ver com o “roubo dos pensamentos”, do qual o pensamento nunca deixaria de ser vítima e agente.

Cerca de sessenta barricadas serão erguidas e constantemente reforçadas. Muitas delas passando de dois metros de altura.

Um verdadeiro frenesi toma conta dos manifestantes em busca de objetos e materiais para reforçar as barricadas: carros, placas, rolos de arame, blocos de concreto e andaimes. Os canteiros de obras são saqueados.

Artaud deixará de acreditar no cinema quando entender que o cinema passa ao lado, e só pode fazer o que é abstrato, figurativo ou sonho. Mas acredita no cinema na medida em que o considera essencialmente capacitado a revelar essa impotência de pensar que está no cerne do pensamento (2005, p. 201).

E essa idéia, do “roubo dos pensamentos”, nos remete à correspondência entre Artaud e Jacques Rivière, que era o editor da *Nouvelle Revue Française*, durante 1923 e 1924. Artaud envia seus primeiros poemas (*Tric Trac du Ciel*) a Rivière, mas este se recusa a publicá-los sob a justificativa de que ainda são imaturos. Então se inicia uma longa troca de cartas entre os dois, durante a qual, Artaud diz ao editor que lhe escreve não para justificar a qualidade de seus poemas mas para reivindicar o direito da sua existência, para afirmar a necessidade de escrevê-los e a autenticidade das questões ali colocadas. Numa carta de 5 de junho de 1923, Artaud diz: “Eu sofro de um terrível doença do espírito. Meu pensamento me abandona, em todos os níveis” (Artaud, 2004, p.69)¹⁰.

O “roubo dos pensamentos”, sobre o qual Artaud fala a Rivière e que marca a diferença fundamental entre seu projeto e o de Eisenstein, é exemplificado por Deleuze por meio dos “roteiros concretos” do dramaturgo:

É só considerarmos o vampiro dos 32, o louco de *La revolte du boucher*, e, sobretudo, o suicida dos *Dix-huit secondes*: o herói “tornou-se incapaz de atingir seus pensamentos”, “está reduzido a só ver desfilar dentro de si imagens, um excesso de imagens contraditórias”, “roubaram-lhe o espírito” (2005, p. 201).

Eles pegam os capacetes, as vestimentas de trabalho dos operários, colocam os compressores para funcionar. Rapidamente, se transforma em formigueiros que pegam e acumulam tudo que podem carregar.

Entre onze horas e meia-noite, a manifestação toma dessa forma um impulso e uma dimensão que alguns tentavam lhe dar desde a segunda-feira anterior. É uma espécie de exaltação laboriosa, quase meticulosa. Um entusiasmo contagiante, quase uma alegria.

E conclui:

O autômato espiritual ou mental não se define mais pela possibilidade lógica de um pensamento que deduziria formalmente suas ideias umas das outras. Mas também não pela potência física de um pensamento que fosse montado em circuito com a imagem automática. O autômato espiritual tornou-se a Múmia, essa instância desmontada, paralisada, petrificada, congelada, que documenta a “impossibilidade de pensar que é o pensamento¹¹” (p.201).

Diante disso, Deleuze vai explicar a “oposição absoluta” entre o projeto de Artaud e uma concepção como a de Eisenstein: “Trata-se, como diz Artaud, de fundir o cinema com a realidade íntima do cérebro, mas essa realidade íntima não é o Todo, é, ao contrário, uma fissura, uma rachadura” (p. 202). Artaud, na concepção de Deleuze, “vira pelo avesso o argumento de Eisenstein”: “(...) se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a moela¹²), ele só pode pensar uma única coisa, *o fato de que ainda não pensamos*, a impotência para pensar o todo como para pensar a si mesmo (...)” (2005, p. 202-3). Então, Deleuze vai se perguntar: em que a afirmação de Artaud de que o que força a pensar é o “impoder do pensamento”, a figura do nada, a inexistência de um todo que pudesse ser pensado afeta essencialmente o cinema? E pondera: “É verdade que o cinema ruim (e às vezes o bom) se contenta com um estado de sonho induzido no espectador, ou, como foi muitas vezes analisado, com uma participação imaginária. Porém, a essência do cinema, que não é a generalidade dos filmes, tem por objetivo mais elevado o pensamento e como este funciona. A partir daí, se faz outra pergunta: como o cinema diz respeito a um pensamento que tem por principal propriedade o fato de ainda não ser?”

Entrevue avec le recteur

0 h. 15 - Surge a esperança de apaziguamento quando se sabe que Cohn-Bendit e vários outros estudantes e professores foram recebidos pelo reitor Jean Roche, que disse já ter feito um contato telefônico com Alain Peyrefitte, ministro da Educação Nacional.

Ele se limitou a repetir as propostas anteriores: reabrir a Sorbonne pela manhã, “examinar com benevolência” os casos dos estudantes presos.

É no livro *L'homme ordinaire du cinéma*, de Jean-Louis Schefer, que Deleuze diz ter encontrado a resposta:

Ele diz que a imagem cinematográfica, a partir do momento em que assume sua aberração de movimento, opera *uma suspensão de mundo*, ou afeta o visível com uma *perturbação*, que, longe de tornar o pensamento visível, como queria Eisenstein, se dirige, ao contrário, àquilo que não se deixa pensar no pensamento, como se fosse aquilo que não se deixa ver na visão(...). Ele diz que o pensamento, no cinema, é colocado diante de sua própria impossibilidade, da qual extrai porém, uma potência ou nascimento elevados (2005, p. 203 e 204).

Desta forma, pode-se dizer que essa “suspensão de mundo” trata-se não mais de uma concepção clássica de imagem-movimento, em que Deleuze insere a cinematografia de Eisenstein, mas da imagem-tempo, proposta pelo filósofo dentro da concepção recente que teria marcado o cinema desde o pós-guerra, pondo em xeque as seqüências narrativas. Trata-se da quebra do vínculo sensório-motor que (re)inaugura a não-narratividade cinematográfica, como já citado anteriormente neste texto.

Quando Deleuze fala da quebra do vínculo sensório-motor, está falando do rompimento do vínculo do homem com o mundo, que era mostrado pela imagem cinematográfica. Segundo ele, “a ruptura sensório-motora faz do homem um vidente que é surpreendido por algo intolerável no mundo, e confrontado com algo impensável no pensamento”. (2005, p.205). E “a reação (que estava presente na imagem-movimento) do qual o homem está privado”, já não se produz mostrando que, se não há mais vínculo sensório-motor, este “só pode ser substituída pela crença”. Não pela crença em outro mundo, ou no mundo transformado, como propunha o cinema clássico, valendo aqui lembrar o projeto dialético de

Um pouco mais tarde, um incidente – o primeiro – levou a crer que não tomaria uma forma dramática. Com efeito, dois camburões da polícia atingidos na frente da École des Mines por paralelepípedos arremessados em sua direção vão, para escapar, forçar a passagem pela multidão, na praça Edmond-Rostand, e se refugiar atrás de um cordão de policiais da segurança pública, no início da *rua* Soufflot. Granadas de gás lacrimogêneo foram lançadas para revidar esse ataque.

Eisenstein. Mas pela crença no mundo, o único fator capaz de religar o homem com o que ele vê e ouve. Afirmar Deleuze:

É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença neste mundo, nosso único vínculo. Repetidas vezes já se perguntou qual a natureza da ilusão cinematográfica. Restituir-nos a crença no mundo: é este o poder do cinema moderno (quando deixa de ser ruim), (2005, p.207).

E é nesse lugar, na possibilidade da restituição da crença no mundo, que Deleuze vai situar o revolucionarismo que identifica na obra de Glauber Rocha e que a faz bastante diferente do revolucionarismo de Eisenstein.

No projeto do cineasta russo, como já foi tratado aqui, o cinema surge como arte total das massas. E, portanto, como afirma Deleuze, “o povo está presente, embora oprimido, enganado, submetido, ainda que cego ou inconsciente”. As massas formam um verdadeiro sujeito que crê num outro mundo, num mundo transformado.

Já no cinema do Terceiro Mundo - do qual aqui tomamos Glauber Rocha como representante - não podemos falar nas massas como sujeito revolucionário, uma vez que é constituído de nações oprimidas, exploradas, onde o povo está na condição perpétua de minoria, em crise de identidade. Deleuze afirma que no Terceiro Mundo “o povo é o que está faltando”:

Essa constatação de um povo que falta não é uma renúncia ao cinema político, mas ao contrário, a nova base sobre a qual ele tem de se fundar, no Terceiro Mundo e nas minorias. É preciso que a arte, particularmente a arte cinematográfica, participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador

Mas, rapidamente, com sangue-frio e maestria, o incidente foi abortado por membros da segurança dos manifestantes, que se enfileiraram diante dos policiais. O “trabalho” é retomado na praça, onde várias centenas de jovens voltam a despavimentar as vias.

proclama “nunca houve povo aqui”, o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta, para as quais uma arte necessariamente política tem de contribuir. (2005, p. 258-9).

No filme *Terra em transe*, Deleuze vai identificar o povo que falta como um devir:

O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, do discurso do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto. Mas as partes não são exatamente reais em Glauber Rocha, porém recompostas. (2005, p.265)

E, como exemplo do “povo que falta” em *Terra em transe*, vale citar novamente¹³ o diálogo entre Felício (um homem do povo) e Paulo (intelectual e assessor do governador Vieira, que representa o colonizador):

Paulo: Se acalme, Felício, respeite o governador.

Felício: Doutor, o sinhô... Eu confio no sinhô mas a gente tem de gritar...

Paulo: Gritar com quê?

Felício: Gritar com que sobrar da gente, com os ossos...

Paulo: Cale a boca, você e sua gente não sabem de nada!

Felício: Doutor Paulo, o sinhô era meu amigo, o sinhô me prometia...

Paulo: Nunca lhe prometi nada!

Felício: Eu num sou mentiroso!

Paulo: É um miserável, fraco, falador, covarde!

Ao colocar em cena o confronto entre o intelectual e um dos integrantes de uma manifestação popular, o filme não apenas desconfia do vínculo entre o povo e seu representante político, ou seja, nega a expectativa de que o intelectual possa representar os interesses da população, como também – e principalmente – aponta para a inexistência de um povo enquanto grupo coeso com o poder político.

1 heure – É divulgado que Louis Joxe, ministro da Justiça, que atua interinamente como primeiro-ministro, encontrará, na praça Beauvau¹⁴, com Christian Fouchet, ministro do Interior. Joxe esteve antes no Ministério da Justiça com Jacques Foccart, secretário-geral da presidência da República; Alain Peyrefitte, ministro da Educação Nacional; Michel Debré, ministro das Finanças.

Também vale salientar que, quando Deleuze, na citação acima, fala que “o autor [Glauber] faz entrar em transe as partes”, podemos mais uma vez aproximar o cineasta brasileiro da concepção de “fissura” no projeto de Artaud, ao invés daquela de “Todo” de Eisenstein, como já explicitado anteriormente. Deleuze afirma em relação a Artaud:

Se acredita no cinema, o que lhe credita não é o poder de retornar às imagens, e encadeá-las segundo as exigências de um monólogo interno e o ritmo das metáforas, mas sim o poder de “desencadeá-las”, segundo vozes múltiplas, diálogos internos, sempre uma voz dentro de outra voz (2005, p.202).

Ainda de acordo com o filósofo, uma das principais mutações ocorridas no cinema político a partir de Glauber Rocha foi a ênfase num tipo de imagem “desconectada”, em que as relações sociais e sua evolução histórica surgem fragmentadas e têm a ver com conceito de *imagem-tempo*. Mudança essa que Glauber identificou na sua própria cinematografia. Numa entrevista à revista *POSITIF* (1967) (Rocha, 1981, p.78-95), Glauber afirma: “*Deus e o Diabo* é um filme narrativo, é um discurso... *Terra em transe* já é mais dramático, é um filme que se destrói, com uma montagem de repetições.

A desconexão entre as imagens, evidenciando, nas brechas entre as mesmas, a multiplicidade de vozes e forças que se abriga na sequência descontínua do filme, resulta no efeito de questionamento de “povo” como entidade presente e unida em demanda do poder. Um cinema que se constitui de “fissuras”, de modo a fazer chocar os sonhos com o “avesso”, a “impossibilidade do pensamento”, não pode instigar um povo à revolução, à tomada do poder.

1 h. 15 – O vice-reitor Chalin declarava: “Nós tentamos negociar. Nós tentamos por todos os meios evitar recorrer à força. Agora, a situação está fora de controle. Nós falhamos”. O vice-reitor resumia a situação tal como ela se apresentava no momento em que Cohn Bendit se juntava a seus companheiros na rua.

O choque diante das imagens desconexas corresponde à aproximação “do pensamento crítico e consciente com o inconsciente do pensamento” (p.200) só pode expor contradições e conflitos, soluções momentâneas e temporárias, pluralidade de saídas para os impasses políticos, na contramão do ideal de estabelecimento do poder centralizador.

O que soou a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse. É por aí que o cinema do Terceiro Mundo é um cinema de minorias, pois o povo só existe enquanto minoria, por isso ele falta. É nas minorias que o assunto privado é, imediatamente, político. Constatando o fracasso das tentativas de fusão ou de unificação, em não reconstituir uma unidade tirânica e não se voltarem novamente contra o povo, o cinema político moderno constitui-se com base nessa fragmentação, nesse estilhaçamento (2005, p.262).

Na mesma entrevista à POSITIF, Glauber, embora usando outras referências técnicas, percebe a resistência do cinema moderno (isto é, não clássico) – tratada neste texto, via Deleuze – à imagem-ação, ao vínculo com o mundo, ao pensamento do todo, quando, continuando o contraponto entre *Deus e o Diabo* e *Terra em transe* conta:

Há poucos dias, um amigo brasileiro me perguntou quando eu vou resolver contar uma história num filme. Caio sempre num conflito e tento abrir um discurso crítico sobre a história. O cinema político é uma discussão sobre estes fatos. E acho que a montagem está ligada a esta acumulação de vários conflitos, ao mesmo tempo subjetivos e objetivos (1981, p. 82).

É por esse aspecto que se pode dizer que Glauber Rocha produziu um cinema que foi muito além do “Todo” de Eisenstein que ele pretendeu.

NOTAS

¹ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, 2006, p. 170

² Estética da violência no cinema. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares*. Ano 5, nº. 1, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, 2003, p. 217-237.

³ Idem.

⁴ *Revolução do Cinema Novo*, 1981, p.88-33.

⁵ O texto se encontra no arquivo do Tempo Glauber.

⁶ ARTAUD, Antonin. “O teatro e a cultura”. In:----. *O teatro e seu duplo*. Trad.: Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 1 a 8.

⁷ *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985; e *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1992 e 2005.

⁸ Henri-Louis Bergson (1859-1941), filósofo francês cuja idéia básica, de forma resumida e simplista, é que a realidade é duração real. E o local em que se evidencia que a realidade é duração é a consciência, onde se unem a experiência e a intuição. A intuição é a alma da verdadeira experiência, o ato que nos coloca dentro das coisas, não um ato estático, mas uma atividade viva, a própria duração da realidade.

⁹ PEREIRA, Cássio. “Narrativas múltiplas, sapos e encontros em magnólia”, *Mnemocine - Memória e Imagem* - Ano VIII - julho de 2006.

¹⁰ ARTAUD, Antonin, “Correspondance avec Jacques Rivière”. In: *Artaud oeuvres*. Paris: Quarto Gallimard, 2004. A tradução é minha.

¹¹ Deleuze afirma em nota de pé de página: Véronique Tacquin fez uma análise muito profunda do cinema de Dreyer (Carl Theodor/ 1989-1968), invocando o que chama de Múmia (*Pour une théorie du pathétique cinématographique*, tese de Paris VIII). Ela não recorre a Artaud, mas a Maurice Blanchot, que está perto dele. Artaud já introduzira a Múmia, em trechos de *Bilboquet* (I). As análises de Tacquin abrem todo um desenvolvimento cinematográfico do tema Múmia.

¹² A tradução para “moelle”, como aparece no exemplar em francês, é “medula”, e não moela, que em português é a parte posterior do estômago de diversos animais com a função de triturar alimentos.

¹³ Este diálogo já foi mencionado em “Une thèse en train de se faire”.

¹⁴ Local em Paris onde está situado o Ministério do Interior.