

CAMINHOS E RESISTÊNCIAS DE UMA MONTAGEM NUCLEAR

Érico Oliveira de Araújo Lima¹

Resumo: Pretendemos abordar, nesta comunicação, a singularidade do gesto fílmico de *A Idade da Terra* (1980), de Glauber Rocha, pensado como uma obra contemporânea por inventar procedimentos de fragmentação e de descontinuidade, que já não se reportam somente a um questionamento da narrativa clássica. Glauber formulava aí a noção de montagem nuclear, proposta poética e política que gera experimentações de derivas e possibilita ao espectador múltiplos caminhos de sentido e de sensação no contato com o filme. Trata-se de uma aposta rítmica, espacial e corporal de montagem, que nos permite arriscar atribuir à obra uma potência instalativa, contida na sua própria escritura visual e sonora. “É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução”, chegou a afirmar Glauber a respeito dessa sua obra final. Atendo-se a uma análise das figuras que o filme inventa, pretendemos lançar um olhar para o cinema glauberiano, segundo uma perspectiva que enfatiza menos as reverberações dos contextos sociais e das identidades nacionais no corpo da obra, e mais a superfície imagética, a alteração de escalas, a movimentação aberrante da câmera, os tempos sincopados e o transbordamento do quadro cinematográfico. Nesses procedimentos plásticos e sonoros, apostamos encontrar modos de resistência de *A Idade da Terra* a uma forma cinema instituída, para liberar novos possíveis de experiência estética, mais expandida, transversal e desviante.

Palavras-chave: Montagem nuclear; política; resistências; Glauber Rocha.

Contato: ericoaal@gmail.com

Gostaria, primeiramente, de ressaltar o campo em que a presente investigação se insere: um desejo de tomar os filmes enquanto cinema, não pelos temas deles, não a partir de um olhar sociológico ou historiográfico, mas pensando efetivamente as formas fílmicas. Ao mesmo tempo, não se trata aqui de uma abordagem formalista, mas de colocar a questão de como as imagens mesmas produzem pensamento. E trazendo a interseção entre cinema, estética e política, o caminho de investigação tenta pensar algumas figuras políticas de Glauber Rocha, políticas *dos filmes*, entendidas aqui como as maneiras singulares pelas quais um filme traça figuras e operações artísticas que desenham novos territórios sensíveis. Uma política da imagem, vale insistir. A

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, investigador do Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual da Universidade Federal do Ceará (LEEA-UFC).

Lima, Érico Oliveira de Araújo. 2016. “Caminhos e resistências de uma montagem nuclear”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 271-279. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

questão dos caminhos e bifurcações de um cinema político era uma das minhas inquietações centrais durante a investigação de mestrado, da qual este artigo é um pequeno fragmento. Não se trata do político como um adjetivo, mas como uma maneira de operar no mundo. Busco pensar como trabalham as imagens, em que medida é possível falar desse trabalho que é próprio, mas não exclusivo, ao cinema. Aqui parto de uma modalidade contemporânea de pensar essas políticas das imagens, que já não seja tanto pelo paradigma da tomada de consciência e da continuidade entre obra e espectador, mas a partir de uma ênfase no intervalo, nas distâncias e fraturas do cinema, como nos instigam as indagações recentes de Jacques Rancière (2012).

Antes de enfatizar o filme central que será aqui analisado, faço um recuo a um trabalho anterior de Glauber, o filme *Câncer*, que ele realizou em 1968, em apenas quatro dias, em bitola 16 mm, sem roteiro e sem planejamento de qualquer ordem, se dispondo a um encontro com os amigos e com a cidade. Existia ali, principalmente, a investigação em torno da duração do plano cinematográfico, da resistência dos corpos, das paisagens, da luz, das formas dentro de um quadro, que se prolonga sem cortes. Esse filme, o Glauber guardou e foi montar quatro anos depois, quando já tinha passado por várias transformações na vida e na cinematografia dele. E uma das coisas que ele falava, que me deixa bastante instigado, era que ele guardou esse material bruto, porque não via muita importância ali, era um filme feito com os amigos, para se divertir e para abrir caminhos no cinema. Aqui já existem pelo menos duas questões que gostaria de guardar. O filme sem importância, de um lado; a proliferação de caminhos, de outro. Citarei aqui, textualmente, isso que o Glauber falava sobre o *Câncer*, porque me parece ter uma potência muito singular.

O *Câncer* era filme que não tinha sentido fazer em cor ou em 35 mm. Não é filme comercial, não o fiz para ser exibido em circuito. É obra com que me diverti com meus amigos. Decidi fazer um filme em 16 mm, chamei meus atores, meus amigos, e lhes disse: “Vamos fazer um filme”. Fiz e não me custou nada, o material está aí, mas não está pronto e não sei quando vou prepará-lo. Fiz o filme também para demonstrar que em cinema não há um só caminho. (...) Naquela época alguns diziam: “O

caminho do cinema é o filme a cor, de grande espetáculo”, e outros: “O caminho do cinema é o filme de 16 mm, *underground*”. O caminho do cinema são todos os caminhos. Em vez de fazer uma superprodução em cores fiz um filme em 16 mm, com equipamento reduzido, para demonstrar que alguém pode fazer tudo, que não existem preconceitos... Minha guerra é contra isto: a intolerância, os preconceitos, a demagogia. (Rocha 2004, 180)

Essa frase de Glauber ressoa a todo o momento, como um mote para pensar como pode um filme resistir, pelos seus próprios procedimentos: “o caminho do cinema são todos os caminhos”. Nessa própria experiência com os amigos, existe uma política. No percurso de minha investigação, assumo que só é possível acompanhar essas imagens se um olhar deliberadamente anacrônico for tomado como perspectiva de encontro. E aqui entra a questão do *tempo*. Não se trata, em nenhum momento, de colocar-me no contexto dessas obras, de pensar uma determinação da conjuntura social naquilo que se daria nas imagens, de pensar a partir de um tradicional modelo eucrônico, que pensa o autor e seu tempo. É que o tempo se abre, e isso quer dizer que colocar-se diante de uma imagem é enfrentar uma heterogeneidade imensa de temporalidades em fluxos, que são descontínuas, descentradas, proliferantes. O tempo é um rizoma. O tempo não é uma linha contínua. Estudar as imagens no decurso dos tempos é embaralhar esses tempos. Essa maneira de investigar as imagens tem muito a ver com o que Georges Didi-Huberman (2000) tem proposto a partir das matrizes de outros pensadores, sobretudo Walter Benjamin e Aby Warburg.

Ele movimenta tanto uma teoria quanto uma metodologia que ajuda a discutir as imagens em meio a cruzamentos nos tempos. Uma das apostas aqui é na importância de olhar Glauber a partir do ponto de vista assumido de um espectador do presente. E mais ainda, considerar Glauber como um realizador contemporâneo. Isso passa por alguns tensionamentos com a circunscrição do realizador a um período histórico e mesmo a certa ideia de cinema moderno. Parece muito mais interessante pensar nos termos de um regime estético das artes, como diz Rancière (2011), um regime que comunica tempos heterogêneos e que rejeita a oposição entre antigo e moderno.

Isso implica também uma tentativa de apostar em uma perspectiva um pouco diferente de um paradigma tão importante para estudar Glauber, que é o da alegoria, tão bem movimentada por Ismail Xavier (1993). Esse é um dos autores mais importantes na fortuna crítica sobre a cinematografia glauberiana, um autor que sigo em muitas das suas contribuições, mas do qual me afasto um pouco quando a perspectiva da representação se torna mais cara aos textos dele, sobretudo com uma visão mais marcada de um contexto social determinando as formas fílmicas. Tomando os filmes pelas materialidades, tentei pensá-los como *acontecimentos*. Nesse sentido, eles mesmos criam mundos sensíveis, engendram regimes de historicidade e de visibilidade, que passam pela própria imagem, não como uma dimensão formalista, mas na potência de um atravessamento entre filme e mundo, quando o cinema se torna imanente à vida, à experiência da cidade e dos caminhos por ela. É o filme que é mundo, faz mundo e faz história.

A imersão realizada no curta-metragem *Di Cavalcanti* (1977) coloca Glauber diante do corpo morto do amigo, para afirmar a vida. O trabalho radicaliza tanto o processo de filmar, no espírito urgente de *Câncer*, quanto o pensamento com imagens e sons, de forma caótica e nuclear. Em *Di*, o realizador chega a definir verbalmente uma montagem nuclear como excesso e acúmulo: “a quantidade está na qualidade”. Essa perspectiva, lançada como proposta no curta-metragem, é levada adiante como explosão ainda mais intensa, na subversão de tempos e de espaços de *A Idade da Terra*, o último filme do diretor, com a ênfase marcada no fragmentar, na disjunção e na simultaneidade. Tratava-se, efetivamente, de pelo menos duas questões: uma simultaneidade de atravessamentos na escritura do filme e uma explosão atômica (nuclear), o que se verifica em momentos nos quais os planos se acumulam em tal intensidade que remetem quase ao efeito de *flicker*, e por vezes ao de sobreimpressão, tão caros à estética do vídeo e de alguns cinemas experimentais. A montagem nuclear é uma proposta fundamentalmente

rítmica, que se baseava em algo como um batuque de tamborim, como já disse Ricardo Miranda, em uma conversa que pudemos estabelecer durante a investigação a respeito do processo dessa obra.

Salvador, Rio de Janeiro, Brasília. Era projeto de Glauber, inclusive, exibir esse filme em uma ordenação aleatória dos 16 rolos, proposição rica de implicações dentro da articulação que procuro traçar. É um filme de acúmulos e intensidades, que chegou a ter um primeiro corte com mais de quatro horas de duração, sendo reduzido depois para as duas horas e meia e na conformação de uma montagem que já não seria projetada aleatoriamente nas salas de cinema. Ainda assim, uma montagem que convida o espectador a entrar no filme a partir de vários pontos, fazer vários percursos diferentes, alterar o próprio corpo no contagiar-se pelas imagens. Esse filme, o Glauber já disse, deveria ser gozado, e não visto e ouvido. “É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução”. É um filme que acontece com o espectador, que demanda o corpo dele, um cinema de instalação contido na própria escritura das imagens, transbordando a tela, quebrando a moldura, saltando para ocupar a cidade, a polis. Esse filme de Glauber parece convocar a uma outra maneira para ser experimentado, e talvez a proposta de um Kynorama, apontada brevemente em alguns textos do realizador, fosse a saída.

Um Kynorama seria o cinema integral. O próprio filme é a própria sala de projeção. Você entra na sala, ali dentro é um filme. Tudo é um filme, inclusive o espectador integrado. É o estúdio, é projeção, é tudo. O mesmo que um universo cinematográfico total. (Rocha 2004, 383)

Consideremos agora uma sequência de *A Idade da Terra*, para nos aproximarmos dessa ideia de montagem nuclear, a partir da concretude das formas fílmicas. Na celebração do carnaval no Rio de Janeiro, em um dos blocos sensíveis do filme, já se instala um toque do samba, na batida dos tamborins e no canto entoado. Um primeiro plano dá a dimensão do conjunto, ele é geral e aberto, e o movimento no quadro se faz ver pelos modos de cada um dançar na multidão. Há uma distância da câmera em relação aos sujeitos filmados, eles são inicialmente vários pontos espalhados pelo espaço, em

agitação e dança. Os tons de azul e branco, vestidos por todos da escola de samba, criam uma primeira impressão de unidade, já que se trata de um corpo coletivo que se performa em determinada cadência organizada previamente, ensaiada várias vezes, para o desfile no sambódromo. Mas esse conjunto vai ser desmontado aos poucos, e o que se apresentava como um todo passa a ser isolado em partes, que uma vez dispersas, já não poderão mais ser reunidas.

A sucessão de cortes rápidos na sequência percorre os retalhos que foram feitos pela câmera. E esses fragmentos se seguem um ao outro, sem que estejam ligados segundo um princípio de identidade ou de narração, mas pela curva que podem criar na sensação, pela maneira como um atrai o outro e pode criar um campo de ressonância. O filme coloca seus personagens em meio ao acontecimento, podem ser reconhecidos Brahms, Aurora Madalena e o Cristo Militar, também integrados à festa. Um plano mais longo se dedica, especialmente, ao rosto desse Cristo que surge nessa sequência, enquanto ele percorre o desfile, entre os integrantes da bateria, destacando-se em meio à multidão, tanto pela roupa quanto pelo outro ritmo que parece ter no corpo. Ele olha o entorno, acena, sorri. É com muita sutileza que começa a reverberar no rosto o batuque, com movimentos leves de cabeça e, aos poucos, também das mãos. A câmera chega mais perto, filma apenas a boca, desfoca a imagem nessa aproximação, e depois se distancia. Ora o personagem se perde em meio a todos, ora é reencontrado, no percurso simultâneo de quem filma e de quem é filmado.

O plano é cortado no desenrolar mesmo dos gestos do ator. Seguem-se mais imagens em meio às pessoas, no recorte de vários instantes dispersos do desfile, carros alegóricos, setores diferentes do espaço. É a composição de um mural, mas um mural repleto de figuras que não necessariamente se encaixam. O cortejo das pessoas parece ir e vir em diferentes sentidos, a montagem desfaz as coordenadas do espaço, ela cria uma outra possibilidade de percorrê-lo visualmente. De repente, surge um momento emblemático dessa rítmica singular criada pela associação livre entre os fragmentos. Uma música sinfônica passa a intervir e a se misturar ao som direto do samba, o tempo de cada fragmento é reduzido, até que tudo se transforma em *flashes* de sucessão

acelerada, imagens de todos dançando, numa montagem que parece um piscar frenético de olhos. Aurora Madalena é a personagem do filme que agora está focada em meio aos muitos homens e mulheres que dançam as cores do carnaval, e o método de embaralhar a presença do corpo dela se dá por uma intensificação do batimento fílmico, quando o rodopio dos corpos no âmbito da cena vira rodopio de imagens. É uma vertigem, é uma deriva completa dos sentidos. O plano é implodido, a transição é salto. A imagem que se segue à outra não dá continuidade ao movimento iniciado antes nem tem função de sentido, como quando um fragmento pode ter o papel narrativo de tornar um detalhe mais visível no conjunto. O antes e o depois se perdem pelo meio, uma imagem pode ser repetida ou interrompida de súbito, ela pode ser um plano mais próximo ou mais distante, um quadro mais aberto ou mais fechado, mas o que a reunião de tudo em acelerada sucessão faz ver é a própria experiência de acúmulo, o próprio intervalo e o gesto da montagem mesma.

Tudo gira. São várias imagens num curto intervalo de tempo. A simultaneidade aqui não se dá por paralelismo de ações, mas por imagens que não se sustentam para o olhar. Não há também jogo de oposições nem a expressão de contradições. As partes são corpos libertos de uma linha significante, elas aparecem como intensidades que cortam um contínuo e excedem níveis. Existem, nesse espaço do sambódromo, várias ações simultâneas, diferentes corpos em movimento, cada um com seus gestos, com seu ritmo, construindo a dança no carnaval. No momento em que todos aparecem em sucessão, com a velocidade de um foguete contaminando as velocidades das imagens, eles criam um bloco de forças em que tudo se arremessa, tudo vive ao mesmo tempo, tudo dança. Cria-se uma espessura de imagem (estética do vídeo), mais do que uma sucessão ou uma linha sintagmática. Cada gesto é visto em um instante, um braço que se levanta, um rosto que se dirige à câmera, um corpo que se agita. E todos esses pequenos gestos, que não se prolongam nem se desdobram em uma ação final, são montados no compasso de festa. Cada um dos relances e dos lampejos que surgem não vira uma soma, todos criam a experiência de turbilhão. Não existe

mais totalidade possível nem conclusão final. As formas montadas em *A Idade da Terra* crescem pelo meio.

A sequência do Carnaval é permeada pela dimensão explosiva da montagem nuclear, que concentra as energias em curtos intervalos de tempo e faz a passagem das imagens se acelerar em uma experiência de irrupção do filme para o mundo. É a obra mesma que se transforma num foguete que, ao se propagar, gera todo um efeito explosivo no seu entorno. As partes espalhadas se sustentam como partes, ressoando umas nas outras de formas variadas, podendo constituir sempre mais configurações e arranjos. E quando se reúnem, desencadeiam muito mais vibrações do que uma conclusão sintética que estaria no *Uno* ou no *Todo*. A arbitrariedade e a independência das escolhas dos pedaços, como na montagem de atrações em Eisenstein, se modulam em Glauber como radicalização de um pensamento: o arbitrário do encaixe pode ser tanto mais potente na media em que uma conclusão de síntese também for desorganizada. A apreensão do filme se investe de uma virtualidade infinita de relações que podem ser desencadeadas no contato com o mundo e com o espectador.

A Idade da Terra já instaurava outras condições de fruição na sua gestualidade. Assim como em *Di Cavalcanti* a escritura criava uma festa de imagens, o último filme de Glauber também tem um clima de celebração e de explosão de energias. Ele demanda outras espacialidades. O diálogo desse trabalho de Glauber com a arte contemporânea pode ser encontrado nesse exercício de transformar a obra numa abertura de entradas para o espectador, numa interpenetração de dentro e fora, no caráter inacabado que tem sempre pontas soltas, por serem associadas e dissociadas a cada novo olhar, por cada um que vê. A obra é feita numa estreita relação com as artes visuais. E a singularidade do filme está no convocar o corpo a partir do olhar mesmo. Olhar é experiência de corpo. São gestos que tornam as obras acontecimentos, enquanto preensões de mundos, atravessamentos de sensações. Essas obras nos acontecem, não enquanto sujeitos pessoais e identitários, mas como ondas que nos lembram, materialmente, sobre a fundamental necessidade de ter um corpo, comungado com outros corpos, na intensidade do acontecimento.

Glauber faz o germe de seu Kynorama, o cinema integral, das múltiplas telas, de vários tempos interpolados, do raio laser e do holograma. “O próprio filme é a própria sala de projeção”. Dizer que *A Idade da Terra* se transforma, já na sua escritura, em um filme instalativo implica que o corpo faz por ele um percurso, como quando se percorrem as salas de uma galeria, fazendo escolhas e, ao mesmo tempo, tendo algumas orientações pela montagem imaginada pelo exercício da curadoria. No filme de Glauber, não são atravessadas salas de um museu, mas blocos sensíveis, que são também formações de espaço e de tempo, de luz e de sombras. De uma sequência a outra, o filme faz uma curva, toma uma nova direção, tem outras cores, outro movimento de cena, toda uma nova percepção é demandada ao olhar, para se habituar às novas formas que se abrem. O espectador segue trabalhando. Esses trânsitos pela espacialidade inventada no filme, enquanto movimentos por blocos, são saltos descontínuos por experiências e por lugares. E no caso dessa obra em especial, os lugares são tanto fílmicos quanto geográficos mesmo, é a conexão atordoante e sem fio de sentido entre Salvador, Rio e Brasília.

Se ainda existe algum país como horizonte aqui, como era comum nos filmes de Glauber dos anos 1960, é um país completamente estilhaçado do ponto de vista espacial, formado senão por fragmentos incapazes de formar um todo. É que estamos numa instalação que é um jogo da amarelinha, como o livro de Cortázar. É um filme que tem vários filmes virtuais em sua escritura (como se outras escrituras pudessem ser compostas a cada experiência de encontro com a obra), porque esse percurso das amazonas para o carnaval, sugerido na montagem final, poderia ser também totalmente distinto. Não existe uma necessária relação entre um momento e o outro e, se por razões extrafílmicas – questões logísticas com a Embrafilme na época do lançamento –, a estrutura randômica durante a projeção não pôde ser efetivada, é preciso dizer que ela está na obra, como que armazenada em potência (e não trato exatamente do que o lançamento em DVD possibilitou, ao finalmente criar um dispositivo tecnológico que permite a combinação variada entre os blocos). A obra *se faz, se produz*, nela mesma, como movimento randômico, e cada bloco não tem uma agregação necessária com o outro, do que resulta a possibilidade de associar e

dissociar de infinitas maneiras, para que vários filmes sejam criados a partir do filme, vários desvios sejam traçados no percurso da relação, diferentes e singulares caminhos sejam inventados pelo trabalho do espectador. Apropriando-me do que Antonio Pitanga me falou em uma conversa durante a investigação sobre o processo do filme, diria que hoje, mais do que nunca, é urgente exibir *A Idade da Terra* em praça pública. E no limiar desta intervenção, gostaria de encerrar com uma citação do próprio Glauber a respeito desse filme tão singular.

É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução. É um novo cinema, anti-literário e metateatral, que será gozado, e não visto e ouvido como o cinema que circula por aí. Não é para ser contado, só dá para ser visto (Rocha, 1979).

BIBLIOGRAFIA

- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Rancière, Jacques. 2011. *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Editions Galilée.
- Rancière, Jacques. 2012. *As distâncias do cinema*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Rocha, Glauber. 1997. *Cartas ao mundo: Glauber Rocha*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras.
- Xavier, Ismail. 1993. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense.

FILMOGRAFIA

- A Idade da Terra*. Realização de Glauber Rocha. Embrafilme, 1980.
- Câncer*. Realização de Glauber Rocha, 1968-1972.
- Di Cavalcanti*. Realização de Glauber Rocha, 1977.