

- 1) Segundo Walnice Nogueira Galvão, o best-seller faz o resgate de valores e temas atuais e se dá a eles um tratamento que cria a ilusão de informação, aprendizagem e cultura (Aula dada em 22-10-87 - USP).
- 2) Referência à classificação feita por Maria Lypp, citada por Regina Zilbermann in "A traição do leitor" - *A literatura infantil na escola*. São Paulo, Global, 1981, p. 33.
- 3) Referência à classificação de Edmir Perroti. Ver: *Texto Sedutor na Literatura Infantil*. São Paulo, Iconi, 1986.
- 4) Fala de Samir Cury Meserani - 4ª Bienal Nestlé de Literatura, 1988.
- 5) Idéias tiradas de *Sobre os Espelhos e outros ensaios* - Trad. de Beatriz Borges. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- 6) O hábito, em uma outra forma de nos manter numa trilha...
- 7) É muito interessante e divertido o último Indiana Jones. Ele é uma conversa entre vários filmes, atores, diretores, livros, leitores, cinéfilos...
- 8) PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. de A. L. de Almeida Prado. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1970, p. 60.
- 9) Comentário de Marisa Lajolo, durante a defesa de minha dissertação de Mestrado (Stella Carr e Literatura Juvenil) de cuja banca participou.
- 10) Idéia já desenvolvida em outros trabalhos meus, apresentados em outras mesas redondas.
- 11) M. Cecília é autora de *O Paradidático, este ilustre desconhecido*. (Tese de doutoramento). USP, 1987 (M).
- 12) Ver MARTINS, Maria Helena. *Crônica de uma Utopia. Leitura e Literatura Infantil em Trânsito*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

O FILME COMO TEXTO

Marie-Claire Ropars-Wuillemier*

Tradução: Norma Seltzer Goldstein**

LINHA D'ÁGUA apresenta agradecimentos a Bruno de André, cineasta e jornalista, pelas informações sobre a filmografia de Glauber Rocha e pela assessoria na tradução de termos técnicos.

LINHA D'ÁGUA sugere aos interessados que esta análise de filme brasileiro seja acompanhada da exibição do mesmo, eventualmente com o apoio da FUNDAÇÃO CINEMATECA, seja para um público de docentes-leitores, seja para classes de 2º ou 3º graus.

Este trabalho retoma outro, apresentado e debatido nos ateliês de Luchem. O encaminhamento foi reformulado, com mudanças de enfoque e acréscimos cujo interesse foi sugerido pelo próprio debate ou pela problemática geral do Congresso. Ele apresenta o resultado de uma pesquisa desenvolvida por vários anos em Universidade. Coincidentemente, as intervenções dos participantes mostraram a convergência de outras tentativas paralelas, ora de maneira acidental, ora programadas experimentalmente, em certos cursos de 1º e de segundo graus. É, pois, a partir de uma prática já compartilhada coletivamente que esta nota espera tentar a reflexão teórica, assim como uma ilustração mais sistematicamente formalizada.

1. Do texto ao filme: uma proposta

Em perspectiva, tratava-se de questionar a validade de uma pedagogia do filme concebida como *texto* fílmico. A simples menção do termo suscita re-

* Universidade de Vincennes

** Professora de Língua Portuguesa na USP.

sistências imediatas e por isso mesmo esclarecedoras sobre o que está em jogo nas reivindicações de especificidade cinematográfica: pela afirmação do prazer perceptivo entre o espaço literário – espaço legítimo do signo, do sentido e do valor – e os lugares da imagem, do cinema particularmente, onde o olhar, alternada e contraditoriamente se choca contra a opacidade de universos imaginários ou atravessa um meio cuja simulada transparência acaba por incorporar-se ao mundo que ele pretende refletir. É contra tal clivagem que intervém a noção de texto, como princípio de extensão dos domínios significantes: arruinando, de partida, as especificidades, ela recusa também a ideologia que os promove, a da reserva: reserva do prazer, nos divertimentos espetaculares, e reserva do sentido nas obras escritas, que servem de abcesso de fixação para as decifrações e os questionamentos, preservando a inocência – a não-significância – dos territórios exteriores. Roland Barthes, brilhantemente, transgride essa fronteira numa direção e conduz a invasão do desejo a lugares reservados do texto; mas o movimento pode inverter-se, para desvendar também o trabalho do texto nos espaços consagrados ao prazer da imagem. Reconhecer o texto no filme, será, pois, deixar de defini-lo por seu componente visual e as decorrências inevitáveis que isso impõe. Mas nem por isso será preciso buscar nele o instrumento neutro de uma tradução, transposição ou relance de um discurso constituído fora dele. O filme é texto, na medida em que ele próprio é discurso: conjunto articulado de materiais no qual a articulação do todo – e não a imagem ou o som enquanto tais – organiza um funcionamento significante tanto mais ativo quanto menos puder ser perceptível.

O que se diz aqui do filme caberia igualmente ao cartaz, aos quadrinhos ou, como mostra Guy Gauthier, à cidade. Os procedimentos de descrição variarão segundo a própria natureza dos sinais implicados – cujo impacto, paralelamente, apresentará um grau maior ou menor de impregnação. Mas a convergência dos dispositivos observáveis no ambiente cotidiano constitui o conjunto do campo social em um vasto texto que trabalha, através da enganosa evidência das representações, a multiplicidade agressiva das mensagens. Muitas das propostas defendidas: em Luchon confirmam a importância desta constatação e permitem discernir melhor que compromissos acarretaria uma postura pedagógica nessa direção. A dificuldade de levar os alunos a ler, as situações de fracasso ou de bloqueio frequentemente apontadas, levam a colocar, por vezes, em termos técnicos ou mesmo de ação psicológica, a busca de um incentivo à leitura. Talvez fosse preferível mudar o terreno da constatação e distinguir, por trás do repúdio ao livro, a permanência de um livro ignorante de si mesmo – desse desconhecimento decorrendo precisamente o efeito ideológico: a significantes disfarçados, significados naturalizados, transformados, pois, em pretensas essências. Saber ler, como ato técnico, é aprender a

recuperar o sentido através do signos. Saber que se lê, como atividade crítica, seria então descobrir as redes múltiplas de signos induzindo as significações decorrentes do espaço social. Poder ler, nesse caso, convoca a leitura enquanto poder, o poder de reconhecer que as mensagens são produtos e que as significações, quando são identificadas como tal, não valem apenas por si, mas decorrem da escritura e, através dela, da História.

Estendendo assim o campo da leitura, não se modifica apenas o objeto pedagógico: todo um recorte institucional revela-se abalado: aquele que sacraliza e canaliza a cultura, delimitando-a – assinalando-lhe os limites de uma disciplina na dupla acepção do termo: limitação disciplinar, que separa a literatura das outras produções culturais; e a ordem, que fixa ao mesmo tempo a hierarquia dos valores, seguros (escritos); dos prazeres, anódinos (espetáculos); e das técnicas, indiferentes (audio-visuais): Fazer do sentido o apanágio do signo lingüístico, como pretende a instituição escolar, significa reduzi-lo duplamente: não só por sua ocultação nas zonas mais ardentes, como também por relegá-lo a um corpus literário que a classificação oficial e o recuo temporal permitem neutralizar. Quebrar essa limitação permitiria, por um lado, desvendar as operações discursivas nos objetos não-lingüísticos, por outro, recuperar seu valor subversivo, graças ao prazer que eles proporcionam – valor esse decorrente de uma fruição que se origina além da leitura e não, aquém dela. Eliminar as barreiras, além disso, teria como resultado recolocar a literatura no espaço social e escritural do texto, portanto na corrente dos discursos irredutíveis a uma pura prática lingüística ou a um simples efeito estético.

2. Descrever um filme / ler um texto

As observações acima talvez possam esclarecer o objetivo desta exigência: que essa tarefa caiba também – senão exclusivamente – ao professor de língua materna. Ainda é preciso considerar a possibilidade perigosa de um tecnicismo que serve frequentemente de alibi à pretensão de especificidade. O método de descrição que usarei, faz apelo ao mínimo de terminologia indispensável para recuperar nas percepções visuais e sonoras as modalidades técnicas que as determinam. Sobre o material assim descrito, tentarei uma leitura experimental que pretende liberar, no texto fílmico em qualquer outro texto, o trabalho da escrita e sua dinâmica significante. Estas propostas serão aplicadas a um filme de Glauber Rocha, mais especificamente aos doze primeiros planos de *Antonio das Mortes*. O exemplo não será tratado em toda sua amplitude, ele servirá apenas para balizar as pistas que a leitura de um filme pode nos abrir.

Reconhecer a imagem cinematográfica enquanto produto parece tanto mais necessário quanto mais ela se apresenta predominantemente como a reprodução analógica do real (movimento + contornos), e favorece, com esse recurso, uma percepção particularmente passiva no espectador. A transparência ilusória da representação, e o ponto de fuga perspectivista nele produzido por uma câmera de tipo monocular modelam o espelho que o olhar atravessa para se projetar na personagem: efeito especular no qual se baseia a ideologia institucional de cinema. Um primeiro trabalho consistirá, pois, em fazer um recorte no filme, delimitando cada unidade técnica, para recuperar seus componentes visuais e sonoros: plano por plano, portanto – sendo o plano definido como a quantidade de película impressa e restituída em continuidade, sem mediação da montagem; em cada plano identificado, enumerado e temporariamente avaliado, separar a imagem do som, distinguindo por som os diversos materiais (vozes, ruídos, música) e seus diferentes graus de concordância diegética¹ com a imagem (segundo uma primeira divisão elementar entre seu *in*, quando o emissor é representado e seu *off*, quando ele está ausente); colocar em evidência, na constituição da imagem, o papel da câmara, particularmente perceptível com as variações da incidência angular e de distância (escala do *close* ao plano geral); no centro do enquadramento assim regulado pelo aparelho, destacar as transformações que produzem respectivamente a mobilidade das personagens e os deslocamentos do próprio aparelho. Em resumo, delimitar a maneira como o conteúdo da imagem (brevemente anotada sob a rubrica descritivo) se encontra estruturalmente determinada por suas modalidades de registro.

Um método de descrição compromete apenas parcialmente um modo de leitura. O que o recorte estabelecido privilegia é a atividade de alguns significantes cinematográficos – a lista não chega a ser exaustiva – sem cuja intervenção a realidade designada pela imagem não aparece. Trata-se assim de voltar os olhos para o filme, fazendo-o revirar-se: ver aquilo que ele tinha omitido, na medida em que a decomposição analítica percebe os deslocamentos provocados por uma memória global e projetiva. Sobretudo, retornar de um efeito natural a uma atividade de motivação semiótica, usando um material específico mas passível de análise. Entretanto, descrever não é ler: a partir dos materiais descritos, múltiplas travessias são possíveis, segundo o critério escolhido e o tipo de estruturação que ele impõe. Mais que qualquer outra técnica artística, o cinema encavala os códigos, cruza os discursos, acumula impulsos de sentido passíveis de serem organizados em registros econômicos, antropológicos, psicanalíticos... Se a escolha de parâmetros mais especificamente cinematográficos já supõe a recusa de tratar os conteúdos por eles mesmos e a vontade de articular, no estabelecimento de um sentido, o objeto designado e seu modo de designação, decorre que, mesmo assim restrito, esse campo ainda autorizaria seja uma leitura horizontal da folha – código por código, para recuperar os sistemas de formalização próprios do filme, ora de um

segmento, ora de um referente particular – seja uma leitura vertical, plano por plano, para distinguir a multiplicidade dos sinais que informam cada um dentre eles e a variação das combinações específicas desenvolvidas pelo filme. O preconceito embutido no texto conduz a uma outra escolha: tratar como texto um objeto discursivo – um filme, por exemplo –, é considerar a escrita af como um processo de articulação, dispositivo provocante, por redes diferenciais e rupturas constitutivas, um trabalho de significação; a imagem e o som, ainda que sejam discernidos como produtos, não abrangem por si próprios o que se definiu de início como processo.

3. De Benveniste à Eisenstein, ou a escritura como montagem

Segundo Benveniste, a dimensão semântica do discurso, isto é, da língua enquanto produtora de mensagens, é irreduzível à dimensão semiótica do signo: o sentido não nasce apenas de uma adição de signos; do signo à frase, há um hiato. A convergência com as modalidades próprias da decomposição cinematográfica é aqui singularmente esclarecedora: o que liga a sequência de planos é, de início, paradoxalmente, o corte, que a montagem pode, intencionalmente, diluir, perpetuando a plenitude ilusória da representação, mas da qual também pode acentuar o vazio, desvendando, assim, o estatuto original da descontinuidade. Alguns decênios antes da análise de Benveniste, Eisenstein entendia fazer da montagem o operador principal de uma escrita cinematográfica, na qual o sentido, independente das representações mobilizadas, resultaria tão somente de sua relação por contraste, em que as sucessões ocorrem por choques e o avanço, por saltos, até conseguir produzir conceitos por oposições de imagens.² A concepção eisensteiniana, embora informada por outras correntes – dentre as quais uma referência de base ao materialismo dialético –, antecipa, no nível teórico, a determinação do semântico pelo sintático, direção na qual Benveniste recentemente vem insistindo em direcionar, com urgência, as pesquisas sobre a linguagem.

Assim fundamentado, o deciframento escritural de um filme se insere na linhagem de qualquer estudo textual. Ler – liberar – a escrita no texto fílmico, será destacar o trabalho da montagem em suas múltiplas direções, simultaneamente à obra: na articulação sincrônica das pistas visual e sonora, a ligação diacrônica dos planos, a organização estruturante do conjunto considerado, mas privilegiando sempre a possibilidade da ruptura; ainda que ela esteja suturada. A leitura engajada, aqui, não procederá nem pelo estudo dos códigos autonomizáveis, nem pela retomada de signos adicionáveis: os códigos gerais se abolirão na sua combinação particular; o plano, considerado como unidade técnica de descrição, não será erigido em unidade de sentido, mas em marca

num percurso significativo, que não se resolve nem na expansão difusa das imagens visíveis, nem na comunicação transparente de um objeto tornado legível. É esta abertura a um movimento permanente reversível e sempre móvel que a análise proposta visa a traçar, a título de exemplo. Escolhendo fazer funcionar a escrita como modo de leitura, supõe-se também que a restituição – ou a construção? – de um texto na sua progressão específica condiciona a avaliação das figuras representadas, dos grupos socio-políticos implicados, dos mecanismos da ideologia refletidos ou desvendados no texto. Com certeza, a marcação semiótica não implica, por si, numa interrogação ideológica. Esta pre-existe – independentemente do método aplicado – a qualquer aproximação de uma produção cultural, quer seu horizonte particular seja determinado pela simples referência ao contexto, quer ele já encontre, como é o caso do filme escolhido, sua inscrição manifesta no texto. Mas invocando o pressuposto de um deciframento escritural, é na própria figura do dispositivo balizado que se propõe a explorar as redes de coerência e contradição em que a ideologia permite desvendar sua ação.

4. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*³: problemática para uma leitura

O estudo de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, realizado no Brasil em 1968, não pode ignorar nem a instauração recente de uma ditadura militar de obediência americana, nem a acentuação de uma repressão policial que, desde 1967, atinge tanto intelectuais quanto militantes. Contra ela, a partir de então, apenas a Igreja Católica poderia elevar oficialmente a voz no interior do país. A orientação política dos relatos de Glauber Rocha se endurece ainda mais, paralelamente, e passa de uma reflexão crítica sobre os erros de análise cometidos pela esquerda nos anos precedentes ao golpe de Estado (*Terra em Transe*, 1967) à descrição de um engajamento ativo, assegurado por alguns representantes da classe média, num combate de tipo revolucionário: é assim que *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* conta o modo como um célebre matador mercenário, a serviço de um grande proprietário de terras, para defendê-lo contra a incursão de bandidos cangaceiros, muda de campo e escolhe o partido do povo sem-terra: justamente aquele que esses cangaceiros representam, arrastando em sua trajetória um professor primário politicamente lúcido, mas até então, passivo. A mutação do conjunto aparece claramente pela comparação com *Deus e o diabo na terra do sol*, rodado em 1964, exatamente antes do golpe de Estado: Glauber Rocha demonstrava nele o impasse que constituía, face às Ligas Camponesas nascentes, duas correntes profundamente ancoradas na história popular do Brasil – as duas tentações

foram, para o povo brasileiro, a violência alienante dos cangaceiros e o misticismo cego das comunidades camponesas conduzidas pelos boatos (ou santos leigos): com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, inversamente, os cangaceiros, tornados místicos, parecem reencontrar a auréola que lhes é conferida pela lenda: e sua fusão com um grupo de beatos, conduzidos por uma Santa, determina precisamente a aura de conversão religiosa assumida pela decisão de Antonio, quando ele decide finalmente bater-se por eles, após tê-los combatido.

Assim colocado, este resumo só dá conta do cenário. Ora, é sobre um conteúdo assim esquematicamente definido que se apoiou a maior parte das críticas dirigidas a Glauber Rocha, reprovando-lhe fundamentalmente anular suas pretensões revolucionárias em nome de nostalgias passadistas e uma complacência suspeita ao mito que ele tinha demolido precedentemente; recusando, pois, levar em conta o trabalho da escritura – exibido, no entanto, pelo filme – e a maneira como, modulando a emergência espaço-temporal das forças em presença, ela modela também, por diferenciação e relação, seu respectivo estatuto. A crítica fornece aqui uma contrapista à análise. O exame dos doze primeiros planos de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* tentará então responder a uma dupla exigência – ambas evidentemente inseparáveis: fazer aparecer, através do estudo da montagem, o funcionamento textual do filme; mas, também, construir as formas específicas que este processo impõe aos referentes explicitamente designados, ou seja, tratá-los provisoriamente como significantes, cuja significação dependerá de sua articulação ao modo de significância que eles mobilizam. Com certeza o exemplo de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* embeleza o primeiro desses objetivos. Na medida em que a escritura se afirma ainda mais, bloqueando a espontaneidade da representação, o texto aparece mais claramente como tal – e o método invocado encontra-se nitidamente confirmado. Por isso, historicamente, é conforme a atividade malarmear de escritura que foram conduzidos os deslocamentos no modo de leitura. Falta – e é provavelmente a tarefa mais difícil, mas também a mais eficaz – rebater este último sobre os textos em que a escritura, ocultando-se, apaga, ao mesmo tempo, os traços das significações subentendidas sob a trama. A interpelação do espectador procede por distanciamento. Que a análise, no entanto – e é a outra perspectiva visada – possa colocar em evidência tensões entre a referência explícita e o dispositivo que a sustenta, bastaria para restituir ao filme sua parte de latência, tornando-a, por isso, exemplar de qualquer operação discursiva, da qual ele apenas permitiria reconhecer certos mecanismos.

5. *L' "incipit" e seu desdobramento*

Como em todo texto, a abertura de um filme constitui um lugar privilegiado para marcar seu modo próprio de estruturação. A criação de um sentido,

a aprendizagem acelerada que ele exige do espectador reforçam as marcas da geração de significações. Representando o papel de matriz, a soleira multiplica as redes que o percurso desdobrará, depois retomar, como para reabsorvê-las, na outra ponta do relato, que parece fechar-se sobre si mesmo. Mas mais que qualquer outra prática artística, o filme assinala o caráter ilusório deste fechamento, já que sobre as primeiras imagens, por vezes também sobre as últimas, inscrevem-se em impressões superpostas, com os nomes da equipe realizadora, as menções de distribuidor, produtor, laboratórios e visto de censura, em resumo, diversos sistemas socio-econômicos que presidem à elaboração do sistema textual. O genérico imprime, assim, sobre o próprio texto o que a abertura e as páginas de rosto de um livro reservam pudicamente como um espaço anterior. *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* não cede a esta convenção que recobre parcialmente o plano 02, precedido, além disso, no plano 01, de um comentário anônimo, tipo documentário, inexistente na versão original. Mas ele redobra o uso e o complica, pela inscrição simultânea de referências culturais e dados econômicos: com o plano 01, o filme abre sobre uma imagem popular, de aura medieval, representando em três painéis sucessivos e semelhantes (somente as cores variam), o combate de São Jorge contra o dragão; e o plano 02 é uma citação, apenas modificada de *Deus e o diabo*... aquele em que Antonio das Mortes mata o bandido Corisco. Contexto e intertextualidade trabalham assim o texto; é o que diz esse texto, que, designando ele próprio as correntes múltiplas que o atravessam, desenvolve, além disso, bem progressivamente, a elaboração formal de seu espaço próprio: puro significante icônico⁴ no plano 01 (trata-se de um quadro registrado simplesmente por uma câmera imóvel); aparição do movimento e do ruído em 02, mas numa representação teatralizada, onde a estilização dos gestos e dos costumes vem reforçar, no momento em que surgem as personagens, a estrutura cênica de um espaço inicialmente vazio e que parece cercado de bastidores. O desabrochar, enfim, do cinema como reprodução analógica do real quando intervêm no plano 01, a linguagem articulada (palavras *in* do professor primário) e a extensão lateral do espaço (deslocamento da manada que atravessa o campo fílmico e sai na direção do mundo exterior suposto como presente).

6. O mito em processo

Assim o filme reflete aqui até a aparelhagem que o produz, só ostentando as fontes cinematográficas, após ter revelado as mutações que – da pintura ao cinema – conduzem à mais convincente ilusão de realidade. A escrita permite ver sua gênese nos seus múltiplos componentes. E, simultaneamente, permite ser decifrada enquanto escrita-montagem. Entre esses três planos,

nenhuma continuidade diegética, nenhum encadeamento direto de conteúdo: cada um parece fechar-se sobre si mesmo, na auto-suficiência de sua duração prolongada. A montagem afirma sua função de ruptura, não deixando subsistir senão as ligações de tipo plástico, cuja organização discursiva ainda tem de ser constituída pela reconstrução de uma eventual referência comum: três conjuntos, com a perspectiva igualmente limitada por barras laterais que redobram a orientação dos movimentos internos. Seria talvez a modulação de um combate inicialmente anunciado, em termos legendários (São Jorge branco, o dragão negro e a princesa prisioneira tendo uma igreja como pano de fundo); em seguida, representado, com distanciamento e amputação (Antonio matando Corisco, sem igreja nem princesa visíveis) e, finalmente, rememorado, num tempo em que já não existe mais (morte de Lampião). Esta última ocorrência interviria no ponto em que, cessando o genérico, começa a palavra diegética. A função do relato seria a de preencher este vazio designado pelas intenções do professor (primário) e de restabelecer todos os papéis, mas invertendo as funções: levantar o verdadeiro dragão, restitui ao cangaceiro seu estatuto de São Jorge (como reivindica Coirana, a partir do plano 04), e perpetuar sua ação através de uma linguagem de herdeiros, dentre os quais o último – e o único entronizado – seria o negro Antão. Este, com a santa na garupa, finalmente usará sua lança para vencer o dragão, disfarce figurado do Coronel branco. Só é possível estruturar o filme como um mito, dessa maneira, revelando as diversas inserções de figuras nos encaixes fixados pelo esquema, na medida em que se ficar preso apenas aos conteúdos manifestados pela palavra e pela imagem, sem se interrogar sobre o estatuto que a escrita confere à inscrição mítica. Pergunta-se: presidiria esta à totalidade do filme, como sugerem o seu título (“O dragão da maldade contra o Santo guerreiro”) e a retomada do título⁵ com o último plano? Ou poder-se-ia supor que sua inserção num plano pictural progressivamente deslocado indicaria o caráter lendário – ahistórico – do qual a história que é contada pretenderia justamente se afastar? O sentido do itinerário permanece suspenso – o enigma estendendo-se da distribuição de papéis ao próprio questionamento da noção de papel.

7. A montagem e suas redes

Se a montagem triparte assim a problemática da abertura, procurar-se-á nos reagrupamentos que ela constitui, em seguida, e nas rupturas que ela perpetua, outras pistas a serem exploradas. Esquematizando-se a análise a partir daí, poder-se-á ressaltar algumas redes privilegiadas:

7.1. *Um fechamento provisório*: De início, a delimitação propriamente dita da abertura pelo corte de uma unidade que se detém no plano 10. Apesar

do caráter arbitrário de qualquer fechamento, esta parece decorrer de uma modificação marcante no estatuto cinematográfico dos materiais: a câmara, posicionada até então na altura de um homem, passa para um enfoque em *plongé*⁶, durante toda a duração do plano.

Além disso, ela se desloca de maneira autônoma, pois a viagem que esse longo *travelling*⁶ deveria acompanhar, não está representada na imagem: quanto ao som, precedentemente *in*, torna-se *off*, sem que a voz encarregada da canção possa encontrar no conjunto da história uma justificativa diegética. O relato muda, pois, de registro narrativo com o plano 10: a palavra e a imagem trazem a marca de um discurso irredutível ao acontecimento e que parece projetar numa dimensão épica as aventuras do herói Antonio, aqui cantado pela memória anônima e coletiva do sertão.

7.2. *Três figuras*: Na unidade assim delimitada, três planos emergem pela semelhança de sua disposição: nos planos 1, 4 e 9, uma personagem imóvel, destacada pela montagem e separada do grupo que a cerca, emite um discurso de tipo monológico, para ouvintes reduzidos à repetição (plano 1), ausência (plano 4) ou apagamento (plano 9). Essa situação acentua-se pelo fato de que todos os outros planos da unidade são silenciosos. Uma relação comum com a palavra isola, portanto, as figuras do professor, de Coirana e de Antonio, particularmente expostos à atenção do espectador cujo olhar, aliás, reencontra, seu próprio traço anunciado – e por isso mesmo distanciado – no seio do plano (uma das crianças no plano 1; um homem colocado ao lado de Coirana, em 4; e a empregada Madalena, em 9 – todos os três de frente – ocupam o lugar em que deveria se projetar uma visão perspectivista). Notar-se-á igualmente que as falas proferidas por essas três personagens envolvem uma referência comum a Lampião, o cangaceiro lendário, em relação ao qual se definem sucessivamente três tipos de memória: histórica e coletiva, com o professor, o qual coloca a morte de Lampião no termo de uma filiação do tipo revolucionário, caracterizando a história do *Brasil*; coletiva, mas atemporal, em Coirana, cuja linguagem profética proclama a volta do cangaceiro e da missão que ele cumpria no sertão; individual e nostálgica para Antonio, buscando sua própria imagem na lembrança nascista daquele que ele matou (“Lampião era meu espelho”).

O isolamento dessas três figuras remete irresistivelmente aos três São Jorge do tríptico inaugural: deve-se ler neste último o anúncio das diversas encarnações do Guerreiro? Do mesmo modo a Santa fez sua aparição no plano 2; e o plano 10 designa duplamente a igreja, tanto na imagem como na canção. O papel da abertura seria, pois, colocar em cena todos os elementos anunciados pelo quadro inicial. Neste caso, notar-se-á a coletivização imediata que preside a realização do Santo Guerreiro, reunindo forças de origem diferente, para renascer: se os outros elementos permanecem estáveis, São Jorge é múltiplo. Mas será necessário reter, igualmente, a evolução que rege a

passagem dessas três figuras e cujo termo parece ser, com Antonio, uma retomada personalizada, portanto deslocada, do herói legendário: é porque o matador de cangaceiros se parece com eles que ele poderia renovar a sua herança – após ter matado o último de seus representantes, que é precisamente Coirana. A demora exagerada do plano 9 (2 minutos e 50 segundos, a mais longa de toda a unidade, enquanto os planos 1 e 4 não duram cada um senão cerca de 45 segundos) e o avanço da câmara que separa progressivamente Antonio de seu ambiente, parecem precipitar esta orientação do relato na direção de uma focalização interna⁷ que recusaria a escrita tanto do professor como de Coirana (câmera fixa nos planos 1 e 4). Então, através desses três planos, seria direcionada uma individualização da história e uma personalização do mito: favoráveis à constituição de um herói épico, certamente, mas também problemática por ser subjetivizada – daí a mudança de título. O custo dessa evolução aparece na restrição progressiva do campo político referido: se o professor, ensinando crianças, parece falar ao povo, Coirana, por sua vez, só fala em nome dele e Antonio não fala absolutamente a respeito disso.

7.3. *Dois conjuntos*: Entretanto, a semelhança desses três planos permanece parcial – daí o condicional das hipóteses precedentes: sua posição de montagem diverge, como o tipo de espaço mobilizado e, neste caso, não seria possível alinhá-los numa mesma cadeia, enquanto os planos 4 e 9 pertencem cada um a um conjunto constituído, de diversos planos, o plano 1 permanece inteiramente isolado de qualquer vizinhança diegética.

Essa constatação conduz, inicialmente, ao exame mais detalhado das relações entre os conjuntos 2-4 e 5-9. Organizados em micro-unidade pelo desenvolvimento de um acontecimento único (a chegada dos cangaceiros-beatos à aldeia em 2-4; e a descoberta feita por Antonio sobre a chegada iminente do Comissário na aldeia, em 5-9) eles colocam em cena dois espetáculos diferentes, igualmente assinalados como espetáculo, pela existência de um material semântico comum às duas cenas (desfile, bandeiras, música ou canto, espectadores), mas cujos mecanismos fundamentalmente divergentes aparecem através de duas formas opostas de montagem;

7.3.1. *O sertão em cena*: a cena do sertão é representada numa sequência de planos longos, cada um fechado sobre si mesmo, devido à descontinuidade do encadeamento; nenhum ajustamento liga esses três planos, mais separados ainda pelas rupturas sucessivas em sua disposição espacial: mobilidade do povo e de seus guias, longamente descrita pela câmara 2; constituição cênica no plano 3 (câmera fixa) em que o povo permanece imóvel no fundo do cenário para permitir que as figuras de proa desenhem sozinhas sua própria disposição espacial, circular (a Santa e Antão) ou pendular (Coirana); imobilização completa, tanto de personagens quanto do aparelho em 4, onde a palavra profética se apóia sobre um dispositivo do tipo pictórico, alfinetando di-

retamente as figuras sobre um pano de fundo imobilizado. Do plano 2 ao plano 4, a ausência de ligação temporal, a limitação do movimento e o encolhimento progressivo do espaço, em largura (redução de escala) como em profundidade (abolição de qualquer perspectiva e desaparecimento do céu sobre o qual abria o plano 2) conduzem, assim, com o apagamento do povo, ao estabelecimento da aliança beatos-cangaceiros em um plano de irrealidade. Sublinhando a fixação arcaica desta cena, o discurso do filme refere explicitamente sua gênese à teatralização de Coirana e de seus deslocamentos no plano 3. Isto se contradiz, precisamente no plano 3, pelas travessias episódicas de outras personagens (o comissário e o professor; eles passam e saem de campo visual), enquanto no final do plano, a câmara, por sua vez, retoma a mobilidade, afastando-se subitamente de Coirana para revelar, à distância, a presença de dois observadores (o Coronel e Batista).

7.3.2. *O código urbano*: produzida pelo cangaceiro, a cena do sertão aparece cheia de conflitos que escapam a seu produtor: seu fechamento espaço-temporal permanece frágil, ameaçado pelo espaço-tempo de um movimento orientado. É este que introduz, do plano 5 ao plano 8, a montagem da cidade, que desenrola seu espetáculo à americana (majorzinhos e proclamações de independência), dentro de uma continuidade espaço-temporal conforme ao uso clássico: planos claramente reduzidos, passagens de cena dinâmicas, encadeamento sonoro (música diegética da festa) compõem um sistema seqüencial de competência global. Com elipses não marcadas, o percurso se integra à mobilidade de ação desdobrando-a em toda a sua profundidade ilusória: desta forma, a perspectiva largamente aberta no plano 5, retomada em contra-campo no plano 8, neutraliza os reaparecimentos cênicos dos planos intermediários, distanciados ironicamente por seu aspecto de fotografia envelhecida. É neste universo aparentemente contínuo que aparece Antonio: inicialmente, um espectador na rua; depois, quando o comissário vem procurá-lo, um pedestre que acompanha o movimento do desfile. No plano dois, embora o caráter genérico tenha proposto uma representação comum do cangaceiro e de seu matador, acoplados no mesmo espaço cênico do sertão, a abertura narrativa os separa, opondo de modo radical as montagens que definem suas respectivas intervenções. Enquanto Coirana perpetua a cena lendária, ignorando os conflitos que nela se armam, Antonio passa a pertencer à cidade e depende de um código atualizado, ainda que a lembrança de Lampião, evocada no plano 9, venha perturbar esta mudança de signo, interiorizando-a.

7.4. *Conflito de formas*: Para poder avaliar o estatuto da referência mítica, conviria considerar o desenvolvimento de sua forma no conjunto do filme. A oposição das forças em presença, tal como ocorre na introdução, não se limita apenas à antítese entre povo e poer, miséria e riqueza, revolta e ordem. Ela aparece antes na simetria antitética dos dois modos de escrita, caracteri-

zando os representantes (Coirana) ou o servidor (Antonio) dos dois campos opostos. Mesmo escolhendo, no final, o partido dos beatos-cangaceiros, Antonio não herdará o sistema cênico deles. Certamente, para enfrentar Coirana e feri-lo mortalmente, ele entra no espaço fechado deste último e o enfrenta num combate ritual. Mas quando se tratar, no final do filme, de vencer os jagunços que, sob as ordens do Coronel, massacraram o povo dos beatos, será o sistema da seqüência atualizada, em espaço aberto e encadeamento aparente que presidirá o combate e a vitória de Antonio.

O código empregado sugere a modernidade de um combate que a lenda pode inspirar mas não realizar. Para vencer os jagunços, Antonio toma as armas que lhe oferece a Santa; mas para utilizá-las, ele deve sair do espaço consagrado, e voltar a seu próprio universo que é também o de seus novos adversários. Poder-se-ia destacar, no conjunto do filme, o traço de uma mutação de escrita, no curso da qual a montagem entra em conflito com a cena lendária e a faz explodir no próprio momento em que parecia confirmar seus propósitos. No final do relato, o negro Antão torna-se São Jorge para vencer o dragão-Coronel. No entanto, o ressurgimento do gesto mítico torna-se irreal, devido ao jogo de encadeamentos resultante da montagem e à superexposição da imagem. É num espaço indefinido, — ausente? — que finalmente mergulham Antão e a Santa, últimos representantes dos beatos-cangaceiros; Antonio, por seu lado, recusado por eles e rejeitado pelo círculo deles, vê-se remetido aos locais urbanos modernos e americanizados (uma estrada sulcada de caminhos e dominada por um posto Shell), ponto em que o relato — e o preposto devoto ao Coronel — vieram justamente a seu encontro. A maldição de Antonio deve ser interpretada ao pé da letra; mas seu fracasso ao tentar entrar no círculo lendário representa, também, a incapacidade da lenda em perpetuar sua reencarnação.

7.5. *Um plano isolado...*: A análise dos sistemas de montagem entrelaçados na abertura, e o reconhecimento do estatuto que lhes será conferido pela escrita do relato, fazem, pois, aparecer uma tensão entre a referência confessada ao mito e sua rejeição latente. É esta a contradição gerada pelo plano 1, paralelo aos planos 4 e 9 em sua disposição geral, mas diferenciada deles por efeitos resultantes da montagem.

Na verdade, o plano 1 não conclui nem abre nenhuma saída, ainda que descontínua, permanecendo diegeticamente separado dos planos que o envolvem. Este estatuto isolado, inicialmente sugere uma leitura orientada na direção de seus componentes específicos: enquanto o plano 4 é monolítico e a transformação interna do plano 9 prende-se a um deslocamento autônomo da câmara, o plano 1 é definido, em toda a sua duração, pela coexistência de redes divergentes, manifestando a oposição das correntes que o perpassam simultaneamente: caráter fixo do professor, mas deslocamento dos bois que passam ao fundo; trajeto linear da manada, face à disposição circular das crian-

ças – mas também escola no centro do círculo, enquanto a cidade é caracterizada por sua atividade agrária; natureza repetitiva do diálogo – para um ensino da evolução; texto do passado, dirigido aos receptores do futuro; nomeação do mito, dentro de uma aula de História... A dialética permanece aberta da mesma forma que o plano permanece suspenso.

... e *ralentado*: Por esta suspensão, o plano 1 se inscreve entre elementos do genérico, igualmente isolados, conservando deles, aliás, o enquadramento em conjunto. Por isso ele completava um itinerário que refletia a gênese do texto e de sua escrita. Remetido a esse percurso gerador, a significação do plano 1 modifica-se profundamente: através da sucessão de três sistemas formais, são três as atitudes discursivas que sucessivamente se encarnam nas três figuras de São Jorge – ou a representação lendária do combate –; Antonio – ou sua realização épica, mas já distanciada –; o professor, enfim – ou sua reflexão didática dentro de uma situação atual e conflitante. Nota-se a diferença quanto à relação anteriormente constituída: enquanto a cadeia 1-4-9 propõe três etapas na retomada do mito, até seu ressurgimento individualizado na pessoa de Antonio, o trajeto 01-02-1 descreve, ao contrário, com a passagem da lenda à aula, o deslocamento crítico do mito para a História – o professor e sua tarefa política, tornando-se, nesse caso, o termo do genérico e a finalidade central do filme.

Percebe-se, portanto, que o plano 1 poderá exercer duas funções opostas, segundo as suas leituras igualmente tornadas possíveis pela montagem do filme: Evidentemente, não se trata de escolher entre essas duas perspectivas, mas, ao contrário, de acentuar a contradição, explorando mais de perto a ambigüidade ideológica desta dupla rede. Como termo do genérico, o plano 1 desvenda o caráter superado do mito e de sua contemplação fechada, o desejo de retomá-lo numa reflexão atualizada e numa História que permanece aberta. Mas, como elemento inicial do relato, ele coloca em cena uma personagem, socialmente definida por sua atividade profissional e cujos propósitos se caracterizam como inacabados: morte de Lampião, em 1938, vinte anos antes, portanto; espera possível de sua reencarnação no cangaceiro Coirana e no seu duplo Antonio; depois, finalmente, no próprio professor, no momento em que ele alcançaria o espaço moderno do combate final projetando nele a linguagem bíblica e as armas de Coirana. Neste último caso, o impulso mítico permanece necessário para a marcha política da História – com o risco de que esta História passe a funcionar, por sua vez, como um mito. Antonio é incapaz, por sua própria escrita, de contestar o universo mítico no qual ele tenta se engajar, sendo por ele rejeitado. O professor, no entanto, jamais encontrará a postura didática que ele assumia no início do filme; e, embora por caminhos diversos dos de Antonio, sua conversão à luta, designada como política, manifesta-se numa explosão profética.

7.6. *Sobre uma contradição aberta*: Mantendo essas duas possibilidades, com as duas redes de montagem para o plano 1, o discurso do filme desvenda suas próprias tensões entre uma exigência revolucionária orientada para a situação atual e a necessidade de enraizar o combate numa tradição nacional, ao mesmo tempo histórica (lembança dos cangaceiros), ideológica (messianismo do retorno) e cultural (popularidade da lenda de S. Jorge e de seu “duplo” africano). Essa ambigüidade se reflete na maneira como o plano 1 situa a morte de Lampião, ao termo de uma história de liberação: para que o mito se torne liberado é necessário precisamente que seu último representante seja morto – assim Antonio deverá matar Coirana, do mesmo modo que no genérico, ele matava Corisco. O mesmo ocorreu com a mitificação revolucionária dos cangaceiros: sua transformação de briguentos em bandidos sociais só começou, no Nordeste, após terem desaparecido. Tentando fazê-lo renascer, multiplicando sua posteridade até apagar sua própria figura, o que o filme mostra é o fim deste São Jorge mítico, com a morte do povo que se confiou a ele. Destruídas essas aparições formais e anulados os fiéis, a voz deles pode, enfim, reviver, para inspirar uma luta nova, a partir de agora coletiva: logo após o massacre dos beatos, é uma canção popular do Nordeste que acompanhará *off* o combate moderno contra seus assassinos, contando, de modo burlesco, a ressurreição de Lampião, vencedor dos Infernos.

Operador da revolta e não modelo de ação, o mito só pode permanecer na memorização popular. Mas essa mesma memória popular só pode manifestar-se depois que o povo estiver morto: embora o combate seja em seu nome, ele não conduz a luta. A luta é, pois, circunscrita; no entanto, a escolha dos terrenos futuros permanece aberta ao termo do filme: a cidade americanizada para Antonio, um espaço indeterminado para o negro e a Santa; mas, para o professor, hesitante após o combate, qual seria o caminho? a guerrilha no sertão ou o prosseguimento das aulas na aldeia?

Não é possível detalhar aqui o estudo desta problemática que permitiria largos desdobramentos, no conjunto dos filmes de Glauber Rocha, bem como nas condições sócio-políticas de sua realização. Poder-se-ia, em particular, questionar o desenvolvimento de um sincretismo que projeta uma lenda de origem ocidental em seu equivalente africano e tenta reunir, num combate comum, sob uma bandeira mítica, a visão política e a inspiração mítica – à imagem de um passado nacional marcado pela agitação cultural e de uma realidade contemporânea, em que os intelectuais terminaram por escolher seu campo, mas ainda hesitam quanto ao lugar e ao modo de sua intervenção. Daí resulta o estatuto ambíguo de um povo destinatário e não, causador do engajamento.

Esta última observação, rompendo o fechamento provisório do texto, remete-o à sua gênese, cujo caráter genérico, justamente, redobra o traço: retorno ao ponto de partida, sim, mas para melhor medir o trajeto percorrido. Assim, a retomada do tríptico, no final do filme, permite compreender não apenas o seu aprisionamento no mito, mas também o distanciamento assumido em relação a ele. Paralelamente, é em relação ao objetivo inicial deste trabalho que eu gostaria não de concluir, mas de avaliar o caminho seguido. A análise escritural de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* permitiu discernir o afastamento entre as palavras do filme e as vozes que as pronunciam. Em termos narratológicos, o discurso da narração desloca o conteúdo do relato. Pelo empréstimo destas noções e pelo alcance atribuído à competência delas, a leitura fílmica se inscreve no campo do estudo literário. Mas, se o texto esclarece o filme, o inverso também se produz: o estudo fílmico, refletindo seus instrumentos, acentua o contorno daquelas noções e remete uma imagem mais clara do sistema textual, depois de submetida a uma confrontação semiótica.

De fato, a descrição técnica, justamente por ser técnica, portanto verificável, acentua a ligação constitutiva do conteúdo e da forma: logo, não existe representação neutra. Nem sentido espontâneo, tampouco, pois, uma vez rompido o fio do percurso e remetidos os materiais à sua fonte emissora, torna-se impossível ler o descritivo, sem elaborar uma grade, na qual a posição do observador se revela engajada tanto quanto o próprio funcionamento do texto. Assim, o cinema pode, mais que o livro, perpetuar a ilusão de realidade, como a ilusão de um real significativo por si próprio. É a análise fílmica, por sua aparelhagem material, que permite desmontar – mais claramente que a análise literária – o funcionamento do código analógico, desvendando o caráter ilusório da aparência realista.

Mas é na montagem que o partido da escritura encontra a mais forte exemplaridade. Porque ela faz o corte, portanto, o vazio, o ponto nodal da atividade significativa, ela pode levar a recusar a função plena do signo. Código dominante, porque estruturante, ela anula qualquer autonomia da significação, qualquer isolamento de um enunciado que não seja penetrado pela enunciação, compreendida como atividade produtora e contestadora deste enunciado não mais do que os signos, tampouco são os planos que determinam o sentido, e sim a relação entre ambos, relação em que a exploração por montagem e desmontagem multiplica em rede reversíveis e variáveis. Nesse sentido, o estudo do filme acusa o estatuto do texto: cruzamento de pistas a serem retrçadas e não, receptáculo de um sentido a ser recuperado: linearidade enganosa que é preciso quebrar, para desenlaçar as ligações manifestas, abrindo passagem para os encaminhamentos latentes. No jogo reflexo entre filme e texto,

a retomada das especificidades de cada um torna-se recíproca: se o filme pode ser decifrado como texto literário, é porque o texto literário encontra, na prática fílmica da montagem, a encenação de sua própria escritura: projeção ampliada e materializada, de um mecanismo frequentemente camuflado pela definição lingüística do texto.

NOTAS

1 – Por diégético, designa-se o nível da história contada ou ficção (N.A.).

2 – Ver, a respeito, os textos de Eisenstein publicados nos *Cahiers du Cinéma* (nº 209-235), particularmente o artigo “*Hors cadre*” (nº 215, setembro 1969). (N.A.).

3 – Internacionalmente, o filme é conhecido pelo nome de *Antonio das Mortes*, como consta do original (N.T.).

4 – Icônico remete à especificidade da imagem como figuração analógica de objetos (N.A.).

5 – Empregamos este termo por extensão, para lembrar a partição do quadro em três figuras semelhantes. (N.A.).

6 – *Plongé* (ou “*plongée*”): a câmara registra o objeto filmado de cima para baixo, em inclinação. *Travelling*: movimento da câmara sobre um apoio móvel e o caminho que ela percorre (N.T.).

7 – Isto é, a escolha de uma personagem – Antonio, no caso – como ponto de percepção do relato (N.A.).