Reaparece em Minas o braço direito de Cendrars

José Tavares de Barros

Neste depoimento quero falar da minha experiência profissional e pessoal como editor do segundo longa-metragem do cineasta mineiro José Sette, baseado em coletânea de textos extraídos das *Obras Completas* do "belo" poeta Blaise Cendrars.[1] Nas próximas semanas chega ao final essa produção ao mesmo tempo fascinante e penosa.

José Sette realizou seu filme na perspectiva de um cinema experimental, sem nenhum compromisso com o chamado "cinemão". Sua "experiência" avançada e mesmo revolucionária, tanto no que diz respeito à leitura da obra de Cendrars, quanto às inúmeras facetas da transposição cinematográfica, poderia ser taxada por alguns de *marginal*. Minha visão de *Um Filme 100% Brasileiro* é de que se trata de uma espécie de divisor de águas, fazendo ponte entre certas heranças do Cinema Novo e alguns aspectos do cinema de Bressane e Sganzerla, mas com total autonomia e independência por parte do seu autor. Aceitaria, no entanto, a classificação de marginal por outras razões. Marginal, pelas características de produção: apenas dois ou três planos mais complexos foram filmados mais de uma vez, prevalecendo a proporção sistemática (e incomum) de 1 x 1. Marginal, ainda, pela inegável vocação contestadora e pela versatilidade do talento desse autor/direto/fotógrafo/editor, numa relação amorosa que acabou inevitavelmente por impregnar todos que se aproximaram do filme. Marginal, finalmente, no próprio posicionamento da câmera, com o uso abundante da lente grande-angular, gerando um enquadramento quase sempre instável, a serviço da coisa narrada e não de quaisquer paradigmas da temática plástica da linguagem (geralmente colonizada). Dessa sistemática de trabalho nasceu um volume de seis horas de material, filmado em locações naturais e em cenários pintados, sobressaindo belíssimo letreiro a neon. Uma seqüência foi feita com som direto, as demais eram mudas, sem o som-guia. O próprio realizador, com o apoio de uma assistente, fez a primeira triagem. Quando assumiu a função de editor do filme, encontrei três horas de material já organizado num primeiro ensaio de estrutura narrativa.

Leitura de Cendrars

Impossível e desnecessário referir-me, neste momento, à personalidade e à obra poética de Blaise Cendrars. Basta dizer que José Sette inspirou-se sem nenhum subterfúgio no livro citado, reservando-se total liberdade na seleção do que será contado no filme e, mais do que tudo, garantindo a integridade de um espaço próprio, em que ele assegurou seu papel de narrador original de uma trama na qual ficção e documentário (ou seu espírito) caminham de mãos dadas.

Blaise chega ao Brasil a bordo de um transatlântico moderno, em escala que coincide com o carnaval carioca. Até sua partida, o filme articula uma narrativa muito próxima, nas suas linhas gerais, do roteiro da edição literária, buscando com ele recuperar o tempo mítico, multifracionado, do universo do poeta.[2] O primeiro tema recorrente é o da metamorfose, do *déguisement*. No convés do navio, o ator Savério Roppa/Cendrars, em meio a relâmpagos e clarões transforma-se em Paulo César Pereio/Cendrars, mas agora no tombadilho e no mar em chamas do estúdio. O procedimento da transformação, da troca, perspassará todo o filme, assumindo aqui e ali os mais variados aspectos: a alternância da língua francesa e da portuguesa, as máscaras carnavalescas, a simples troca de roupas: "Você se transformou, Cendrars, ou foi o cenário que mudou? Não, não mudou, é o mesmo. Mas que diabo está acontecendo?" A pergunta é feita por um dos acompanhantes do poeta, logo mais adiante ele próprio travestido em intérprete de uma das estórias que integram o filme, a do Coronel Bento. A resposta é o carnaval, clima favorável a todas as mudanças, às alucinações, à fantasia mirabolante. Vai surgindo aos poucos uma tessitura que, do ponto de vista da linguagem, abre-se à plena liberdade da montagem de inspiração eisensteiniana, quer dizer, preocupada não com a integridade dos fatos narrados, mas com uma progressão ditada pela lógica, ou pelo poder intuitivo do encadeamento das imagens cinematográficas.[3] Na prática da mesa de montagem, esses blocos introdutórios (e as posteriores ligações dos episódios que integram a narrativa) não davam margem a grandes deslocamentos. Mas nada impedia, do ponto de vista do conteúdo das imagens e da sua articulação estrutural, que uma seqüência organizada com os planos A+B+C+D+E fosse modificada para B+A+D+E+C e, numa outra etapa do trabalho, transformada em A+E+D+C+B, por exemplo. O interessante é que, num dado momento, essa disponibilidade na ordenação dos planos desemboca

Wilson Grey, numa paisagem 100% carioca.

numa solução que, por conseqüência lógica ou por achado fortuito, se cristaliza em imagens definitivas. Essa experiência mágica da cinematografia nacional, com suas pulsões lúdicas, encantou muitas vezes a equipe de montagem, repetindo-se mais tarde quando se tratou de sincronizar imagem e som numa moviola de quatro pratos.

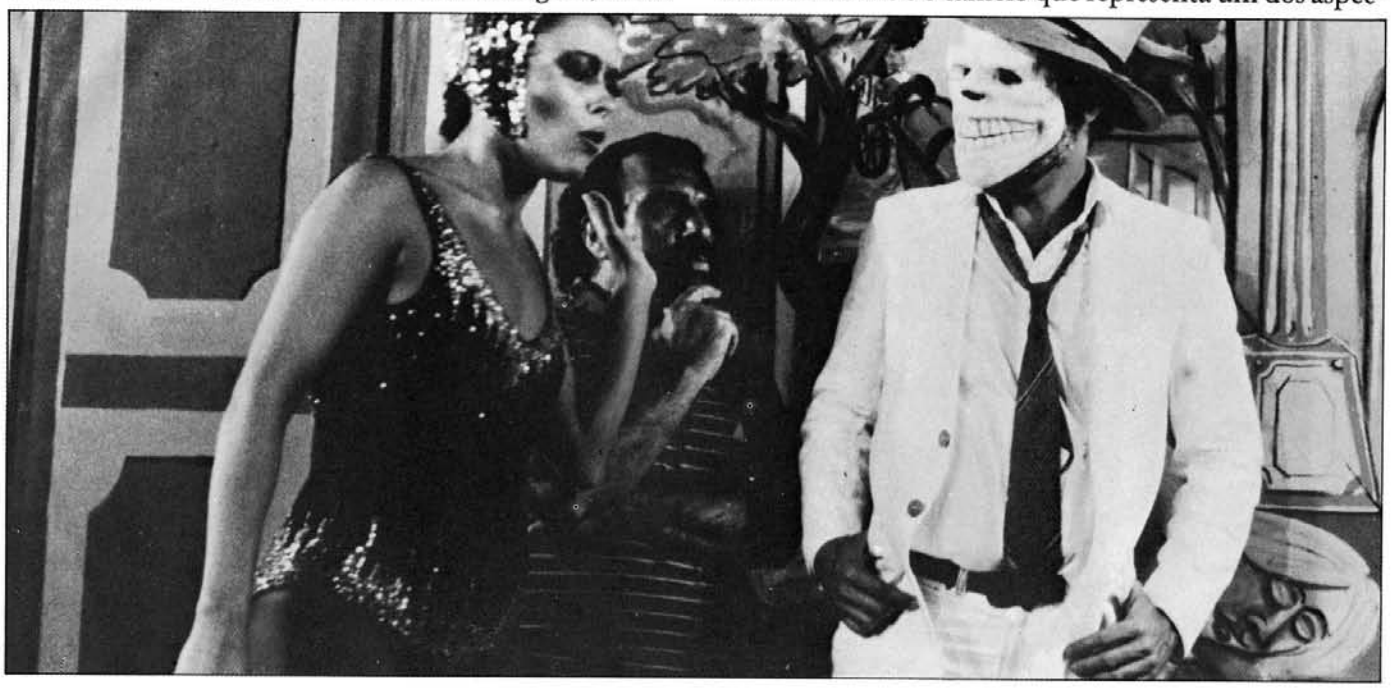
A arquitetura do filme

Retorno ao dia-a-dia dos procedimentos da montagem de *Um Filme 100% Brasileiro.* A segunda etapa de trabalho, quer dizer, o primeiro corte nas três horas de material, não durou mais do que três semanas. Sem a fala definitiva dos personagens, transcrita em fita magnética, ficava muito difícil para o diretor dar prosseguimento à edição. Em suma, era preciso manipular simultaneamente imagem e som sincronizados para se chegar ao corte definitivo, como já havia acontecido com o episódio sobre Febrônio Índio do Brasil. Passou-se assim à dublagem dos personagens mais importantes. Os recursos financeiros disponíveis, segundo o diretor, foram os mais baixos até hoje investidos numa produção brasileira. Feita com muita garra, essa etapa do trabalho consumiu outras três semanas, no estúdio de som. Não havendo som-guia, como já foi dito, foi difícil concatenar na dublagem e na edição as imagens (de Pereio, Guará Rodrigues, Kimura, Wilson Grey e da Gladys) e as falas correspondentes. Para o montador, as coisas se complicam quando o som dublado, transcrito em fita magnética de 17,5mm, chega sem as devidas marcas para o sincronismo com a imagem. Coisas nossas, diria o Noel.

Presença de Machado

O ator Guaracy Rodrigues encarna o personagem de um cicerone de Blaise em suas viagens pelo Brasil: é uma homenagem do cineasta a Paulo Prado, a Oswald de Andrade e a toda a escola modernista, esquecida e minimizada pelos brasileiros pretensiosos, arrogantes, incultos e duros, ditando sentenças lapidares arrevesadas e ridículas. Junto com as metamorfoses, as transformações, a recriação de cenários, o deslocamento do mesmo ator para cobrir personagens diversos, é esta uma das muitas instâncias do *déguisement,* das licenças poéticas através das quais José Sette nos transmite sua visão (experimental e tropicalista) do universo cendrariano.

Wilson Grey é outro intérprete cuja presença perpassa a narrativa. Ele é o camelô que representa um dos aspec-



Uma instigação sobre o carnavalismo que preside nossa cultura.

tos do gênio brasileiro, nas seqüências iniciais. Com a marionete do macaquinho, ele fechará também o filme, numa referência aguda às distorções do verde-amarelismo. Mas prefiro ficar com sua personificação de Satã, o Diabo, a quem compete a nítida função aglutinadora das diversas etapas do discurso. A fonte literária desloca-se agora de Cendrars para Machado de Assis. No autor de *Dom Casmurro,* José Sette percebe um modernismo precoce. Discutível ou não, o fato é que ele não se inibe em aproximar autores tão distanciados pelo tempo (e nisso imita Cendrars), na ânsia de penetrar cinematograficamente nas entranhas da raça e da cultura brasileira, para devorá-las e, quem sabe, redimi-las.

De Machado, José Sette escolheu A Igreja do Diabo, primeiro conto das *Histórias sem Data.* Satã entabola conversa com Blaise/Pereio no tombadilho do navio: "Não venho pelo vosso servo Fausto, mas por todos os Faustos do século e dos séculos". Notemos que a cena não se desenrola durante a viagem "real" do poeta, quando este chega ao Brasil no transatlântico verdadeiro. Nós o encontramos mergulhado no carnaval carioca. Se a narrativa nos remete ao passado diegético,[4] o presente é que determina o estilo da ação, da encenação, da narrativa: explica-se, dessa forma, o uso do cenário pintado. Na seqüência descrita manifesta-se também uma nova face do horror que o cineasta tem da redundância. O espetáculo assume a sua dimensão própria de verdade, sem nada conceder à exigência habitual do espectador àquilo que os teóricos chamam de "impressão de realidade."

Outras marcas da narrativa

O que me interessa registrar nesta instância, sob o prisma da montagem, é o modo de narrar adotado pelo realizador do filme. Vejamos por etapas. As frases acima e as que seguem estão totalmente deslocadas do contexto machadiano, sem que o espectador seja disso informado. Não há, por outro lado, nenhum elemento introdutório voltado para dar naturalidade à narrativa, para facilitar a leitura do espectador. O que interessa é, simplesmente, oferecer à contemplação de outros sua visão cinematográfica do universo de Cendrars. As exigências tradicionais de clareza, fluência e limpidez do discurso fílmico, serão atendidas aqui e ali, mas sempre indiretamente, como na frase do Blaise/Pereio ao seu acompanhante, na mesinha do calçadão da Cinelândia: "Já contei a chegada do Diabo no Brasil. Vou contar agora o que ele anda fazendo." Informando sobre o passado, esta fala introduz o episódio sobre Febrônio, o primeiro dos três que integram o filme a partir do "Elogio da Vida Perigosa" cendrariano.

Falta observar que as linhas gerais da narrativa (a nível *macro,* diria) acabam por tornar flexíveis ou até mesmo subverter as regras da edição a nível *micro,* ou seja, na ligação dos planos dentro da cena, coerentemente com o estilo do filme. É evidente que não se busca aqui o *raccord* do cinema tradicional, que torna invisível a narração e o narrador (embora não seja também uma meta a desmontagem pura e simples das regras que regem a decupagem cinematográfica clássica). Os deslocamentos ocorrem livremente, movidos alternadamente por critérios de fluência visual (registro nessa direção um dos aportes ao filme de José Sette, propiciados pela minha formação profissional) e de progressão intelectual do discurso. Há, de fato, alguns *cortes no movimento* com a corriqueira função de decupar a ação e de ampliar sua intensidade expressiva. Mas o princípio, em si, não é rígido nem absoluto. O importante, a meu ver, é que — ao contrário das aparências — tais ocorrências nunca são gratuitas ou fortuitas neste *Um filme 100% Brasileiro.* Pois o caráter ocasionalmente abrupto da concatenação das imagens (nos níveis macro e micro, como vimos) recria e reitera, no filme, as facetas da consciência do poeta viajante, "feixe de lembranças, de simbologias, de premonições, de intuições, de virtualidades", na classificação abrangente de Alexandre Eulálio.[5] Essa fidelidade ao espírito de Blaise reaparecerá em outros pontos do filme, mas explodirá também em mil extrapolações graças à imaginação fantasiosa e inquieta do cineasta, como é o caso da grossura assumida, a propósito do Carnaval, nos gestos teatralescos, nos gritos, na explosão dionisíaca, em suma.

O lobisomem de Minas

Meu relato não estará completo se eu não descer a mais alguns pormenores do trabalho de edição. Refiro-me, evidentemente, àqueles que fogem à norma habitual. Um exemplo: O coronel Bento dá a mão à sua acompanhante, sobre a mesa do restaurante parisiense. O corte é feito a partir desse *raccord,* pouco importando que, na

passagem de um plano ao outro, o garçon apareça abruptamente com a travessa na mão. Outro exemplo: as últimas palavras da narrativa em *off* sobre o coronel Bento estão separadas, da frase a que pertencem, pelo vocativo "Garçon!", dito por Guaracy no presente do discurso (ele com Blaise/Pereio bebem junto à piscina do Copa).

Mas a construção da estória do Lobisomem de Minas, o terceiro e último episódio inserido no filme, é a que oferece gama mais ampla de significados, sendo por isso a mais exemplar. O simples desfilar de Blaise e da sua comitiva, aliás, acomodados no velho fordeco da década dos 20, é imagem cuja dimensão informativa se ampliará quando cotejada com a iconografia do poeta.[6] O Lobisomem aparece pela primeira vez num plano isolado. Ele se apresenta atrás das grades, aos gritos: "Se querem saber quem eu sou, consultem o dicionário". Mais adiante na narrativa, Blaise/Savério passa diante da cadeia e ouve do prisioneiro: "Matei o meu primeiro homem aos 13 anos de idade", frase que, é bom observar, encerra o relato de Cendrars. Mais que essas inversões e deslocamentos na adaptação do texto literário, chamam a atenção as invenções cinematográficas que, como no caso da "fabulosa teoria de atavismo" cendrariano, recriam com imagens o discurso do poeta. Aqui, uma espécie de plano-seqüência, sob o prisma da densidade de informações: duas mulheres nuas balançam-se sobre cipós — rede indígena — em plena floresta; nos gestos de carinho, a referência puramente plástica a um paraíso perdido, que os homens tentam utopicamente alcançar. Ainda um exemplo do estilo da adaptação cinematográfica. O texto de Cendrars: "Lá fora, a procissão da noite de Páscoa parava sob as janelas da prisão. Algumas centenas de negros na praça. Todos de camisola e com velas acesas na mão". O filme: enquanto Blaise ouve o relato do lobisomem, dentro da prisão, passa lá fora a procissão barroca, com verônicas de olhos arregalados e estranhamente maliciosas, introduzindo na imagem um contraponto de leitura que, a mim, remete inapelavelmente a uma seqüência clássica de *Ouro e Maldição (Greed)*, de Stroheim. O relato prossegue, sobre imagens de Tiradentes: "Ei! vocês todos, escutem a história do lobisomem de Minas"... A construção é rigorosa. Sobre imagens do trem em movimento, o narrador faz o relato do crime, descrevendo como o lobisomem matou o seu rival. Só então o filme descreve essa ação, sublinhada em alguns momentos pela voz do próprio protagonista, num procedimento que, de forma paradoxal, usa a técnica da reiteração para negar toda redundância.

Assim foi se formando o tecido deste *Um Filme 100% Brasileiro*. Trata-se de uma obra que mistura emoções epidérmicas com rigores do discurso intelectual; que aproxima carnaval e fragmentação de informações, instigando o espectador a questionar-se sobre o carnavalismo que preside a cultura brasileira. Seu estilo narrativo, construído na mesa de montagem a partir de uma idéia-força dominante, trabalha alternadamente com os instrumentos que regem a transparência ou a opacidade do discurso. O resultado é a consecução de um objeto de arte, prenhe de significados e de ressonâncias, que certamente virá renovar a relação do cinema brasileiro com a nossa tradição cultural.

---

[1] Trata-se do volume 110 da Coleção Debates: Cendrars, Blaise: Etc..., Etc... (*Um livro 100% Brasileiro*), Editora Perspectiva, São Paulo, 1976. A idéia do "filme 100% brasileiro" aparece numa carta de Blaise a Georges-Henri e a Vera Clouzout (id. p.76 a 79), datada de 1925. O "belo" do texto remete ao filme de média-metragem realizado por Carlos Augusto Calil: *Acaba de Chegar ao Brasil o Belo Poeta Francês Blaise Cendrars*. O roteiro original, precedido de informativo artigo de Calil (Cendrars: Fita e Realidade) acha-se publicado integralmente em belíssima coletânea de textos e fotos: Eulálio, Alexandre: *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*, Edições Quíron/INL/MEC, SP, Brasília, 1978.

[2] Expressão de Carlos Augusto Calil no prefácio da edição brasileira (Coletânea de Textos), publicada pela Editora Perspectiva (op. cit. p.13).

[3] A afirmação foi tirada do excelente texto de Ismail Xavier sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Xavier, Ismail: Sertão Mar — Glauber Rocha e a Estética da Fome. Embrafilme/Editora Brasiliense, SP, 1983), especialmente p. 86 e 90. Inspirou-se também seu enfoque da noção de narrador, mencionada na p. 12, mas que perpassa todo o texto. A propósito, entendo *Um Filme 100% Brasileiro* como obra radicalmente comprometida com os princípios básicos de "estética da fome", muito bem sintetizados por Ismail (p.90).

[4] O termo, adotado pelos teóricos do cinema, está explicado por Ismail (op. cit. p.30).

[5] In *Etc... Etc... (Um Livro 100% Brasileiro)*, op. cit., p. 33.

[6] Ver a foto reproduzida na p. 125 de *A Aventura Brasileira*"... (op. cit.): Blaise em São João D'el Rey, a bordo de um automóvel. Outra foto importante está na p. 119, mostrando Blaise com os amigos modernistas, no cais do porto. No filme, o documento é recriado ficcionalmente.

7 Encerro o trabalho sem ter feito referência a inúmeros outros aspectos da produção que, junto à mesa de montagem, foram discutidos em função da edição ou a partir dela. Como não faço trabalho de crítico, deixo ao cuidado de outros a fascinante tarefa de estabelecer confrontos entre o filme e os textos literários correspondentes. Faço menção a apenas mais um pormenor que, por sinal, é significativo para a percepção dos pressupostos que nortearam a construção do filme. Trata-se da referência à estrela Orion que, em contexto poético criado por imagem e som, remete ao fato de Cendrars não possuir um dos braços na época das suas viagens ao Brasil.