

A dimensão multitudinária da falação em Glauber Rocha como criação de um povo por vir

La dimensión multitudinaria de la charla en
Glauber Rocha como creación de un pueblo
por venir

The multitudinal dimension of chatter in
Glauber Rocha as the creation of a people to
come

GUILHERME DA LUZ¹, LENNON MACEDO²

Resumo: Este artigo tem como objetivo investigar os traços fragmentários de matéria fônica presentes na obra de Glauber Rocha, tais como gritos, falas entrecortadas, sussurros balbuciantes, sílabas pronunciadas a esmo e empilhamentos vocálicos de coros em reza. Estes elementos parecem produzir uma constante relação de alternância entre um continuum ruidoso e uma fugaz estabilização sonora. É desta iconização rumorejante da falação que parece emergir, na obra do autor, uma expressividade linguageira da multidão. Para mapear tal relação, analisamos uma cena de cada um dos seguintes filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *Jorjamado no cinema* (1979).

Palavra-chave: Glauber Rocha; Cinema; Multidão;

Resumen: Este artículo tiene como objetivo investigar rastros fragmentarios de material fónico presente en la obra de Glauber Rocha, como gritos, discursos entrecortados, balbuceos, sílabas pronunciadas al azar y montones de vocales de coros en oración.

¹ Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação, GPESC

² Doutorando em Comunicação no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Integrante do Grupo de Pesquisa Semiótica e Culturas da Comunicação - GPESC

Estos elementos producen una conexión alterna constante entre un continuo ruidoso y una estabilización de sonido fugaz. Es de esta estruendosa iconización del habla de donde parece surgir, en la obra del autor, una expresividad lingüística de la multitud. Para hacer esta conexión, analizamos una escena de cada película: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) y *Jorjamado no cinema* (1979)..

Palabras clave: versão das palavras-chave em espanhol, três a cinco palavras-chave, separadas por ponto e vírgula.

Abstract: This paper aims to investigate fragmentary traces of phonic material present in Glauber Rocha's work, such as screams, broken speeches, babbling noises, syllables pronounced at random and vowel piles of choirs in prayer. These elements produce a constant alternating connection between a noisy continuum and a fugacious sound stabilization. It is from this rumbling iconization of talk that seems to emerge, in the author's work, a linguistic expressiveness of the multitude. To map this connection, we analyzed a scene from each film: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967), and *Jorjamado no cinema* (1979).

Keywords: Glauber Rocha; cine; multitud;

Introdução

Neste trabalho, compreendemos que há, em certos filmes de Glauber Rocha, situações que expressam cenas de conversação em que os símbolos verbais são deslocados na direção de seus traços fônicos, exprimindo, em suas materialidades vocálicas, suas iconicidades de fala. São cenas em que a saturação do verbal desmonta hábitos instituídos da conversa no cinema narrativo, aqueles que impõem a redundância da relação entre a voz e a palavra. Focando menos na iconização do que nas conversações, mergulhamos neste problema em sua vinculação com o cinema glauberiano.

Entendemos que, longe de apontar para desconhecimentos técnicos e situando-se além da afirmação da precariedade tecnológica, o ruidoso cinema novo de Glauber Rocha opta por dispor seus atos de fala como blocos sonoros que se projetam como uma multidão de vozes – especialmente nas cenas em que uma dada aglomeração de corpos e verbos se mistura, por vezes projetando em uníssono uma prece, por vezes sintetizando uma heterogênea falação numa singular disjunção audiovisual.

A fim de descrever a operação semiótica que acontece dispersamente nos filmes de Glauber³, recortamos algumas cenas de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *Jorjamaque no cinema* (1979) em que a conversação se atualiza a partir de uma multidão de vozes, notando especificidades temáticas, como a prece e o carnaval, e percebendo sua intensidade expressiva quando tal operação se dá à margem de uma caracterização tradicional da multidão no cinema – ou seja, quando a falação ecoa para além de um aglomerado de corpos humanos. Para tanto, atentamos ao trabalho de Gilles Deleuze (1990) sobre a constituição cinematográfica de um povo por vir, um povo que se expressa como multidão, como operação crítica da representação. O conceito de multidão é discutido a partir de Baruch Spinoza (2009) e Antonio Negri (2003) e aqui pensado no horizonte formal das conversações cinematográficas. Tratamos a conversa no cinema a partir de Deleuze e de seu diálogo com a sociologia da conversação de Gabriel Tarde (2005). Por fim, analisamos as cenas selecionadas de modo a descrever as operações ali inscritas, indicando uma semiótica recorrente nos atos de fala dos filmes de Glauber Rocha.

Nosso intuito com este trabalho é definir o modo como alguns vozeios, sussurros, vociferações, empilhamentos vocálicos que aparecem em filmes de Glauber Rocha, ao apresentarem-se como iconicidades rumorejantes da linguagem, operam como expressividades multitudinais de “um povo por vir” (DELEUZE, 1990).

A matéria fônica como expressividade multitudinária do povo por vir

A multidão sonora que nos cabe investigar, como fluxo livre de partículas de matéria fônica - vista nas rezas, nas conversas entrecortadas e sobrepostas, nos gritos abafados por tiros, apitos e risos que se imiscuem às bandas marciais e ao ruidoso continuum falatório dos aglomerados humanos -, só pode ser observada em suas pequenas atualizações, que as atravessam e vêm ao primeiro plano, mas que logo são novamente incorporadas a esse continuum de matéria sonora, construindo nesta alternância constante uma operação de troca sucessiva entre figura e fundo. Nos parece haver neste

³ Nos limitamos ao estudo de três filmes neste artigo; outras séries analíticas acerca de tal semiótica do povoamento e da multidão podem ser encontradas na tese do autor Guilherme da Luz (2020), disponível no repositório virtual Lume UFRGS. <http://hdl.handle.net/10183/213829>.

procedimento a possibilidade de investigarmos o que Gilles Deleuze chamou de “um povo por vir” ao se referir ao cinema de Glauber. Tais movimentos são vistos por este trabalho como expressividades multitudinais de uma matéria fônica produzida em situações-limite, como entre o ruído e a fala, o som e a língua, a voz e o murmúrio, engendrando um povoamento que se estabiliza como pode, mas já sempre em vias de um desfazer-se, devindo multidão.

Em *A imagem-tempo*, Deleuze (1990) diz que apenas as cinematografias oriundas dos *Grandes Estados* foram capazes de criar povos, circunscrevendo seus indivíduos, na repetição diacrônica de suas aparições ao longo dos filmes, aos assujeitamentos determinados pelos limites de suas lógicas societárias. Diz ele que:

No cinema americano, no cinema soviético, o povo está dado em sua presença, real antes de ser atual, ideal sem ser abstrato. Daí a ideia de que o cinema como arte das massas possa ser a arte revolucionária por excelência, ou democrática, que faz das massas um verdadeiro sujeito. (DELEUZE, 2006, p. 258, grifo nosso).

Esse cinema do *Realismo Clássico*, ou o que Arlindo Machado chamou *imagem-cinema* (MACHADO, 2004, p. 14), pôde constituir seu povo a partir de uma engenhosa maquinaria óptico-sensorial erigida pelo ocidente ao longo de séculos, um mundo de imagens a partir das quais o homem (o sujeito transcendental) organiza seus esquemas motores e orienta seus movimentos. Machado (2004) diz que

A imagem-cinema, pelo menos a partir da famosa abordagem de André Bazin, afirma-se sobretudo pelo papel que nela desempenha a profundidade de campo, ou seja, a escala de planos que vai da frente (foreground) ao fundo (background) e que permite compor graus variados de densidade dramática. Para que funcione bem, a profundidade de campo impõe a hegemonia da perspectiva monocular, a isotopia (homogeneidade estrutural do espaço), a teleologia do ponto de fuga, a referencialidade absoluta do olho do Sujeito, 'instaurador e termo do dispositivo'. (MACHADO, 2004, p. 14).

Esse conjunto de técnicas e tecnologias que deu materialidade ao modelo representacional do ocidente, produziu não apenas modos de ver, mas também modos de dizer, produzindo um tipo de povo representado em sua homogeneidade, longe de performar uma dimensão povoadora das multidões e suas multiplicidades.

Há ainda outros processos responsáveis por apontar, dentro dos modos de dizer, o que chamaríamos de modelos representacionais da conversação. A coesão, como propriedade intrínseca às formulações textuais inteligíveis, que engendra relações harmônicas entre palavras, orações, períodos e parágrafos; a coerência, cuja existência elabora conexões entre

acontecimentos, ideias, situações e ações, apoiando-se em elementos gramaticais e lexicais. A referencialidade espacial das locuções adverbiais. Há também as relações causais, espaciais e temporais que se constituem a partir das lógicas formativas de frases e orações, que em grande parte pressupõem um sujeito, um objeto e uma ação.

É assim que a fala bem-posta, herdada pelo cinema do teatro clássico, traduz em sua matéria fônica todas essas relações, engendrando, como veremos adiante, um cinema que se constitui também da palavra, no clichê das frases de efeito (Bond, James Bond!), nos diálogos pausados, quase nunca sobrepostos e em perfeita sincronia ao *campo* e *contracampo*. O que esse conjunto de elementos nos evidencia é uma tendência ocidental ao esconjuramento do ruído, da interferência, da falha e da *má* compreensão na formulação de enunciados cuja função é a composição de um mundo pretensamente harmônico, democrático, *civilizado*, regido por uma inatingível inteligibilidade. José Miguel Wisnik (2016, p. 45) diz que “[o] ruído é uma ameaça à representação, pois cria um continuum entre a cena sonora e o mundo externo, fazendo a representação ‘periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês)’ (WISNIK, 2015, p. 18)’. ”

Ao falar sobre o modo com que Glauber e os cinemanovistas fizeram do cinema uma forma de pensamento sobre o Brasil e suas contradições, Deleuze disse ser necessário que aquele cinema criasse as condições de um discurso que não se dirigisse a um povo pressuposto, mas contribuísse para *a invenção de um povo*. Dizia ele, relendo Kafka, que nas *pequenas nações* os cineastas tinham que suprir uma “consciência nacional muitas vezes inativa e sempre em vias de desagregação” (DELEUZE, 1990, p. 259), em que “as nações oprimidas, exploradas, permaneciam no estado de perpétuas minorias, em crise de identidade coletiva” (DELEUZE, 1990, p. 259).

Se essa consciência nacional fragmentária e desintegrada impossibilitava a formulação de um povo é porque a lógica constitutiva desse povoamento não poderia se dobrar à circunscrição das relações de causa e efeito que a história de um povo produz como necessidade, uma teleologia do passado para o futuro. Era preciso “a coexistência até o absurdo de etapas sociais bem diferentes” (DELEUZE, 1990, p. 260), uma composição estratigráfica regida por sobreposições improváveis, profetismo e banditismo, os mitos do povo, os fantasmas do colonizador e as raízes irrastráveis das múltiplas ancestralidades negras e ameríndias. Se o povo está sempre por vir é porque é já sempre muitos povos, uma multiplicidade inapreensível dentro da lógica

do organismo social. Em contraposição à estrutura organicista do povo, dá-se a heterogeneidade potencial da multidão.

Da conversação como multidão de vozes

Spinoza (2009), ao evocar a multidão como uma ferramenta de desessencialização, diz que ela dá conotação a uma distância em relação à perfeição das formas, pois “não correspondendo a nada de substantivo, ela é um mero auxiliar que permite à imaginação apreender a substância, os seus atributos e modos.” (AURÉLIO, 2009, p. XXV). Neste caso é a exatidão de um número, mas se estendermos essa lógica a um plano social as imperfeições se convertem em desajustes, e a “multidão surge aqui como uma parte do todo social, a parte mais desqualificada com que o poder tem que lidar” (AURÉLIO, 2009, p. XXVI). Uma espécie de inconstância selvagem multitudinária, mas que até ali era tratada a partir de clichês remetidos à plebe, como *feroz*, *supersticiosa*, inferiorizada. Diogo Aurélio (2009) diz que no TTP⁴ a palavra multidão aparece com o significado de “matéria indiscriminada e informe à qual só a soberania poderá conferir uma figura, ordenando-a e contendo a sua turbulência no interior de certos limites (AURÉLIO, 2009, p. XXVI).

Essa relação entre uma ordem dispersa e amorfa e outra limitada segundo as lógicas de um poder instituído é a base da distinção operada entre as noções de multidão e povo. O povo, o *demos*, é a corporificação não só da massa disforme que aglutina os indivíduos em multidão, mas também do próprio rei ou de qualquer outro poder que se exerça sobre ele. Paolo Virno (2013) diz que

Para Espinosa, a multidão representa uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno, sem evaporar-se em um movimento centrípeto. A multidão é a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos: forma permanente, não episódica nem intersticial. (VIRNO, 2013, p. 68)

Há um aparente impasse que nos parece central às questões que se apresentam a este trabalho: se a multidão não pode ser transubstancializada, como pode a mesma matéria ser ora multidão, ora povo? O ponto fulcral dessa discussão, em Spinoza, está na noção de representação. Não há transformação ontológica na passagem da matéria multitudinal dispersa à aglutinação soberana do povo, mas sim uma ficção jurídica que opera nesse

⁴Sigla utilizada para se referir à obra *Tratado de Teologia e Política* (1677), de Baruch Spinoza.

conjunto uma transformação incorporal. É por isso que Spinoza (2009) diz que “o direito que se define pela potência da multidão costuma chamar-se Estado” (SPINOZA, 2009, p. 20). A multidão permanece assim como uma reserva de potência capaz de imprimir transformações sobre o poder instituído.

O que propomos aqui é pensar a falação inculta dos filmes de Glauber como uma multidão de vozes, uma operação que traduz cinematograficamente a sonoridade da multidão. Daí pensarmos a multidão menos num horizonte sociológico do que como uma operação formal, semiótica, abstrata. É nesses termos que nos encontramos com a obra de Antonio Negri (2003).

Relendo Spinoza, Negri pensa a multidão como constituída por intensidades, uma cooperação de singularidades livres. Por isso, ela é ao mesmo tempo autônoma, organizada e pré-identitária. Ela distancia-se de uma noção de povo, enquanto unidade de representação nacional, e distancia-se igualmente de uma noção de massa enquanto um aglomerado caótico e irracional à espera de organização por parte de uma força externa. Ela é, Negri (2003, p. 163-165) sublinha, o “nome de uma imanência”, pois, ao contrário da transcendência soberana que caracteriza o conceito moderno de povo, a ela é um conjunto de singularidades não-representáveis; “uma classe”, tendo em vista que é produtiva e sofre a exploração de sua cooperação de singularidades; e “uma potência”, posto que a multidão é um corpo espinosano, uma cooperação de singularidades que produz para além da medida.

O que aparece em alguns filmes de Glauber Rocha, especialmente em cenas de falação tumultuosa, é um flerte com essa dimensão da conversação incomensurável e da copresença não-identitária e não-dialética de singularidades vocais díspares. Vejamos como essa operação multitudinária de falação se caracteriza semioticamente numa conversação entre signos.

A conversa do/no cinema

Gilles Deleuze (1990) diz que o cinema silencioso já era profundamente atravessado pela palavra: os intertítulos povoavam a imagem, bem como as personagens muito gesticulavam e conversavam – ainda que a conversa se apoiasse no encadeamento das ações e na palavra-intertítulo para estabelecer-se como efeito interpretante. O que o surgimento do som realiza,

inicialmente, é uma forma de complemento à imagem, no sentido de que “o ato ouvido de fala, como componente da imagem visual, faz ver alguma coisa nessa imagem” (DELEUZE, 1990, p. 276). O advento do sonoro é, então, um reforço da visualidade.

Gradualmente, a banda sonora vai adquirindo autonomia em relação ao visual a partir de experimentações com ruídos, com trilhas musicais e especialmente com atos de fala. Inspirado pelos trabalhos da Escola de Chicago (especialmente Robert Park e Erving Goffman) e pela sociologia da opinião de Gabriel Tarde, Deleuze entende que o cinema falado do entre-guerras, especialmente o estadunidense, faz um estudo em cinema de objetos muito semelhantes aos pesquisados pela sociologia supracitada: rumores, boatos, sotaques, conversas cotidianas. A conversa, aqui, é um ato de fala cinematográfico cuja função é “redistribuir o que está em jogo” (DELEUZE, 1990, p. 273), uma interação que não se pauta por sujeitos já constituídos e estruturas de sociabilidade prévias, mas que subordina todas as determinações ao acontecimento mesmo da conversa.

E sem dúvida a conversa é inseparável de estruturas, de lugares e funções, de interesses e móveis, de ações e reações que lhe são exteriores. Mas ela também possui o poder de subordinar artificialmente todas as determinações, de jogar com elas, ou melhor, de fazer delas as variáveis de uma interação que lhe corresponda. [...] Seria um equívoco pautar a conversa em função dos parceiros já reunidos ou ligados. Mesmo nesse caso, o característico da conversa é redistribuir o que está em jogo, e instaurar interações entre pessoas que supomos dispersas e independentes, e que atravessam a cena aleatoriamente: tanto assim que a conversa é um rumor contraído, e o rumor, uma conversa dilatada, que revelam, ambos, a autonomia da comunicação ou da circulação (DELEUZE, 1990, p. 273).

A conversa é essa partilha verbal do comum, uma forma que não se prende aos portadores da fala, mas que organiza a interação social entre as personagens. É coisa necessariamente conflituosa, posto que rearranja elementos díspares, retira-lhes a autoria para fazer correr a diferença entre as partes. A conversação é de tal forma acontecimental que instala uma diferença no presente, em que a personagem ainda não é ou já não é mais, bem como seus predicados e suas opiniões.

Sob uma perspectiva acontecimental, a força sincrônica da conversação é de tal modo instituinte e diferenciante, mas Gabriel Tarde (2005) toma uma mirada diacrônica a fim de perceber as tendências da conversa, seu papel na propagação da opinião, suas possíveis origens e possibilidades evolutivas. De largada, o ponto comum entre Deleuze e Tarde se encontra na compreensão da autonomia da conversação e seu aspecto desejante:

Por conversação, entendo todo diálogo sem utilidade direta e imediata, em que se fala sobretudo por falar, por prazer, por distração, por polidez. [...] Ao colocá-los em contato, [a conversação] faz com que se comuniquem por uma ação tão irresistível quanto inconsciente. Por conseguinte, ela é o agente mais poderoso da imitação, da propagação dos sentimentos, das ideias, dos modos de ação. Um discurso arrebatador e aplaudido é com frequência menos sugestivo, porque confessa a intenção de sê-lo. Os interlocutores agem uns sobre os outros de muito perto, pelo timbre de voz, o olhar, a fisionomia, os passes magnéticos dos gestos, e não apenas pela linguagem. Diz-se com razão, de um bom conversador, que ele é um sedutor no sentido mágico da palavra (TARDE, 2005, p. 76-77).

A conversação, em Tarde, se baseia num princípio mimético que faz uma dada ideia ou opinião proliferar-se por entre o público. É como se o potencial redistributivo da conversa percebido por Deleuze fosse capturado por uma opinião na sua vontade publicizante. A força desterritorializante da conversa pode acelerar a circulação de uma ideia.

Em Tarde, ainda, há certa compreensão de que a conversação entre iguais é efeito ou de algum modo influenciada por monólogos de indivíduos “superiores”⁵, caracterizando um entendimento hierárquico do desenvolvimento da conversação. O ponto fulcral, para nós, dessa hierarquia tardeana está em sua concepção do que estamos nomeando como *falação*, ou seja, uma proliferação de vozes em conversação sem pausas ou ordenação pré-concebida do encadeamento das falas.

Uma das causas que mais devem ter retardado o advento da conversação, antes de estabelecer-se uma forte hierarquia social, é que os homens incultos, entre iguais, são levados a falar todos ao mesmo tempo e a se interromperem a todo instante. Não há falta mais difícil de corrigir entre as crianças. Deixar o interlocutor falar é um traço de polidez que a princípio só adotamos em favor de um superior, a menos que seja praticado em relação a todo o mundo quando o hábito foi adquirido (TARDE, 2005, p. 86-87).

Daí Tarde irá tirar conclusões um tanto moralistas acerca da necessidade do monólogo dos superiores para propagar os códigos da polidez burguesa nas conversações entre iguais. De todo modo, percebe-se uma tendência própria à conversação de desorganização, de pôr em jogo as hierarquias e as ordenações prévias ao ato de conversa. O gaguejar da linguagem é a expressão de desequilíbrios nos sistemas, uma ordem ruidosa do mundo que se apresenta.

É comum no cinema, especialmente nas narrativas estadunidenses, cenas de algazarra vocal em que um grupo de pessoas fala ao mesmo tempo de modo incompreensível e são, por fim, interrompidos por uma voz que pede

⁵ “Em todos os tempos, os conversadores falam daquilo que seus sacerdotes ou professores, pais ou mestres, oradores ou jornalistas, lhes ensinaram. É portanto dos monólogos pronunciados pelos superiores que se alimentam os diálogos entre iguais. Acrescentemos que, entre dois interlocutores, é raro os papéis serem de uma igualdade perfeita. Na maioria das vezes, um fala muito mais que o outro” (TARDE, 2005, p. 84).

silêncio, ou pela entrada na sala daquele de quem fofocavam – e tal operação pode traçar contornos paranoicos, como no protagonista de *O homem que nunca pecou* (1935), de John Ford, ou antecipar horrores, como aqueles que esperam a personagem de *Corra!* (2017), de Jordan Peele. São situações em que pesa a necessidade narrativa de configurar um grupo ou um local em uníssono, uma homogeneidade do corpo social que se traduz formalmente em um conjunto de sons que emulam conversas díspares sem singularizar nenhuma delas. Afora esses momentos em que a falação é tratada como um breve caos a ser organizado num sentido unívoco, quando pensamos na expressão cinematográfica de tal falatório como ruidosa conversa das multidões, há toda uma dinâmica de figura e fundo que se coloca no som audiovisual e que os filmes de Glauber dispõem de forma singular.

Glauber Rocha e a falação da multidão

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, há uma cena em que a personagem Rosa está no topo do Monte Santo junto aos beatos que seguem Sebastião. O que se ouve é um contínuo lamento caótico de muitas vozes, atravessado por ofegos de Rosa e sopros de vento.

Imagem 1: As muitas preces (00:49:40 – 00:50:50)



Fonte: Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

A falação rumorejante dos beatos de Monte Santo é exemplar do modo como o sonoro é capaz de produzir, concomitante a sua impossibilidade de ser emoldurado, um espaço contíguo ao plano. A reza, em *Deus e o diabo na terra do sol*, contém em si todas as rezas possíveis. Monte Santo se configura, deste modo, como um espaço-tempo de beatitude contínua, que faz amontoarem-se camadas de rezas que se compõem de distintas temporalidades e espacialidades. Os empilhamentos vocálicos, os cânticos, o arrastar das vogais em lamento, a presença ausente de um suplício indiscernível, mas constante, engendra um espaço ambivalente de fé e dor, martírio e redenção.

Contudo, tal aparecer da multidão beata se dá sob a confusa perspectiva de Rosa que, ao mesmo tempo em que imerge no *continuum* vocálico, também se destaca do mar de gente a partir do volume de sua voz. Ouvimos seus ofegos em primeiro plano, como uma figura sobre o fundo de lamentação indiferenciada. O vento também permanece como fundo, misturando-se às preces e por vezes sobrepondo-se a elas, mas respeitando o protagonismo de Rosa. A falação da multidão, enquanto copresença de singularidades fônicas, situa-se como fundo heterogêneo para uma figura vocal reconhecível – e reforçada pela imagem, como se vê na crescente aproximação da câmera sobre o rosto de Rosa.

Em *Terra em transe*, o capítulo “Encontro de um líder com o povo” inicia com um grande carnaval, onde o líder populista Vieira se põe à disposição do povo. No carnaval, o movimento de câmera e os volumes do som buscam misturar as personagens principais com o aglomerado carnavalesco.

Imagem 2: Carnaval em transe (1:14:59 – 1:23:42)



Fonte: Terra em Transe (1963).

Nesta longa cena, podemos discernir sete elementos: o samba, que configura um continuum de fundo, com seus instrumentos e algumas cantorias indiscerníveis; as falas das personagens principais, sempre configuradas em primeiro plano, com alto volume, seja sob a forma de um discurso político, de uma declamação poética ou de um diálogo; uma música de Heitor Villa-Lobos, que ora figura sobre o samba, ora aparece como fundo para a declamação poética; o silêncio; gritos indignados de fundo; sons de metralhadora, de alto volume, e urros de dor, no fundo dos sons de metralhadora.

Como na análise precedente, temos aqui uma espécie de fundo de indiscernibilidade sonora carnavalesca que povoa a cena. O carnaval, contudo, é continuamente atravessado e secundarizado pelas falas das personagens principais, que, de uma forma ou de outra, destacam-se narrativamente, imagetivamente e sonoramente do fundo indiscernível, tendo em vista que são personagens alegóricas: o poeta, a militante, o padre etc. São tipos que configuram marcadamente uma identidade. O que se coloca em conversação na cena, porém, é justamente a incapacidade das personagens identitárias de imergir no que chamam de “povo” e que aqui nomeamos como multidão. A questão de “quem é o povo” é a pergunta-problema da conversação e conduz o carnaval para seu fim trágico – a personagem sem nome que diz “o povo sou eu, que tenho sete filhos e não

tenho onde morar” é assassinada sob os gritos de fundo que bradam, entre outras palavras, “extremista”.

A multidão de vozes configura-se, assim, de três formas: é fundo inatingível para o diálogo entre personagens identitárias, evidenciando o limite da identidade ao tentar traduzir-se em multidão; é carnaval contínuo que contagia parcialmente as personagens principais – que precisam gritar para serem ouvidas – mas não o suficiente para abafar seus dizeres e discursos; é eco dos brados em primeiro plano, quando se trata do linchamento de uma singularidade que se identificou precariamente situando-se aquém das identidades estabelecidas e além da copresença de singularidades livres. A multidão se apresenta, assim, para além do bem e do mal, como uma potência parcial em relação às identidades constituídas, sendo muito mais contagiada por seus discursos do que contagiante em seu transe.

Em *Jorjamado no cinema*, Glauber performa uma entrevista com o escritor Jorge Amado em meio a muitos barulhos, de tal modo que as perguntas e respostas tornam-se um dentre os vários elementos sonoros do filme, tendo seu protagonismo muitas vezes rejeitado. O título do filme já se apresenta como uma inserção de Jorge Amado, fonicamente traduzido em Jorjamado, na multidão de signos cinematográficos.

Imagem 3: A entrevista em meio à falação (00:10 - 04:54)



Fonte: Jorjamado (1979)

Os créditos de abertura do filme são anunciados pela fala de Tizuka Yamazaki, assistente de direção, posicionada em frente a uma câmera que por vezes a desenquadra. A equipe é descrita verbalmente, mas logo no começo da fala um grande ruído sobrepõe as palavras e toma conta da banda sonora. Voltamos a ouvir nome e funções da equipe serem descritas pela mulher até que ela é desenquadrada e inicia-se o filme.

Os frames acima destacados foram extraídos da primeira sequência do filme. Ali, já se evidencia um conjunto picotado de falas, microfônias e risadas. Glauber fala alto, dá indicações à equipe, mas sua voz só ganha volume ao se aproximar da câmera, denunciando a posição do microfone. A cena traz a superposição de muitos tipos de fala que se misturam em diferentes níveis de intensidade e volume.

Nesta primeira cena, em que vemos Glauber gesticular com a equipe como quem dá instruções, não é possível ouvirmos uma palavra sequer do que ele diz, pois há uma massa indiscernível de falas que se sobrepõem, como se toda a equipe falasse ao mesmo tempo. Glauber fuma, posiciona Jorge Amado. As falas entrecortadas se produzem como um continuum que é rapidamente posto ao fundo enquanto conseguimos mal ouvir Glauber instruir o escritor a virar-se para a câmera. Há mais falação e ouvimos novamente Glauber dizer “vamos filmar isso aí”.

Mais adiante, Jorge Amado fala ao telefone, mas muito baixo, enquanto ouvimos em alto volume a voz de Glauber. A sobreposição cria uma ordem de indiscernibilidades, pois engendra uma duplicidade de enunciados. Ouve-se fragmentos da fala de Glauber que se apresentam entrecortados. “O lançamento do filme de Jorge Amado é esperado por todo o Brasil”. Uma outra voz diz “é, meu Deus!”, um membro da equipe grita “estão batendo na câmera”. Jorge Amado fala ao telefone enquanto a câmera tenta enquadrá-lo e enquanto tentamos compreendê-lo. A essa altura, ainda não conseguimos vê-lo por completo em nenhum fragmento fílmico, tampouco ouvi-lo dizer em bom volume mais do que uma ou outra frase esparsa.

Na cena seguinte, há o momento no qual parece que a entrevista vai efetivamente começar. Glauber faz uma pergunta a Jorge: “Você acha que nos filmes os diretores representam o mundo, seu mundo imaginário? Quer dizer, o que você acha das várias representações que eles fazem?” O escritor inicia uma resposta, gesticula e abre a boca, mas é interrompido por Glauber, que diz: “Boa resposta! por exemplo, algum desses filmes correspondiam exatamente à cena que você pensou, quer dizer, seu sonho foi traduzido?”.

Jorge Amado inclina-se para frente fazendo um gesto com a mão e se mobiliza para responder: “Por exemplo, no filme do Nelson...”. Glauber o deixa falar por alguns segundos fazendo sobrepor-se à voz de Jorge Amado sua voz, que diz “Claro, Claro, Claro”, como quem concorda com o que diz o autor, ao mesmo tempo em que produz uma opacidade que se contrapõe ao que ele próprio enuncia (nada está claro). As falas entrecortadas, o rosto desenquadrado, as respostas afirmativas de Glauber que sempre interrompem a fala de Jorge Amado, revelam uma vontade de produzir um autor sempre em estado de dizer, mas um estado interditado por um transe, a gagueira de uma linguagem que se produz por buracos, cortes e intervalos. As vozes entrecortadas compõem um *continuum* ruidoso e nunca cessam, nem quando Jorge Amado fala. Jorge Amado é, então, biografado por pedaços de fala.

Aqui a própria distinção entre figura e fundo tende a uma indiscernibilidade, em que as perguntas e respostas competem com microfônias, sons de rádio ou televisão, e conversas paralelas que irrompem continuamente na cena. A apresentação da personagem-título se dá por espasmos sonoros, interrupções e volumes baixos, como se recusasse a transformação de Jorge Amado numa identidade reconhecível, num protagonista. Neste ambiente interno e pequeno, longe das caracterizações tradicionais do que seja o povo, Glauber institui uma conversação que mantém tensa a copresença de singularidades sonoras, uma falação ininterrupta que pensa o mundo a partir de suas qualidades incomensuráveis, desafiando os limites da representação cinematográfica.

Considerações finais: O falatório multitudinário

Neste manuscrito pudemos verificar de que modo o problema das conversações é disposto nos filmes de Glauber Rocha a partir da relação entre uma falação que pode ser capaz de emergir à superfície das imagens e deixar atravessar o fundo ruidoso que a compreende, ou pode ser figura imiscuída ao *continuum* ruidoso de natureza indiscernível, produzindo um povoamento que se dá na inconstância e, por este motivo, não perde sua potência de sem-fundo multitudinário. Se a conversa é, como dissemos, uma partilha verbal do comum, essa falação estilhaçada mobilizada por Glauber produz um conjunto de singularidades cooperantes que atuam como multiplicidades comunicantes e se arranjam em povoamentos instáveis,

sempre retomados por sua força de multidão. São processos por meio dos quais “certas coisas (embora diferentes) se comunicam e são capazes de produzir alguma coisa, pelo trabalho que desempenham não como sujeitos, mas como agentes.” (OLIVEIRA, 2019, p. 24). É por isso que Gilles Deleuze disse que no cinema terceiro mundista “o que tocou na hora da tomada de consciência foi precisamente a tomada de consciência de que não havia povo, mas vários povos, uma infinidade de povos”, uma multidão.

Bibliografia

- AURÉLIO, Diego. *Prefácio*. In SPINOZA, Baruch. Tratado político; tradução, introdução e notas Diogo Pires Aurélio ; revisão da tradução Homero Santiago. - São Paulo: Martins Fontes, 2009
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, 1964.
- JORJAMADO no cinema. Direção: Glauber Rocha. Produção: Embrafilme, 1979.
- MACHADO, Arlindo. *Apresentação*. in DUBOIS, Philippe. Cinema, Vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- NEGRI, Antonio. *Cinco lições sobre Império*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- OLIVEIRA, Fernando. *O corpo comum da multidão*. Revista Conatus - Filosofia de Spinoza - Volume 11 - Número 21 - Ano 2019
- SILVA, Alexandre Rocha da; NONINO, Gabriel Pio; MACEDO, Lennon Pereira. *Uma leitura semiótica das multidões*. Intexto, Porto Alegre, n. 36, 2016, p. 176-192.
- SPINOZA, Baruch. *Tratado político*; tradução, introdução e notas Diogo Pires Aurélio; revisão da tradução Homero Santiago. - São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- TARDE, Gabriel. *A opinião e as massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Difilm, Mapa Filmes, 1967.
- VIRNO, Paolo. *Gramática da Multidão*. Para Uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

Recebido em: 05-09-2022

Aceito em: 18-01-2023