

FELIPE SOARES LOPES

**Glauber Rocha e Serguei Paradjanov:**

**Comparação entre *Cabezas Cortadas* e *A Lenda da Fortaleza de Suram*.**

Versão Corrigida (versão original disponível na Bi

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

Área de Concentração: Meios e Processos Audiovisuais. Linha de pesquisa: História, teoria e crítica.

Orientador: Prof. Dr. Mateus Araújo Silva.

São Paulo  
2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Soares Lopes, Felipe

Glauber Rocha e Serguei Paradjanov:: Comparação entre  
Cabezas Cortadas e A Lenda da Fortaleza de Suram. /  
Felipe Soares Lopes; orientador, Mateus Araújo Silva. -  
São Paulo, 2021.  
166 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Meios e Processos Audiovisuais / Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Glauber Rocha. 2. Serguei Paradjanov. 3. Cabezas  
Cortadas. 4. A Lenda da Fortaleza de Suram. I. Araújo  
Silva, Mateus . II. Título.

791.43

CDD 21.ed. -

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Felipe Soares Lopes

**Glauber Rocha e Serguei Paradjanov:**

**Comparação entre *Cabezas Cortadas* e *A Lenda da Fortaleza de Suram*.**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Meios e Processos Audiovisuais.

**Banca Examinadora:**

Prof. Dr.: Mateus Araújo Silva \_\_\_\_\_

Instituição: ECA/USP \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: Lúcia Ramos Monteiro \_\_\_\_\_

Instituição: IACS/UFF \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr.: Pedro Maciel Guimarães Júnior

Instituição: IA/Unicamp \_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_

## **AGRADECIMENTOS**

Ao meu orientador, Professor Dr. Mateus Araújo Silva, por ter selecionado o projeto, acreditando nele desde o início, e pela generosidade em compartilhar seu conhecimento comigo.

Aos Professores Drs. Pedro Maciel Guimarães Júnior, Lúcia Ramos Monteiro, Elianne Ivo Barroso e Luiz Carlos Oliveira Júnior, por aceitarem participar da banca.

A toda minha família pelo apoio e carinho, mas especialmente aos meus pais, Luiz Cláudio Ribeiro Lopes e Solange Aparecida Soares Lopes; aos meus avôs, Seu Clemilson Pereira Lopes (onde o senhor estiver!), e Seu Augustinho Soares; às minhas avós, Dona Morancy Penha Ribeiro e Carmen de Freitas Julião Soares, um agradecimento mais do que especial; às minhas irmãs, Carolina Soares Lopes e Isabela Soares Lopes; ao meu sobrinho, Dante Lopes Salgado, pelos momentos de descontração; e aos meus padrinhos, Leonardo e Célia.

Aos meus amigos Raffaella Rosset, Guilherme Valente, Pedro Vargas, Aloísio Corrêa, João Lucca Piovan, Laura Coggiola, Luiz Fortini, Rafael “Stan” Molina, Priscila Faria, Matheus Nery, Matheus Sanders Montandon e Julia Teodora Thompson, que me acompanharam e me apoiaram por todo o processo.

Um agradecimento especial ao Urik Paiva pela motivação, pela curiosidade, pela paciência e disposição de ter sido um dos primeiros leitores e pelo bom humor que muitas vezes me animou.

## RESUMO

LOPES, F. S. **Glauber Rocha e Serguei Paradjanov**. 2021, 160p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

A dissertação dedica-se a uma análise e posterior comparação dos filmes *Cabezas Cortadas* (1970) e *A Lenda da Fortaleza de Suram* (1985), no esforço de traçar afinidades temáticas e formais entre seus respectivos realizadores, Glauber Rocha (1939-1981) e Serguei Paradjanov (1924-1990). Partindo-se de uma perspectiva autoral, na Introdução traça-se um panorama amplo que compreende as atividades dos realizadores na década de 1960, já se atendo às principais semelhanças tanto de estilo quanto de percurso; apresenta-se então os filmes, com destaque para suas recepções, de maneira a identificar os principais pontos formais; segue-se então para o próximo capítulo, uma análise do programa narrativo em cada filme, com destaque para a relação que se estabelece entre os planos; o capítulo seguinte é dedicado ao estudo da estilização que marca ambos os filmes, se atendo a aspectos visuais, registro de atuação e relação som-imagem; conclui-se com uma comparação dos programas formais dos dois filmes, e com a abertura de outro panorama, inserindo Glauber e Paradjanov numa constelação de cineastas, evidenciando a afinidade entre os dois a partir dessa perspectiva.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Serguei Paradjanov; *Cabezas Cortadas*; *A Lenda da Fortaleza de Suram*.

## ABSTRACT

LOPES, F. S. **Glauber Rocha e Serguei Paradjanov**. 2021, 153p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

This work is dedicated to the analysis and subsequent comparison of the films *Cabezas Cortadas* (1970) and *The Legend of Suram Fortress* (1985), to draw thematic and formal affinities between their respective directors, Glauber Rocha (1939-1981) and Serguei Paradjanov (1924-1990). Starting from an authorial perspective, the Introduction draws a broad panorama that include the filmmakers activities in the 1960's, already paying attention to the similarities between them, both in style and career; the films are then presented, highlighting their reception in order to identify their main formal points; the following chapters will be dedicated to the analysis of said formal points: one chapter to the study of the narrative programs of each film, highlighting the relation established by the filmmakers between the images; and one chapter dedicated to the study of the plastic and figurative stylization that characterizes both films, focusing on the visual aspects, work with the actors and sound-image relation. It concludes with the comparison between the formal programs of the two films, opening another perspective, inserting Glauber and Paradjanov into a constellation of filmmakers that highlights their affinities.

Keywords: Glauber Rocha; Serguei Paradjanov; *Cabezas Cortadas*; *A Lenda da Fortaleza de Suram*.

# SUMÁRIO

---

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>7</b>
1.1 Considerações Iniciais .....	7
1.2 Encontros e divergências: Rio de Janeiro e Kiev .....	9
1.3 Cabezas e Suram .....	19
1.4 Recepção dos filmes .....	26
<b>2. PROGRAMAS NARRATIVOS .....</b>	<b>35</b>
2.1 Fragmentação Narrativa.....	35
2.2 Referências Literárias e Filiações Cinematográficas.....	45
2.3 <i>Cabezas Cortadas</i> e a Narrativa Episódica.....	49
2.4 <i>A Lenda da Fortaleza de Suram</i> e a Narrativa em Mosaico.....	62
2.4 Consequências .....	74
<b>3. ESTILIZAÇÃO .....</b>	<b>77</b>
3.1 Autonomia dos Planos .....	77
3.2 Alegoria e estilização em <i>Cabezas</i> .....	78
3.3 Plasticidade e estilização em <i>Suram</i> .....	102
3.4 Alegoria e Plano Emblema.....	123
<b>4. CONCLUSÃO.....</b>	<b>128</b>
4.1 Considerações finais .....	128
4.2 <i>Cabezas</i> e de <i>Suram</i> : anacronismo enquanto denúncia da representação .....	133
4.3 Glauber e Paradjanov em perspectiva .....	139
<b>5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>150</b>
<b>6. FILMOGRAFIA.....</b>	<b>158</b>
<b>7. LISTA DE FIGURAS.....</b>	<b>160</b>

# 1. INTRODUÇÃO

---

## 1.1 Considerações Iniciais

Esta dissertação é dedicada à análise e comparação dos filmes *Cabezas Cortadas* (1970), do realizador baiano Glauber Rocha (1939-81), e *A Lenda da Fortaleza de Suram* (1985), do realizador soviético, nascido em Tbilisi e de origem armênia, Serguei Paradjanov (1924-90). Pergunta-se: que motivos levaram à escolha desses dois filmes, e desses dois cineastas, para um trabalho de análise e de subsequente comparação de seus programas formais? O que poderiam ter em comum esses realizadores que, sendo contemporâneos entre si, apresentam uma distância considerável a nível geográfico, etário e de estilo? Que afinidades os programas formais de *Cabezas* e de *Suram* compartilham? De que maneira essas afinidades poderiam evidenciar semelhanças entre os estilos autorais de Glauber e Paradjanov, realizadores que, para todos os efeitos, nunca se encontraram, viram, ou comentaram os filmes um do outro? Nosso trabalho nasceu de uma sugestão encontrada num texto de Mateus Araújo comparando Glauber e Rouch, e situando sua “conjugação *sui generis* entre um estilo moderno e um empréstimo de formas “arcaicas” de racionalidade (...) numa linhagem da qual poderíamos aproximar também Pasolini, Paradjanov e talvez os portugueses Antônio Reis e Margarida Cordeiro” (2009, p.53). Foi a partir dessa pista, dessa provocação inicial, que surgiu o interesse de analisar e comprar os dois cineastas, escolhendo-se, para isso, *Cabezas* e *Suram*.

Os próximos capítulos têm como objetivo enfrentar essas inquietações. Entretanto, algumas dessas questões já podem ser abordadas na forma de considerações que preparam o terreno para a análise propriamente dita. Começa-se com a exposição dos motivos que levaram à escolha desses dois filmes para uma análise comparada. *Cabezas* e *Suram*, em primeiro lugar, não são opções óbvias quando se coloca em questão as filmografias de Glauber e de Paradjanov, tratando-se de filmes, em certo sentido, “ofuscados”: *Cabezas*, com o seu tom solene e hermético<sup>1</sup>, some em meio à efervescência e à convulsão que fizeram a o reconhecimento de Glauber nos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade na Terra do Sol* (1969), para ficar em alguns exemplos. No caso de *Suram*, mesmo

---

<sup>1</sup> A péssima recepção crítica de *Cabezas* na França não contribuiu para a carreira e difusão do filme, como se verá adiante.



celebrado no seu lançamento, o filme é turvado pela visualidade marcante de seu antecessor, *Sayat Nova* (1969), que permanece até hoje o filme mais celebrado do realizador. Comenta-se ainda que, apesar disso, *Suram* não é a obra menos reconhecida do autor, que renegou uma parte considerável de seus filmes anteriores a 1965.

Além de não serem os títulos de maior destaque nas suas respectivas filmografias, *Cabezas* e *Suram* apresentam inesperadas afinidades a nível formal, sustentando o pareamento e a comparação entre os estilos autorais de Glauber e Paradjanov: são filmes de planos longos e de enquadramentos frontais, com gestuais lentos e hieráticos, nos quais o olhar da câmera se demora na contemplação de imagens de composição cuidadosa; são filmes, cada um à sua maneira, enigmáticos, com estruturação narrativa oblíqua que desafia convenções dramáticas e de representação. *Cabezas*, filme sobre os dias finais de um ditador latino-americano em exílio, apresenta uma narrativa que, apesar de sua abordagem direta, nega, no seu fluxo onírico de imagens de dimensão histórica, relações estritas de causa-efeito no encadeamento de seus eventos e situações dramáticas de natureza alegórica. De maneira semelhante, *Suram*, adaptação de um conto sobre o emparedamento de um jovem, apresenta um genuíno labirinto narrativo, onde diferentes enredos se entrelaçam num sequenciamento de imagens com forte apelo sensorial e expressiva carga simbólica, conduzindo o filme e suas situações dentro de uma chave que evoca, de maneira fantástica, o imaginário popular georgiano.

Por fim, *Cabezas* e *Suram* ainda marcam inflexões tanto nos programas formais de seus realizadores quanto nas suas respectivas trajetórias profissionais. *Cabezas* é o ponto de saturação para o uso de alguns recursos e operações formais que Glauber, visando uma dimensão histórica, fazia desde *Terra em Transe*; os títulos posteriores, como *Claro* (1975), sem abandonar esses procedimentos, diluem-nos, lançando mão de outros recursos da *mise-en-scène* para criar a dimensão histórica; e, ainda que *A Idade da Terra* retome alguns desses procedimento que marcam *Terra em Transe* e *Cabezas*, o faz nos seus próprios termos. No que diz respeito à trajetória profissional do realizador, *Cabezas* marca de vez o fim das boas relações de Glauber com a crítica francesa, inaugurando uma etapa turbulenta na sua carreira. Já *Suram*, no caso de Paradjanov, retoma as inovações apresentadas em *Sayat*, direcionando a forte plasticidade poética de seu estilo para um filme fantástico e de caráter folclórico; novamente se inspirando em ícones e iluminuras para compor seus planos, o realizador, entretanto, se afasta de *Sayat* no esforço de adaptar um tradicional conto num filme mais narrativo do que poético. O desvio apresentado em *Suram* se confirma nos poucos filmes que o seguiram: o curta-metragem *Arabescos sobre um tema de Pirosmeni* (1985), mas o também narrativo longa-

metragem *Ashik Kerib* (1988). Quanto a sua trajetória, *Suram*, feito no contexto da glasnost, marca para o realizador o fim de um longo período de ostracismo marcado por prisões e exílios.

Apresentadas as motivações que levaram à escolha de *Cabezas* e *Suram* para análise e comparação, volta-se à primeira pergunta: quais são as afinidades entre *Cabezas* e *Suram*? De que maneira esses filmes podem evidenciar proximidades entre os estilos autorais de Glauber e Paradjanov? Para responder a esses questionamentos, centrais para a dissertação, decidiu-se partir de uma visão mais ampla sobre os filmes para, pouco a pouco, se identificar denominadores comuns que orientem a análise e sustentem a comparação dos mesmos nos seus aspectos formais convergentes e divergentes. Partindo-se de uma perspectiva autoral, começa-se por uma breve retomada das trajetórias de Glauber e Paradjanov, desde os anos em que os realizadores alcançaram destaque internacional, inserindo-os, em movimentos cinematográficos ativos nesse período em seus respectivos países: para Glauber, o Cinema Novo Brasileiro; para Paradjanov, a Escola Poética Soviética. A partir desse panorama, buscase compreender, em linhas gerais, dos estilos autorais dos realizadores, identificando suas principais linhas de força que possibilitam o pareamento dos realizadores.

Seguindo por esse caminho, após considerações acerca dos estilos autorais de Glauber e Paradjanov, parte-se para a apresentação dos filmes em si, com enfoque em três pontos: 1) de que maneira *Cabezas* e *Suram* se configuram enquanto pontos de inflexão nos programas formais de seus realizadores? 2) Que particularidades os filmes carregam dos títulos anteriores, e o que levam adiante para os subsequentes? 3) Em quais condições foram produzidos e quais são os aspectos formais que mais chamaram a atenção da recepção crítica? As questões **apresentadas** neste e no outro parágrafo, fazem parte da introdução, cujo objetivo é reformular as duas questões centrais desta dissertação a partir da apresentação de cada filme.

## 1.2 Encontros e divergências: Rio de Janeiro e Kiev

Algumas considerações sobre Glauber Rocha e Serguei Paradjanov, ainda que superficiais, são necessárias para facilitar a análise comparativa aqui proposta, e, ainda que os objetos específicos deste estudo sejam os filmes *Cabezas Cortadas* e *A Lenda da Fortaleza de Suram*, um breve desvio em direção a essas duas figuras é proveitoso para melhor se compreender os pontos que permitem e sustentam a comparação entre os dois filmes. O esforço aqui tem caráter introdutório e tangencial, sem aprofundamento, suas biografias, assim como os acontecimentos históricos, políticos, sociais e econômicos que as emolduraram; deseja-se apenas apontar determinadas semelhanças de trajeto, identificando e destacando os principais

pontos em comum que preambulam a comparação dos filmes. Assim, acredita-se ser possível já identificar os primeiros pontos de contato que serão desenvolvidos na análise.

Tanto Glauber quanto Paradjanov despontaram a nível internacional com poucos anos de diferença: *Barravento* (1962), primeiro longa-metragem de Glauber, teve sua estreia no 1º Festival de Nova York, em setembro de 1963, sendo ainda premiado no Festival de Cinema de Karlovy-Vary; oito meses depois, foi a vez da exitosa estreia de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* no festival de Cannes, em maio de 1964. Em 1965, dois anos depois da estreia de *Barravento*, *Cavalos de Fogo* (1965), o sétimo filme de Paradjanov, foi laureado com o Grande Prêmio da Crítica do Festival de Mar del Plata em 1965<sup>2</sup>. Se a estreia de *Barravento*, seguida do sucesso de *Deus e o Diabo*, marcou a precocidade do gênio de Glauber aos 25 anos, consolidando-o internacionalmente como principal expoente do Cinema Novo brasileiro; *Cavalos* inaugurava, ainda que de maneira tímida, uma nova época para Paradjanov, já com 40 anos: após uma década trabalhando como diretor e assistente de direção em filmes de encomenda para os Estúdios Dovzhenko, na Ucrânia, o realizador conseguiu encabeçar um projeto mais próximo de suas verdadeiras ambições artísticas, que culminariam, quatro anos depois, em *Sayat Nova* (1969), que, devido a problemas com a censura soviética, só seria distribuído alguns anos depois, já na década de 70. Ainda que tenha alcançado destaque internacional com dois anos de diferença, Paradjanov, em relação a Glauber, poderia ser considerado um cineasta veterano, já em meio de carreira.

Os primeiros anos da década de 1960 viram surgir, tanto no Brasil quanto na Ucrânia (a então terra adotiva de Paradjanov), movimentos de forte efervescência cultural, com o cinema ocupando uma posição central. O Rio de Janeiro, ainda sob os efeitos do otimismo dos anos JK, era palco dos primeiros esforços que resultariam no Cinema Novo, fruto da articulação de jovens realizadores brasileiros que, após o fracasso do modelo industrial da Vera Cruz, pautado no *studio system* de Hollywood, se propunham a construir um novo modelo, estético e econômico, para o cinema nacional, refletindo, de maneira crítica e engajada, a identidade, os dilemas e a condição material do Brasil, mas também estabelecendo diálogo com seus contemporâneos europeus; nesse grupo, se destacavam o já cineasta Nelson Pereira dos Santos (1928-2018), assim como Paulo César Saraceni (1932-2012), Ruy Guerra (1931) e Glauber

---

<sup>2</sup> Não se ignora que *Sayat Nova* (1969) seja o primeiro grande filme de Paradjanov, visto que *Cavalos*, ainda que não renegado pelo cineasta, apresenta forte influência do diretor de fotografia, Yuri Illienko (1936-2010). Porém, se não se cita *Sayat* aqui é devido à data de sua estreia internacional: mesmo feito em 1969, com estreia em Moscou em 1970, o filme, devido à censura soviética, só cruzaria a cortina de ferro oito anos depois de sua feitura, ao ser exibido em junho de 1977, na semana do filme soviético de Verona, atrasando a sua estreia internacional em pouco menos de uma década.

Rocha que vinham, apesar da pouca idade, com forte bagagem cinéfila. Movimentações com objetivos semelhantes também ocorreram em outros países da América Latina, como é o caso do Cinema Novo Argentino, cujos principais destaques foram Fernando Birri (1925-2017) e Fernando Solanas (1936-2020), e do Cinema Novo Cubano, com destaque para Tomás Gutierrez Alea (1928-96), Humberto Solás (1941-2008), Santiago Álvarez (1919-98) e Sara Gómez (1942-74). Nesse contexto dos Novos Cinemas latino-americanos, Glauber foi um de seus principais articuladores e defensores.

Por outro lado, a Kiev soviética, na qual Paradjanov morava desde sua graduação na VGIK, em 1955, era o epicentro de um renovado interesse etnográfico pela cultura tradicional ucraniana, que teria como consequência um despertar mais amplo para as demais culturas tradicionais e não-russas da União Soviética. Esse interesse, grosso modo, se fez presentes em diferentes expressões artísticas, mas teve especial destaque no cinema com o surgimento de um grupo de realizadores ao qual se convencionou chamar *a posteriori* de Escola Poética Soviética. O movimento, caracterizado pela “tendência de vincular expressões de particularidades nacionais com um estilo poético” (STEFFENS, 2013, p. 18<sup>3</sup>)<sup>4</sup>, se destacava por contestar a estética oficial de Moscou, o realismo socialista. A Escola Poética, ainda que surgida na Ucrânia, logo se espalhou para as demais repúblicas não russas da URSS, incluindo nomes como Artavazd Peleshian (1938), armênio; Tengiz Abuladze (1924-94) e Otar Iosseliani (1934), georgianos; e Bolotbek Shamshiev (1941-2019), quirguistanês (STEFFENS, 2013). Paradjanov, ainda que nascido na Geórgia e de origem armênia, é considerado um de seus percursores, junto com Yuri Illienko (1936-2010), o diretor de fotografia de *Cavalos*, e Leonid Osyka (1940-2001).

Apesar das diferenças geográficas, de idade e de percurso, tem-se, até o momento, dois cineastas ocupando posições de destaque em movimentos que buscavam, a sua própria maneira, rejuvenescer a estética cinematográfica de seus países ao proporem o resgate, a reinvenção, ou o reencontro com suas respectivas identidades e realidades nacionais. Se os jovens do Cinema Novo, inspirados pelo Neorealismo e pela Nouvelle Vague, contestavam a supremacia estilística e material de Hollywood, orientando seus esforços na construção de um cinema em consonância com os dilemas da realidade econômica, política, social e cultural do Brasil; por outro lado, os membros da Escola Poética, se inspirando tanto na sensibilidade popular e no

---

<sup>3</sup> No original: “Indeed, this tendency to link expressions of national particularity with a poetic style is the Soviet poetic school’s defining trait”.

<sup>4</sup> Exceto menção ao contrário, as traduções de todos os textos em línguas, que não o português, são nossas.

folclore local, quanto nas experimentações formais que marcaram a primeira geração do cinema soviético, lutavam contra a imposição do realismo socialista.

O Cinema Novo foi um grupo mais articulado enquanto tal, lutando contra a precariedade material que marcava a feitura e a distribuição de filmes no Brasil: se projetando nos festivais internacionais desde 1963, uma das maiores conquistas do grupo se deu na criação da Embrafilme, em 1969; por outro lado, os programas formais de seus realizadores eram heterogêneos, havendo grande diferença, para se ficar em alguns exemplos, dos filmes de Leon Hirszman (1937-87) para os de Joaquim Pedro de Andrade (1932-98) ou Paulo César Saraceni. A Escola Poética, por seu lado, era “no melhor dos casos, informal, e os cineastas das repúblicas soviéticas, para além da Ucrânia, não se identificavam, necessariamente, com o grupo” (STEFFENS, 2013, p. 18)<sup>5</sup>; seus cineastas ainda contavam com a infraestrutura dos estúdios nacionais, ligados ao Estado soviético; nesse sentido, trata-se de uma faca de dois gumes, pois, ao mesmo que tempo que o Estado possibilitava, à nível material, a feitura dos filmes, podia exercer poder de veto ou de censura. Como reflexo dessa diferença, Glauber se posicionou de maneira mais enfática como liderança do movimento, escrevendo manifestos, articulando encontros e refletindo sobre os problemas formais, materiais e políticos não só do cinema brasileiro, mas também latino-americano e terceiro-mundista. Paradjanov, apesar de seu engajamento, nunca chegou a assumir essa postura de liderança, visto que a própria natureza pouco articulada da Escola não contribuía, mas também devido aos longos períodos de cárcere aos quais o realizador foi submetido.

Se se destaca o Cinema Novo e a Escola Poética enquanto movimentos que traziam ímpetos de experimentação cinematográfica e interesse por questões de identidade nacional, é porque tanto Glauber quanto Paradjanov foram os realizadores que de maneira mais intensa incorporaram essa busca em seus programas formais, concebendo-os de maneira *sui generis* ao conjugar essa experimentação fílmica com interesses etnográficos, passando pela sensibilidade religiosa popular. Glauber, desde *Barravento*, e Paradjanov, desde *Cavalos*, explicitam seus interesses por culturas tradicionais, suas manifestações artísticas e a dimensão religiosa de seu pensamento. É central à narrativa do primeiro longa de Glauber o tema da religiosidade afro-brasileira, uma constante em boa parte de seus filmes; por outro lado, o filme de Paradjanov inspira-se na espiritualidade e no folclore do povo hutsul, grupo étnico de matriz ucraniana, que habita os Cárpatos.

---

<sup>5</sup> No original: “At the same time, this school was informal at best, and the filmmakers from the republics outside of Ukraine did not even necessarily identify themselves as belonging to the same group”.

Ambos os cineastas explicitaram esse interesse ao longo de suas carreiras, mas é Paradjanov que mais se destaca nesse sentido já que seus filmes são verdadeiros mergulhos nos universos culturais, artísticos e materiais não só da tradição hutsul (no caso de *Cavalos*), mas também das culturas armênias, georgianas e azeris<sup>6</sup>: o cineasta insere de maneira deliberada em seus filmes objetos e vestimentas que remetem a essas culturas e seu passado [Fig. 1], colocando-os em destaque menos por efeitos narrativos e/ou dramáticos, e mais pelo seu valor simbólico e composicional, inspirando-se ainda em manifestações artísticas de teor folclórico e tradicional, como iluminuras e ícones religiosos, para compor seus planos; é nesse sentido que o cineasta, em entrevista à CAZALS (1993, p. 130)<sup>7</sup> afirma que “o amor pelas coisas antigas não é um passatempo, é a minha convicção estética”.



1 – Ícones ortodoxos em *Cavalos*.

Glauber, por outro lado, mesmo em seus filmes mais urbanos, talvez mais distantes desse universo referencial, povoa seus filmes com personagens originários do imaginário popular brasileiro, e, depois, latino-americano: se nas obras de fundo rural tem-se cangaceiros, líderes religiosos, justiceiros e camponeses; nas obras urbanas, especialmente em *Terra em Transe*, nota-se a presença de ditadores-caudilhos e outras figuras comuns da sociedade brasileira, aqui transformadas em alegorias. Glauber, numa tendência já presente em *Barravento* e que se verifica em outros filmes, insere elementos como danças tradicionais, cerimônias religiosas e músicas de matriz africana [Fig. 2], incorporando-os em seus filmes de maneira a redimensioná-los em narrativas grandiloquentes e épicas (aqui num sentido próximo tanto ao da poesia épica quanto ao do teatro brechtiano), conferindo-lhes um status para além dos seus tradicionais locais tipificados; nesse sentido, segundo Xavier (2001, p. 149), “as metáforas extraídas da tradição popular afro-brasileira, do catolicismo rústico ou da matriz

<sup>6</sup> Respectivamente *Cavalos de Fogo*, *Sayat Nova*, *Suram* e *Ashik Kerib*, sem mencionar os curtas *Hakob Hovnatanyan*, sobre o homônimo pintor armênio, e *Arabescos Sobre Pirosmeni*, sobre o homônimo pintor naïf georgiano.

<sup>7</sup> No original: “*Mon amour pour les choses anciennes, ce n’est pas un hobby, c’est ma conviction esthétique*”

bíblica não podem ser reduzidos a mero artifício retórico e didático (...) a cultura do oprimido e seus mitos são a fonte de energia que o leva à ação (...).”



2 – Celebração afro-brasileira em *Barravento*

Evidenciando o interesse de ambos pelas culturas tradicionais, pergunta-se: de que maneira os realizadores se posicionam em relação a essas tradições? Longe de concepções ufanistas ou identitárias (ainda que, por vezes, abertamente nacionalistas), os filmes de Glauber e Paradjanov manifestam universos culturais marcados por sincretismo e pluralidade. No caso de Paradjanov, a partir de *Sayat Nova* (1969), o cineasta incorpora elementos visuais que remetem ao oriente, como tapeçarias turcas e miniaturas persas, à composição visual de seus planos [Fig. 3]; seu último longa, *Ashik Kerib*, é talvez o testamento mais explícito dessa postura, já que o cineasta adapta um conto russo sobre uma narrativa popular azeri, mesclando simbolismos do seu cristianismo natal com os elementos visuais do mundo islâmico de sua ficção. Assim, não é de se espantar a recorrente comparação feita do estilo de Paradjanov com tapeçarias, mosaicos, afrescos e ícones religiosos, expressões artísticas associadas ao oriente.



3 – Miniatura persa em *Ashik*.

Por outro lado, Glauber, a partir de *O Leão de Sete Cabeças* (1970), se dedica a um projeto de cinema tricontinental, um encontro entre América Latina, Europa e África por meio de filmes que propunham “uma unidade cultural do Terceiro Mundo, pautada numa força mística e religiosa (...)” (CARDOSO, 2007, p. 15). Nesse conjunto de filmes, tem-se, em *O Leão* — cuja trama apresenta personagens europeus, latino-americanos, americanos e africanos —, uma cena de desfile que, remontando às procissões do carnaval brasileiro, apresenta o

presidente fantoche de um fictício país africano vestido como um cortesão europeu do século XVII [Fig. 4]; em *Cabezas*, a trilha sonora do filme é composta por músicas de diferentes estilos e ritmos do mundo hispano-americano, fazendo do país imaginário de Eldorado um substituto para o mundo latino-americano como um todo. Mesmo em filmes posteriores, como em *Claro* (1975), o discurso do filme une história antiga com imperialismo e colonização das Américas; e em *A Idade da Terra*, filme que melhor cristaliza essa força mística e religiosa, Glauber apresenta seus quatro Cristos, cada um representando uma das distintas facetas culturais, históricas e sociais do Brasil. Essa dimensão mítica do estilo de Glauber ocupa um papel central, como se verá adiante, enquanto complemento da dimensão histórica de seus filmes.



4 – Roupas do século XVII em *O Leão*.

Fica evidente que ambos os realizadores incorporam, em seus filmes, diversas identidades culturais a partir de perspectivas amplas: Paradjanov derruba as fronteiras entre Armênia, Geórgia e Azerbaijão, propondo um cinema transcaucásio ao associar de maneira livre objetos que remontam às diversas culturas que passaram pela região ao longo dos séculos, pois o realizador não se contenta em apenas borrar fronteiras de ordem geográfica; Paradjanov explora locações como ruínas de templos pagãos e igrejas medievais, agrupando objetos de diferentes tempos históricos para apresentar as culturas transcaucásicas como atemporais: em *Ashik*, por exemplo, tem-se dois planos que cristalizam essa atemporalidade: no harém, vê-se mulheres vestidas com trajes tradicionais turcos, empunham AK-47 [Fig. 5]; em outro momento, pode-se ver, de relance, o protagonista usando vestimentas tradicionais, mas calçando um tênis Adidas. Os universos culturais representados em seus filmes são tão antigos e primevos quanto as cadeias de montanhas que os cercam. Assim, não é de se espantar a abstração com que os invasores são apresentados em *Suram*: persas, bizantinos, turcos ou russos, todos os impérios que passaram pelo Cáucaso, seus vales e suas montanhas, deixaram suas marcas nas populações locais como o tempo nas rochas, moldando-as conforme as intempéries do clima, sem conseguir, entretanto, derrubá-las. Graças a essa característica do



estilo de Paradjanov, que conjuga arcaísmo e modernidade, que Cazals (1993, p.90)<sup>8</sup> propõe, ao comparar o cineasta com pintores, que “podemos sem dúvida evocar a sobreposição de perspectivas e a fantasia de um Paolo Ucello (...), a embriaguez de detalhes de Bosch (...) ou então, mais próximo de nós (...) os sonhos de Morris Hirshfield e as naturezas mortas de William Hartney”.



5 – Metralhadoras no harém em *Ashik*.

Em sentido oposto, Glauber, na sua concepção tricontinental de cinema, apresenta a identidade brasileira, inserida no contexto latino-americano e terceiro mundista, como um eterno processo alquímico de embate e transformação, em constante processo de gestação, parto e morte. Glauber, como Paradjanov, também não se contenta em apenas borrar fronteiras geográficas: uma das características mais marcantes de seu estilo, pelo menos a partir de *Terra em Transe*, ainda que *Deus e o Diabo* remeta a diferentes acontecimentos históricos do Brasil, é o confronto de objetos de tempos distintos, comentando, por meio de encenações de forte tendência alegórica, os diferentes processos históricos que marcaram o Brasil e que se encontram representados em seus filmes. O exemplo mais cristalino dessa postura é a famosa sequência da Primeira Missa em *Terra em Transe* [Fig. 6]: numa praia, vê-se Díaz, com bandeira negra e vestido como um homem de negócios dos anos 60, acompanhado de duas figuras; um padre e um colonizador português (vestido de maneira carnavalesca), remetendo ao século XVI; os três se encontram com um índio ao lado de uma cruz, remetendo ao quadro *A Primeira Missa no Brasil* (1860), de Victor Meirelles (1832-1903, relacionando a colonização e o romantismo brasileiro ao golpe de 1964; por fim, a banda sonora é composta por um ponto afro-brasileiro. Glauber encena a identidade cultural brasileira como a representação dos seus próprios processos históricos, por mais violentos que tenham sido ou ainda sejam.

<sup>8</sup> No original: “(...) on pourra sans doute évoquer le chevauchement des perspectives et la fantasia d’un Paolo Uccello, la technique de frise et le traitement des arrière-plans d’un Giotto, l’ivresse des détails de Bosch dans *Le Jardins des Délices* ou, encore plus proches de nous, les rencontres inopinées de Magritte, les rêves de Morris Hirshfield, les natures mortes de William Hartney.”



6 – Referência à colonização em *Terra em Transe*.

Essas observações não deixam de implicar em desdobramentos políticos de seus programas formais, no caso de Glauber, de maneira assumida pelo próprio diretor, em manifestos, cartas e entrevistas, como parte integral de seus filmes; no caso de Paradjanov, de maneira mais camuflada, talvez num esforço de evitar problemas com o governo soviético. Mesmo assim, não se ignora que algumas das principais características formais que marcam os estilos autorais de Glauber e Paradjanov refletem suas visões políticas frente a esses universos culturais: a hieraticidade gestual dos atores e a fixidez dos planos, por exemplo, podem ser considerados como manifestações filmicas do entendimento que Paradjanov tem da atemporal paisagem multicultural transcaucásica, assim como a abundância de imagens cristãs, ainda que mesclada com elementos pagãos e/ou orientais, faz um aceno aos nacionalismos armênios e georgianos frente à dominação soviética. Por outro lado, a atuação expressiva, em ebulição no encontro dos atores com a câmera, no caso de Glauber, traduz a violência dos processos históricos que, dentro de um contexto tricontinental, forjaram e ainda forjam as identidades culturais brasileira e latino-americana.

O Cáucaso de Paradjanov é uma terra perdida entre o oriente e o ocidente, onde milagres tão absurdos quanto fantásticos acontecem, e crises políticas são resolvidas com intervenções de videntes e sacrifícios humanos. O imaginário predominante em seus filmes é de matriz supersticiosa, seja ela pagã, cristã ou ambas: o cristianismo nesse universo é tão arraigado à terra que se contaminou com o paganismo originário de seus habitantes, borrando as linhas que separam o sagrado do profano: como exemplos, pode-se citar o sutil erotismo de *Sayat*, que coabita com a inspiração religiosa de seus planos, assim como o paganismo latente de *Suram*. Já o universo tricontinental de Glauber é permeado de crenças populares, de homens que transitam entre a loucura, a miséria e a santidade: seus personagens, como os loucos da Antiguidade e da Idade Média, são possuídos por forças maiores – tão divinas quanto históricas – que lhes roubam a razão e ditam seus comportamentos; trata-se, no fim, de um mundo moldado por forças materiais e místicas, regido pelas regras implacáveis do poder e pelo absurdo infinito da miséria; em outras palavras, “(...) não há separação nítida entre as esferas da causalidade

material e da magia” (XAVIER, 2001, p. 149). Também se trata de um mundo marcado pelo cristianismo, ainda que o de Glauber, como evidenciando em *Idade da Terra*, seja amplo, assimilando e sincretizando as espiritualidades indígena e afro-brasileira.

Outros pontos de comparação, tanto em convergências quanto em divergências, poderiam ser apresentados aqui: as perseguições que ambos sofreram, do autoexílio de Glauber às prisões de Paradjanov, e de como o status de dissidentes políticos prejudicou suas carreiras; os projetos inacabados, abortados ou interrompidos, que os realizadores colecionaram ao longo de suas carreiras; a recepção de ambos pela crítica europeia, e a relação em especial com a francesa; as influências que estabeleceram nas suas cinematografias nacionais e nas de outros países. Porém, para efeitos deste trabalho, esses aspectos serão postos de lado. Até o momento, dedicou-se a estabelecer paralelismos e analogias que permeiam a trajetória cinematográfica e que despontam de uma visão mais ampla dos estilos de Glauber e Paradjanov; como consequência, já se pode destacar algumas características importante de seus estilos que orientarão a comparação dos filmes.

Tem-se dois cineastas que despontaram internacionalmente quase ao mesmo tempo, ocupando posições de destaque em movimentos que, dentro de suas particularidades, contestavam paradigmas estéticos: o Cinema Novo contra o modelo Hollywoodiano, a Escola Poética contra o realismo socialista de Moscou. Esses movimentos vinculavam experimentação filmica com interesse por identidade nacional, o que, no caso de Glauber e Paradjanov, resultou em filmes cujo estilo opera entre dois eixos, um projeto moderno de cinema e uma sensibilidade arcaica, muitas vezes de dimensão religiosa: esse é o primeiro ponto que sustenta e permite a comparação entre as obras desses dois cineastas; todos os outros parâmetros aqui levantados, ao fim, convergirão nesses dois eixos; ainda que operando em outros termos, a ideia principal é esse encontro entre modernidade e arcaísmo, assim como seus possíveis desdobramentos. Indo mais além, entretanto, pelo fato de ambos os realizadores terem participado em movimentos que questionavam paradigmas estéticos impostos, entende-se que esses eixos operam, nos respectivos estilos autorais de Glauber e Paradjanov, numa lógica de contestação desses paradigmas estéticos, entendidos dentro de uma chave de luta por emancipação cultural, no caso de Glauber; e de resistência, no caso de Paradjanov.

Antes de dar continuidade à análise, é importante se demorar no que se chamou de aliança, ou conjugação *sui generis*, entre modernidade e arcaísmo, visto que essa ideia não será apenas retomada depois, como também é central para a associação entre os cineastas. Até aqui, buscou-se evidenciar como Glauber e Paradjanov, partindo de concepções plurais e heterogêneas dos universos culturais representados em seus respectivos filmes, buscam, dentro

da chave de um programa estético moderno, resgatar filmicamente uma sensibilidade popular e arcaica; não se trata de fazer um registro objetivo das manifestações artísticas e culturais dessas culturas, nem dos seus artefatos materiais, mas sim de transportar ou de deslocar os polos que constituem esse paradoxo, modernidades versus arcaísmo, de maneira a criar uma espécie de síntese: são cineastas modernos por tomarem emprestado para seus filmes um sensibilidade arcaica, e são cineastas arcaicos por recorrem á uma forma moderna. Como consequência, pode-se propor que, dada esse deslocamento a nível temporal, o que até então aqui se designou como aliança ou conjugação entre modernidade e arcaísmo evidência uma *sensibilidade anacrônica*, dividida pelos dois cineastas; será esse o termo usado a partir de então para se comentar essa faceta dos estilos de Glauber e Paradjanov.

### 1.3 Cabezas e Suram

Sendo Glauber e Paradjanov realizadores de sensibilidade anacrônica, atem-se ao fato que esse anacronismo possui um importante fator, uma postura anticlássica que o funda, logo, é preciso se perguntar: qual a melhor forma de apresentar os filmes *Cabezas Cortadas* e *A Lenda da Fortaleza de Suram* a partir desse anacronismo anticlássico? Como introduzir, para a análise e a comparação aqui pretendidas, esses dois filmes tão peculiares de cineastas com estilos autorais tão únicos? Mirando essas questões, propõe-se um itinerário que busca entender de que maneira os filmes se situam em relação aos estilos autorais de seus respectivos realizadores: qual a posição que *Cabezas* e *Suram* ocupam não só no desenvolvimento estilístico de seus respectivos realizadores, mas também nas suas trajetórias profissionais? Elaborando-se de outra forma, esses filmes confirmam ou abandonam tendências presentes nas obras anteriores? Apresentam inovações que seriam adotadas nos filmes seguintes, ou não estabelecem relação com os títulos que os sucederam?

Ambos os filmes representam, em relação aos seus precedentes, mudanças, senão de percurso, pelo menos de tom. Em *Cabezas*, a variação é mais perceptível por ser mais acentuada: diferente dos longas-metragens anteriores — *O Leão de Sete Cabeças*; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; *Terra em Transe*; *Deus e o Diabo* e, em menor grau, *Barravento* —, *Cabezas* é um filme mais contemplativo. Os movimentos de câmera, expressivos nos títulos anteriores, dão lugar a planos abertos e de duração mais longa<sup>9</sup> e, ainda que os movimentos sejam abundantes, adquirem outro ritmo, mais pausado; a montagem, que

---

<sup>9</sup> Importante comentar que *Barravento* e *O Leão* também apresentam, em relação aos demais títulos, planos mais longos e fixos; porém, é em *Cabezas* que eles proliferam.

era prolixa e vertiginosa — num processo de recorte-cola dos planos, intercalando cenas dentro de outras cenas —, aqui se torna mais contida; o registro da atuação, antes expressivo e incandescente, arrefece em *Cabezas*. Na sua totalidade, o filme destaca-se do restante da filmografia de Glauber por aliar uma linguagem solene e hierática com um matiz grotesco, conferindo-lhe sua tonalidade particular, entre o trágico, o patético e o onírico.

*Suram*, por sua vez, também apresenta desvios em relação a *Sayat*, seu precedente. A cinebiografia do homônimo poeta armênio foi concebida como um poema visual, no qual a narrativa desempenha um papel tão secundário que se dilui na plasticidade dos planos, que evoca a lírica armênia medieval; já *Suram* é mais narrativo e apresenta, ainda dentro das peculiaridades de Paradjanov, uma trama mais definida, sem implicar, entretanto, em rompimento com o filme armênio, e muito menos uma retomada de sua produção ucraniana, dos filmes renegados a *Cavalos*, mais convencional: *Suram*, apesar de narrativo, apresenta as principais características formais que distanciam *Sayat* de *Cavalos*; e permanecem no filme georgiano o gestual hierático das atuações, o intrincado simbolismo das imagens, que se manifesta em composições de forte apelo visual, assim como a montagem, que explora relações plásticas entre os planos. Se *Sayat* abstrai a narrativa em função da plasticidade; *Suram* coloca aquela em função desta, evocando, dessa vez, o imaginário popular georgiano, seus símbolos e seus heróis ao invés da intimidade poética de *Sayat*.

Ainda que *Cabezas* e *Suram* se destaquem, em relação aos seus antecessores, por suas peculiaridades, constata-se em ambos a presença de características formais que possibilita sua inserção de maneira coesa nas suas respectivas filmografias. *Cabezas*, herdeiro do universo ficcional de *Terra em Transe*, apresenta momentos de atuação explosiva e de virtuosismo na montagem: a cena do conflito entre as forças de Díaz e seus opositores, por exemplo, é uma seqüência composta pela sucessão acelerada de planos de durações alternadas: os planos do ataque de Díaz tem alguns poucos segundos, enquanto os planos de seus opositores se dilatam no tempo [Fig. 7 e 8]. Além disso, permanece o “olhar táctil” e “sensual” do realizador em contraste e em combinação com a representação alegórica, que “tende à abstração” (XAVIER, 2001, p. 140). Esse comentário, feito sobre a movimentação da câmera nos filmes de Glauber, quando aplicado a *Cabezas*, revela a maneira com que o filme se distancia e retoma aspectos do estilo glauberiano: a taticidade e sensualidade do olhar ficam menos a cargo da movimentação da câmera (na sua proximidade com o corpo dos atores), e mais em função das cores das composições, que ganham primazia; logo, o dinamismo da câmera adquire, como já se mencionou, um novo ritmo, mas também um outro sentido, decupando internamente os planos; como resultado, tem-se enquadramentos abertos, de composição rígida e de longa

duração, como se fossem “subplanos” nos quais a câmera permanece hirta durante um tempo considerável, para então se movimentar, resultando em outro enquadramento ou “subplano”. Essa operação resulta, apesar da movimentação da câmera, numa aparente fixidez dos planos, processo que se considera como uma tendência à fixidez.



7 – Plano *Cabezas*.



8 – Plano *Cabezas*.

No caso de *Suram*, ainda que mais narrativo, a plasticidade de *Sayat*, como já dito, se mantém: tem-se os planos cuja composição faz referência, na disposição dos objetos e na sua bidimensionalidade, aos ícones e às miniaturas que também inspiraram *Sayat*, e que são mencionados na abertura de *Ashik*; a carga simbólica dos planos se encontra também em *Suram*, talvez não em menor intensidade, mas visando um outro efeito, sintonizado com a narrativa do filme [Fig. 9]; o registro dos atores, o gestual solene e hierático, se mantém o mesmo, ainda que sob uma nova lógica de movimento que, muitas vezes, parte do ritual em direção à dança e à pantomima.



9 – Referência à ícone em *Suram*.

Com isso em mente, aponta-se que as características formais que distinguem *Suram* e *Cabezas* de seus antecessores tem variável grau de impacto nos filmes posteriores: as mudanças apresentadas em *Suram*, em relação a *Sayat*, tiveram desdobramentos diretos nos filmes consecutivos de Paradjanov, não só no longa *Ashik Kerib*, também narrativo, mas também no curta *Arabescos sobre um tema de Pirosmeni*, filme posterior a *Suram* que pode ser entendido como uma condensação de seu programa formal. Já no caso de Glauber, é verdade que seus filmes posteriores, como *Câncer* (1972), *Claro, Di-Glauber* e *A Idade da Terra*, não repetem a

solenidade de *Cabezas*, retornando à convulsividade e à inquietação; entretanto, seria equívoco pensar o filme espanhol como um ponto fora da curva, sem consequências para os títulos posteriores de Glauber.

*Cabezas* ocupa uma posição importante na trajetória do realizador baiano e, apesar de seu tom distinto, desenvolve uma tendência presente desde *Terra em Transe*: *Cabezas* marca o ponto de máxima saturação no uso da encenação visual para instaurar, por meio da alegoria, uma dimensão histórica aos conflitos dos filmes. Glauber, antes de *Cabezas*, já havia usado essa encenação visual na composição de planos para conferir essa dimensão, ao deslocar objetos, roupas e personagens que fazem referência ao passado para o tempo presente, redimensionando e comentando os conflitos de seus filmes dentro de uma perspectiva histórica. Em *Terra em Transe*, tem-se a já mencionada sequência da Primeira Missa, relacionado o golpe de 1964 com o processo de colonização. Porém, é em *Cabezas* que esse recurso é levado às últimas consequências, já que o filme inteiro se dá por essa encenação alegórica.

Após *Cabezas*, a dimensão histórica se mantém constante, mas desloca o seu peso dessa encenação, tão central ao programa de *Cabezas*, para outros aspectos filmicos: no caso de *Claro*, por exemplo, o conflito entre antiguidade clássica e imperialismo se dá principalmente pelo discurso do próprio Glauber, que perambula pelas ruínas de Roma comentando a crise do sistema capitalista nos anos de 1970 (esse recurso, a intervenção da voz do cineasta, também está presente em *Cabezas*); entretanto, *A Idade da Terra* retoma de maneira fulgurante essa operação alegórica, conjugando-a com outras: temos intervenções da voz de Glauber que, como nos casos anteriores — incluindo *Cabezas* —, interrompem o filme com comentários e considerações; e a montagem que, com um corte, vai do Cristo Indígena (Jece Valadão), no ritual cosmogônico, para o Cristo Português (Tarcísio Meira), num desfile de carnaval. As cenas de pregação do Cristo Negro (Antônio Pitanga), com os personagens usando roupas que remontam a civilizações africanas [Fig. 10], assim como a cena do Cristo Indígena no deserto, lutando contra as tentações do Diabo (Carlos Petrovich), que veste roupas coloridas de mexicano, retomam de maneira direta o processo de encenação de *Terra em Transe* e *Cabezas* [Fig. 11].



10 – Influências africanas.



11 –Influências mexicanas.

*Cabezas* e *Suram* representam pontos de inflexão nas trajetórias de Glauber e Paradjanov e, ainda que em graus distintos, cada filme, a sua maneira, aponta novas possibilidades para os estilos autorais de seus realizadores; porém, se essas obras tem em comum o fato de marcarem viradas estilísticas, o momento em que cada uma foi feita não poderia indicar situações mais distintas nas carreiras dos cineastas: *Cabezas*, foi um filme feito em autoexílio, no recrudescimento da repressão da ditadura militar no Brasil, mas também no anos finais do franquismo na Espanha; para Glauber, que vinha em plena ascensão desde *Deus e o Diabo*, marcou, o declínio de seu prestígio frente à crítica europeia, em especial a francesa. Por outro lado, *Suram* foi filmado na Geórgia natal de Paradjanov, no contexto da *glasnost*; marcando para o realizador o fim de um longo período no cárcere; para o resto do mundo, o filme foi visto como o retorno triunfal do cineasta.

Na ocasião da estreia de *O Dragão da Maldade* em Cannes, em 1969, Glauber recebeu do distribuidor e crítico catalão Pedro Farges o convite para filmar um projeto na Espanha, com promessa de liberdade na escolha do tema (TORRES<sup>10</sup>, 1970 apud CARDOSO, 2007, p. 110). Em 1970, recém-saído do Congo, onde havia filmado meses antes *O Leão* — filme recebido com ressalvas pela crítica europeia —, Glauber gozava de forte prestígio como o cineasta brasileiro de maior destaque internacional. Foram nessas condições, enquanto cineasta de renome, com investimento europeu, mas em autoexílio, que Glauber filmou *Cabezas*. O filme, inspirado em *Macbeth*, misturado a outras fontes, da qual se destaca o romance *Tirano Banderas: Novela de Tierra Caliente* (1926), do espanhol Ramón María del Valle Inclán (1866-1936), contou com a participação, no elenco, do espanhol Francisco Rabal (1926-2001), associado ao cinema de Luis Buñuel (1900-83), e do francês Pierre Clémenti (1942-99), associado ao cinema de Pier Paolo Pasolini (1922-75); mas também com a atuação de Rosa Maria Penna (1943), com quem Glauber havia trabalhado em *O Dragão da Maldade*.

Cerca de 15 anos depois, no Cáucaso, Paradjanov se preparava para filmar *Suram*. Preso desde 1973, o cineasta foi solto em 1982 e, semanas após sua libertação, foi convidado por

<sup>10</sup> TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. 1. Ed. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 68.



Rezo Chkeidze (1926-2015), então chefe do *Kartuli Pilmi*, o Estúdio Cinematográfico Georgiano, a dirigir *A Lenda da Fortaleza de Suram*, cujo roteiro, uma adaptação da novela homônima do escritor georgiano Daniel Chonkadze (1830-60), era de autoria do escritor, dramaturgo e tradutor Vazha Gigashvili (1936-2017). Mesmo contando com apoio de setores do Partido Comunista da Georgia (STEFFEN, 2013), Paradjanov, para ter a produção do filme aprovada pelo governo, teve que dividir a realização de *Suram* com Dodo Abashidze (1924-1988), que também atuou no filme; entretanto, a correalização foi uma mera formalidade burocrática para fortalecer o apelo do projeto frente às autoridades do estúdio, visto que Paradjanov e Abashidze eram amigos, colaborando novamente em *Ashik Kerib*.

O preambulo da produção de ambos os filmes é contrastante: Glauber recebeu o convite de Farges em Cannes, na estreia exitosa de *O Dragão da Maldade*, filme que contou com financiamento francês, e começou a filmar *Cabezas* após as rodagens de *O Leão*, com financiamento espanhol. Ao que tudo indica, a virada de 1969 para 1970 foi agitada e proveitosa para a carreira de Glauber, que vinha ganhando espaço na Europa e consolidando sua carreira no exterior; além disso, o fato dos três longas desse período, *O Dragão*, *O Leão* e *Cabezas*, terem sido financiados por produtores europeus (França, Itália e Espanha, respectivamente), assim como a presença de atores de destaque tanto em *O Leão* (Jean-Pierre Léaud), quanto em *Cabezas* (Rabal e Clémenti), corroboram essa projeção do realizador, evidenciando o poder de barganha de Glauber frente ao cinema de autor europeu; no mais, o próprio convite de Farges, com garantias de liberdade na escolha do tema, evidencia o prestígio do cineasta.

Paradjanov, por outro lado, havia acabado de sair de um longo período, cerca de nove anos, no cárcere; preso desde 1973, o seu último filme havia sido *Sayat Nova*, de 1969, feito treze anos antes; para todos os efeitos, a *glasnost* havia chegado à Georgia, permitindo ao cineasta quebrar com um longo e imposto ostracismo, retomando a sua carreira a passos incertos e monitorados: o fato do projeto precisar do prestígio de Abashidze para convencer o estúdio da sua feitura, mesmo com o apoio de Chkeidze e de setores importantes do Partido Comunista da Georgia, indica que as autoridades soviéticas não estavam dispostas a deixar Paradjanov sem supervisão. Porém, *Suram* contou com a participação de nomes que, mesmo sem peso para além da cortina de ferro, eram expressivos na Georgia e na URSS, evidenciando o prestígio do cineasta: ao já mencionado Abashidze, um dos principais atores do país, soma-se Sofiko Chiaureli (1937-2008), importante atriz georgiana de teatro e de cinema, com carreira expressiva também na Rússia, e com quem Paradjanov havia trabalho junto em *Sayat Nova* e voltaria a trabalhar em *Ashik Kerib*.

*Cabezas* foi rodado em pouquíssimos dias, entre 28 de fevereiro e 24 de março de 1970 (TORRES<sup>11</sup>, 1970 apud CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008, p. 159), e teve sua estreia no festival de San Sebastian do mesmo ano. Filmado na província de Girona, se destaca a locação do mosteiro de Sant Pere de Rodes, que serviu como o castelo-fortaleza de Díaz II. O filme foi mal-recebido pela crítica europeia, com destaque para a francesa, que já havia tido problemas com o filme anterior, *O Leão*: se o foco da insatisfação em relação ao filme africano havia sido o seu didatismo, o problema encontrado em *Cabezas* foi o seu suposto hermetismo, atribuído à influência negativa de cineastas europeus como Godard e Pasolini, mas também a uma suposta excessiva carga simbólica (CARDOSO, 2007). Se a produção do filme evidenciou o prestígio de Glauber na Europa, a sua recepção abalou a relação do cineasta com parte da crítica naquele continente, iniciando um período de ostracismo para o realizador.

Já *Suram*, em contrapartida, teve um processo de produção mais acidentado e longo. Filmado de 28 de outubro de 1983 a 29 de fevereiro de 1984, o filme não foi rodado na cidade onde o conto original se passa, Surami, mas sim em diferentes locações pela Geórgia e Azerbaijão (STEFFEN, 2013); além disso, antes de ter sua estreia comercial, o filme precisou passar pelo departamento de censura de Moscou que, mesmo se mostrando contrário à forte religiosidade da obra, deu sinal verde para o lançamento do filme na sua forma integral, sem intervenções dos censores no corte final. O filme estreou em julho de 1985 no Festival de Moscou, em Tbilisi em janeiro de 1986 e, para além da cortina de ferro, no festival de Pesaro, em junho de 1986. A recepção internacional do filme foi unânime, consagrando *Suram* como o retorno triunfal de Paradjanov, e a premiação do filme em Rotterdam e em São Paulo confirmam essa tendência; a recepção interna também foi positiva, ainda que com as esperadas ressalvas feitas pela censura e pela desconfiança de setores nacionalistas de Tbilisi.

Filmados em condições díspares, com recepções ainda mais díspares, *Cabezas* marca um revés na trajetória internacional de Glauber, azedando de vez sua relação com a crítica europeia; seguiu-se um período turbulento, marcado pelo ostracismo na França, por dificuldades materiais e pela itinerância entre Europa e Cuba; mesmo assim, em 1973, poucos anos depois de *Cabezas*, o cineasta recebe o convite da RAI para trabalhar num projeto que resultaria no não rodado roteiro de *O Nascimento dos Deuses*; além disso, Glauber faria ainda mais três longas e vários curtas, dos quais se destaca *Di-Glauber*, laureado em Cannes de 1977; dos longas-metragens, *A Idade da Terra*, seu último, estreou no Festival de Veneza, ainda que em meio a enormes polêmicas.

---

<sup>11</sup> TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. 1. Ed. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 68.

Já *Suram*, no contexto da *glasnost*, marca um período de maior liberdade para Paradjanov: mesmo rodado sob vigilância, o filme foi visto como o retorno do cineasta após 13 anos preso, sendo bem recebido em Moscou, Tbilisi e para além da cortina de ferro. Apesar da boa recepção, *Suram*, assim como o filme seguinte, o curta-metragem dedicado ao pintor georgiano Niko Pirosmiani (1862-1918), foi mal recebido por setores nacionalistas da Geórgia: no caso do longa, o cineasta foi acusado de “abandonar igualmente a lenda e o roteiro de Vazha Gigashvili” (STEFFENS, 2013, p. 227)<sup>12</sup>; no caso do curta, criticou-se o fascínio do cineasta com “motivos orientais”, acusando-se Paradjanov de “separar o artista de suas raízes, de sua alma nacional” (RODONAIA<sup>13</sup>, 1987 apud STEFFENS, 2013, p. 227)<sup>14</sup>. Como consequência, o cineasta teve seu próximo projeto afetado, uma adaptação de *A Paixão de Shushanik*, baseado no texto mais antigo da literatura georgiana<sup>15</sup>. A importância de *A Paixão* para o nacionalismo georgiano, assim como o tratamento pouco ortodoxo, de teor erótico, do texto proposto por Paradjanov, levou o filme a ser vetado, apesar da defesa de Sofiko, que interpretaria Shushanik, e de outros nomes importantes da vida artística da Georgia (STEFFEN, 2013). Paradjanov ainda veria outros projetos abandonados, cancelados ou inviabilizados, como uma adaptação de *Os Demônios*, de Fiodor Dostoievski (1821-1881), só retornando em 1988 com *Ashik Kerib*, seu último filme.

#### 1.4 Recepção dos filmes

Até o momento, o texto se dedicou a apresentar os filmes situando-os como momentos de inflexão no estilo autoral de seus respectivos realizadores, comentando ainda sobre as circunstâncias em que foram produzidos e sobre o impacto que tiveram em suas carreiras; porém, sobre o que são de fato? Tanto *Cabezas* quanto *Suram* são filmes emoldurados por montanhas e castelos, marcados por composições e enquadramentos cuidadosamente montados; com tendência à descontinuidade, à construção simbólica dos planos, à primazia plástica em detrimento da inteligibilidade narrativa e à atuação hierática, entre a solenidade do ritual religioso e a ornamentação da dança. São filmes de paisagens rochosas e agrestes,

<sup>12</sup> No original: “(...) the noted literary scholar Vakhtang Rodonaia published a lengthy diatribe against *The Legend of the Surami Fortress*. He accused the co-directors Sergei Paradjanov and Dodo Abashidze of departing both from the legend and from Vazha Gigashvili’s screenplay.”

<sup>13</sup> RODONAIA, Vakhtang. Shvilo zurab sadamdi. *Literaturuli Sakartvelo*, Tbilisi, p. 11-13, mar. 1987.

<sup>14</sup> No original: “Rodonaia also criticizes Paradjanov’s treatment of Pirosmiani in *Arabesques on the Theme of Pirosmiani*, arguing that the director ‘tries to cut the artist from his roots, from his national soil’.

<sup>15</sup> Escrito entre 476 e 483, trata-se de um poema épico baseado na vida de Shushanik (440 – 475), uma aristocrata armênia e cristã martirizada pelo próprio marido, o príncipe iraniano Varsken, de fé zoroastrista, na cidade georgiana de Tsurtavi. A obra foi escrita pelo padre georgiano Jacó de Tsurtavi, confessor de Shushanik,

habitadas por personagens que se exibem em planos lentos, sem nada revelar, entretanto. *Cabezas*, porém, é mais pulsante, e o filme pontua seus momentos de serenidade com movimentação de câmera, e momentos de atuação explosiva, na forma de gritos, danças e exclamações; *Suram*, mais fiel à serenidade, mesmo assim apresenta planos de perturbadora beleza plástica, rimando cores e formas em composições que conjugam animais exóticos, frutas, tapeçarias e outros objetos orientais.

Grosso modo, *Cabezas* narra os momentos finais de agonia de Díaz II (Francisco Rabal), descendente de Porfirio Díaz, o ditador de *Terra em Transe*. Díaz II é o ex-ditador de Eldorado, país fictício da América Latina, que vive exilado num castelo na Espanha. Em plena decadência, física, mental e política, mas ainda com alguma influência em seu país, seu poder será contestado de forma decisiva por um levante popular de dimensões místicas, liderado pela misteriosa figura do Pastor (Pierre Clémenti). Deflagrado o conflito, Díaz II entrará num processo cada vez mais acelerado de agonia física e mental, alternando delírios de grandeza cínica com crises paranoicas, sendo consolado por seus apoiadores e aduladores, mas zombado por sua esposa, Dona Soledad (Marta May); após a morte de seus herdeiros nas vésperas de seu próprio funeral, Díaz tentará escapar da sua morte literal e política ao se casar com a camponesa Dulcinéia (Maria Rosa Penna), tentando se perpetuar no poder, mas inevitavelmente será morto pelo Pastor, que irá, então, sob aclamação popular, coroar Dulcinéia. Entre complôs palacianos, dramas familiares e revoluções, *Cabezas* ainda apresenta cenas de dança folclóricas (rumba, sardana etc.) e apresentações musicais, sequências oníricas e comentários do próprio realizador acerca da formação histórica e política de Eldorado, inseridos no filme à margem da sua narrativa.

Um desvio em direção à recepção de *Cabezas*, mesmo que por relatos de segunda mão, não deixa de ser proveitoso para apresentar algumas das principais características formais do filme que interessam a esse trabalho; todavia, é preciso reiterar que o filme foi mal-recebido pela crítica europeia, logo, há que fazer um exercício para se desconsiderar o tom virulento de alguns trechos. Sobre a recepção do filme, Cardoso diz que “em síntese, as críticas ao filme referem-se ao excesso de imagens simbólicas, lamentam as influências europeias (...) tudo para explicar porque o filme era pouco compreensível (...)” (2007, p. 115); e de fato, o filme foi descrito como sendo de um “simbolismo pueril e ultrajante” (H.D<sup>16</sup>, 1971 apud CARDOSO, 2007, p. 112)<sup>17</sup>, ou então como “uma espécie de recital dramático que tenta unir as

<sup>16</sup> H.D. Carnaval pour une révolution. *L'Express*, Paris, 21 mar. 1971.

<sup>17</sup> No original: “(...) *symbolisme puéril et outrancier* (...)”.

particularidades do teatro shakespeariano com as da tradição buñueliana” (CERVONI<sup>18</sup>, 1971 apud CARDOSO, 2007, p. 112)<sup>19</sup>. Outro ponto levantado por Cardoso (2008) é a abundância de citações perceptíveis, que vão dos já citados Shakespeare a Buñuel, passando de Pasolini a Federico Garcia Lorca (1989-1936).

Colocando-se de lado o fel dos trechos acima mencionados, pode-se destacar algumas características de *Cabezas*, todas convergindo no “uso recorrente de símbolos, a excessiva fragmentação da narrativa e a citação de obras e autores” (CARDOSO, 2007, p. 35): os planos dos filmes, retomando a encenação de *Terra em Transe*, conjugam elementos visuais — roupas, animas, objetos cênicos — que, deslocando historicamente a ação dos planos, criam uma temporalidade indiferente à diegese do filme: a primeira aparição do Pastor ilustra essa postura, não só pelo personagem surgir num descampado, sem qualquer contexto prévio, como se tivesse se materializando no ar, mas também por nunca se saber mais sobre ele para além de sua caracterização, ou seja, sua roupa branca — de estilo contemporâneo à feitura do filme, um terno com calça e camisa —, e a sua foice, com a qual, no final, irá ceifar a vida de Díaz, e que remete sua figura a muitas outras: da imagem mais clássica da morte à de deuses ligados ao tempo e à colheita, como Cronos e Saturno [Fig. 12].



12 – Pastor com foice em *Cabezas*.

As poucas informações que têm-se desse personagem se dão pelas suas vestimentas e suas ações; o aspecto narrativo do filme ainda é oblíquo, não só pela supressão de elementos, mas também pela impossibilidade de se estabelecer a natureza precisa dos personagens, assim como pela tendência à descontinuidade, espacial e temporal, entre os planos, que impossibilita ao espectador relacionar as imagens dentro de uma lógica convencional de continuidade e unidade da ação dramática, resultando na “fragmentação narrativa” mencionada por Cardoso (2008). O texto do filme ainda remete a *Macbeth*, apresentando um tom onírico que remete a

<sup>18</sup> CERVONI, A. Têtes coupées et Le Lion a sept tetes. *L'Humanité*, Paris, 17 mar. 1971.

<sup>19</sup> No original: “(...) une sortie de récital dramatique essayant de faire se rejoindre les accents du théâtre shakespearien et ceux de la tradicion bunnuelienne”.

Buñuel, assim como uma temática e uma abordagem grotesca próximas a Valle-Inclán, mas que ainda acena, no seu malabarismo de citações e apropriações, a Jorge Luis Borges (1899-1986) (GUTIERREZ, 2011).

*Suram*, por outro lado, apresenta uma trama mais complexa, ainda que narrada também de forma oblíqua: quando o servo Durmishkan (Zurab Kipshidze) ganha sua alforria, ele promete a Vardo (Leila Alibegashvili), sua noiva, também em estado de servidão, que irá percorrer o mundo atrás de riquezas para a libertar e se casarem. No caminho, ele encontra Osman-Agha (Dodo Abashidze), rico comerciante muçulmano que carrega remorsos de seu passado. Uma relação de mestre-aluno se estabelece, e Durmishkan acaba seguindo os passos e repetindo os pecados de Osman: converte-se ao islamismo e, na cidade de Suram, casa-se com outra mulher, com que tem um filho, Zurab. Enquanto isso, Vardo percorre a Geórgia em busca de Durmishkan. Desesperada, ela se consulta com uma velha Vidente (Veriko Andjaparidze), que lhe revela, numa visão, a nova vida de seu amado. Amargurada pela traição, Vardo segue os passos da velha, substituindo-lhe após a morte.

Os anos passam, Durmishkan vira um rico comerciante, e Vardo — agora interpretada por Sofiko Chiaureli, filha de Veriko — torna-se uma vidente reconhecida. Reconvertido ao cristianismo, Osman é morto por uma turba islâmica. Zurab, o filho de Durmishkan, cresce ouvindo as histórias dos santos e heróis míticos da Geórgia contadas por Simão, o Gaiteiro (também interpretado por Dodo Abashidze). Porém, a Geórgia logo se encontra ameaçada por uma invasão, e o Rei ordena o reparo de todas as fortalezas. Todas são reformadas a tempo, com exceção da de Suram, que, apesar dos esforços, insiste em permanecer em ruínas. Atônita diante desse fenômeno sobrenatural, a cidade envia uma comitiva, da qual participa o jovem Zurab (Levani Uchaneishvili), para se consultar com Vardo. A Vidente profere que a fortaleza só ficará em pé quando a terra e a água da aldeia forem misturadas com o ouro daquela terra, sendo o ouro uma metáfora para um jovem belo de olhos claros. Zurab interpreta essa profecia como um chamado vocacional e, sob o olhar atencioso de Simão, mistura-se à terra e à água de Suram, emparedando-se vivo nas muralhas da Fortaleza. Grande comoção segue ao martírio do jovem: a Fortaleza é concluída, a Geórgia está salva, e o seu povo renasce.

Com exceção das já mencionadas críticas hostis ao filme, baseadas num tacaño patriotismo, a recepção de *Suram* foi no geral positiva e, diferente de *Cabezas*, a tendência à descontinuidade e a narrativa fragmentada foram saudadas como inovações formais. Na URSS, o crítico Rotislav Yurenev reconheceu a dificuldade da narrativa, mas defendeu as escolhas formais do filme, atentando-se à composição dos planos e às rimas visuais (YURENEV, 1986

apud STEFFEN, 2013, p. 212)<sup>20</sup>; o filme também foi elogiado por Miron Chernenko, que viu na frontalidade da composição dos planos um paradoxo entre modernidade e arcaísmo. Chernenko também comenta a narração, em termos mais generosos, ao defender que o filme foge das regras aristotélicas, se inspirando em mosaicos, em afrescos e no cubismo para criar sua narrativa (1987 apud STEFFEN, 2013)<sup>21</sup>, resultando numa narração-ilustrativa (LOTMAN, 1987 apud STEFFEN, 2013)<sup>22</sup>. Fora da URSS, se destacou o filme pelo seu “(...) compromisso entre um fundo patriótico forte (...) e, autonomamente, uma estética que lhe é própria” (TESSON, 1986, p. 11)<sup>23</sup>; assim como seu cristianismo “no máximo herético e muitas vezes desavergonhadamente decadente” (RAYNS, 1986, p. 338)<sup>24</sup>.

Os trechos acima mencionados apresentam *Suram* também como um filme marcado pela marcante visualidade de seus planos, por sua carga simbólica e por sua fragmentação narrativa, ainda que, nesse caso, essas características tenham sido entendidas como sua principal força, em consonância com a característica plasticidade do estilo de Paradjanov: o realizador consegue em *Suram*, como bem apontam, ainda que de diferentes formas, Tesson (1986), Lotman (1987) e Chernenko (1987), quebrar com as regras dramáticas aristotélicas e construir uma narrativa visual: é na sucessão e na justaposição de imagens autônomas — e não pela articulação dramática e por *raccords* de continuidade entre os planos — que o filme, como nos afrescos ou nas composições cubistas, consegue narrar a lenda da Fortaleza da Suram e os destinos de Durmishkan, Vardo e de Osman. Acrescenta-se aos comentários sobre a composição dos planos, para além de seu virtuosismo, a carga simbólica que carregam, conciliando o tom patriótico do filme a suas escolhas formais; o filme se organiza em 20 capítulos cujos títulos são demarcados por cartelas de abertura. São eles: 1. “Prólogo”; 2. “Portão Sul de Tbilisi”; 3. “Começo da Viagem”; 4. “Caravançarai”; 5. “Confissão”; 6. “Caminho do Destino”; 7. “Gulansharo”; 8. “Casamento e Bebedeira Negra”; 9. “Oração”; 10. “A Vidente”; 11. “O Gaiteiro Engraçado”; 12. “Remissão dos Pecados”; 13. “Padre e Segundo Batismo”; 14. “Testamento”; 15. “Sonho e Pressentimento de Morte”; 16. “Começo do Amor”; 17. “Rei e Quermesse”; 18. “Como Zurab vê a Invasão”; 19. “O Tempo Corre”; e 20. “Repetição do Pecado”.

<sup>20</sup> YURENEV, Rostislav. Sredstvami kinematografi cheskoj zhivopisi. *Sovetskii ekran*, Moscou, nº 10, p. 16, mai. 1986.

<sup>21</sup> CHERNENKO, Miron. Svoevremennost' vechnosti. *Iskusstvo kino*, Moscou, nº. 5, p. 57, 1987.

<sup>22</sup> LOTMAN, Iuri. Novizna legendy. *Iskusstvo kino*, Moscou, no. 5, p.6, 1987.

<sup>23</sup> No original: “(...) um compromis entre un fond lourdement patriotique (...) et, autonome, une esthétique qui lui est propre”.

<sup>24</sup> No original: “Paradjanov’s Christianity is at best heretical, and most often unashamed decadent”.

Não se ignora que as recepções de *Cabezas* e de *Suram*, por mais díspares em tom que tenham sido, apontam várias semelhanças formais que convergem com a já identificada postura de contestação de paradigmas cinematográficos na qual se inseriu Glauber e Paradjanov: destaca-se que ambos os filmes apresentam narrativas fragmentada, consideradas de difícil entendimento, sendo que essa dificuldade parece ser correlata à primazia da plasticidade, e do uso recorrente de símbolos, em prejuízo da inteligibilidade da narração em sentido convencional: em *Cabezas*, essa correlação foi vista como negativa, já que, supostamente, a excessiva carga simbólica dos planos, assim como o excesso de citações, teria prejudicado a compreensão do filme. Para se fazer um pouco de justiça à *Cabezas*, atacado de maneira virulenta pela crítica, cita-se o próprio Glauber, que o defendeu como sendo um filme “construído de imagens e sons”, e que o importante não era “o que é narrado, mas o valor plástico, sonoro e dramático de cada cena” (ROCHA<sup>25</sup>, 1979 apud CARDOSO, 2007, p. 121).

Para *Suram*, por outro lado, a correlação entre narração fragmentada, plasticidades dos planos e carga simbólica das imagens é celebrada, vista como um dos destaques do filme: a composição cuidadosa dos planos, a frontalidade de seus enquadramentos, que remete a mosaicos e às composições cubistas, assim como a sua carga simbólica, quebram com os paradigmas aristotélicos, criando uma narração não dramática, mas visual. Colocando-se os julgamentos de valores à parte, as críticas sobre *Cabezas* e *Suram* aparentam convergir ao apresentar filmes marcados por 1) fragmentação narrativa, resultado da tendência à descontinuidade, que impossibilita o estabelecimento de relação causal de um plano a outro, negando, portanto, a ilusão realista de continuidade e unidade da ação representada; e por 2) preponderância da plasticidade dos planos, que se manifesta, em ambos os casos, em composições de carga simbólica. De qualquer forma, é importante considerar que, quando se aborda os filmes como sendo marcados por narrativa fragmentária, apontando uma tendência dos dois filmes à descontinuidade dos planos, não se quer apresentar *Cabezas* e *Suram* pelo o que não são: quando se menciona a tendência à descontinuidade, o objetivo aqui é caracterizar os filmes partindo de suas respectivas recepções críticas; logo, a noção de narrativa fragmentada é aqui apresentada por possibilitar a defesa dos filmes enquanto construtores de novas possibilidades narrativas a partir de operações que fogem de dispositivos convencionais; como se verá na terceira seção, a descontinuidade que marca a relação entre os planos será

---

<sup>25</sup> ROCHA, Glauber. Presentazione. Caderno nº 01, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970, p. 09, apud VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo E P.M. Bardi, 2001, p.134.



retrabalhada de maneira positiva na forma de *autonomia dos planos*, atendo-se às novas possibilidades que cada filmes propõe.

Recuperando-se os principais pontos levantados até aqui de maneira a reagrupá-los, já tendo em vista o encerramento desta introdução. Glauber, ao filmar *Cabezas* enquanto a história de decadência de um ditador marcada por imagens alegóricas e opacidade narrativa, não deixa de retomar seu interesse pela religiosidade na sua dimensão mais popular. Sendo o centro do filme a personagem decadente de Díaz, o filme, no seu registro hierático, solene, e grotesco, pode ser entendido como uma cerimônia funerária na qual a morte do tirano Díaz II não é só o cataclisma de determinado regime político a partir de um ponto de vista historicizante, mas também é promessa de nova vida, como o plano final explícita: a coroação de Dulcinéia, vestida toda de branco, pelo Pastor, em meio à aclamação do povo de Eldorado, é uma imagem de evidente inspiração religiosa cristã [Fig. 13]. Nesse aspecto, o filme, como se verá adiante, está em acordo com os demais de Glauber, já que “a configuração dos conflitos de hoje é nova versão do processo de morte e ressurreição que foi a decadência do Império Romano, a crise da cultura antiga e a emergência do cristianismo” (XAVIER, 2001, p. 136). *Cabezas* encena a seu modo a crise da cultura antiga (representada de alguma forma em Díaz) e a emergência de um cristianismo de outras dimensões, confirmado pelo final do filme.



13 – Referência à Virgem em *Cabezas*.

O mesmo caso se aplica a Paradjanov em *Suram*, já que o ato heroico de Zurab, em boa parte, evoca a crucificação de Cristo: o seu emparedamento voluntário funciona como uma espécie de catalisador redentor dos outros personagens e da Geórgia como um todo, também anunciando uma nova vida [Fig. 14]: após a construção da Fortaleza, os pedreiros, vestidos de branco, correm ladeira abaixo em direção a um vinhedo.



14 – Redenção no plano final de *Suram*.

A partir dessa dimensão religiosa dos filmes, que pode ser entendida ainda como mística, mágica ou sobrenatural, começa-se a desfiar seus respectivos romances. Em *Cabezas*, a religiosidade, de maneira coerente com o programa político, se manifesta de acordo com uma perspectiva histórica crítica, expressa numa abordagem onírica; já no caso de Paradjanov, essa religiosidade é tingida de elementos orientais e pagãos, como bem notaram seus críticos nacionalistas, resultando no cristianismo tão decante quando sacrílego. A particularidade da dimensão religiosa que se percebe nos filmes, por sua vez, expressa o arcaísmo que atrai os realizadores; essa sensibilidade se expressa tanto na escolha dos temas e dos enredos — o caso de *Suram* é evidente, trata-se de um conto folclórico cujo personagem principal é um mártir nacional; o caso de *Cabezas* é menos explícito, mas mesmo assim presente, visto o conflito central do ditador contra as forças do povo e contra o Pastor, que tem caráter religioso — mas também nas operações formais que marcam os dois filmes, convergindo nas suas respectivas narrativas fragmentadas.

Propondo-se *Cabezas* e *Suram* como filmes de narrativas fragmentadas, marcados por uma tendência à descontinuidade, ao simbolismo e pelo destaque da composição plástica do plano, pergunta-se de que maneira essas operações se dão nos filmes, visto que não são exclusivas nem de *Cabezas* nem de *Suram*, muito menos do estilo de Glauber e Paradjanov. Visando uma compreensão mais nítida desses processos, direciona-se os esforços das subsequentes seções deste trabalho, já que se trata das bases para a análise e comparação dos filmes. Partindo-se do primeiro procedimento, a fragmentação narrativa, a seção 2 será dedicada à investigação de como *Cabezas* e *Suram* propõem novas possibilidades de narração; ao abandonar os modelos convencionais baseados na subordinação narrativa de planos e cenas de maneira a criar uma ilusão de continuidade e de unidade de ação, de que maneira os filmes articulam suas imagens sem abandonar a narração? Para se entender esse processo chave, necessário para depois se abordar a plasticidade e a autonomia dos planos, propõe-se um estudo do universo referencial de cada filme, se atendo, no caso de *Cabezas*, ao esperpento e ao teatro

elizabetano, mas também à filiação com Buñuel e com Eisenstein. Ao se abordar *Suram*, o foco recairá sobre as diferentes versões do conto, da novela original de Chonkadze ao filme mudo de Ivan Perestiani (1870-1959), passando ainda pela afinidade de Paradjanov com George Méliès (1861-1938). Por esse caminho, busca-se desenhar as principais linhas de forças dos universos ficcionais em questão. Uma vez expostas as propostas narrativas dos filmes, a partir do estudo de seus universos referenciais, defende-se que cada filmes propõe novas possibilidades de narração, tendo como efeito a autonomia dos planos.

A seção seguinte é dedicada à plasticidade da composição das imagens, na qual se busca entender como os realizadores em *Suram* e em *Cabezas* criam planos simbólicos que marcam os filmes. Partindo-se das ideias de fragmentação narrativa e tendência à descontinuidade da seção anterior, o objetivo aqui é demonstrar como ambas convergem para a autonomia dos planos, e é do campo de interesse dessa seção a composição das imagens, sua carga simbólica — alegórica para Glauber, emblemática para Paradjanov —, mas também à relação das imagens com a banda sonora como um todo, incluindo ainda uma análise dos registros de atuação e da relação entre a câmera e o gestual dos atores. O objetivo é entender de que maneira as suas propostas narrativas têm impacto na composição dos planos e dos enquadramentos, enfim, na concepção de seus registros de representação, e de que maneira ambos se relacionam e se complementam.

Por fim, encerra-se com a retomada dos principais pontos levantados ao longo da análise de maneira a relacioná-los, propondo um novo entendimento dos mesmos ao reinseri-los dentro da perspectiva de contestação de paradigmas e do panorama mais da sensibilidade anacrônica; dito de outro forma, busca-se explicar como, ao operar a narrativa de maneira fragmentada, se guiando pelas novas propostas narrativas e de representação, tanto Glauber quanto Paradjanov, pela análise de *Cabezas* e de *Suram*, podem ser inseridos numa constelação de cineastas, contemporâneos a eles muitas vezes, que operam na mesma sensibilidade anacrônica.

## 2. PROGRAMAS NARRATIVOS

---

### 2.1 Fragmentação Narrativa.

Apresentou-se *Cabezas* e *Suram* como filmes marcados pela fragmentação narrativa, efeito da tendência à descontinuidade entre os planos, mas o que se quer dizer concretamente com isso? Mais uma vez, o objetivo não é apresentar os filmes apontando “insuficiências”, pelo que não são ou pelo que deixam de ter, mas sim defender que, devido a essas singularidades, tanto *Cabezas* quanto *Suram* são filmes narrativos que operam em outras chaves; como consequência, trata-se de um abandono de determinados paradigmas cinematográficos de ordem de narração e de representação em prol de novas construções narrativas. Os filmes propõem novas possibilidades de narração ao estabelecer novas relações entre os planos sem ser pela subordinação narrativa, logo, essas novas possibilidades narrativas serão o foco da investigação desta seção: o esforço será no sentido de: 1) constatar nos filmes a tendência à descontinuidade, na forma de escassez de *raccords*, que resulta, por fim, na fragmentação narrativa; 2) buscar, no universo referencial de cada filme, as precedências para essa fragmentação, aqui no sentido de novas possibilidades de narração, e como ela se dá em função dos respectivos universos ficcionais em questão; e 3) formular essas novas possibilidades narrativas. Acredita-se que, por esse caminho, tem-se mais ferramentas para se abordar os demais aspectos formais dos filmes.

Para melhor se compreender de que maneira os filmes articulam as imagens, uma análise da abertura de *Cabezas* e de *Suram* é proveitosa não só para exemplificar esses processos, mas também para formular melhor as questões que se dão na relação entre dois planos de cada filme. Começa-se pela análise dos três primeiros planos de *Cabezas*; no caso de *Suram*, seleciona-se alguns dos vários planos que constituem “Prólogo”, dedicado à construção da Fortaleza: apesar da radical diferença de número de planos envolvidos em cada análise, acredita-se que é a melhor forma de apresentar a concretude da escassez de *raccords* e da consequente fragmentação narrativa.

O primeiro plano de *Cabezas* mostra, num enquadramento aberto, as ruínas do Mosteiro de Sant Pere de Rodes, que faz as vezes do Castelo de Díaz [Fig. 15]: os créditos do filme sobem, e na banda musical escuta-se a tradicional rancheira mexicana *Alla en El Rancho Grande*; a música já aponta para a ambientação latino-americana do filme, e pela sua letra sobre

rancheiros, antecipa Díaz enquanto um ditador-caudilho; a imagem das ruínas do castelo já apresenta as ideias de colapso e de decadência, que marcam a trajetória de Díaz, associando-o à construção em si: o castelo é mais do que o plano de fundo da morte do ditador, é também uma metáfora de sua decomposição política e física, enfim, da morte que se aproxima.



15 – Plano *Cabezas*.

Segue-se então para um plano aberto e frontal de uma das salas do que se intui ser o interior do castelo, no que parece ser o escritório do ditador: trata-se de um cômodo amplo, mas sem mobília, salvo pela mesa onde Díaz trabalha, e pela tapeçaria que pende atrás dele, na qual se vê uma representação alegórica da Espanha; vê-se o ditador, careca e trajando uma túnica colorida de estampa floral, dividindo sua atenção entre duas chamadas telefônicas: alterna seu foco da conversa com Fred Bull, com quem discute negócios e dá orientações sobre o rumo da política em Eldorado, para a conversa com Alba Moreno, com quem fala de reminiscências amorosas e sentimentais [Fig. 16]. Nessa dupla ligação telefônica, Glauber já dá a tonalidade dos dois principais temas que envolvem Díaz; de um lado, seu poder político, do outro, sua vida sentimental; ambos são tratados como se fossem o prolongamento natural um do outro; essa relação fará sentido mais tarde quando Díaz, já à beira da sua morte e deposição, tentará se casar com Dulcinéia, numa tentativa de se perpetuar no poder pelo casamento.



16 – Plano *Cabezas*.

Pela distância da câmera em relação ao personagem e pela abertura do enquadramento, a primeira imagem de Díaz não deixa de trazer algum tipo de gravidade e importância a sua

figura, características que são, num primeiro momento, acentuadas pela proximidade do personagem com a tapeçaria, de óbvio tom elegíaco: vê-se uma alegoria da monarquia espanhola, representada por uma bela mulher de roupas greco-latinas, sentada num trono à frente de um cenário luxuoso e etéreo; entretanto, já se nota uma primeira mancha na projeção da figura de Díaz: contrastando com a impotência da alegoria, a juventude da mulher e sua pose triunfal, tem-se um ditador velho, de aparência desalinhada e de temperamento mercurial.

De qualquer forma, o plano continua, assim como as conversas, e a câmera começa a se aproximar de Díaz num lento *travelling-in*; à medida que o plano vai se fechando em sua figura, suas conversas começam a ficar mais emotivas e exaltadas, e o ditador começa a transparecer sua confusão mental: na troca frenética de assuntos e de telefonemas, Díaz dá mais a impressão de instabilidade psíquica do que de articulação polivalente; a câmera continua se aproximando [Fig. 17], e Díaz, cada vez mais agitado, embaralha as conversas, confundindo os assuntos com seus dois interlocutores: começa a falar de suas reminiscências com Fred e de assuntos políticos com Alba.



17 – Plano *Cabezas*.

A câmera continua a avançar sobre o personagem, fechando o enquadramento num plano médio, recortando e destacando Díaz de maneira a identificá-lo como centro do filme [Fig. 18]; Glauber não só estabelece o seu protagonista, caracterizando-o como possivelmente louco, oscilando entre dois temas complementares, o político e o sexo-afetivo, como também, ao se focar no rosto de Rabal, como se “cortasse” sua cabeça do resto do corpo, define que o foco do filme recairá na sua mente, seu raciocínio e seus delírios. É um plano longo que, pela movimentação da câmara, trabalha com enquadramentos diferentes e sucessivos que, à medida que se fecham cada vez mais no personagem, estabelecem seu objeto, caracterizando: ao fim desse plano, Díaz, ao saber da morte de um antigo aliado, pega no seu colo Gaúcho, seu cachorrinho de estimação, e começa a se lamentar para o animal, cantarolando o tango *Cuesta Abajo* com intuito de ensinar ao cão o ritmo da música.



18 – Plano Cabezas.

Há um corte seco, outra elipse, e vai-se para um plano aberto e externo: entre as montanhas e colinas de Girona, surge, como se tivesse saído da terra, ou se materializado no ar, a personagem que no roteiro, mas nunca no filme, se chama de Pastor; ele avança sobre a câmera a passos lentos, carregando uma foice em suas costas [Fig. 19] A câmera começa a se deslocar num *travelling* para a direita, seguindo o personagem. O Pastor sai do ermo e entra numa estrada, com a câmera se movimento em função de seu deslocamento. Quando o pastor chega à estrada, a câmera continua seu movimento para a direita, no que parece ser uma panorâmica, tirando o Pastor de quadro para centralizar um coro de ciganos, que avança em direção à câmera [Fig. 20]; ouve-se gradualmente o som de suas palmas e de seu canto invadindo a banda sonora.



19 – Plano Cabezas.



20 – Plano Cabezas.

À medida que o coro avança, vê-se que carregam nos ombros um homem maltrapilho, cego e paraplégico. Quando o coro se aproxima da câmera, os ciganos descem o homem ao chão, e a câmera o segue num *tilt* para baixo. O homem então, olhando para cima, se queixa de sua fome, de sua miséria e de sua condição geral. A meio de seu lamento, Díaz surge pela direita: é marcante a maneira como o ditador adentra nesse plano, se arrastando pelo chão; Díaz, de maneira mais sôfrega e angustiada que o próprio cego, tira algumas moedas do bolso e dá-lhe como uma espécie de esmola que, porém, soa mais como um pedido, implorando ao cigano que as aceite [Fig. 21]. O cego recusa-se, gerando o riso do resto do coro, que menospreza Díaz. O ditador se levanta e tenta dar suas moedas para os outros ciganos, que o ridicularizam; a câmera o segue num *tilt* para cima [Fig. 22].





21 - Plano Cabezas.



22 - Plano Cabezas.

Há um breve e súbito silêncio, o Pastor readentra pela esquerda do plano, colocando-se em oposição a Díaz. Os personagens começam a se locomover de maneira circular em torno do homem cego, a câmera os acompanhando [Fig. 23], até que o Pastor expulsa Díaz. O Pastor ajoelha-se no chão ao lado do homem, com a câmera seguindo sua trajetória, e realiza seu primeiro milagre, curando-lhe a cegueira [Fig. 24]. O Pastor se levanta, a câmera acompanhando, e o personagem avança em sua direção, parando na distância de um plano médio; Díaz volta ao quadro de perfil, e implora ao Pastor que lhe ensine o segredo de seu poder. Há um *fade* e inicia-se a sequência dos “Sonhos Imperais”.



23 - Plano Cabezas.



24 - Plano Cabezas.

Já no terceiro plano do filme, se apresenta o personagem do Pastor, assim como o elemento do coro, trazendo o conflito essencial para a narração; diferente de Díaz, que é associado ao castelo, o Pastor e os ciganos são associados aos espaços abertos e descampados; contrastando com a canastrice exagerada de Díaz, seu antagonista se mostra frio e plácido, atributos bem manifestados pela cor de suas vestes. A câmera, de maneira mais explícita do que o plano anterior, descreve uma curiosa coreografia em consonância com o deslocamento dos personagens, tirando-os e realocando-os no plano de acordo com a necessidade dramática da cena. Esse procedimento, instaurado na cumplicidade com os atores, não deixa de lembrar as dinâmicas de um palco; ao invés do foco de luz e/ou da saída em direção à coxia, é a



movimentação da câmera que “recorta” a ação e estabelece o que é mais importante para determinado espaço e momento dramático.

Nesses três planos, Glauber trabalha com diferentes enquadramentos, indo de um para o outro ao estabelecer um cuidadoso e planejado jogo entre os atores e a câmera, casando o movimento de ambos; os movimentos da câmera, em acordo com o gestual lento dos atores, resultam em planos longos e fluídos. Nessa ideia de plano sequência, Glauber consegue construir cenas com significados completos em si só, “decupando” o espaço através desses deslocamentos. No plano de apresentação de Díaz, o realizador estabelece seu personagem e caracteriza-o; no plano seguinte, Glauber prossegue e, pelo contraste (interior contra exterior), apresenta o conflito de Díaz com o Pastor. Trabalhando com esses blocos contínuos de miniplanos contidos em planos sequências, o realizador instaura um tom plácido na câmera e nos atores, fazendo das elipses uma espécie de intervalo de entre atos, entre planos autossuficientes à nível dramático.

Paradjanov, em *Suram*, opera de maneira contrária, ainda que com efeito próximo; o diretor aqui é radical na fixidez dos planos, “impondo” a câmera em relação aos atores. Após a dedicatória aos heróis que morreram pela Geórgia na cartela que abre o filme, têm-se o “Prólogo”, anunciado por outra cartela. Segue-se então um plano detalhe de um chifre sobre uma pedra, por onde corre um filete de água [Fig. 25]. A banda sonora é composta pelo som de canto de pássaros e pelo que parece ser um instrumento de cordas. Segue-se para um plano aberto e frontal das ruínas de um templo pagão [Fig. 26]. A composição do plano é simétrica: Vê-se no meio da imagem um altar, no qual repousa o mesmo chifre do plano anterior. Em cada lado, têm-se o que parece ser plataformas. Ao fundo, duas estátuas “guardam” a entrada, quase que alinhadas com o altar. O plano apresenta pouquíssima profundidade de espaço, muito pela composição “vertical” dos elementos: a disposição do céu, das montanhas, dos muros e do chão do templo se dá em camadas.



25 - Plano *Suram*.



26 - Plano *Suram*.

Surge então um camponês vestindo roupas tradicionais. A trilha aqui já não conta com o som do instrumento, apenas com o canto dos pássaros. O homem caminha até o altar, pega o chifre - que na verdade é uma espécie de corneta - e a toca. Corta-se para um plano mais fechado do camponês [Fig. 27]. Há aqui um *raccord* de movimento que vai de um plano aberto para um plano fechado de maneira contínua. A composição simétrica do plano se acentua. A sequência prossegue com um corte que leva a um enquadramento muito parecido com o penúltimo [Fig. 28], porém mais aberto: vê-se o camponês, que continua a tocar a corneta, porém, em cima de cada plataforma agora têm-se dois bois, cuja aparição se dá como mágica. O corte cria um efeito de “salto” na imagem, e a aparição dos animais lembra alguns artifícios do primeiro cinema. O som da corneta continua na trilha, mas como se estivesse ecoando ou reverberando nas colinas.

27 - Plano *Suram*.28 - Plano *Suram*.

Novo corte e têm-se um plano aberto [Fig. 29] no qual vê-se uma mulher, também com trajes típicos. Ela carrega um pote com ovos. A posição da câmera é frontal em relação à mulher, que ocupa o centro do quadro. Ela caminha em direção à câmera e estende os braços, como se lhe oferecesse os ovos. Ao fundo, vê-se uma criança que corre, brincando. Continua-se a ouvir o som da corneta. Paradjanov faz uma composição de plano que explora o relevo a fim de criar simetria. Há um corte e volta-se para as ruínas do templo num enquadramento que, sendo muito próximo ao penúltimo, é ainda mais aberto [Fig. 30]. Vê-se o camponês guiando os dois bois, que puxam um carro. Ele carrega a corneta na mão, mas continua-se a ouvir o seu som. Para além da assincronia da banda sonora com a imagem, Paradjanov ainda joga com um efeito que leva à interpolação do som do instrumento, como se fosse um eco que ressoasse sobre si mesmo.

29 - Plano *Suram*.30 - Plano *Suram*.

Corta-se para um plano aberto em *contraplongée*. Em cima de uma colina, vê-se o camponês puxando o carro de bois. Atrás dele surgem duas crianças e uma mulher vestida de preto. Ela deposita o que parece ser uma cesta de ovos no carro. Corta-se então para outro plano no qual vê-se outra mulher, que usa roupas típicas na cor verde, segurando dois ovos, oferecendo-os à câmara. Ao fundo, mais duas mulheres de preto correm em direção à câmara. Corta-se então, em um *raccord* de movimento, para um plano no qual vê-se as mesmas mulheres depositando os ovos no carro de bois, que é filmado de costas. Novo corte e, com um salto, vai-se para um plano fechado onde vê-se, em diferentes baldes, uma série de ingredientes - água, terra, ovos e pedras - ao lado de uma picareta [Fig. 31]. Importante notar que a Fig. 31 ecoa a Fig. 25 ao dispor os objetos de maneira a ressaltar sua função plástica na composição figurativa do quadro.

31 - Plano *Suram*.

O plano seguinte [Fig. 32] mostra, num enquadramento aberto e frontal, nas mesmas ruínas, o camponês a fazer cimento. Enxadas e picaretas estão enfileirados nos muros, transformando o espaço do templo num canteiro de obras. A trilha sonora ainda mantém o som da corneta, mas traz para primeiro plano o som dos ovos sendo quebrados. Há um deslocamento entre o som e a imagem: o ponto de escuta indicado pelo volume do som dá a entender uma proximidade maior com a ação do plano do que a imagem realmente mostra. Corta-se para o

plano fechado do Rei. Ele começa a proferir um discurso (ainda que o destinatário seja incerto), se identifica enquanto tal e ordena a construção da fortaleza.



32 - Plano *Suram*.

Ele então ergue uma espécie de pergaminho no qual vê-se a planta-baixa da Fortaleza [Fig. 33]. Corta-se então para plano aberto no qual têm-se o início da construção das bases de *Suram* [Fig. 34]: os trabalhadores, dispostos em fila, formam um semicírculo, enquanto uma comitiva de cavaleiros a percorre, como se abençoasse o início das obras. O plano é filmado no topo de uma colina, mas em *plongée* que novamente planifica a imagem, um pouco como se fosse a corporificação da planta-baixa mostrada do plano anterior.



33 - Plano *Suram*.



34 - Plano *Suram*.

Paradjanov constrói a introdução do filme menos como uma apresentação dramática de situações e personagens, o que se percebe em *Cabezas*, e mais como uma apresentação visual, na forma de invocação de fantasmas: ele chama, de um passado tão distante que, estando para além da história, pertence ao tempo do mito, os elementos que irão compor *Suram*: é como se o som da corneta invocasse do ar e das rochas a matéria prima necessária à composição do universo que o filme propõe: até a atuação dos atores, com seus gestos lentos e solenes, em sinal de oferenda, lembra mais as poses hieráticas de um ritual, como se fossem estátuas que lentamente ganhassem vida e movimento. A descontinuidade ocorre de maneira recorrente ao

longo da sequência. A tendência à escassez de *raccords* predomina e cria o efeito mágico da aparição dos bois e o som da corneta, que se prolonga no tempo muito além do gesto que o produziu, confere à sequência o tom fantástico e artificioso, que se estende por todo o filme.

A sequência se situa numa espacialidade e temporalidade propositalmente incertas; se em *Cabezas* os planos são autônomos a nível dramático, em *Suram* cada plano é um universo visual em si mesmo. Por mais que a ação esteja posta de maneira definida pela sequência — assiste-se ao processo de construção de Fortaleza, da coleta dos materiais até o início das obras —, não é possível estabelecer uma relação de continuidade ou de causalidade entre os planos por critérios espaciais: a ação se inicia nas ruínas do templo e segue para as colinas (o camponês que empurra o carro de bois), para então voltar ao templo, que já se transformou em outro canteiro de obras para encerrar com o início da construção da Fortaleza numa outra locação desconhecida. A sucessão de imagens se dá de forma compreensível sem que se possa, porém, estabelecer uma relação explícita de causa e efeito na nível narrativo entre os planos aqui trabalhados.

O que a análise dos primeiros minutos de *Cabezas* e *Suram* tem a dizer sobre a forma com que cada filme opera a relação entre os planos? Ainda que sem articular as imagens de maneira subordinada, resultando numa espécie de autonomia ou de autossuficiência dos planos tanto em *Cabezas* quanto em *Suram*, os realizadores divergem na forma em que efetivam e constroem suas aberturas. Glauber alia planos sequência e movimentos de câmera com o deslocamento dos atores, resultando numa espécie de decupagem interna das imagens que vai, por sua vez, constituindo planos-sequências autônomos na sua composição visual, autossuficientes no que diz respeito à dramaturgia; a tendência à descontinuidade aqui é complementada por uma abordagem direta e, até o momento, sistemática: da apresentação do personagem principal para a apresentação do conflito principal em apenas um corte, uma elipse; Paradjanov, por outro lado, aposta numa fixidez mais radical da câmera, resultando num número maior de planos que comprimem os atores nas composições, congelando-os numa enrijecida bidimensionalidade, gerando um efeito em cascata na sequência: os planos, justapostos como tijolos, constituem o “Prólogo” de maneira que impossibilitam a unidade e a autossuficiência dramática que percebe-se em *Cabezas*, resultando num entendimento por acúmulo: à medida que os planos vão se sobrepondo uns aos outros, pode-se esboçar algum tipo de entendimento. Dito de outra forma, Glauber pensa em planos autônomos e independentes para estabelecer relações de confronto e contraste entre as imagens — a diferença de Díaz do plano 18 para o plano 21 —, enquanto Paradjanov opta por uma lógica de

coagulação dos planos, que, à medida que se sucedem, vão aglutinando sentido por acúmulo visual.

A fragmentação narrativa em *Cabezas* e em *Suram*, mas principalmente em *Cabezas*, vai se reconfigurando à medida que os filmes avançam e, sem se aprofundar nesse sentido, até o momento, pelos exemplos acima mencionados, já se pode ter uma noção mais exata e concreta do que se quer dizer com fragmentação narrativa. Uma vez que se conseguiu identificar e apresentar melhor no que se constitui a tendência à descontinuidade nos filmes, assim como seus efeitos e as demais operações que se dão no seu entorno, é importante estabelecer como objetivo uma compreensão mais total dos novos programas narrativos dos respectivos filmes, entendendo como eles se dão em consonância com os universos ficcionais em jogo; dito de outra maneira, qual a relação entre as operações acima analisadas, seus subsequentes efeitos e resultados, e as narrativas, a nível de enredos e acontecimentos? Porque Glauber e Paradjanov optaram por essas operações formais para contar a histórias de *Cabezas* e de *Suram*? Nesse sentido, propõe-se uma compreensão mais detalhada das referências e filiações presentes em ambos os filmes, visto que um estudo de como Glauber e Paradjanov se relacionaram com esse panorama referencial amplo, se atentando à forma como cada cineasta retrabalhou e inseriu seus componentes, contribui para uma visão mais ampla da fragmentação narrativa em jogo

## 2.2 Referências Literárias e Filiações Cinematográficas

Como já mencionado, *Cabezas* e *Suram*, filmes de narração fragmentada, tem origens que se podem arriscar como sendo literárias, respectivamente *Macbeth*, de Shakespeare, e, de certa forma, *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán; e *A Fortaleza de Suram*, de Chonkadze; entretanto, tanto Glauber quanto Paradjanov, como fica evidenciado em seus filmes, foram assimilando outras referências e filiações — literárias e cinematográficas — ao longo do desenvolvimento dos roteiros, manipulando-as para melhor refletir seus intentos e objetivos. Nesse sentido, o caso de *Cabezas* é especial e pede, para facilitar a análise, algumas considerações iniciais. Como as críticas, ainda que negativas, bem apontaram, o filme de Glauber tece uma ampla rede de referências, citações e filiações, de tal maneira que não cabe neste trabalho a abordagem detalhada de cada uma; por conta dessa amplitude, foi-se necessário adotar duas estratégias: em primeiro lugar, recorre-se a outras análises de *Cabezas* que, dedicadas exclusivamente ao estudo de uma ou duas referências específicas, facilitam a assimilação das mesmas neste texto; além disso, escolhas foram necessárias, reduzindo o número de referências abordadas; logo, optou-se por focar a análise na relação de Glauber e de



*Cabezas* com Valle-Inclán, abordando o romance *Tirano Banderas*, mas também *El Ruedo Ibérico* (1929); em menor grau, também se irá abordar as citações a Shakespeare, partindo de *Macbeth*, mas incluindo peças como *Rei Lear* e *Ricardo II*. Optou-se por essa ordem pois, mesmo que *Macbeth* e Shakespeare sejam as referências literárias presentes de maneira mais direta no filme, sendo identificáveis pela assimilação paródica, a relação de Glauber com Shakespeare já foi estudada de maneira mais detalhada, mas não exaustiva, em outros textos (não sendo o objetivo aqui esgotar o estudo dessa relação); como resultado, e dado o escopo da presente dissertação, há mais espaço para se esboçar a relação de Glauber com Valle-Inclán; além disso, o escritor de *Tirano* e *El Ruedo Ibérico* ganha destaque por se apresentar como uma espécie de antecedente (entre outros que podem ser identificados no filme) não só pela temática da ambientação ibero-americana de *Cabezas*, mas pela sensibilidade peculiar do filme, entre o alegórico, o histórico e, em especial, o grotesco, principal elo entre o filme e a obra de Valle-Inclán. Para além das referências literárias, em direção às cinematográficas, optou-se por seguir a trilha apontada pelo próprio realizador, abordando tanto o cinema de Buñuel quanto o de Serguei Eisenstein (1898-1948).

Ainda em relação a *Cabezas*, não se ignora as outras referências, indicadas pelo realizador ou identificadas pelos críticos, que poderiam ser abordadas aqui: a relação do filme com os romances de ditador, assim como os acenos de Glauber a Lorca e a William Faulkner (1897-1962), poderiam ser eleitos para guiar a análise (CARDOSO, 2007); porém, escolheu-se fechar o escopo nas referências acima mencionadas pela centralidade que ocupam no filme. Valle-Inclán remonta à origem do projeto e, por mais que *Cabezas* diste muito de *Tirano*, há uma evidente relação residual entre o filme e o romance; no caso de Shakespeare, Glauber se apropria, pela paródia, de trechos do dramaturgo inglês, em especial de *Macbeth*; além disso, é importante comentar que Glauber chamou as primeiras versões do roteiro de *Cabezas* de *Macbeth 70* (CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008). Não se ignora ainda o caso de Jorge Luis Borges (1899-1986), pois, ainda que citações a seu nome não constem nos relatos sobre a concepção de *Cabezas*, Glauber admirava o escritor, o que fica evidente em *A Eztetyka do Sonho*; logo, seria um equívoco não mencionar o argentino; porém, como a relação de Glauber com o Borges é processual e não referencial — não há nenhuma citação a obra de Borges no filme, nem menção sua na concepção de *Cabezas* —, a relação entre o realizador e o escritor não será abordada.

Em relação às citações cinematográficas, o nome de Buñuel é incontornável, visto que o próprio Glauber reclamou para *Cabezas* filiação direta com *L'Age D'Or* (1930); Glauber chegou a comentar que *Cabezas* “desarma todos os esquemas dramáticos do teatro e do cinema.

O cinema do futuro será som, luz, delírio, aquela linha interrompida desde *L'Age D'Or*” (ROCHA<sup>26</sup>, 1980 apud GERBER, Rachel, 1980, p.36). Comenta-se referências e filiações a outros cineastas apontados pelos críticos, como Godard, Bene e Pasolini, e, apesar das proximidades do trabalho desses realizadores com o de Glauber, uma análise aprofundada nesse sentido não cabe aqui. Entretanto, é preciso se ater no caso especial, que é Pasolini. É notória admiração de Glauber pelo italiano; porém, visto que o realizador de *Medeia* também é evocado por Paradjanov, opta-se por esperar um momento mais oportuno para se adentrar nessa relação. Outra associação cabível é a de *Cabezas* com o cinema de Eisenstein, ainda que seu antecessor, *O Leão*, resgate de maneira mais evidente o realizador soviético (CARDOSO, 2007). Glauber chegou a comparar *Cabezas* com *Ivan, O Terrível* ao menos em duas ocasiões distintas: no penúltimo dia das filmagens de *Cabezas* (TORRES<sup>27</sup>, 1970 apud CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008, p. 159); assim como numa carta posterior a Paulo Emílio Salles Gomes (1916-77) (ROCHA, 1997). Acredita-se que essas duas citações a Eisenstein, além da notória influência que o soviético tinha sobre Glauber, bastem para justificar a escolha do cineasta.

Contrastando com a vastidão do emaranhado de citações, referências e filiações presentes em *Cabezas*, *Suram* opera uma rede mais limitada, e, por isso mesmo, mais focada: Paradjanov concentrou-se em buscar diálogo com o conto popular e com os plurais artistas que adaptaram a sua narrativa; ao já mencionado Chonkadze, acrescenta-se os nomes dos também escritores Grigol Lordkipanidze (1881-1937) e David Suliashvili (1884-1964), ambos mencionados em cartelas ao longo do filme. Entretanto, é necessário apontar que a língua georgiana goza de pouco prestígio fora de seu país, e as poucas traduções desses textos em outras línguas não avançaram para além das fronteiras linguísticas russas. Logo, em comparação com *Cabezas*, as partes dessa seção dedicadas a *Suram* tiveram que lidar com a inacessibilidade desses textos e de trabalhos sobre eles; para se contornar e remediar essa deficiência, recorreu-se a testemunhos de segunda mão para abordar a novela de Chonkadze (os textos de Lordkipanidze e Suliashvili são ainda mais raros e difíceis de se encontrar) e tentou-se, para fazer justiça ao filme, fazer uma análise pautada na comparação com o longa-metragem *A Fortaleza de Suram* (1922) — aqui abreviado como *A Fortaleza*, em oposição ao filme de Paradjanov, chamado apenas de *Suram* —, de Ivan Perestiani, visto que esse filme é

---

<sup>26</sup> Depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, Roma, fevereiro 1973, apud: GERBER, Raquel. *Cabezas Cortadas: Morte ao Patriarcado (Política e Ética)*. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n° 34, p. 36-37, jan. fev. e mar. 1980.

<sup>27</sup> TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Ed. Barcelona: Anagrama, 1970.



mais próximo da novela original do que a adaptação de Paradjanov, que se distancia de ambos por razões semelhantes.

Perestiani foi o primeiro realizador a adaptar a novela de Chonkadze ao fazer um filme mudo, em 1922; diferente da abordagem de Paradjanov, como será demonstrado, *A Fortaleza* teve no seu elenco o ator e cineasta soviético de origem georgiana Mikheil Chiaureli (1894-1974), pai de Sofiko, que interpreta Vardo no filme de 1985, estabelecendo um curioso laço familiar entre as duas obras. De qualquer forma, Paradjanov estava ciente da adaptação de Perestiani e considerou-a para fazer a sua versão, visto que há, em *Suram*, discretos acenos a *Fortaleza*, não só pela presença dos membros da família Chiaureli (a esposa de Mikheil, mãe de Sofiko, a também atriz Veriko Anjaparidze, interpreta a velha vidente na adaptação de Paradjanov), mas especialmente na escolha de certos enquadramentos que evocam a versão muda; entretanto, será mais pelas divergências que o filme de 1922 será colocado ao lado do de 1985, evidenciando a liberdade criativa com a qual Paradjanov abordou a novela de Chonkadze.

No campo das filiações cinematográficas, o gosto de Paradjanov pelo universo arcaico e popular se confirma, visto que seu estilo apresenta influências de cineastas do primeiro cinema. Dentre vários nomes<sup>28</sup>, pode-se destacar o nome de Georges Méliès (1861-1938), ainda que a relação de Paradjanov com o francês seja mais circunstancial: a comparação entre o estilo de ambos os realizadores não é uma filiação reivindicada pelo próprio Paradjanov, mas feita *a priori* por acadêmicos e críticos, como Steffens (2013) e Frank Curot (2000); mesmo assim, essa filiação é feita no contexto em que *Sayat* consta como objeto de análise. De qualquer forma, acredita-se que trazer o nome de Méliès para *Suram* é cabível por uma questão simples de unidade do estilo autoral de Paradjanov a partir de *Sayat*. Cita-se outros nomes, também associados por Steffens, Curot e outros, ao estilo de Paradjanov, como os de seus professores, os ucranianos Igor Savchenko (1906-50) e Alexandre Dovzhenko (1894-1956); porém, quando os nomes desses dois realizadores são evocados é para se abordar a fase ucraniana de Paradjanov, e ainda que uma constante aproximação se dê por uma residual sensibilidade popular do olhar de Dovzhenko e Paradjanov, optou-se por considerar apenas Méliès como filiação cinematográfica no caso de *Suram*.

Ao se dedicar à compreensão da relação de *Cabezas* e de *Suram* com esses nomes da literatura, do teatro e do cinema, busca-se traçar e desenhar uma imagem mais geral e ampla de seus respectivos programas narrativos, se atendo à maneira pela qual Glauber e Paradjanov assimilam, modulam e manipulam seus universos referenciais, integrando-os aos filmes de

---

<sup>28</sup> Para além de Méliès, Paradjanov foi comparado à Louis Feuillade (1873-1925) pelo compartilhado “prazer primitivo da imagem, um apetite por filmar”.

maneira a compô-los: parte-se de um ponto de vista abrangente que pretende abordar o filme de maneira extensa e global, para então se retornar aos processos formais levantados na análise da abertura do filme — principalmente a descontinuidade na forma de escassez de *raccords* —, mas também tecendo algumas considerações acerca da composição dos planos, reinsertando-os nesse novo panorama de maneira a elaborar as novas propostas narrativas que marcam os filmes. Nesse sentido, começa-se com *Cabezas*, e irá se demonstrar como Glauber transpõe para o seu filme, no caso de Valle-Inclán, algumas características estilísticas presentes na fase esperpéntica do escritor; e como, no caso de Shakespeare, o realizador recorre à paródia para estruturar a dinâmica dramática de seu filme, gerenciado o conflito de maneira a fazer o seu próprio teatro do poder; no campo das referências cinematográficas, propõe-se uma analogia entre o surrealismo de Buñuel e o esperpento de Valle-Inclán, assim como entre o drama elizabetano e o cinema de Eisenstein.

### 2.3 *Cabezas Cortadas* e a Narrativa Episódica

*Tirano Banderas* não foi o primeiro nem o único texto que Glauber cogitou trazer para o projeto que viria a ser *Cabezas*: ao receber o convite de Pedro Farges, o realizador chegou a considerar *Bodas de Sangre* (1933), de Lorca, assim como o *Wild Palms* (1939), de Faulkner; se a peça de Lorca oferece a ambientação árida e desolada da meseta espanhola, o romance de Faulkner traz uma narrativa não linear organizada em capítulos que se alternam entre fluxos de consciência distintos, borrando o limite entre as duas narrativas em questão no romance; em certo sentido, *Tirano*, de Valle-Inclán, conjuga essas duas características, ao apresentar uma temática latino-americana, próxima ao cenário hispânico de *Bodas* — narra a derrocada de um ditador latino-americano, relacionando-o à decadência do império colonial espanhol<sup>29</sup> —, em capítulos fragmentados, narrados a partir do ponto de vista dos diferentes personagens que compõem, em enredos plurais e refratários, a totalidade do livro. Se se destaca essas características de *Tirano*, que tem pouco a ver com *Cabezas*, é porque tenta-se compreender, ainda que de maneira intuitiva, o que levou Glauber a optar pela obra de Valle-Inclán, em detrimento das de Lorca e Faulkner, como ponto de partida para *Cabezas*, atentando-se a essas duas características — plano de fundo latino-americano e estrutura fragmentada da narrativa, em forma de fluxos de consciência — pois elas se manifestam de maneira rarefeita e residual

---

<sup>29</sup> No romance de Valle-Inclán, um dos personagens de maior destaque é o Barão de Bernicalés, embaixador espanhol e líder da comunidade hispânica em Santa Fé da la Tierra, um dos principais aliados do regime de Santos Banderas.

no filme: sua temática latino-americana, porém de evidente ambientação hispânica, assim como sua estrutura narrativa fragmentária, que oscila, num fluxo onírico de imagens, não entre diferentes personagens, mas sim entre diferentes instâncias narrativas: tem-se os acontecimentos numa instância mais imediata, seguida dos delírios de Díaz e, por fim, a instância dos números musicais e de dança dentro do próprio filme, que parecem estabelecer uma relação de comentário com as outras duas instâncias.

Tanto *Tirano Banderas*, romance sobre os últimos dias do ditador de Santa Fé de Tierra Firme, quanto Valle-Inclán são associados ao esperpento, estética literária concebida pelo próprio escritor como uma reação à decadência espanhola no final dos séculos XIX e XX. Entre movimento literário e posição filosófica, o esperpento foi uma forma de abordar a moribunda realidade social, política e econômica da Espanha pelas vias da deformação e do grotesco. O termo esperpento é usado como adjetivo da fase tardia de Valle-Inclán, sendo aplicada aos romances a partir da publicação de *Tirano*, em 1926, mas já empregado para designar suas peças teatrais desde *Luces de Bohemia* (1920); é nessa peça que se encontra o manifesto do movimento na fala do personagens Max Estrella, espécie de pseudônimo de Valle-Inclán, que defende que: “(...) o sentido trágico da vida espanhola só pode ser representado como uma estética sistematicamente deformada (...)”, ou então, que “minha estética atual é transformar com matemática de espelho côncavo as normas clássicas”.

No contexto da decadência do império espanhol, com a perda das últimas possessões ultramarítimas para os Estados Unidos (Cuba, Porto Rico, Filipinas e Guam) na Guerra Hispano-Americana (1898), Valle-Inclán concebe um programa estético dedicado à crítica desse momento histórico que é baseado numa estilização grotesca e jocosa; misturando experimentação formal com crítica política — mistura que, de certa forma, e levando-se em considerações todas as particularidades e diferenças, o aproxima da proposta autoral de Glauber —, Valle-Inclán, em *Tirano Banderas*, vincula esse momento de decadência espanhola à realidade política das ex-colônias (que ele conheceu bem nas suas viagens), interligando a Península Ibérica com a América Hispânica; como se as respostas para a estagnação da Espanha e para o declínio de seu império ultramarítimo se encontrassem na realidade política de suas antigas possessões. Glauber propõe o inverso ao fazer de *Cabezas* um retrato da América Latina em exílio na Espanha: em *Cabezas*, o realizador baiano encena a decadência das ditaduras desenvolvimentistas que se deram no continente nos anos 30 e 40, e a figura de Díaz encarna tanto o ditador-caudilho dos moldes de Fulgêncio Batista, quanto os ambiciosos projetos industriais de viés paternalista de Perón e de Vargas. Ainda pode-se mencionar como *Tirano*

*Banderas*, por se passar num país fictício, deve ter atraído a atenção de Glauber, que tinha feito algo semelhante em *Terra em Transe* com Eldorado, que é retomado em *Cabezas*.

Ainda nesse sentido, comenta-se, de maneira breve, o laço entre *Cabezas* e os ditos romances de ditadores, que também passam por *Tirano*. O romance de Valle-Inclán ressignificou uma tradição literária do mundo hispano-americano e caribenho, a dos romances de ditador, subgênero literário cuja temática central são as ditaduras locais e seus ditadores-caudilhos. O romance de Valle-Inclán propulsa os romances de ditador para uma nova fase, crítica e politizada, com abertura para o fantástico, antecipando o trabalho de escritores posteriores, contemporâneos a Glauber muitas vezes; pode-se mencionar os casos de *El Recurso del Método* (1974), de Alejo Carpentier (1904-1980); *Yo El Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos (1917-2005); e *El Otoño del Patriarca* (1975), de Gabriel García-Márquez (1927-2014) (GUTIERREZ, 2011). Glauber, nas suas viagens a Cuba e a outros países da América Latina, entrou em contato direto com alguns desses escritores e pode-se intuir que a ideia de adaptar *Tirano Banderas* deve ter se dado um pouco em função desses contatos; poderíamos continuar por esse caminho — como já se disse, a rede de referências e citações de *Cabezas* é ampla e heterogênea —, mas contenta-se em apontar que o próprio Glauber, dentro dessa perspectiva, definiu *Cabezas* com um filme “(...) contra as ditaduras e o funeral das ditaduras. Trato de um personagem que seria o encontro apocalíptico entre Perón e Franco, nas ruínas da civilização latino-americana.” (ROCHA<sup>30</sup>, 1980 apud GERBER, Rachel, 1980, p. 36). Glauber centra *Cabezas* no seu personagem principal, o ditador Díaz II, entendendo-o como o tema principal, na chave do personagem tipo do ditador-caudilho, evocando Perón e Franco, de maneira a transformá-lo numa espécie de personagem síntese.

Retomando-se os trechos de *Luces da Bohemia*, é evidente que as palavras de Valle-Inclán encontram ecos em Glauber e em *Cabezas*: ambos apostam numa chave estetizante que deforma a realidade, exprimindo não apenas “o sentido trágico da vida” — no caso do romancista, a vida espanhola; no caso de *Cabezas*, a vida latino-americana e terceiro mundista —, mas também subvertendo as normas clássicas e as convenções teatrais e cinematográficas. *Cabezas* traz do esperpento uma abordagem grotesca e deformante da realidade representada, centrando-se no seu protagonista, Díaz II, que o filme vai transformando numa figura cada vez mais repulsiva: viu-se como Glauber apresenta Díaz no filme, como um velho careca de temperamento mercurial; ao longo do filme, o ditador vai se mostrando cada vez mais instável,

---

<sup>30</sup> Depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, Roma, fevereiro 1973, apud: GERBER, Raquel. *Cabezas Cortadas: Morte ao Patriarcado (Política e Ética)*. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, nº 34, p. 36-37, jan. fev. e mar. 1980.

apresentando taras sexuais (apesar de sua impotência) e uma natureza cruel, megalomaníaca e covarde: essa caracterização decadente se faz de maneira cristalina na cena em que Díaz se chafurda num lamaçal [Fig. 35]



35 - Plano *Cabezas*.

Porém, pode-se aprofundar a relação entre *Cabezas* e Valle-Inclán ao se ultrapassar *Tirano* em direção a *El Ruedo Ibérico*, projeto ambicioso do escritor espanhol que consistiria em três ciclos, cada um contendo uma trilogia; entretanto, Valle-Inclán só concluiu o primeiro ciclo dessa obra, uma sátira da Espanha durante os anos de Isabel II (1830-1904) (e não deixa de ser curioso notar que *Cabezas* pode ser entendido como uma sátira dos anos finais do franquismo). De qualquer forma, a relação entre *Cabezas* e *El Ruedo Ibérico* que se destaca diz respeito ao protagonismo, pois, como já se apresentou, o próprio Glauber centra o filme na figura de Díaz. Sobre *El Ruedo*, Bordanada (1985, p. 125)<sup>31</sup> comenta:

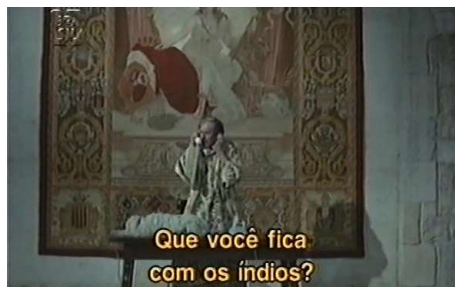
(...) Valle-Inclán, em *El Ruedo Ibérico*, não deseja ressaltar o indivíduo, mas sim nos oferecer sua visão particular da história de uma sociedade em determinado momento. Em momento assinala a individualidade de alguns personagens (...), mas a visão geral parte de uma análise pessoal da sociedade que o autor criou.

O romancista, portanto, constrói seus personagens menos como indivíduos psicologizados — mesmo no caso de figuras reais, como Isabella II — e mais como visões históricas da sociedade espanhola daquele momento; ou seja, Valle-Inclán propõe, através de seus personagens, uma visão ampla e orgânica, da realidade naquele período de crise e de decomposição social e política. De maneira análoga, quando se defende que Glauber coloca Díaz e sua deterioração mental (mas também física e política) como o centro do filme, é porque o realizador constrói seu protagonista (e de alguma maneira seus demais personagens, até

<sup>31</sup> No original: (...) Valle-Inclán, en *el Ruedo Ibérico*, no desea resaltar al individuo, sino que nos ofrece su visión particular de la historia de una sociedad en un momento determinado. El momento lo señala la individualidad de unos personajes (...) pero la visión general parte de un personal análisis de la sociedad a la que el autor ha creado.

mesmo os mais ambíguos, como o Pastor) não como personagem psicologizado, com individualidade e subjetividade, mas sim como um ponto de vista; dito de outra forma, Díaz, para além de um personagem tipo que remete aos romances de ditadores, é uma amálgama, uma síntese — o “encontro apocalíptico entre Franco e Peron” — de um ponto de vista sobre um fenômeno histórico dos países da América Latina, as ditaduras; portanto, Glauber constrói o seu filme articulando esses personagens a partir de dinâmicas mais amplas, que resultam na representação crítica de processos históricos: o protagonismo, se não chega a ser coletivo como em *El Ruedo Ibérico*, é, ao menos, histórico.

Retomando-se a apresentação de Díaz, o personagem é logo associado, pela tapeçaria que pende atrás de si, com a ideia romantizada do império espanhol: a tapeçaria, como já se comentou, nos mostra uma alegoria idealizada da monarquia ibérica, uma mulher sentada num trono, em cujos pés se vê o escudo quádruplo da Espanha, com os brasões de Castela, Leão, Aragão e Navarra [Fig. 36 e 37]; por esse exemplo, o caso de Díaz é o mais evidente, visto que Glauber, ao associar o personagem ao seu passado ibérico, instaura uma ponte entre a colonização, a coroa espanhola e os projetos desenvolvimentistas latino-americanos dos anos 30 e 40. Porém, como já mencionado, os personagens mais ambíguos também se inserem nessa lógica: por mais que não sejam de leitura imediata, a associação e a identificação do personagem do Pastor com a foice conferem a ele uma função quase que abstrata, associando-o às ideias de tempo e de morte; não se tratando mais, portanto, de um processo histórico definido



36 - Plano *Cabezas*.



37 - Plano *Cabezas*.

Valle-Inclán, até o momento, foi evocado para apresentar as origens esperpênticas de *Cabezas*, assim como a caracterização de Díaz II e o deslocamento do protagonismo no filme do individual ao coletivo histórico; os esforços, até aqui, portanto, seguem vestígios presentes de maneira rarefeita e residual no filme, flutuando sobre ele sem deslocar o olhar para aspectos mais marcantes; nesse caminho, ainda que Díaz seja inspirado em Santos Banderas e o universo de *Cabezas* evoque o de *Tirano* e ecoe o processo de caracterização de *El Ruedo*; o filme cita algumas cenas e diálogos chaves de peças de Shakespeare, de presença mais marcante no texto

do filme. A relação de Glauber com Shakespeare é extensa, e o realizador evocou o nome do inglês em outras ocasiões e de maneira ambígua; no caso de *Cabezas*, Glauber chegou a falar que se tratava de “(...) um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável da tragédia (...)” (ROCHA, 1997, p. 372 e 390-1).

É nesse sentido, de um atentado contra Shakespeare, que Glauber evoca *Macbeth* e outras peças do inglês, utilizando-se da paródia para inseri-las no filme de maneira a constituí-lo. Díaz cita o rei escocês em vários momentos do filme, evocando as profecias relacionadas à morte de Macbeth — de que nenhum homem nascido de mulher poderia vencê-lo, assim como a mobilidade da floresta de Birnam —, e ainda apresenta uma paródia de sua meditação sobre o significado da vida (CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008); além disso, a trajetória de Díaz e o enredo de *Cabezas*, como sendo o de um tirano que, em plena derrocada, se expressa pela loucura e pela megalomania, remete mais à decadência do usurpador escocês do que à queda de Santos Banderas, que ocorre por meio de um complô. Mesmo que as citações a *Macbeth* abundem no filme, Glauber acena para outras peças: a cena da partilha da riqueza de Díaz entre seus filhos bastardos retoma, de maneira irônica, a abertura de *Rei Lear*, outra peça sobre a decadência de um monarca. É possível falar de outras citações, mais ou menos evidentes, que possibilitam vincular *Cabezas* a Shakespeare — e de fato, uma das características mais particulares do filme é ele ser um grande labirinto onde ecoam inúmeras referências —, como a vidente que faz as vezes das três bruxas, e as inúmeras apresentações dentro do filme, que evocam a encenação teatral dentro do drama de *Hamlet* (GUTIERREZ, 2011).

Glauber incorpora as peças do dramaturgo inglês de maneira a trazer seus temas para o coração de *Cabezas*, porém deformando-os pelas lentes do esperpento de Valle-Inclán, que aqui surge como uma espécie de antecedência sensível que dá o tom do filme e guia a assimilação das peças de Shakespeare; nesse sentido, o aspecto trágico do texto original acaba sendo transformado em ironia e paródia por uma chave grotesca (CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008); além dessa transformação qualitativa das peças, a estruturação do filme acaba sendo mais dramática do que qualquer outra coisa: Glauber parte do teatro elizabetano, destorce-o e deforma-o, mas não deixa de se guiar pela estrutura dramática para articular de maneira concreta os acontecimentos em cenas; e, mesmo que *Cabezas* apresente uma narrativa fragmentada, não articulando os planos e os acontecimentos entre si, de maneira a criar uma ação contínua e unificada, cada plano, como se viu anteriormente, é concebido de maneira total, ou, como o próprio Glauber aponta “a história tem um princípio e um fim, mas para mim a

coisa mais importante é a composição de cada episódio.” (ROCHA<sup>32</sup>, 1970 apud CARDOSO, 2007, p. 121).

A sensação que se tem, nesse sentido, é de se ver pequenas apresentações, mini encenações paródicas de Shakespeare que, sem estabelecer uma relação, bastam por si só; além disso, Glauber, ao trazer as peças do inglês para o seio de *Cabezas*, retoma com uma tradição de um “teatro do poder”, no sentido que “ (...) a herança Shakespeare se condensa neste teatro de poder onde desfilam as figuras grotescas de Díaz II e sua família” (CARDOSO; ARAÚJO SILVA, 2008, p.171); nessa proposta de encenação e de construção dramática, o conflito entre os personagens camufla conflitos de dimensão histórica, ou como o próprio Glauber se manifesta em relação às peças de Shakespeare: “a metáfora da sociedade regida por deuses é desmontada por uma abstração histórica que, deixando os personagens solitários, revela a pobreza da civilização da barbárie” (ROCHA, 1981, p. 260). Se em Shakespeare “Glauber encontra um método capaz de teatralizar a história” (GUTIERREZ, 2011 p. 101), pode-se entender que parte da recuperação do dramaturgo que Glauber faz no filme corrobora a ideia de deslocamento, se não do protagonismo, do centro de gravidade do conflito dramático: se Díaz, pelas vias do esperpento, é a síntese de um ponto de vista acerca da América Latina, o drama de sua queda é, antes de tudo, o drama do fim de determinada ordem social e política deste continente, o fim das ditaduras, sendo que, entretanto, não se trata de um drama, mas sim de uma comédia. Se cada filme de Glauber “reitera o seu foco nas questões coletivas (...) através de um teatro de ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes e nações” (XAVIER, 2001, p. 128), *Cabezas*, pela relação com Shakespeare e com Valle-Inclán (este enquanto antecedente sensível para a assimilação daquele), tensiona e dinamiza a interação de seus personagens dentro dessa chave dramática e histórica; o conflito do ditador com o Pastor traduz-se, portanto, em conflito entre uma velha hierarquia social e uma nova ordem, que disputam a legitimidade do poder na forma do povo, encarnado no coro de ciganos. Dito de outra forma, pode-se entender a narrativa e a dramaturgia de *Cabezas* como Shakespeare deglutido por Glauber a partir dos pressupostos grotescos do esperpento de Valle-Inclán, sendo que o denominador comum que une, em *Cabezas*, o romancista espanhol e o dramaturgo inglês são o entendimento historicizante e coletivo de suas respectivas obras.

---

<sup>32</sup> ROCHA, Glauber. Presentazione. Caderno nº 1, *VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro*, 1970, p. 09, apud VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo E P.M. Bardi, 2001, p. 134.



As relações de *Cabezas* com Shakespeare, Valle-Inclán e com outros nomes e correntes literárias é extensa e poderia continuar; entretanto, já se pode destacar algumas considerações que se julgam importantes para esta análise: de Valle-Inclán, Glauber retoma o esperpento ao apostar numa estetização grotesca, apoiando-se ainda no escritor para conceber Díaz não como um personagem individualizado, com subjetividade, mas sim como um personagem ponto de vista, um comentário, acerca de determinado fenômeno político social da América Latina. Complementar a isso, tem-se, pela assimilação paródica de Shakespeare, o deslocamento do protagonismo e do centro gravitacional dos conflitos dramáticos para um nível coletivo-histórico. Até o momento, esses são os pontos de maior interesse no que diz respeito às referências e às citações literárias em *Cabezas*; o esforço agora é no sentido de entender as referências cinematográficas em jogo, de maneira a se completar o panorama.

Em relação às referências cinematográficas, como já mencionado, Glauber cita Buñuel na sinopse de *Cabezas*, reclamando para o filme filiação com o surrealismo de *L'Age D'Or*; Glauber reforça essa relação posteriormente, em cartas a amigos, definindo o seu filme como surrealista ou como contendo uma linguagem surrealista (GLAUBER, 1997, p. 390-1 e 410); a própria presença de Rabal no filme, como bem perceberem os críticos do filme, remetia ao cinema de Buñuel. Na já mencionada sinopse, Glauber considera que *Cabezas*, dentro dessa filiação com *L'Age*, representa o cinema do futuro, que será “som, luz e delírio”, evidenciando a definição muito particular que o realizador tinha do surrealismo, como se fosse uma espécie de abstração plástica; porém, ainda nesse sentido, Glauber, na apresentação do filme em Pesaro, declarou que “O importante, em *Cabezas*, não é o que é narrado, mas o valor plástico, sonoro e dramática de cada cena (...). É um filme constituído de imagens e sons” (GLAUBER<sup>33</sup>, 1970 apud CARDOSO, 2007, p. 121). Sem mencionar Buñuel ou *L'Age*, Glauber parece desenvolver a ideia contida na sinopse: se *Cabezas* retoma o surrealismo e antecipa o cinema do futuro, que é “som, luz e delírio”, o entendimento que o realizador tem dessa filiação passa por um programa formal que nega a narração, pelo menos a nível convencional, em prol da unidade plástica e dramática dos planos; e é nesse sentido que se deve seguir quando se abordar a relação de *Cabezas* com *L'Age D'Or*; no sentido de planos autônomos que não se articulam de maneira subordinada, tendo como objetivo uma sintaxe fílmica narrativa e convencional, mas sim no sentido de planos autônomos que se associam de maneira livre e onírica, como num fluxo. Essa postura singular de Glauber em relação a *Cabezas* é o que explica, em parte, a planificação tão

---

<sup>33</sup> ROCHA, Glauber. Presentazione. Caderno nº 1, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970, p. 09, apud VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo E P.M. Bardi, 2001, p. 134.

característica do filme: os planos não são construídos de maneira a criar, em conjunção uns aos outros, um sentido, mas são autônomos em si e ordenam-se num fluxo associativo, criando uma relação entre as cenas dramáticas que, pela sua escassez de articulação subordinada, lembra um sonho. Portanto, propõe-se aqui que *Cabezas* pode ser entendido como um grande sonho; mas de quem?

O centro gravitacional do filme não deixa de ser Díaz, e é espelhado em sua loucura que o filme se organiza; isso não quer dizer que *Cabezas* é um filme investigativo do subconsciente do personagem; como já se colocou, Díaz é um protagonista nos moldes do esperpento de Valle-Inclán, inserido em conflitos dramáticos de tons shakespearianos definidos por uma “abstração histórica”; é dentro dessa dimensão histórica que *Cabezas* pode ser entendido como o sonho do ditador nas cenas que constituem a segunda parte do filme, mas também na sua estruturação a nível amplo, como se a tendência à descontinuidade e à escassez de *raccords* refletisse a escassez de subordinação lógica dos pensamentos do personagem; porém, a evocação do protagonismo histórico aludido pela relação de Glauber com Valle-Inclán e Shakespeare não basta para explicar a curiosa relação que o filme, estruturado pelo inconsciente do seu protagonista, adota, pois *Cabezas* é ambíguo: ao mesmo tempo que se deixa levar pelos delírios de Díaz, não se contamina nem se identifica com sua loucura, mantém uma postura crítica e distante de seu objeto. Dito de outra forma, se *Cabezas* é um filme delírio, não deixa de ser um delírio lúcido; isso se dá, em grande parte, pela herança eisensteiniana de *Cabezas*.

Glauber, como evidenciado em seu legado crítico, teve Eisenstein como uma grande influência (há cerca de 200 referências ao cineasta nos seus cinco livros principais); porém, é um erro considerar que o realizador aderiria incondicionalmente ao trabalho do soviético. De qualquer forma, é evidente que Eisenstein surge como o principal cineasta mencionado por Glauber como influência. No que diz respeito aos seus filmes, há um interesse compartilhado pelos temas de revolta, revolução e levantes populares, e, reforçando o deslocamento de protagonismo acima identificado, Glauber e Eisenstein convergem, a nível dramático, na “(...) obsessão com a História coletiva, que faz com que os personagens principais tendam sempre a encarnar o confronto entre as forças sociais da opressão dos poderosos e as emancipações populares (...)” (ARAÚJO, 2014, p. 205); para além da afinidade temática, há o registro épico presente nos filmes de ambos os realizadores. Não é ainda difícil imaginar que a união de teoria e prática e, mais importante, a nova possibilidade de linguagem cinematográfica vislumbrada por Eisenstein encantaram o jovem Glauber. Eisenstein, ao propor, pelas suas teorias, uma função da montagem para além da ilusão da continuidade narrativa - baseada em *raccords* de espaço, tempo e movimento -, foi pioneiro na concepção de um cinema político

que, sem cair em demagogias, propunha uma reflexão ao mesmo tempo estética, histórica e política. É nesse sentido que, para Glauber, o pai da teoria da montagem “representaria uma vertente da teoria cinematográfica com a qual caberia reatar” (ARAÚJO, 2019, p. 19). Glauber dá continuidade aos filmes de Eisenstein, e pode-se propor um entendimento de sua filmografia à luz do trabalho do soviético, incluindo *Cabezas*<sup>34</sup>. Nesse sentido, Glauber, como já se comentou, comparou *Cabezas* a *Ivan, o Terrível* (1944), também um filme sobre a decadência de um tirano; como consequência, pode-se defender que a filiação de seu filme com o de Eisenstein se dá, entre outros motivos, pela chave da representação histórica — pelo menos no que diz respeito sobre a primeira parte de *Ivan*, já que Glauber (ROCHA, 1960, p.180) considerou a segunda parte como uma “lição mais profunda do que a pura ação histórica”; dito de outra forma, a dimensão histórica de *Cabezas*, na sua expressão plástica, retoma, adapta e retrabalha, a teoria e práxis cinematográfica de Eisenstein.

Não cabe a esse trabalho se aprofundar nessa retomada, até porque um trabalho exclusivo e dedicado a entender *Cabezas* à luz de Eisenstein seria tão proveitoso quanto extenso; basta, por hora, traçar a relação e apontar o possível caminho onde ela se efetiva; ainda assim, algumas considerações são necessárias: como demonstrado aqui, há uma curiosa convergência entre as filiações cinematográficas que Glauber reclama para seu filme; como se, pelas vias subterrâneas de *Cabezas*, Buñuel e Eisenstein se encontrassem: o filme espanhol de Glauber seria uma espécie de conciliador posterior de *L'Age D'or* e de *Ivan*.

Dos programas estéticos de Buñuel e Eisenstein, *Cabezas* vincula a plasticidade dos planos com uma estrutura narrativa não convencional, pensando cada plano, cada cena, de maneira total e completa em si mesma, se atentando à visualidade, à sonoridade e à dramaticidade; à montagem, cabe estruturar a sequência de imagens e de sons num fluxo que reflita o inconsciente do seu protagonista, Díaz II, e o discurso histórico do realizador; é como se Glauber manipulasse o surrealismo, corrigindo-o com o cinema de Eisenstein, e vice versa: se o cinema do soviético acerta na inovação estética e na reflexão política, peca no seu racionalismo; por outro lado, o surrealismo atinge em cheio ao propor um fluxo de imagens oníricas, que fujam da opressão racional, mas erra no seu individualismo; posto de outra maneira, Glauber propõe, em *Cabezas*, uma representação do subconsciente histórico não de um indivíduo, mas do coletivo latino-americano, na sua dimensão histórica, mas também mítica. Como consequência, é curioso apontar como, em *Cabezas*, a primeira dimensão se sobrepõe à segunda, que, mesmo presente — como viu-se no final da introdução —, é ofuscada

---

<sup>34</sup> Na verdade, o próprio Glauber chegou a parear seus filmes com os de Eisenstein.

pelo discurso crítico e histórico de Glauber; será em *A Idade da Terra* que o realizador penderá a balança mais para a dimensão mítica.

Continuando-se no exercício de traçar associações entre os diferentes referenciais de Glauber, pode-se retomar as origens literárias e parear Valle-Inclán com Buñuel — e o fato de *Tirano* ter sido publicado quatro anos antes da feitura de *L'Age D'Or* indica alguma proximidade — e Shakespeare com Eisenstein — e o fato de o diretor soviético ter origem no teatro e assumir a influência do dramaturgo corrobora também essa associação. Pelas relações com Valle-Inclán e Buñuel, Glauber parece retomar uma tradição hispânica marcada pelo apreço ao grotesco, ao barroco e à deformação, de tal maneira que pode-se ir longe nessa linhagem, chegando às pinturas de Goya e ao século XVI<sup>35</sup>; de qualquer maneira, Buñuel e Valle-Inclán, ainda que com idades diferentes e atuando em frentes diversas, estavam ambos inseridos em movimentos modernistas que explicitam um apreço por imagens grotescas ao mesmo tempo que desprezavam e atentavam contra o racionalismo burguês. Pelas relações com Shakespeare e Eisenstein, o realizador busca se inserir num panorama mais amplo, com ambições de uma arte que pudesse ressoar no mundo todo. Devido a essas filiações, *Cabezas*, por fim, estabelece uma relação ambígua com o seu protagonista: o filme se contamina pela loucura de seu personagem principal – a escassez de *raccords* parece refletir a loucura de Díaz – ao mesmo tempo que se mantém distante o suficiente para apresentá-lo de maneira crítica e grotesca na sua dimensão histórica.

A título de exemplo, a mudança de tom que marca a transição da primeira para a segunda parte da metade do filme explicita essa ambivalência: de Díaz vitorioso, acompanhado de um ginete mouro e de um cavaleiro cruzado, que derrota indígenas, trabalhadores e revoltosos [Fig. 38], corta-se para o ditador na lama; entra o voz *over* de Glauber, que narra a história de Eldorado, desmistificando os processos históricos anteriormente representados; tem-se agora um Díaz cruel, inescrupuloso e cínico; a sequência da lama prossegue, assim como a demolição total das pretensões vaidosas de Díaz: após o monólogo de Glauber, há a sequência do ditador com a vidente num jogo erótico, que não resulta em nada para além dos dois sujeitos [Fig. 39].

---

<sup>35</sup> Octavio Paz, em *Sor Joana Inés de la Cruz ou as armadilha da fé*, de maneira brilhante, recupera a ritualística da corte do Ducado da Borgonha medieval para entender a expressão particular do fausto barroco no mundo hispânico, sob a luz da união dinástica de Joana de Castela e Felipe da Borgonha; dada a inclinação de Glauber a congregar diversos tempos históricos, achou-se essa anedota de curiosa relevância.

38 - Plano *Cabezas*.39 - Plano *Cabezas*.

Esquadrinhado o universo de referências e filiações de *Cabezas*, como pode-se entender a análise dos três primeiros planos do filme sob essa nova luz? Primeiro, a tendência à descontinuidade e à escassez de *raccords*, assim como a subsequente narrativa fragmentada, podem ser compreendidas em duas instâncias: de um lado, puxando o esperpento de Valle-Inclán e o surrealismo de Buñuel, o fluxo de imagens do filme se articula de acordo com a loucura do próprio Díaz, emulando suas livres associações; por outro, na ideia de planos autônomos e autossuficientes, pode-se encontrar vestígios de uma concepção teatral que parodia Shakespeare, visto que, dentro da lógica de decupagem interna do plano sequência, retoma-se de maneira jocosa textos do autor inglês, mas também uma aproximação às ideias de Eisenstein; de qualquer forma, é central ao filme a dimensão histórica, que se dá tanto na caracterização de Díaz e de outros personagens, quanto no conflito do filme.

Sendo *Cabezas* um delírio-histórico, ou um delírio lúcido, suas elipses se tencionam nesse sentido, ora seguindo os caprichos da mente egóica e degradada de Díaz, ora se submetendo à dimensão histórica e crítica. Isso implica em diferentes esferas dramática e narrativas: tem-se os acontecimentos da esfera do “presente” diegético, ou seja, o conflito entre Díaz e o Pastor, como viu-se na análise dos primeiros planos; depois, tem-se os acontecimentos que dos delírios históricos de Díaz, os mais deslocados em composição e montagem, como, por exemplo, a cena com os cavaleiros medievais; e, de maneira pontual, tem-se os acontecimentos da esfera crítica ou do comentário.

Por esses motivos, pode-se defender que a proposta narrativa de *Cabezas* tem um caráter que se dá entre o teatral, o grotesco e o histórico: é um filme delírio, mas um delírio que se organiza como teatro; invertendo a ordem, pode-se pensar o filme como um teatro da loucura do poder, nos moldes do teatro de poder shakespeariano e da crítica histórica de Eisenstein, mas em contato direto com o esperpento e o surrealismo; ao pensar cada plano como um episódio, decupando-o por meio de movimentos de câmera, instaurando ainda três esferas de ação no filme — a do presente diegético, a dos delírios de Díaz, e a de dimensão histórica —, que muitas vezes convivem dentro do mesmo plano ou sequência. Se “(...) o universo diegético do cinema

de Glauber se desenha através de uma teatralidade franca que surge, pelo ritual, um sentido de participação cósmica” (XAVIER, 2001, p. 138), pode-se propor que *Cabezas* apresenta uma narrativa teatral, de lógica épica, tanto na acepção lírica clássica do termo, como no sentido mais brechtiano, da organização em episódios: cada plano, com suas decupagens internas, é autônomo plasticamente e autossuficiente a nível dramático; logo, eles não se dão numa relação construída por *raccords* de subordinação narrativa, mas sim por uma sucessão, num fluxo em que à medida que se vão sucedendo com o avanço do filme, vão redimensionando o filme a nível histórico, resultando numa Narrativa Episódica..

A Narrativa Episódica fica mais evidente quando se considera as cenas e as sequências que ocorrem no estábulo; trata-se de planos, ou de um conjunto de planos que se definem por três características: 1) ocorrem de maneira pontual no filme e, por isso mesmo, instauram uma espacialidade e temporalidade à parte das demais (os planos em locações exteriores, domínio do Pastor, e os planos em locações internas, o castelo de Díaz), como se fosse um espaço em suspenso, fora da realidade diegética e dos delírios do ditador; 2) são momentos onde ocorrem apresentações de música e dança, assim como pequenas encenações e declamações de textos, que muitas vezes acrescentam ao filme um comentário histórico sobre os planos anteriores; e 3) a construção dos espaços nesses planos, assim como a disposição dos atores, evoca um palco ou um picadeiro; os enquadramentos são frontais, com a performance ocorrendo ao centro do plano; no fundo do plano e nas laterais, tem-se uma espécie de plateia — composta por camponeses e ciganos, mas também por membros da comitiva de Díaz — que completa a espacialidade teatral desses planos [Fig. .40]. Esses planos desempenham um papel de deflagradores da dimensão histórica pela função de comentário que exercem.



40 - Plano *Cabezas*.

Por fim, gostaria de se destacar apenas que, como adiantado na introdução, em alguns momentos *Cabezas* foge de suas particularidades e retoma operações de outros filmes; logo, esses momentos não se aplicam categoricamente a ideia de Narração Episódica; à já mencionada sequência de embate entre Díaz e seus opositores, soma-se o diálogo entre Díaz e

Soledad, que retoma alguns diálogos de *Terra em Transe* e propõe o oposto daqui apresentado; se, na maioria das situações, os planos de *Cabezas* são longos, com decupagem interna, aqui trata-se de um mesmo diálogo feito em inúmeros planos, sem *raccord*, que criam, como por recorte e cole, um sentido.

#### 2.4 *A Lenda da Fortaleza de Suram e a Narrativa em Mosaico*

Grosso modo, a novela de Chonkadze *A Lenda da Fortaleza de Suram* pode ser descrita como “uma mistura de folclore, história, protesto político e drama romântico, resultando num ataque passional à servidão e à opressão feudal”<sup>36</sup>. Em linhas gerais, o conto é sobre o jovem Zurab que, vítima da vingança da antiga amante de seu pai, a vidente charlatã Vardo, é emparedado vivo na Fortaleza de Suram. Chonkadze, que como Paradjanov tinha dupla ascendência — georgiana e osseta —, demonstrou desde cedo interesse tanto pelo folclore georgiano quanto pelo osseta; como resultado desse interesse, a novela *A Fortaleza de Suram* foi concebida, se tratando da primeira e única publicação literária de Chonkadze, que ainda assinou a autoria de um dicionário osseta-russo e outros textos de gramática. Mesmo com a sua ambientação medieval, uma maneira de poupar atritos com o regime czarista, a novela causou certo desconforto na sua publicação em 1860.

O texto de Chonkadze se caracteriza pelas críticas que faz do sistema feudal ainda vigente no Império Russo em seu tempo, atacando a aristocracia e os clérigos; no que diz respeito a aspectos literários do texto, considerado a primeira prosa madura da literatura georgiana, até então predominantemente lírica, o escritor “incorpora um vasto leque de dispositivos como narrativas dentro de narrativas, cartas e longos diálogos” (STEFFENS, 2013, p. 203)<sup>37</sup>. A novela começa com um relato em primeira pessoa do próprio Chonkadze, no qual o autor narra uma noite passada no círculo literário de Tbilisi; nessa reunião, ele escuta de segunda mão a história dos servos Durmishkan e Vardo. A história dos dois, grosso modo, é a mesma que se percebe nos filmes de Paradjanov e de Perestiani, com algumas modificações-chaves que alteram não os acontecimentos em si, mas a qualidade deles: por exemplo, Vardo não apenas é uma charlatã como a sua profecia final não passa de uma vingança contra

<sup>36</sup> No original: “The novel intertwined folklore, history, political protest, and romantic drama into a passionate attack on serfdom and feudal oppression.” Descrição retirada do verbete destinado a Daniel Chonkadze do site “Dictionary of Georgian National Biography.” Disponível em <<https://web.archive.org/web/20080419104803/http://www.georgianbiography.com/alphabetindex.html#C>>. Acesso em 20 mai. 2020.

<sup>37</sup> No original: “Chonkadze incorporates a wide range of literary devices such as stories within stories, letters, and lengthy exchanges of dialogue.”

Durmishkan; como consequência, Zurab, ao se sacrificar, se torna uma vítima do complô de Vardo. Nesse sentido, Paradjanov (1986)<sup>38</sup>, em entrevista a Mikhail Vartanov (1937-2009), fala sobre o texto de Chonkadze, comentando as motivações que o levaram a escolhê-lo e a modificá-lo:

Mais do que a trama do conto, o seu significado nos interessou. É um tema pagão da tradição oral que Chonkadze adaptou, dando-lhe um significado social e introduzindo lhe tonalidades sentimentais. De qualquer forma, o tema principal é o heroísmo (...) nós nos afastamos dessa interpretação ao fazer da vítima um jovem rapaz que faz o que faz (se empareda vivo) para redimir a traição de seu pai, sacrificando-se assim ao seu povo de maneira a impedir a invasão do inimigo.

Paradjanov, nesse trecho, identifica o principal ponto que distancia o seu filme tanto da novela de Chonkadze, quanto do filme de Perestiani: de todas as divergências, a mais evidente é o “tema principal”, a morte de Zurab, que é central em todas as versões; porém, a de Paradjanov muda sua qualidade, transformando o emparedamento num ato de heroísmo, e não como o resultado fúnebre de uma realidade social opressiva e desigual ou de uma trama sentimentalóide de vingança. Tanto na novela quanto no filme mudo, o conflito social e a trama sentimental se projetam para o primeiro plano da narrativa, sendo os aspectos religiosos e mágicos do enredo apresentados de maneira crítica, como superstições que, alimentadas pelos clérigos, facilitam a manutenção da estrutura de poder que permite aos aristocratas explorarem os camponeses e servos. No filme de Perestiani, Zurab é apresentado como uma criança, e não um jovem adulto, de maneira a acentuar ainda mais o absurdo de sua morte e, por reflexo, a postura antifeudal e anticlerical do filme.

De maneira oposta, em *Suram*, Paradjanov faz da morte de Zurab um sacrifício voluntário e heroico, dando respaldo aos eventos mágicos e sobrenaturais da trama: Vardo, por exemplo, não é motivada por vingança (aliás, a própria ideia de motivação parece ser alheia ao desenvolvimento do filme); a morte de Zurab não é o resultado funesto do fanatismo supersticioso do povo, mas sim um sincero sacrifício religioso, como se apresentou na introdução; por fim, o tom anticlerical não apenas desaparece no filme, como é subvertido na cena da aparição da Virgem e em outros planos referentes a história de Osman que evocam imagens cristãs. Paradjanov, ao fazer do emparedamento uma escolha do personagem, um

---

<sup>38</sup> No original : “*Mais plus que le sujet du conte, c’est son sens qui nous a intéressés. C’est une tradition païenne empruntée aux dictons antiques que Tchonghazé avait traitée en lui donnant un sens social et en y introduisant des couleurs sentimentales. Quoi qu’il en soit, le sujet principal est l’héroïsme (...) Nous nous sommes éloignés de cette interprétation en faisant de la victime un jeune homme qui ferait cela pour purifier l’infidélité de son père et ainsi se dévouer à son peuple afin de devancer l’invasion de l’ennemi*”



chamado vocacional, dá óbvia preferência aos aspectos folclóricos da narrativa, que não deixam de ser centrais ao objetivo do filme, conferindo a *Suram* o seu característico tom fantástico, distante da crítica social que marca a novela de Chonkadze e o filme de Perestiani<sup>39</sup>; entretanto, isso não implica em dizer que a novela e a versão de 1922 não se dedicam à cultura popular: por exemplo, em *A Fortaleza*, Perestiani registra de maneira mais fidedigna as celebrações e danças tradicionais georgianas (a cena da celebração das bodas de Durmishkan tem um evidente tom documental), com um olhar etnográfico mais apurado, do que Paradjanov que, por sua abordagem estetizante e por sua tendência orientalizante, apresenta uma visão particular, afetada e maneirista dessas celebrações.

Apesar das alterações, é a versão de Paradjanov, e nem tanto a de Perestiani, que faz acenos mais contundentes às características literárias do texto original, principalmente pela transposição cinematográfica de alguns dos dispositivos narrativos mencionados: ambos os filmes começam evocando a novela original, mas enquanto *A Fortaleza* apresenta um prólogo — chamado de “Sonho do Autor” — que mostra o escritor, no seu quarto à noite, sendo atormentado por visões que o inspiram a escrever a história; *Suram*, por outro lado, retoma a primeira pessoa do texto de maneira direta, apresentando uma cartela inicial na qual Paradjanov manifesta sua intenção de seguir os passos dos escritores que se inspiraram no conto popular, citando Chonkadze, mas também Grigol Lordkipanidze (1881–1937) — ministro menchevique da Educação da República Democrática da Geórgia — e David Suliashvili (1884–1964) — importante revolucionário de 1917. Paradjanov, mais do que Perestiani, assume a vontade de se inserir numa linhagem de escritores georgianos que adaptaram o conto popular de *Suram*.

Outro dispositivo que o filme de Paradjanov transplanta da novela para o filme de maneira mais marcada que o de Perestiani é a narração dentro da narração: *A Fortaleza* organiza temporalmente os acontecimentos da novela seguindo uma linha cronológica progressiva; por outro lado *Suram*, sem recorrer a *flashbacks*, incorpora a narração dentro da narração, criando uma espécie de *mise-en-abyme*; se a novela original pode ser entendida como uma sucessão de histórias dentro de histórias, têm-se, em primeira instância, o testemunho do autor ao narrar o círculo literário; depois, a história de Vardo e Durmishkan contada pelo seu colega; por fim, as diferentes narrativas que os personagens contam entre si, com especial destaque para a história de Osman Agha, que se passa alguns anos antes. O filme de Perestiani rejeita essa estrutura, de maneira que primeiro se tem a apresentação do escritor, depois a história de Osman, depois a

---

<sup>39</sup> Comenta-se que, apesar do explícito tom anti-monarquista, anticlerical e muitas vezes antirreligioso do filme de Perestiani, a morte de Zurab nesse filme é um tanto ambígua: o menino é emparedado vivo preso numa estrutura de madeira em formato de cruz: reforça-se a crítica à superstição religiosa ou faz de Zurab um grande mártir?

infância de Durmishkan (que é omitida na versão de 85), para enfim se chegar ao enredo que resultará na morte de Zurab, seguindo uma ordem cronológica; *Suram*, por outro lado, retoma essa estrutura da novela, porém de maneira visual, emoldurando as diferentes instâncias narrativas umas nas outras: o filme começa com a já mencionada cartela em primeira pessoa; depois é introduzido, por meio de outra cartela, o prólogo, que apresenta a construção da fortaleza em questão; após o prólogo, seguem-se os capítulos referentes à história de Vardo e Durmishkan, que são colocados em suspensão pelos capítulos referentes a Osman-Agha e à infância de Zurab; por fim, retoma-se a narrativa da Fortaleza, conjugando nela todas as outras. Todos os capítulos do filme são demarcados de maneira nítida através de uma cartela, que introduz o título, seguida de um plano que reúne os principais temas visuais e narrativos do filme; assim, a progressão da narrativa não se dá pela articulação subordinada dos planos, mas sim pela acumulação desses blocos, identificados apenas pelas cartelas.

Para além da assimilação dos dispositivos da novela e da variação temática, o filme de Paradjanov também faz referência aos nomes de Suliashvili e Lordkipanidze; ambos os escritores também adaptaram o conto popular originário, desenvolvendo seu potencial patriótico ao fazer de Zurab um mártir nacional, e não uma vítima; muito provavelmente foi nesses textos que Paradjanov se inspirou para também fazer essa alteração. Além disso, Lordkipanidze se destaca de maneira especial pois é o único dos autores mencionados que é de fato citado no filme, retomando um procedimento muito marcante em *Sayat*, já que no filme armênio, Paradjanov intercala seus planos com cartelas onde se lê versos do poeta homônimo. No caso de *Suram*, antecedendo a cena do sacrifício de Zurab, Paradjanov insere uma cartela em que se lê um trecho atribuído a Lordkipanidze: “se um povo tem um jovem que é capaz de se emparedar vivo nas muralhas de uma fortaleza, então esse país e esse povo são invencíveis”.

Evocando Chonkadze, Suliashvili e Lordkipanidze, Paradjanov busca diálogo e se insere no grupo de escritores que, por motivos diversos e com objetivos distintos, adaptaram o conto popular, e, ainda que a novela de Chonkadze seja a principal referência para o filme, tanto Lordkipanidze quanto Suliashvili são evocados, modulando a assimilação do texto original; além disso, há ecos da vida dos três escritores na própria trajetória de Paradjanov: o realizador soviético, nascido na capital georgiana, mas de origem familiar armênia, poderia se identificar com a dupla herança cultural de Chonkadze, osseto-georgiano; além disso, Suliashvili e Lordkipanidze, como Paradjanov, também entraram em atrito com o regime soviético, indicando ainda uma identificação para além do tema de *Suram*. Por fim, Paradjanov segue a estrutura básica da novela, assimilando e transpondo para o filme alguns de seus dispositivos narrativos, porém modulando os temas de Chonkadze pela supressão de temas — o significado

social e a tonalidade sentimental — e pela dilatação do significado que lhe interessava: o tema pagão do sacrifício de Zurab; Paradjanov vai mais além e ainda busca filiação com outros escritores que, como ele, se interessaram pelo conto. Retomando-se as diferenças de *Suram* para *A Fortaleza*, ou seja, o heroísmo de Zurab, na entrevista já citada a Vartanov, Paradjanov comenta que:

(...) nós tentamos, no caso de *A Fortaleza de Suram*, dar um sentido filosófico ao heroísmo e não apenas filmar a realidade dos fatos (...) O heroísmo não é retrógrado, mas tangível com a manifestação dos fatos e das fontes morais (...) parece que eu não descrevo a natureza dos heróis dos meus filmes. Eles são, para mim, os componentes de um imenso altar.

Paradjanov, ao comentar o “sentido filosófico” do heroísmo, explicita que o seu objetivo não é filmar “a realidade dos fatos”, como se o realizador buscasse, em última instância, a versão mais antiga do conto, a sua versão oral primeva: é nesse sentido que não se pode considerar *Suram* de Paradjanov como um filme de propaganda ideológica, consideração que cabe, pelo anticlericalismo de tom revolucionário, em *A Fortaleza*: ainda que com citação a Lordkipanidze e com seu tema heroico, o intuito do realizador é antes de evocar o imaginário popular que concebeu, em primeira instância, o mito cuja imagem central é a de um jovem emparedado; as “fontes morais” do cineasta poderiam ser compreendidas como o aspecto místico da dimensão folclórica da narração, daí a ênfase que o realizador dá, no outro trecho, à origem pagã do conto popular em contraponto ao “significado social” e aos “contornos sentimentais” da novela de Chonkadze, que também se estendem para o filme de Perestiani; reforçando essa posição, a abstração com que os invasores são apresentados no filme faz do sacrifício de Zurab uma espécie de mito fundador e não um modelo patriótico frente à invasão do outro externo.

Nesse sentido, a forma que o realizador encontra para encenar a manifestação das fontes morais, o imaginário popular georgiano, é a construção de altares; a cuidadosa composição dos planos em *Suram*, pensados aqui de maneira autônoma no sentido da plasticidade, reflete um pouco essa postura e, em alguma medida, complementa a inspiração do realizador nos ícones ortodoxos, iluminuras medievais e mosaicos orientais [Fig. 41 e 42]; nesse sentido, a fragmentação narrativa de *Suram*, ao delimitar o enredo do filme em capítulos identificáveis, parece ancorar essa concepção autônoma dos planos, permitindo a Paradjanov explorar e construir a narração pela visualidade dos planos por meio de composições simbólicas.

41 - Plano *Suram*.42 -Arte georgiana.<sup>40</sup>

Até o momento, se identificou os pontos de divergência entre *Suram*, *A Fortaleza* e a novela de Chonkadze; mesmo assim, apontou-se de que maneira o filme de Paradjanov transpõe parte dos dispositivos literários em seu filme sem se aprofundar nos aspectos do filme original, que também são assimilados. *Suram* faz discretas citações e homenagens ao filme *A Fortaleza*, principalmente na composição de alguns dos planos [Fig. 43 e 44]. Por fim, o prólogo de Paradjanov, que mostra o reflexo, em preto e branco, da *Fortaleza* num espelho, retoma a sequência final do filme de Perestiani [Fig. 45 e 46].

43 – Vardo em *A Fortaleza*.44 – Vardo em *Suram*.45 - Plano *A Fortaleza*.46 - Plano *Suram*.

<sup>40</sup>Iluminura de Mamouka Tavaqalachvili (século XVII), poeta, pintor e calígrafa do reino de Imerícia, atual Geórgia. Trata-se de uma ilustração do poema épico *O Cavaleiro em pele de Pantera*.

O que se pretendeu evidenciar aqui é que Paradjanov, na sua adaptação da novela de Chonkadze, ressignifica a morte de Zurab, ponto chave da narrativa, deslocando o centro de gravidade da crítica social para o heroísmo; com isso em mente, pode-se propor que, em *Suram*, Paradjanov, mais do que filme de apelo nacionalista, faz um filme de dimensão mítica, no sentido de investigar e de evocar não só o passado mitológico do país (a cena de Osman com Zurab, em que aquele conta a este as histórias de Santa Nino, responsável pela cristianização da Geórgia, mas também do gigante Amirani, personagem análogo ao Prometeu grego que, quando se libertar de sua prisão, também libertará o povo georgiano), mas também de representar cinematograficamente o imaginário coletivo da Geórgia; também pode-se entender a definição do filme como sendo um “grande altar” nesse sentido, como se o filme buscasse reunir em si os principais símbolos que compõe esse universo popular; dito de outra forma, Paradjanov aqui evidencia um pendor para o pensamento popular na sua dimensão mágica, religiosa e sobrenatural: se o tom crítico passa longe de *Suram* é por ele ser uma evocação do imaginário popular georgiano, tal qual absorvido e regurgitado por Paradjanov. Se se colocou que *Cabezas* é um filme delírio de Díaz, personagem alegórico para a dimensão histórica da identidade latino-americana, *Suram* é um filme visão do próprio imaginário coletivo e popular georgiano.

Pode-se concluir, portanto, que o coração do seu filme, o seu protagonismo, não pertence a nenhum personagem em específico e sim à própria Fortaleza, que surge como uma espécie de metáfora ativadora para o imaginário popular georgiano; enquanto adaptação da novela de Chonkadze e dos textos de Suliashvili e Lordkipanidze, *Suram* não é crítica social, trama elaborada ou texto de exortação patriótica, mas sim a evocação, a corporificação figurativa do universo folclórico no qual os personagens do filme habitam, com suas vidas, seus eventos sobrenaturais, sua religiosidade cristã, mas ainda muito apegada ao passado pagão: se a citação de Lordkipanidze atesta a invencibilidade de uma nação cujos jovens estão dispostos a se sacrificar, Paradjanov inverte a frase: se o imaginário de um povo consegue conceber um mito de um jovem que se empareda vivo, então esse imaginário e esse povo são invencíveis. Por isso que o cineasta evoca, de diferentes formas, a dimensão popular georgiana; seus planos têm composições que emulam, como já comentado, ícones religiosos, murais, tapeçarias e miniaturas orientais; porém, indo nas especificidades de *Suram*, denota-se alguns momentos em que o realizador retoma a referência ao imaginário popular georgiano, reconstituindo-o dentro das dinâmicas do próprio conto.

Se o realizador se utiliza dos textos para fazer uma invocação do imaginário popular georgiano, de que maneira ele o faz? Que relação então o filme estabelece entre identidade

cultural, nacionalidade, religiosidade e passado? Como isso está, filmicamente, em *Suram*? Uma rápida incursão no filme elucida essas questões. Há um elemento cênico, uma pele de leopardo, que une três figuras de forte caráter simbólico: O Rei, que aparece no final do “Prólogo”; O Padre, que figura em “Padre e Segundo Batismo”; e Simão, o Gaiteiro, instrutor de Zurab em matéria de folclore. Enquanto o Rei e o Padre representam respectivamente as autoridades temporal e espiritual, Simão representa, com suas marionetes de santos, reis e personagens mitológicos, a expressão popular e viva da cultura georgiana. Esse elemento cênico, que figura sempre em segundo plano, costura, de maneira silenciosa, uma teia que relaciona nação, religião e cultura popular [Figuras 47, 48 e 49].



47 - Plano *Suram*.



48- Plano *Suram*.



49- Plano *Suram*.

Entretanto, a natureza precisa dessa relação se faz visível no episódio “Rei e Quermesse”, cujos planos apresentam um desfile pouco ortodoxo no qual se mistura à corte real da Georgia santos, temas orientais, personagens folclóricos e figuras trajando máscaras de *Berikaoba*, festa popular georgiana, uma espécie de carnaval, cujas origens remontam às celebrações pagãs em homenagem à Primavera [Fig. 50, 51 e 52]. Paradjanov sintetiza, de maneira singular e herética, toda as instâncias temporais da herança cultural da Georgia. O que salta aos olhos é a heterogeneidade dessa conjugação, que incorpora organicamente o passado pagão mítico com a religiosidade cristã, refundando a identidade georgiana.



50- Berikaoba em *Suram*.51-Berikaoba em *Suram*.

52-Berikaoba.

Se Paradjanov, como foi muitas vezes acusado pelos censores soviético, tinha de fato alguma ponta de motivação nacionalista, fica evidente, pelas análises feitas acima, que o realizador passa muito longe de uma ideia de pureza da identidade nacional, em certo sentido justificando as críticas nacionalistas de Rodanaia apresentadas na introdução. Mais do que um resgate cultural, o universo ficcional proposto por Paradjanov reinventa e sintetiza, em seus próprios termos, a cultura, a identidade e o imaginário do povo georgiano. Corporificando esse processo de reinvenção e síntese, têm-se o Camponês Torgvadze, catalisador dessa estranha alquimia. É ele que, empunhando a bandeira de São Jorge, declara o início das celebrações do *Berikaoba*, e é também ele que encerra as festividades ao ser sacrificado numa pira [Fig. 53 e 54]. A análise desses episódios encontra eco no comentário de Rayns que caracteriza o filme enquanto uma celebração da identidade nacional e religiosa do povo georgiano, feita a partir de um cristianismo que é “no máximo herético e muitas vezes desavergonhadamente decadente”<sup>41</sup> (RAYNS, 1986, p. 338).

<sup>41</sup> “Paradjanov’s Christianity is at best heretical, and most often unashamed decadent”. RAYNS, Tony. “The Legend of Suram Fortress”. *Monthly Film Bulletin*, Londres, número 634, volume 53, novembro 1986, p 339.



53- Torgvadze anuncia Berikaoba.



54 – Pira de Torgvadze encerra Berikaoba.

Pela forma com que o realizador utiliza-se dos textos de Chonkadze, Lordkipanidze e Suliashvili; pelas divergências em relação ao filme de Perestiani; pelo abandono da crítica social em prol da dimensão sobrenatural do tema de Suram; enfim, pela forma como Paradjanov trabalha a ideia de altar em seus planos, evocando e encenando o imaginário popular georgiano, retrabalhando seus símbolos — rei, patriarca, *Berikaoba*, etc. — de acordo com sua visão particular, pode-se defender que Paradjanov se inspirou pela dimensão mítica do conto, explorando formas de trazer e evocar esse mundo; em certo sentido, pode-se propor que a sua narrativa fragmentada, tanto quanto a composição dos planos, busca nas iluminuras, nos ícones e nas tapeçarias um modelo. É possível prosseguir relacionando a proposta narrativa de *Suram* com essas expressões artísticas, mas um breve *detour* em direção às filiações cinematográfica, voltando-se a atenção para os planos em si é proveitoso; se se está falando de uma narração que confere autonomia às imagens, que autonomia é essa?

No que diz respeito às afinidades cinematográficas, a relação proposta entre Paradjanov e Méliès pode elucidar a abordagem mística e fantástica da adaptação da novela de Chonkadze; colocando de lado a crítica social, o anticlericalismo e a postura crítica em relação ao imaginário popular, Paradjanov se dedica a produzir, com seus recursos fílmicos, imagens com forte apelo plástico e pesada carga simbólica, de maneira a evocar e reconstruir o imaginário popular georgiano que originou o conto em primeiro lugar. As várias alterações de enredo que o realizador fez, dando ênfase aos aspectos fantástico da narrativa, trazendo para o primeiro plano os acontecimentos mágicos, sobrenaturais e religiosos que estão, em última instância, em consonância com as bases de seu programa estético (o cinema enquanto uma arte visual e poética). Dito isso, pode-se entender, sob a luz da comparação com Méliès, que Paradjanov, como o pioneiro francês, aposta em procedimentos artificiais e em trucagens, explorando as possibilidades técnicas do cinema, de maneira a instaurar ilusões; é dentro dessa chave que os eventos religiosos e fantásticos se dão no filme; um dos milagres de *Suram* ocorre em “Delírio e Bebedeira Negra”, e Paradjanov o filma retomando um procedimento típico de Méliès: num



plano, vê-se Osman carregando um menino — não fica claro se trata-se de uma alucinação ou de uma visão religiosa induzida pelo álcool —, há um corte e substitui-se o menino por um carneiro, como se tivesse se transformado [Fig. 55 e 56].



55 – Transformação e trucagem.



56 – Transformação e trucagem.

O artificialismo do estilo de Méliès surge como antecedente cinematográfico para a dimensão fantástica do estilo de Paradjanov, que consegue filmar eventos de ordem sobrenatural; a partir desse aspecto, não se trata aqui de articular os planos para criar uma narrativa convencional, mas sim de sobrepôr imagens de composição autônoma como uma forma de se assumir o artifício; conjugando ao seu estilo inclinado à plasticidade dos planos e à composição simbólica, Paradjanov faz em *Suram* um mergulho mais profundo do que aquele feito em *Sayat*: no filme armênio, transitava-se por imagens que evocavam símbolos, muitas vezes religiosos, que compunham o universo poético da tradição lírica medieval armênia; nesse sentido, as trucagens tinham como efeito o vislumbre plástico, ilustrando momentos da vida interior do poeta ao mesmo tempo que evocavam sua lírica e simbolismo; em *Suram*, por outro lado, as imagens simbólicas e os mecanismos artificiais são usados para dar concretude a acontecimentos originários do imaginário popular e arcaico, nas suas crenças e pagão na suas celebrações: Paradjanov manipula os elementos fílmicos, imagem e som, para criar uma realidade que só parece ser plausível na medida que foge das regras e das convenções, trabalhando numa chave lúdica, de suspensão da descrença; assim, por mais “primitivos” que seus procedimentos possam parecer, eles colocam em cheque a própria ideia de uma representação realista da imagem, transformando seus filmes em verdadeiras projeções.

Porém, há outro ponto que une Paradjanov a Méliès: tal como o realizador de *Viagem à Lua*, um dos fatores mais centrais de Paradjanov é o fator do espetáculo: estando os meios tecnológicos à disposição dos artifícios necessários para se suspender a descrença em relação à natureza fantástica dos acontecimentos contidos nos planos; sendo central a Paradjanov o

espetáculo, o artifício e o mágico, todos os planos do filme são pensando de maneira independente, ou seja, não há imagem que não seja cuidadosamente planejada para despertar o fascínio no olhar do espectador; é nesse sentido, de planos autônomos, que o encadeamento das imagens, como aponta Chernenko, quebra com o paradigma aristotélico, apresentando, como Lotman aponta, uma narrativa-ilustrativa. Prosseguindo pelo viés da narração ilustrativa que se evoca o texto de Tesson “L’Inconscient du Héros” (1986); nessa crítica, o autor desenvolve essa proposta narrativa ao analisar a cena em que Vardo revela a profecia de Suram para Zurab: ocorre, na mente do rapaz, uma elipse que associa o destino da Fortaleza de Suram com o seu próprio. O inconsciente de Zurab identifica o ouro necessário para a conclusão da Fortaleza consigo mesmo. Ocorre aqui uma alquimia mental que estabelece a relação, o sentido entre duas imagens. A essa alquimia, a esse processo, Tesson chama de Narrativa em Mosaico. Posto de outro forma, o princípio que organiza o sentido entre os dois planos é análogo à lógica do mosaico pois “(...) cada pedaço, colocado lado a lado, resulta numa imagem cujo traçado e desenho não existe a não ser na cabeça daquele que os agencia” (TESSON, 1986, p. 12)<sup>42</sup>. Cada plano, “cada pedaço, quando juntos, resultam numa figura onde o traço, o desenho não existe”. Logo, se Glauber apresenta uma proposta que se chamou de Narrativa Episódica, a de Paradjanov pode ser entendida como uma Narrativa Mosaico. Grosso modo, a Narrativa é Mosaico, em *Suram*, percebe-se na forma como Paradjanov organiza o filme em capítulos. Cada seção do filme é marcada por uma cartela contendo o título, a qual se segue planos, cuja composição lembra naturezas mortas ou *tableaux-vivants*. Esse planos serão estudados de maneira detalhada na sessão seguinte, mas pode-se fazer alguns comentários acerca das cartelas.

As cartelas que marcam os episódios determinam a dramaturgia do filme não só por delimitarem as diferentes “cenas” ou bloco de acontecimentos, mas também por indicarem os temas e os principais acontecimentos do fluxo de imagens que irá se seguir. O próprio Paradjanov, em entrevista a Cazals (1993, p.125)<sup>43</sup> comenta que “é graça às cartelas que eu demarco minha dramaturgia. (..) eu as utilizo como títulos de quadros, de natureza mortas que disponho frente à lente”. Esse uso das cartelas é muito próximo do uso do primeiro cinema e do cinema mudo, novamente reforçando a associação de Paradjanov com esse período, mas, dado o caráter mágico, fantástico e artificial, de Méliès especificamente.

<sup>42</sup> No original : “(...) chaque morceau, mis bout à bout s’achève dans une figure dont le tracé, le dessin n’existe pas sauf dans la tête de celui que les agences”.

<sup>43</sup> No original: “C’est grace aux intertitres que je souligne ma dramaturgie. J’explique au spectateur ce qui va se passer dans l’épisode suivant. Plus encore dans mes derniers films je les utilise comme de titres de tableaux, de nature mortes que j’installe devant l’objectif.”

Entretanto, como sempre em Paradjanov, tomar a Narrativa em Mosaico como um paradigma inquestionável seria um exagero: em dois episódios a narratividade se dá por recursos mais convencionais. Em “Confissão”, a orientação narrativa do fluxo de imagens é feita pela narração em *over* de Osman, e o estranhamento proveniente da escassez de *raccords* é amenizado. Contribui também para a fluidez convencional dessa sequência uma concentração espacial e temporal da ação, já que boa parte do episódio se passa na mesma locação. Nota-se um efeito semelhante em “A Vidente”, que também se passa quase todo no mesmo espaço. Ainda que boa parte da ação se passe no mesmo lugar, condensando assim a narrativa (de maneira muito simples, Vardo se consulta com a velha, esta adoece, morre e Vardo a substitui), a composição dos planos e uma série de cortes, em especial a estranha elipse entre o plano da morte e o plano do velório da Vidente, no qual muda-se a escala e a iluminação e, com um efeito semelhante ao dos bois que “surgem” na abertura do filme, invoca-se as carpideiras que vão chorar a morta pelo restante do episódio, criam um estranhamento que é mais de ordem temporal do que espacial. Ainda assim, a Narrativa em Mosaico é sem dúvida uma constante em *Suram*, de maneira a ter implicações consequentes para o resto do filme. Mesmo numa visão mais distraída ou superficial, já se intui que a Narrativa em Mosaico implica num “truque”: se *Suram* é um mosaico, então o filme pede uma distância precisa entre o espectador e a imagem. Posto de outra maneira, perto demais da imagem, quebra-se a ilusão e vê-se apenas o amontoado de partículas que a compõe; por outro lado, longe demais da imagem, perde-se de vista a materialidade da imagem e vê-se apenas os traços, a ilusão. O filme pede do espectador um “posicionamento ideal” que pode ser traduzido numa espécie de “faz de conta lúcido”: a Narrativa em Mosaico propõe ao espectador um novo pacto ficcional, encantatório.

## 2.4 Consequências

Agora que se propôs nomes para as novas possibilidades narrativas presentes em *Cabezas* e em *Suram*, faz-se necessário uma comparação breve para entender em quais pontos elas confluem e em quais elas se distanciam. Tanto na Narrativa Episódica quanto na Narrativa em Mosaico percebe-se o deslocamento do protagonismo e da centralidade dramática: se para Glauber e sua Narrativa Episódica o centro de *Cabezas* é Díaz na sua dimensão de crítica histórica, para Paradjanov e sua Narrativa em Mosaico o coração de *Suram* é o próprio imaginário popular que gerou o conto. Ainda que partindo dessa noção de deslocamento, há uma diferença radical entre essas propostas a nível qualitativo pois, se Glauber redimensiona o filme através de uma perspectiva histórica, Paradjanov retira os eventos de *Suram* da história,

colocando-os numa dimensão mítica; porém, há de se considerar que, em *Cabezas*, a história carrega em si algumas forças retiradas do mito — o Pastor e Dulcinéia —, enquanto que, em *Suram*, o mito não consegue fugir da história — o risco da invasão externa, a cartela de abertura com a dedicação aos escritores e aos heróis georgianos, o plano de Gulansharo, que será analisado depois, onde se vê navios soviéticos no fundo de uma cidade fantástica e fictícia.

Glauber propõe uma visão crítica de Díaz e do que nele está sintetizado — as ditaduras — a partir de uma dimensão histórica que se instaura tanto pela caracterização quanto pelo deslocamento do centro do conflito dramático, a ideia de “teatro do poder”: verificou-se nessa análise esse deslocamento pela associação de Díaz com a tapeçaria alegórica e pela compreensão proposta do conflito entre Díaz e o Pastor; esse deslocamento faz-se presentes em outros momentos do filme, como se verá adiante. De certa forma, pode-se dizer que *Cabezas*, enquanto funeral dos tiranos, parte de um *topos* comum ao imaginário latino-americano, o ditador-caudilho, mas circunscreve-o não apenas na sua realidade política, mas no seu tempo histórico. O curioso é que, para dar corpo a esse processo, Glauber não deixa de lançar mão de imagens que evocam o imaginário mítico e onírico. Paradjanov, por sua vez, também desloca, conjuga e associa objetos que remetem a tempos e lugares exóticos, mas criando uma espécie de ambiguidade em relação aos acontecimentos de *Suram*; seu filme não deixa de ser remissível ao contexto histórico em que foi feito — governo soviético na Geórgia — mas percorre o trajeto contrário ao de *Cabezas*, ou seja, aparta-se da história em direção ao imaginário místico e fantástico.

Pode-se ainda propor que tanto no caso da Narrativa Episódica quanto no da Narrativa em Mosaico trata-se de uma questão de posicionamento; no caso de *Cabezas*, o posicionamento do realizador em relação ao centro gravitacional de seu filme, Díaz, se dá de tal maneira que, caso se aproximasse de mais, o ditador tragaría o filme por completo, impossibilitando a reflexão crítica; no caminho contrário, caso Glauber se distanciasse demais de Díaz, ele seria um personagem esquemático, simplório e didático; Glauber encontra uma posição ideal, que o permite avançar sobre o inconsciente e a loucura de seu personagem sem perder de vista a construção de seu discurso político. Já no caso da Narrativa Mosaico de *Suram*, trata-se do posicionamento do espectador em relação ao filme: ao se aproximar demais, perde-se o panorama da lenda da fortaleza e fica-se apenas com as partículas; ao se distanciar, não enxerga mais os ladrilhos que compõe a imagem; ao proporcionar uma posição justa, Paradjanov consegue narrar ao mesmo tempo que encantar.

Agora que se propôs nomes para as novas possibilidades narrativas presentes em *Cabezas* e em *Suram*, traçando-se uma breve comparação entre a Narrativa Episódica e a

Narrativa em Mosaico para se entender os pontos que elas confluem e os que elas se distanciam, destaca-se a noção de autonomia dos planos; nas duas propostas identificadas, os planos são concebidos — em *Cabezas* mais em função dramática, em *Suram* em função plástica — de maneira autônoma; a decupagem raramente prevê um relação de continuidade espacial, temporal ou de ação; logo, as imagens não são pensadas de maneira subordinada; pensando-se em exemplos hipotéticos, tanto em *Cabezas* quanto em *Suram*, o Plano A, por mais que se dê espacialmente, temporalmente ou a nível de ação antes do Plano B, é pensando de maneira independente no que diz respeito a sua composição. Esse aspecto formal em comum é caro para essa análise, e será a partir dele que se prosseguirá.

### 3. ESTILIZAÇÃO

---

#### 3.1 Autonomia dos Planos

Uma vez apresentadas as propostas narrativas dos filmes — a Narrativa Episódica de *Cabezas* e a Narrativa em Mosaico de *Suram* —, cabe analisar seu principal desdobramento: a autonomia dos planos, que se expressa, em ambos os filmes, em composições simbólicas de destacada plasticidade, com planos frontais e abertos, nos quais a posição dos atores e dos objetos cênicos ora retoma um palco teatral, ora composições bidimensionais como iluminuras e mosaicos, como se a lógica constitutiva dessas imagens não fosse representativa, mas apresentativa. Na seção anterior, se demonstrou como a tendência à descontinuidade e à escassez de *raccords* entre as imagens permite a cada plano, dentro da chave das novas possibilidades narrativas de cada filme, ser pensado de maneira autônoma, e como, no caso de *Cabezas*, essa autonomia é preponderantemente dramática, enquanto em *Suram* ela é visual.

Como consequência da autonomia dos planos, tem-se uma noção de estilização pictórica que faz com que, mesmo dentro de suas respectivas particularidades, os diferentes planos tanto de *Cabezas* quanto de *Suram* se mostrem coerentes entre si: dito de outra forma, ainda que independentes, os planos obedecem a uma estilização comum; em certo sentido, as próprias propostas de Narrativa Episódica e Narrativa em Mosaico podem ser entendidas dentro dessa chave de estilização que marca os filmes como um todo: ainda que o foco seja a estilização dos planos, não se furtará de se analisar e abordar alguns aspectos referentes à montagem, retomando, se necessário, a discussão da escassez de *raccord* de maneira a explorá-la.

Como foi colocado na introdução, as filmografias de Glauber e Paradjanov são marcadas por estilização; o branco e preto de filmes como *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* são exemplos de destaque no caso de Glauber, mas também é possível citar o uso de cores vibrantes em *O Dragão da Maldade* e em *A Idade da Terra*; além disso, a movimentação frenética da câmera e a montagem prolixa são outros exemplos associados ao estilo de Glauber; nesse sentido, *Cabezas* apresenta uma novidade que, como já mencionada, se manifesta por uma abordagem hierática, efetivada na frontalidade dos planos e no registro das atuações, operações que não se verificam nos filmes anteriores, nem nos posteriores; assim como nas composições simbólicas de dimensão histórica, aspecto que, em *Cabezas*, encontra seu ápice. No caso de

Paradjanov e de *Suram*, a estilização se inscreve na linhagem da de *Sayat*, prefigurada já em *Cavalos de Fogo*; e, diferente do caso de Glauber, se mantém coesa: a frontalidade dos planos aliada à fixidez, a composição atenta à simetria na disposição dos objetos, resultando em planos tão simbólicos quanto plásticos, todas essas características, marcantes em *Sayat*, também se manifestam em *Suram*, porém, como se viu, a serviço da Narrativa em Mosaico.

As sequências selecionadas e analisadas nas seções anteriores já adiantaram algumas das principais características formais que dizem respeito à estilização no âmbito da visualidade dos planos, comentando aspectos de enquadramento e de escala; entretanto, as análises feitas não deixam de ser, em certo sentido, superficiais, ou então focadas em outros aspectos fílmicos que se julgaram mais pertinentes ao tema em questão; logo, comentou-se, *en passant*, fatores importantes, como registro das atuações e a relação do som com a imagem; é a soma de todos esses elementos que se entende enquanto plasticidade, que será analisada tendo-se em vista a autonomia dos planos. Começa-se, em *Cabezas*, com uma análise mais profunda dos aspectos que dizem respeito à visualidade dos planos, retomando alguns dos comentários já feitos, mas também se abordará o uso de profundidade, e principalmente à composição alegórica que marca os planos dos filmes; para tanto, faz-se uma análise mais detalhada da segunda sequência do filme, que segue os três primeiros planos do filme já analisados. Por fim, segue-se então a relação entre a imagem e o som, e como o registro dos atores se insere nessa proposta.

A trajetória para *Suram* não será diferente; primeiro, há se ater a aspectos referentes à visualidade dos planos; depois, segue-se para uma análise dos planos emblemas, que pontuam a narrativa e os capítulos do filme; segue-se então uma investigação da relação entre as imagens e a banda sonora; para encerrar, parte-se para uma análise do capítulo “Sonho e Pressentimento”. Feitas as análises de *Cabezas* e de *Suram*, parte-se para uma breve comparação entre a estilização dos filmes, identificando suas afinidades e divergências.

### 3.2 Alegoria e estilização em *Cabezas*

Para iniciar a análise da estilização em *Cabezas*, gostaria de recuperar alguns pontos levantados pela análise dos três primeiros planos do filme: a apresentação de Díaz e a do conflito entre o ditador e o Pastor; nesses casos, verificou-se uma tendência à frontalidade nos planos, assim como uma cuidadosa coreografia entre a movimentação dos atores e a câmera, resultando numa decupagem interna que se dá ora em função dos atores — o *travelling* lateral que acompanha o Pastor; os *tilts* em consonância com a movimentação de Díaz e do cigano

cego —, ora em função da ação dramática em questão — os movimentos que reenquadram os atores à medida que se fazem necessários.

Esses procedimentos, ainda que não estejam presentes em todos os momentos do filme, dão o tom geral, e traz-se para a análise a cena do segundo milagre do Pastor, não só para se poder retomar os aspectos acima levantados, se aprofundando neles, mas também por esse cena permitir explorar outras operações importantes para o filme; essa cena ocorre após o término do bloco que marca as alucinações de Díaz e traz o filme para a instância narrativa primeira, a do conflito principal, a queda de Díaz e a revolta liderada pelo Pastor. A sequência começa com um plano aberto e frontal; retomando o movimento do plano do primeiro encontro entre Díaz e o Pastor, com o grupo de ciganos avançando em direção à câmera [Fig. 57].



57 – Plano *Cabezas*.

Glauber sustém a câmera fixa nesse enquadramento por um período considerável, dando tempo para que o grupo se aproxime; ouve-se, à medida que o grupo diminui a distância, o seu canto, marcado por palmas, crescendo em volume, reforçando, pelo ponto de escuta, o deslocamento espacial do coro. Em determinada distância, com o coro já próximo, a câmera começa a se deslocar para a esquerda, no que aparenta ser uma panorâmica, acompanhando a trajetória do grupo, que descreve uma leve curva; tem-se um movimento de câmera em função da dinâmica dos atores. A câmera para junto com o coro, agora de perfil para a câmera [Fig. 58].



58 – Plano *Cabezas*.



O grupo permanece nessa posição, e seus membros continuam a cantar; após alguns segundos, dois dos capangas de Díaz — um índio e um homem de branco, que depois, como se verá, será identificado como um operário — entram no plano pela lateral esquerda, se apoderando do mesmo homem da sequência passado, o cigano (não mais) cego, paraplégico e miserável. Os capangas afastam esse homem do coro, e a câmera os acompanha numa panorâmica; separado do grupo, o cigano é posto no chão pelos capangas, que então o atacam [Fig. 59]; nesse momento, vê-se que, apesar de sua trajetória, a câmera acaba num enquadramento frontal e aberto, semelhante ao de abertura.



59– Plano Cabezas.

Atacado pelos capangas do ditador, o homem, num paralelo à sua cena anterior, lamenta-se de sua situação precária; ainda que imobilizado, o cigano se contorce da cintura para cima, tentando escapar; diante da impossibilidade de fuga, o cigano apela a Deus; nesse momento entra em quadro, pela lateral superior esquerda, o Pastor, carregando sua foice; ele avança do fundo do quadro em direção aos demais atores; num pulo, ele ataca os capangas de Díaz, os afastando do cigano [Fig. 60]. O cigano, já solto, prossegue no seu lamento; o Pastor senta-se a seu lado. Quando o cigano termina sua fala, o Pastor se vira em direção à câmera e, como se se dirigisse para o espectador, profere algumas palavras em língua ignota [Fig. 61]



60– Plano Cabezas.



61– Plano Cabezas.

À medida que o Pastor prossegue com seu estranho monólogo, a câmera se aproxima dele num *zoom-in*, fechando o enquadramento num plano próximo [Fig. 62]; o Pastor então se

levanta, a câmera acompanha o seu movimento; ele se afasta do cigano sentado, sempre se colocando de maneira frontal à câmera; o cigano então se levanta, entrando no quadro: o homem, que era paralítico da cintura para baixo se ergue e, com espanto, constata o segundo milagre do Pastor [Fig. 63]. O homem então caminha em direção ao grupo, a câmera agora o acompanha; o coro é reenquadrado pelo movimento, retomando a sua composição primária, coletiva e frontal em relação à câmera.



62– Plano Cabezas.



63– Plano Cabezas.

O homem sai do enquadramento ao se adentrar no grupo, e sua posição frente à câmera é logo ocupada pelo Pastor que, de costas, cumprimenta os membros do coro com uma discreta reverência, como se encerrasse uma apresentação; a banda sonora é invadida, então, por um som de revolta e vaias [Fig. 64]. Após o coro se retirar do plano, ouve-se a voz de Díaz, consternado com uma revolta recém declarada em Eldorado (há uma relação de sobreposição entre som e imagem que gera uma relação de causa e efeito, como se o milagre tivesse deflagrado a revolta, mas também de confronto, Díaz contra o Pastor). O Pastor então se movimenta, dando as costas para a câmera e avançando em direção ao horizonte; a câmera desloca-se para a esquerda, a fim de segui-lo; o plano encerra ecoando a forma como começa; vemos, num enquadramento aberto e frontal, o Pastor se distanciando; na banda sonora, a voz de Díaz cada vez mais agitada ao saber dos detalhes da revolta em Eldorado [Fig. 65].



64– Plano Cabezas.



65– Plano Cabezas.

A aparente simplicidade da construção desse plano chega a contrastar com qualquer ideia de estilização; Glauber, de maneira elegante, decanta toda a dinâmica dramática na movimentação concatenada entre câmera e atores; nesse sentido, a lentidão e a suavidade dos movimentos da câmera, se dão em função do registro da atuação e do deslocamento dos atores; os filmes de Glauber, via de regra, sempre se deram pelo encontro dos atores com a câmera, por isso — e *Cabezas* não é uma exceção — sua filmografia é marcada de colaborações com grandes atores; de Jean-Pierre Léaud (1944) a Norma Bengell (1935-2013), de Antônio Pitanga (1932), a Rabal. Glauber, nessas parcerias, sempre soube trabalhar em consonância com os atores, resultando em atuações expressivas; logo, a novidade em *Cabezas* é o registro da atuação. É nesse sentido que Glauber, em depoimento a Raquel Gerber, defende que “os atores estavam gelados, é como se saísse sangue, o sangue da alma (...)” (ROCHA<sup>44</sup>, 1980 apud GERBER, 1980, p. 36).

Seguindo esse comentário de Glauber acerca do registro dos atores, defende-se aqui que a estilização de *Cabezas*, a sua particular lentidão, se explica parcialmente em função dos atores e, mesmo que em determinados momentos a câmera, pelos movimentos, retire-os de quadro, do palco por assim dizer, ela sempre o faz tendo em vista se focar em outro ator ou em outro conjunto de atores; a dinâmica dos movimentos, tanto nessa sequência quanto na do primeiro milagre do Pastor, exprime essa alternância do foco; no sentido contrário, a abertura do enquadramento, também se insere nessa lógica: se Glauber se demora em algumas composições, é para melhor extrair de seus atores, respeitando o tempo de suas atuações solenes.

Pode-se conferir essa postura em outros momentos de *Cabezas*, com destaque especial para o plano que antecede o segundo milagre do Pastor e a sequência que o segue; escolhe-se esses dois momentos pela diferença que eles apresentam em relação aos até aqui analisados; dessa maneira, pode-se ver as outras possibilidades da estilização de *Cabezas* a partir da relação da câmera com os atores. Antes do plano do segundo milagre, tem-se, encerrando os delírios de Díaz, um plano que ocorre no estábulo, espaço dedicado às apresentações musicais e números performáticos; começa-se num plano detalhe de um touro [Fig. 66]; houve-se, em *off*, um camponês cantando uma música romântica e melancólica sobre os dez mandamentos, no qual o descumprimento deles torna-se uma prova de amor; lentamente, a câmera se levanta num *tilt*, revelando, ao fundo do plano, um grupo de camponeses que assiste à apresentação; a câmera

---

<sup>44</sup> Depoimento de Glauber Rocha a Raquel Gerber, Roma, fevereiro 1973, apud: GERBER, Raquel. *Cabezas Cortadas: Morte ao Patriarcado (Política e Ética)*. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, nº 34, p. 36-37, jan. fev. e mar. 1980.

então começa a se deslocar para a direita, enquadrando, num *close-up*, o homem que canta [Fig. 67].



66– Plano Cabezas.



67– Plano Cabezas.

O enquadramento se detém por alguns segundos no camponês, registrando sua apresentação. Após alguns momentos, a câmera prossegue seu movimento lateral; o homem continua a sua apresentação, mas é tirado do enquadramento, dando lugar aos capangas de Díaz, que assistem, cabisbaixos, ao homem; Glauber se demora alguns segundos em seus rostos, capturando a expressão melancólica; a câmera, porém, prossegue, agora descrevendo um *tilt* para baixo, fazendo o percurso contrário ao do início do plano; enquadra-se o rosto de Díaz, também envolvido pela música, terminando o plano no rosto de sua esposa, Dona Soledad, na sua primeira aparição [Fig. 68]; o arco, descrito pela movimentação da câmera, cria uma curiosa relação entre Soledad e o touro, que se faz presente no plano de seu suicídio, no final do filme; essa relação é hermética, mas pode ser proposta nos seguintes termos: o animal, ocupando uma posição central em festejos espanhóis, pode ser proposto como mais uma alegoria para a Espanha, assim como Soledad, que sempre de negro, parece velar de maneira antecipada Díaz, ao mesmo tempo que o despreza, num eco ao personagem do Barão de Bernicalés em *Tirano Banderas*.



68– Plano Cabezas.

Todos os enquadramentos aqui são fechados, e não há movimentação dos atores em cena; entretanto, Glauber descreve um arco ao deslocar a câmera, se demorando, em alguns

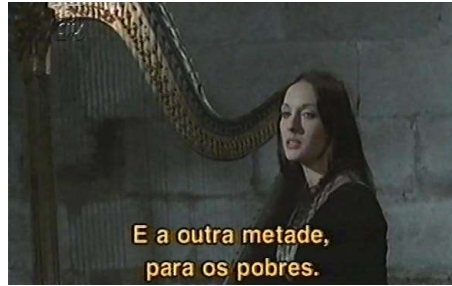
segundos, nos rostos dos atores; de qualquer forma, não pode-se ignorar que nesse movimento o interesse de Glauber está nos atores, não pela movimentação dos mesmos, mas sim pela expressão facial, e, de alguma forma, de sua disposição espacial, já que, sem mostrar o espaço do plano num enquadramento aberto, a trajetória da câmera não deixa também de descrever a posição de cada um naquele espaço.

Após o segundo milagre do Pastor, que deflagra a revolta, tem-se uma sequência curiosa de planos que se dedica a mostrar a crise de Díaz frente a essa nova realidade; essa sequência assinala o momento de *Cabezas* que mais foge do proposta da Narrativa Episódica; num retorno a *Terra em Transe*, essa cena, ao invés de contar com planos longos, decupados internamente pela movimentação da câmera, apresenta vários planos que criam, pela cacofonia, a cena dramática em si; logo, em cortes breves se vai de planos de Díaz com Soledad numa determinada locação, para planos de Díaz em seu escritório sendo entrevistado, voltando para o casal, porém, já em outra locação; apesar desses procedimentos, alguns planos são de especial interesse por possibilitarem, num contexto outro, a constatação da proposta já feita: a peculiaridade visual de *Cabezas* se dá em função dos atores.

Logo após a figura 65, corta-se para Díaz no seu escritório, retomando o segundo plano do filme; como na apresentação do personagem, a câmera avança sobre Díaz, porém de maneira mais veloz; o próprio ditador, por receber a notícia da revolta, está mais inquieto: ele fala ao telefone com Beatriz, que se julgava morta, implorando para que ela fuja de Eldorado; há um corte abrupto, marcado pelo ruído do que parece ser uma máquina, e corta-se para o rosto de Soledad, que, de maneira indiferente, aconselha Díaz a mudar seu testamento<sup>45</sup>. Ela, usando um longo vestido negro, no que parece ser uma roupa medieval — ou ao menos um figurino medieval —, sugere a Díaz que não inclua seus filhos bastardos na partilha de bens; a câmera se afasta do rosto da atriz, numa espécie de contraste com o *travelling-in* do plano anterior, parando num plano conjunto [Fig. 69]

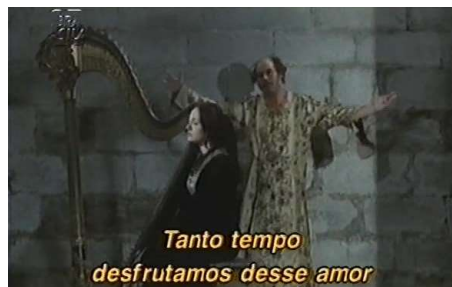
---

<sup>45</sup> Toda essa sequência é marcada por rimas e contrastes; a última fala de Díaz para Beatriz, no telefone, é “precisa fugir!” — “*tiene que huir*”, no original —, enquanto a primeira fala de Soledad é “precisa mudar o seu testamento” — “*tiene que cambiar su testamento*”, no original —, como se complementasse a fala de Díaz interrompida pelo corte.



69 – Plano Cabezas.

A sequência prossegue com mais alguns planos curtos; trata-se de cortes breves, muitas vezes interrompendo a ação do plano ao meio, e sempre marcados sonoramente pelo ruído. Após um plano em que a vidente lê a mão de Díaz, corta-se para um plano aberto, no mesmo espaço da Figura 52 (nota-se a presença da harpa), em que se tem mais um fragmento de conversa entre Díaz e Soledad; a câmera está disposta de maneira frontal ao espaço; Dona Soledad está sentada de perfil, e Díaz canta o bolero *Sabor a Mí* [Fig. 70].



70– Plano Cabezas.

Soledad então se levanta e, sem se dirigir a Díaz, anda para a direita, parando frente a uma parede; a câmera e o ditador acompanham o movimento da atriz [Fig. 71]; ela, como se fugisse dele, caminha em direção à câmera, se colocando de maneira frontal; a câmera, faz uma leve correção para reenquadrá-la nessa nova posição; Díaz abraça-a por trás, mas Soledad se desvencilha, volta para frente da harpa e senta-se no chão, acompanhada de Díaz. A câmera acompanha o movimento da atriz, corrige o enquadramento com um *tilt* para baixo e, por fim, encerra o plano ao fazer um *zoom-in* no rosto dos atores, explicitando o desprezo de Soledad, mas também o mecanismo um tanto quanto canastrão de Díaz para tentar despertar alguma piedade nela por ele [Fig.72].





71– Plano Cabezas.



72– Plano Cabezas.

A sequência continua com mais planos breves das angústias de Díaz — os momentos em que ele cita *Macbeth* —, e corta-se para outro plano do casal; desta vez, contrastando com o *zoom-in*, tem-se um *zoom-out*: Díaz e Soledad estão em frente a um retábulo barroco, uma composição irônica dada a relação matrimonial entre eles, marcada pelo desprezo; ambos estão de perfil. À medida que o diálogo avança, a câmera vai se distanciando do rosto dos atores lentamente [Fig. 73]; Díaz, então, parodia *Macbeth* ao falar que nenhum homem nascido de ventre materno poderá derrotá-lo. O ditador, de maneira gradual, se afasta de Soledad e caminha em direção à câmera, que segue a movimentação do ator, recuando, até acabar num plano conjunto: Díaz está virado de frente para a câmera, enquanto Soledad encontra-se de perfil, um pouco mais distante [Fig. 74].



73– Plano Cabezas.



74– Plano Cabezas.

Encerrando essa sequência, tem-se outro plano que retoma a apresentação de Díaz; o ditador fala com Beatriz pelo telefone (no que se intui ser a continuação da conversa anterior), na mesma locação que serve como seu escritório, e a câmera avança sobre sua figura, num eco ao segundo plano do filme. A dinâmica dos planos aqui analisados, ainda que diferente da dos planos anteriores, não deixa de evidenciar como muitas das escolhas visuais de Glauber estão em consonância com os atores; todos os movimento que operam essa decupagem interna se dão de maneira tão precisa quanto o deslocamento dos atores pelo espaço; essa consonância espacial entre câmera e atores, aliada à tendência de planos frontais e de locações quase que abstratas, dá ao filme uma certa tonalidade teatral, mesmo com a abundância de panorâmicas, *tilts*, *zooms*

e *travelling*. Entretanto, outro fator importante que se gostaria de considerar é que, como *Cabezas*, apesar da tendência à frontalidade, trabalha a profundidade de campo; seja prioritariamente pela movimentação dos atores, como se viu nas duas cenas de milagre — cenas aliás que se dão em locações externas —; ou seja pelo movimento da câmera nos planos acima analisados — que se dão em locações internas. Esse dinamismo espacial que marca os planos tem impacto importante tanto na duração dos mesmos, quanto também diz respeito à atuação; a duração longa dos planos se dá, em partes, pela movimentação, seja dos atores, seja da câmera. Nesse sentido, é curioso apontar como alguns planos da sequência final, o funeral de Díaz, incorporam a esse jogo a própria arquitetura das locações; após a morte de seus filhos bastardos pela mão do Pastor, já infiltrado no Castelo, Díaz, tendo Dulcinéia como prisioneira, foge, ordenando aos seus comparsas que matem o usurpador. Díaz surge no fundo de um corredor, criando um efeito de enquadramento dentro do enquadramento [Fig. 75].



75– Plano *Cabezas*.

Díaz avança para a câmera, cruzando os portais que o emolduram; antes de Díaz terminar sua trajetória, a câmera faz uma panorâmica para a direita e enquadra, pelo furo de uma das paredes da ruínas, o padre que carrega o sarcófago de Díaz [Fig. 76]; a câmera continua o seu deslocamento para a direita, e reenquadra Díaz e Dulcinéia, agora de costas; ambos cruzam os carregadores do caixão do ditador; após uma discussão com o Padre e o Médico, que se recusam a casá-lo com Dulcinéia, Díaz os mata [Fig. 77].



76– Plano *Cabezas*.



77– Plano *Cabezas*.



Esses planos demonstram a participação de outro fator nessa equação de movimentos e profundidade: as próprias locações; as ruínas do mosteiro de Sant Pere de Rodes também se inserem nos planos com diferentes resultados possíveis; ora funcionam como enquadramento dentro do enquadramento, em diálogo dinâmico com o deslocamento dos atores e da câmera, ou então em sintonia com a caracterização, principalmente de Díaz, transformando-se num reflexo do próprio personagem. Entretanto, para além da estilização produzida pela dinâmica atores, câmera e espaço, marcada tanto pela frontalidade dos planos como pela exploração da profundidade, a estilização de *Cabezas* pode ser compreendida a partir de uma chave mais direta no que diz respeito à própria *mise-en-scène* de Glauber: as construções alegóricas de seus planos que, mais do que todos os outros elementos já analisados ou comentados, ocupa um lugar central ao programa formal do filme. Ao se usar esse adjetivo “alegórico” para tratar de certas composições presentes em *Cabezas*, faz-se necessário algumas considerações de maneira a situá-lo de maneira mais precisa: considera-se a *mise-en-scène* alegórica como aquela em que, pelo deslocamento temporal em diferentes níveis, da imagem à montagem e ao som, cria-se uma dimensão histórica nos filmes; algumas das operações formais apontadas na introdução, quando se traçou em linhas gerais o estilo autoral de Glauber, convergem nesse sentido: o plano de *Terra em Transe*, que retoma a Primeira Missa é um exemplo, assim como o plano do presidente fantoche em *Leão de Sete Cabezas*.

Não cabe a esse trabalho apresentar uma definição categórica da alegoria, nem no sentido amplo do termo, nem na sua expressão específica no cinema de Glauber<sup>46</sup>; mesmo assim, de maneira breve, resgata-se a discussão feita por Xavier em duas ocasiões, no texto “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo” (1985) e em “Alegorias Históricas e Teatrais em Glauber Rocha” (2016), o primeiro texto parte de um panorama histórico para situar a questão da alegoria na arte moderna; o segundo dedicado à presença da mesma no arsenal estilístico do realizador baiano, identifica as maneiras com as quais é operada nos filmes de Glauber. Retomando-se esses textos, a dissertação terá mais ferramentas para abordar a alegorização presente no filme.

Em “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”, Xavier parte de um panorama histórico da alegoria, identificando-a primeiro enquanto recurso da retórica clássica e greco-latina, evidenciando-a enquanto “fratura entre algo manifesto e um sentido não explicitado”, de maneira a acentuar “a espessura da própria linguagem” (1985 p. 6); nesse sentido, Xavier evoca

---

<sup>46</sup> Para um entendimento mais aprofundado da discussão de Xavier sobre a alegoria, ver o texto “Historical Allegory” (1999), de caráter teórico, assim como o livro “Alegorias do subdesenvolvimento”, sobre oito filmes brasileiros que se utilizam desse recurso.

ainda Fletcher ao propor que “o traço próprio da alegoria é o caráter descontínuo da organização das imagens”, colocando, como resultado, o receptor numa postura analítica, ciente da mediação. Essa primeira característica da alegoria pode ser relacionada com o movimento do pensamento grego do século V a.C., que colocou em xeque a transparência do mito, a validação de sua narração mítica enquanto apresentação de uma verdade, reinterpretando-o e os seus personagens — Deuses, monstros, heróis — como encarnações de conceitos abstratos: nesse sentido, a alegoria ganha um aspecto pedagógico. Com o surgimento e consolidação do cristianismo, a alegoria ganha uma nova dimensão, desta vez temporal, que se expressa pela prefiguração, visto a tendência dos pais da igreja de encarar os eventos descritos no Velho Testamento (tidos como históricos) à luz das revelações do Novo Testamento: “a alegoria, nesse caso, é dispositivo que organiza a história (...) a dois fatos históricos (...)” (XAVIER, 1995, p. 10). Xavier prossegue o texto e entra no âmbito do debate da alegoria, do romantismo à modernidade, onde ela ganha um novo fôlego por colocar em evidência a própria noção de representação, assumindo-se enquanto tal, resultando assim num efeito de autorreferência que desarma uma ilusão e privilegia uma consciência da mediação: a alegoria por excelência é uma “forma de denunciar a representação” (XAVIER, 2016, p.3)<sup>47</sup>.

No seu texto “Alegorias Históricas em Glauber Rocha”, o autor, retoma a alegoria a partir de uma perspectiva histórica, citando Benjamin, do qual se extrai a ideia de que a alegoria pode ser entendida como “(...) uma expressão histórica da dimensão temporal da experiência fundada sobre uma noção de desastre (...)” (XAVIER, 2016, p.2)<sup>48</sup>. Em outro momento do texto, o autor tece um comentário acerca da alegoria, se atendo a uma compreensão linguística, na qual “a alegoria se faz a partir de analogias (...) como figura, ela pertence ao eixo da semelhança da metáfora” (XAVIER, 2016, p.3)<sup>49</sup>; por fim, Xavier faz ainda um comentário acerca de *Terra em Transe*, mas que se destaca por também ser aplicável a *Cabezas*, “o filme propõe uma justaposição de épocas na sua estrutura dramática, na sua forma de conceber os conflitos de poder e também na sua iconografia (...)” (XAVIER, 2016, p.2)<sup>50</sup>. Pelo primeiro texto destacado, pode-se entender que a alegoria opera em torno de alguns eixos: primeiro, tem-se uma noção de incompletude, de deslocamento e de ocultamento do significado através da analogia, numa relação com um aspecto pedagógico, que retrabalha conceitos abstratos à luz do deslocamento

<sup>47</sup> No original: *l'allégorie est une façon de dénoncer la représentation.*

<sup>48</sup> No original: “(...) entendue comme une expression de la dimension temporelle de l'expérience fondée sur la notion de desastre (...)”

<sup>49</sup> No original: “L'allégorie se fait à partir des analogies. Comme figure, elle appartient à l'axe de la ressemblance, de la métaphore”

<sup>50</sup> No original: “Le film propose une juxtaposition d'époques dans sa structure dramatique, dans sa façon de concevoir les conflits de pouvoir et aussi dans son iconographie”

do significado; com o cristianismo, destaca-se agora uma dimensão temporal da alegoria, que se torna um dispositivo que confere sentido ao tempo e à história, evidenciando, pela experiência humana, o desenrolar de um plano divino; a partir dessas noções, e tomando-se o segundo texto, pode-se entender que o processo de alegorização de Glauber ocorre numa dimensão histórica, logo, cristã, em consonância com o interesse do realizador pela dimensão religiosa e do mito, organizando a experiência temporal da humanidade, e em especial do terceiro mundo, como uma espécie de paixão divina dos oprimidos contra os opressores (a noção de desastre) que ressignifica, por sua vez, os acontecimentos históricos à luz dos acontecimentos do presente. Resgatando a relação de Glauber com Eisenstein é possível facilitar a compreensão dessa dimensão história da alegoria, já que, em relação a ambos os realizadores, comenta-se: “o olhar retroativo para episódios do passado traz sempre (...) uma armadura teleológica que faz deles uma prefiguração ou um anúncio dos processos futuros” (ARAÚJO, 2014, p. 205 e 206). Para dar corpo fílmico a essa alegorização, Glauber, pela lógica da analogia e do deslocamento, concentra o significado de diferentes tempos históricos em alguns objetos seletos que, ao serem justapostos no mesmo plano, resultam nessa dimensão histórica ampla, que abarca e relaciona as ditaduras latino-americanas com a idade média ibérica, por exemplo; nesse sentido, a alegoria tem uma função de organizar, pela composição do plano e pela mise-en-scène do filme, o discurso histórico do realizador; a alegorização não deixa de ter ainda uma dimensão pedagógica no sentido de instigar o espectador uma postura analítica.

De certa forma, a análise do filme feita na seção anterior, em que se confrontava *Cabezas* com Valle-Inclán e Shakespeare, já apresenta como essa construção temporal e alegórica se dá a nível narrativo e dramático — deslocamento do protagonismo e do centro do conflito dramático —, e, por mais que se tenha dado alguns exemplos em como a alegorização, entendida a partir dessas três considerações de Xavier, é preciso se aprofundar nos procedimentos formais, no sentido de estilização, em como também se constroem numa base alegórica: viu-se como a associação de Díaz com a tapeçaria relaciona o seu personagem à coroa espanhola, talvez mais pela analogia do que pelo deslocamento; porém, é na sequência das alucinações de Díaz que essa encenação alegórica se faz de maneira mais presente.

Após o plano do primeiro milagre do Pastor, tem-se a sequência dos delírios de Díaz, que se inicia com um enquadramento aberto e frontal, onde se vê dois cavaleiros — um vestido como um cruzado, o outro como um ginete árabe — remetendo ambas as figuras à Idade Média, mais especificamente, à Reconquista Ibérica; os dois saem do fundo do quadro, trotando em direção à câmera; vê-se que levam um terceiro cavalo, sem cavaleiro; a banda sonora é

composta de uma música que, pelo coro, dá um certo tom épico para o plano [Fig. 78]. Díaz entra no plano pelo canto inferior direito, a música agora tendo se transformado num flamenco; o ditador se aproxima do cavalo vazio e o monta [Fig. 79]. Os três saem a galope na direção contrária à câmera; a música cessa. Esse plano é didático ao mostrar como Glauber, pela justaposição de épocas distintas — os cavaleiros medievais juntos a Díaz —, e pela analogia — Díaz, que já havia sido associado à Espanha pela tapeçaria, agora é pareado com a Idade Média ibérica —, cria a dimensão que reinsere o personagem do ditador num panorama histórico mais amplo, para além das ditaduras latino-americanas.



78– Plano Cabezas.



79– Plano Cabezas.

A sequência continua em mais dois planos que, de certa forma, apresentam-se como repetições; o enquadramento é basicamente o mesmo, e se intui que se trata da mesma locação; logo, o interessante está nas alterações que Glauber opera. Acompanhado pelas figuras medievais, Díaz cerca um índio inca — identificável enquanto tal pelo seu poncho, no qual se vê uma representação abstrata de Apu Inti, o deus do Sol —, derrubando-o no chão e tomando posse da pepita de ouro que este guardava [Fig. 80]. Segue-se um *fade*, e o próximo plano mostra Díaz, os dois cavaleiros e o índio descendo uma colina; os cavaleiros param, e o índio prossegue; a banda sonora, descolada da imagem, apresenta ruídos metálicos, como se fosse a ambientação sonora de uma fábrica. Vê-se um homem careca, de macacão branco, a minerar uma das rochas com um martelo; o índio então o ataca e o rende; Díaz e os cavaleiros entram em quadro e tomam o martelo, cavalgando para longe [Fig. 81]



80– Plano Cabezas.



81– Plano Cabezas.

Mais uma vez, percebe-se um deslocamento de ordem temporal que se dá pela analogia: a primeira vítima de Díaz e dos cavaleiros ibéricos se identifica enquanto índio pela pepita de ouro que segura e pela estampa de seu poncho; esses dois elementos, por analogia, transformam o homem num substituto das civilizações pré-colombianas (em especial a Inca), que ganham, em seu corpo, uma presença figurativa no plano; logo o confronto entre os personagens, nesse plano, pode ser entendido como sendo o da colonização e espoliação das américas pela coroa espanhola, aqui identificada tanto por Díaz, o ditador-caudilho latino-americano, quanto pelos representantes da Reconquista Ibérica, relacionando os dois processos, apesar da distância histórica entre eles; no plano seguinte, é a vez de um operário, identificado enquanto tal pelo martelo, mas em especial pela banda sonora que, deslocada da imagem, remete a uma fábrica; nesse caso, o homem é atacado pelo índio, e tem o martelo tomado por Díaz. Nesses planos, o ditador, pelo acúmulo de símbolos, vai se tornando uma alegoria para processos históricos mais amplos, ou então, para vários processos históricos que vão sendo aglutinados nessa sequência; Díaz é apresentado quase como um prolongamento da Reconquista Ibérica, e traça uma linha contínua em direção à colonização das américas e à exploração do proletariado moderno; essa sequência prossegue para o confronto de Díaz, seus seguidores — que agora incluem o índio e o operário — contra um grupo de guerrilheiros, do qual o ditador sai vitorioso.

Corta-se então para os planos de Díaz na lama, já discutidos, mas que merecem um comentário suplementar; como já se apontou, há uma quebra de expectativas em jogo, já que se vai da imagem de um Díaz vitorioso para a do Díaz na lama, se chafurdando como um porco; segue-se ainda um jogo erótico com a vidente; portanto, é curioso apontar, ainda se tratando da alegorização, na forma como o som é tratado em relação à imagem; os planos de Díaz na lama começam com o som de moscas na banda sonora; a relação entre o som e a imagem é artificial visto a diferença entre o plano e o ponto de escuta, mas complementa a podridão do ditador; entra então o monólogo *over* de Glauber, que narra os acontecimentos da história de Eldorado, como se para desmentir o que se viu nos planos anteriores; trata-se de dois textos, graças à presença de dois eu-líricos distintos. O primeiro é objetivo e conta a trajetória política, econômica e social de Eldorado e da dinastia dos Díazes, de sua descoberta pelos espanhóis até o momento presente do filme; muda-se, então, ainda com a leitura na voz de Glauber, para um texto em primeira pessoa, de autoria de Díaz, que expõem suas planos e objetivos “civilizatórios” para seu país. Esses comentários, na forma de intervenções na banda sonora, não deixam de explicitar a realidade do ditador, e, por consequência, dos projetos desenvolvimentistas por ele representados; dentro de uma perspectiva histórica, a figura do

ditador-caudilho é o desdobramento do processo colonizador baseado na força, seja ela das armas, da razão ou da catequização; após essa intervenção, tem-se dois planos que se gostaria de comentar, visto que, de certa forma, eles retrabalham a alegorização dos anteriores, porém redimensionando-os numa escala mais ampla, aumentando o escopo histórico contemplado por Glauber.

Após os jogos de sedução com a vidente, corta-se para a execução dos guerrilheiros derrotados por Díaz; o índio e o operário trazem três dos derrotados pelo pescoço, num plano aberto e frontal; a vidente, suja de lama, avança empunhando uma espada; na banda sonora escuta-se os sons de tambores marciais, reforçando a ideia de que se trata de um fuzilamento; frente à frente com os derrotados, a vidente, ao invés de deferir o golpe, começa a dançar de maneira sensual e grotesca, segurando a espada sob sua cabeça [Fig. 82]. Corta-se para um plano fechado de Díaz, também sujo de lama; ele está sentado num descampado, e tem sob o colo um pergaminho; ele começa a escrever em voz alta, e percebe-se que se trata do veredicto sobre o futuro de seus inimigos derrotados; na banda sonora ouve-se, com efeito jocoso, uma trilha lenta de piano; Díaz, entretanto, não consegue terminar nem uma frase sequer, visto que, a meio do caminho, tem espasmos, que deformam o seu rosto e o fazem emitir gritos e urros; no fundo, vê-se a cigana passear com uma cabeça grega decepada [Fig. 83].

82– Plano *Cabezas*.83– Plano *Cabezas*.

Nesses dois planos, Glauber opera a alegoria de maneira a retirar suas referências e suas analogia do contexto latino-americano, realocando-as num panorama mais amplo de ocidente; a vidente, no primeiro caso, é uma paródia da alegoria da Justiça, representada como uma mulher vendada empunhando uma espada e uma balança; em *Cabezas*, não há balança, apenas a espada, manejada de maneira inepta; logo, o mais interessante é a incapacidade da vidente desferir o golpe, hesitando; essa ideia, a paródia da justiça a partir de uma alegoria clássica, se mantém no outro plano; aqui, tem-se Díaz, já senil, incapaz de professar uma frase, seu estado de deterioração e agonia manifesto na sua aparência suja e nos seus gritos; a vidente reforça essas características, acenando ainda ao título do filme, ao passear com a cabeça cortada de uma

estátua grega, que pode ser chamada de cabeça de Apolo, deidade solar e símbolo de poder e do pensamento. Verifica-se como Glauber, pela encenação, apresenta a alegorização como um princípio formal para *Cabezas*: o deslocamento de objetos, que aqui representam, por analogia, eventos históricos e eras distintas, cria a justaposição de tempos que deságuam, por fim, na dimensão histórica que engloba o filme, seus personagens e os conflitos.

A sequência dos delírios de Díaz prossegue em novos desdobramentos possíveis para a efetivação formal da alegorização; após o julgamento dos inimigos de Díaz, tem-se o primeiro plano de estábulo, que se instaura, num primeiro momento, na dimensão do sonho e do delírio, mas que depois irá redimensionar sua ação à esfera do comentário histórico; começa-se com um plano aberto e frontal de Díaz e uma dançarina dançando rumba; a câmera vai se aproximando num longo *travelling-in* [Fig. 84]. Corta-se para um plano fechado no rosto de um camponês — ouve-se ainda na banda sonora o som da rumba —, que então se movimenta, a câmera o acompanhando, para o centro do espaço, ficando à frente de Díaz e da dançarina [Fig. 85]; o homem então começa a declamar, para a câmera, o carta de Francisco de Orellana (1511-46), na qual o colonizador narra aos reis católicos sua primeira expedição ao Rio Amazonas. Após declamar o texto para a câmera, o ator sai pelo canto direito, a câmera o acompanhando até o momento em que reenquadra a mão de um dos músicos, que toca dois tambores, retornando para a rumba.



84– Plano *Cabezas*.



85– Plano *Cabezas*.

Glauber, nessa sequência, vai da apresentação de rumba, que conta com a participação entusiasmada de Díaz, para a carta de Orellana, na qual se fala da suposta tribo de mulheres guerreiras que daria o nome ao Rio Amazonas, para então voltar à rumba. A câmera descreve um trajeto que, ao reenquadrar o instrumento, permite compreender a cena a partir do evento histórico relatado pela carta; se retoma a ideia de Díaz enquanto a soma de vários processos históricos, fazendo da sua relação com a dançarina um espelho das dinâmicas colônias na América latina. Nesse caso, a justaposição de tempos históricos se dá menos pelo deslocamento



e reagrupamento de objetos que remetem a tempos distintos — a configuração alegórica até então mais explorada —, e mais pelo confronto entre a dança e o texto.

O fato dessa cena, de teor histórico, se dar no contexto dos delírios e ilusões de Díaz, instaura no filme a terceira dimensão espacial, a do espetáculo e da performance; os delírios de Díaz prosseguem, e Glauber volta a efetuar novas construções alegóricas, dessa vez com o intuito de redimensionar a temporalidade em questão, num novo esforço de ir além do referencial histórico latino-americano. Inicia-se com um plano aberto de uma enseada, filmado a partir de praia; a câmera faz uma panorâmica, revelando, na areia, a figura de Díaz, que segura um relógio [Fig. 86]; Díaz ergue o relógio para cima, como se o oferecesse aos céus, ou como se buscasse proteger sua cabeça do sol. Corta-se para o mar, onde se vê uma pequena embarcação chegando à praia [Fig. 87].



86– Plano Cabezas.



87– Plano Cabezas.

Corta-se para Díaz, num *close-up*; o ditador olha para o horizonte com alguma dificuldade, como se tentasse ver de maneira nítida um objeto distante; para ajudá-lo, o ditador leva aos seus olhos um ovo, como se fosse uma luneta [Fig. 88]; corta-se para a embarcação atracando nos cascalhos da praia; seus passageiros revelam-se guerrilheiros armados com duas metralhadoras; eles avançam em direção à câmera e elevam suas armas, como se as mostrassem ao espectadores, mas num gesto que também pode ser entendido como um desafio a Díaz. Corta-se então para Díaz, em *close-up*, que ergue o relógio como um escudo, escondendo-se por detrás dele; com o seu rosto coberto, ouve-se o ditador falar “dá a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus” [Fig. 89], encerra-se a sequência com o já analisado plano da apresentação dos 10 mandamentos.



88 – Plano *Cabezas*.89 – Plano *Cabezas*.

Essa sequência redimensiona historicamente os conflitos do filme, além de ser uma espécie de paródia da cena da Primeira Missa arquetípicos ou mitológicos em *Terra em Transe*: no filme de 1967, o ditador em ascensão encontra-se na praia com um colonizador português e com um padre jesuíta, figuras que o auxiliam; aqui, o ditador em queda encontra-se na praia com dois guerrilheiros, que o ameaçam. O relógio que Díaz usa para se proteger do Sol e dos guerrilheiros evoca uma noção abstrata, a passagem do tempo, e indica tanto a inevitabilidade da morte do ditador — é apenas uma questão de horas — como ainda o mostra se escondendo, buscando refúgio na própria história, que até o momento garantiu a sua vitória; além disso, o ovo que faz as vezes de uma luneta pode ser entendido como um aceno à metáfora do Ovo de Colombo, relacionando Díaz a um período histórico anterior, no caso, às grandes navegações e ao início do capitalismo na era moderna; além disso, os guerrilheiros que cruzam o mar, talvez vindos do outro lado do Atlântico, não deixam de anunciar o influxo das Américas para a Europa, anunciando o fim de Díaz. Por fim, a frase final do plano remete à Bíblia, trazendo um quê de profecia religiosa para o filme, mas também prefigura o fim de Díaz: como os Césares do Império Romano, os ditadores latino-americanos também irão perecer.

Os planos e sequências comentados até aqui apresentam, dentro das diferentes configurações formais possíveis, alegorizações cujos referenciais históricos são evidentes, explicitando como Glauber manipula diferentes épocas e processos históricos para compor *Cabezas*; nesse sentido, cita-se Xavier ao evocar um comentário que, mesmo sendo dirigido originalmente a *Deus e o Diabo*, também se aplica a *Cabezas*; sobre os diferentes momentos históricos justapostos no filme, apesar da distância cronológica entre eles, Xavier observa que Glauber “ (...) condensa numa aventura de curta duração que representa a passagem do tempo como um deslocamento espacial, operações típica da alegoria” (XAVIER, 2016, p.5)<sup>51</sup>.

Por esse trecho, pode-se entender que o deslocamento espacial em *Cabezas*, não apenas dá pela justaposição temporal, mas também pela própria movimentação da câmera e dos atores,

<sup>51</sup> No original: “(...) il les condense dans une aventure de courte durée qui représente le passage du temps comme un déplacement spatial, opération typique de l’allégorie.”

se dá sob o signo da alegoria; o confronto do Pastor com Díaz no início do filme ocorre num círculo por esse sentido; o trajeto dos dois atores, ao travar olhares, é a expressão espacial do confronto entre uma velha ordem política e social, em vias de morrer, e outra, nova, que irá surgir de seu cadáver, pela sua morte; indo mais além, pode-se ainda entender, evocando outro trecho do mesmo texto, a teatralidade do filme como resultado da alegoria pelo deslocamento espacial: “a teatralidade de Rocha (...) transforma o espaço aberto em microcosmo onde se afrontam forças num campo delimitado” (XAVIER, 2016, p.7)<sup>52</sup>. Logo, o princípio da estilização de *Cabezas*, em consonância com a filmografia de Glauber, se dá pela alegorização histórica, que, confirmando o que se disse sobre a relação do realizador com Shakespeare, encena a história a partir de uma lógica de conflito dramático, delimitado num microcosmo: com suas poucas locações e 94 minutos de duração, o filme concentra o espaço de três continentes numa interação com mais de 500 anos.

Entretanto, por mais que a dimensão histórica seja importante para a alegorização que marca todo o filme, há de se considerar outros momentos que, por qualquer um dos caminhos já apresentados, resultam em configurações alegóricas mais ambíguas; nesse caso, nem o deslocamento de objetos, nem as associações por analogia, parecem dar conta da dimensão histórica pretendida pelo realizador, resultando na impressão de que essas composições, de natureza hermética, se dão em função de uma plasticidade sensorial e tátil que, por ironia, recaí numa abstração visual, porém, mais importante, operam numa dimensão fora do tempo, ou seja, na dimensão do mito; nesse sentido, também se atenta ao fato de que muitas das composições aqui parecem trabalhar essas abstrações a níveis arquetípicos ou mitológicos; já se comentou a associação do Pastor com a foice, que transforma o personagem de Clémenti, realizador de milagres, na alegoria de conceitos abstratos, a passagem do tempo e a morte, evocando não só a imagem tradicional da morte no contexto cristão — como a que se vê no tarot, por exemplo —, mas também de personagens mitológicos pagãos, como Saturno e Cronos; Dona Soledad, como também já se abordou, se apresenta de maneira análoga com a sua caracterização marcada pelo vestido medieval e pela associação ao touro, associado à Espanha, mas também à terra.

Para além desses casos, gostaríamos de apresentar e analisar dois momentos: a transformação de Dulcinéia ao ser sequestrada por Díaz e seus capangas; e a preparação do funeral de Díaz, com a cena do lava-pés. Selecionou-se esses momentos por serem os de maior plasticidade em todo filme, mas também por evocarem essa dimensão mítica dentro de uma chave cristã explícita. Começando por Dulcinéia, sua primeira aparição se dá antes do funeral

---

<sup>52</sup> No original: “*La théâtralité de Rocha qui nous intéresse ici transforme l’espace ouvert en microcosme où s’affrontent les forces dans un champ délimité.*”

de Díaz: ela aparece trajando um vestido vermelho-sangue, mordendo uma pedra [Fig. 90]; ela é morta então pelo Pastor, que ceifa a sua vida em dois planos: primeiro, tem-se um *close-up* da personagem caída no chão; ela chora uma lágrima de sangue [Fig. 91].



90– Plano Cabezas.



91– Plano Cabezas.

Segue-se então para um plano aberto no qual o Pastor ceifa uma árvore; nas suas costas, vê-se o vestido vermelho de Dulcinéia; após a sua “morte”, Dulcinéia aparece, ainda com o seu vestido vermelho, cuidando de Díaz [Fig. 92]; após nutri-lo, vê-se, num plano aberto, Díaz carregando-a desacordada em seu colo [Fig. 93]; a partir desse momento, ela pode ser entendida como sua prisioneira.



92– Plano Cabezas.



93– Plano Cabezas.

O filme prossegue e, após Díaz receber o seu caixão, se despedindo dos filhos bastardos, Dulcinéia aparece vestida de branco, com um véu de rendas sobre seus cabelos [Fig. 94]; será com esse figurino, cuja mudança aponta uma transformação qualitativa, talvez numa lógica de renovação — lavou-se o sangue do primeiro vestido, resultando na brancura do segundo, o que não deixa de ser uma espécie de ironia com o funeral, que logo se transformará na tentativa de bodas —, que será, de certa maneira, confirmada com o seu coroamento no final do filme: aqui, Dulcinéia já aparece numa dimensão religiosa, evocando a figura de Virgem [Fig. 95]. A trajetória da personagem é curiosa pois ela vai da cuidadora de Díaz para a sua quase nova esposa, mas, após a sua morte, é coroada em seu lugar, como se representasse, numa dimensão mística, a transição de poder; não à toa ela e o Pastor são os personagens mais oblíquos de todo

o filme, os mais difíceis de se situar quando se leva em consideração apenas a dimensão histórica; enquanto encarnações de processos de mudança histórica — ele o agente, ela o apogeu —, ambos os personagens pertencem a uma outra lógica, talvez mais antiga, que é a do mito e do sobrenatural (os milagres do Pastor) e, como consequência, do pensamento arcaico. Não à toa ambos são associados, pela proximidade com o coro, ao povo.



94– Plano Cabezas.



95– Plano Cabezas.

Voltando ao aspecto visual dos planos anteriores, é vital para o processo da personagem de Dulcinéia a visualidade da transição da cor de sua vestimenta, como se todo o seu arco, por assim dizer, se expressasse pela mudança do vermelho para o branco; há outro plano que também opera tendo em vista a plasticidade de sua imagem, no caso, a cena de lava-pés; começa-se com um enquadramento aberto, distante e frontal; vê-se uma banda que toca uma marcha fúnebre; o enquadramento incorpora a arquitetura do Mosteiro de Sant Pere de Rodes, evidenciando sua monumentalidade e sua decomposição [Fig. 96]; a câmera se aproxima num lento *travelling-in*, fazendo depois um *tilt* para cima, enquadrando Díaz, que assiste a banda [Fig. 97].



96– Plano Cabezas.



97– Plano Cabezas.

Corta-se então para um plano aberto, em outra área do castelo; vê-se a banda, tocando a mesma marcha — o corte se faz num *raccord* sonoro, de maneira a acompanhar o ritmo da música —; Díaz surge e, de perfil para a câmera, anda de maneira lenta e cabisbaixa, resignado com o seu fim [Fig. 98]; a câmera segue o seu trajeto num *travelling* lateral, seguindo o ritmo

da música e dos passos do ator. Díaz cruza o plano, passando pela banda, e para, sendo recebido pelos seus capangas, que colocam, na frente do ditador, uma bacia.



98– Plano *Cabezas*.

Corta-se, com *raccord* de música, para um plano frontal de Díaz, que, sentado, tem seus pés lavados pelos seus capangas; ao fundo, a banda toca [Fig. 99]; a câmera se aproxima num lento *travelling-in*, fechando o enquadramento em seus pés; vê-se que ao invés de água, os seus capangas usam sangue. [Fig. 100]. O destaque da cena é a evidente visualidade da cor vermelha, aqui no sangue, ecoando e traçando uma relação entre Díaz, sua ascensão violenta ao poder, a estrutura sanguinária que ele representa, numa perspectiva histórica, e a personagem de Dulcinéia antes da sua renovação; entretanto, também faz referência à cerimônia bíblica do lava-pés, na qual, antes de sua morte, Jesus lava seus apóstolos; nesse sentido, Díaz, associado à Igreja Católica pela sua associação com a Espanha, se apresenta, ao ter seu pé lavados com sangue, como um perversor do mito original, uma espécie de anticristo, situando essa cena mais na dimensão mítica do que na histórica.



99– Plano *Cabezas*.



100– Plano *Cabezas*.

Uma vez identificada a alegorização como princípio da estilização de *Cabezas*, tanto na sua dimensão histórica mais evidente quanto na sua dimensão mítica mais oblíqua, vale comentar alguns aspectos pontuais relacionados ao som e à imagem; viu-se, em alguns casos, como Glauber desloca os dois de maneira a instaurar uma nova realidade dramática para as locações, até mesmo como uma forma de caracterização: viu-se como o personagem careca de macacão branco é identificado como um operário pelo som de fábricas e de máquinas que



preenchem o vazio do descampado da locação, como se pelos ruídos o lugar se transformasse numa linha de produção industrial; além disso, o plano de Díaz na lama, com o som das moscas, evidencia uma concepção próxima do uso do som e da imagem por uma via não realista, ou seja, assumindo-se que a relação de ambos os fatores é, em última instância, artificial e portanto, autônoma; da mesma forma que a Narração Episódica tende à autonomia dos planos, ela também leva à autonomia do som e da imagem.

Porém, como se evidenciou pelo monólogo *over* do próprio Glauber, a principal relação da imagem com o som se dá pelo comentário de dimensão histórica que complementa a alegorização, em especial pelo uso da banda musical: como os demais filmes de Glauber, a banda sonora é repleta de referências musicais que funcionam numa espécie de comentário crítico do conteúdo do plano; no caso de *Cabezas*, trata-se tanto de música diegéticas, como é o caso de *Cuesta Abajo* e de *Sabir a Mí*, cantadas pelo próprio personagem de Díaz, como no de músicas extra diegéticas, trilhas sonoras no sentido mais convencional, como *Alla en el rancho grande*, na abertura do filme; no primeiro caso, a música se torna uma forma de caracterizar o personagem; ao cantar o tango para Gaúcho, Díaz revela sua própria decadência, em sintonia com o tema nostálgico da letra da música; ao cantar o bolero, tenta extrair de Soledad um pingo de compaixão, demonstrando assim sua natureza patética, marcada pela autocomiseração; no segundo caso, trata-se de comentários sobre a própria ação. Há um momento especial em que os dois casos se misturam, por assim dizer.

Perto de sua morte, Díaz, num plano frontal, se direcionando a câmera, começa a cantar *Fallaste Corazón*; apesar da sua iminente derrota, o ditador aparece coroadado. Ao lado do cadáver dos filhos, ele pega Dulcinéia e sobe a escadaria com ela [Fig. 101]; começa-se a ouvir a mesma música, porém já na banda sonora; descendo a escada aparece Soledad, carregando um cálice; ela se dirige à câmera e toma o veneno; a câmera se afasta, reenquadrando a escadaria num plano conjunto; a atriz se vira de costas e arranca seus seios, isso é, estende os dois braços, segurando modelos de gesso na mão; ela então sobe o degrau e caí morta [Fig. 102].

101– Plano *Cabezas*.102– Plano *Cabezas*.

A transição da música diegética para a banda musical marca a própria movimentação do plano; no primeiro momento, é Díaz que, cantando a rancheira, lamenta-se de sua decadência; no segundo, é um comentário irônico da morte de Soledad que, ao arrancar seus seios, arranca seu próprio coração. Há ainda outro caso que se pode mencionar no que diz respeito à relação do som com a imagem: trata-se dos planos de performance. É o caso do coro de ciganos, que sempre anuncia sua aproximação pela música flamenca, mas também do camponês que canta a música dos 10 mandamentos; nesse caso, reforça-se o caráter desses planos enquanto comentários das cenas que ocorrem.

Por fim, antes de se partir para a análise de *Suram*, cabe recuperar alguns dos principais pontos da estilização em *Cabezas*: Glauber pensa os planos, sua visualidade e seus enquadramentos em função do registro dos atores, que se dá, no filme, de maneira fria, hierática e solene, em sintonia com a proposta do filme de ser o funeral das ditaduras; nesse sentido, destaca-se a exploração da profundidade de campo, seja pela movimentação dos atores, seja pela movimentação da câmera; um nível mais profundo, tem-se a alegorização presente no princípio da proposta de *mise-en-scène* de Glauber, retomando alguns processos vistos em filmes anteriores, mas também explorando novas possibilidades: atentou-se à forma como Glauber, ao deslocar objetos cênicos e outros elementos filmicos que remetem a processos históricos, promove uma justaposição de tempo distintos, criando assim a dimensão crítica do filme por meio da alegoria; nesse mesmo sentido, viu-se ainda alguns casos em que o destaque estava menos na significação histórica e mais nos aspectos plásticos, mas principalmente nas referências religiosas das imagens, que redimensionam a composição para o tempo do mito; no que diz respeito ao som, Glauber, em consonância com a autonomia conferida pela Narrativa Episódica, aparta o som da imagem, estabelecendo entre os dois uma relação de comentário ou de caracterização complementar.

### **3.3 Plasticidade e estilização em *Suram***

Uma vez analisada a estilização de *Cabezas*, parte-se para *Suram*; viu-se na seção anterior como o filme de Paradjanov, na sua proposta de Narração em Mosaico, confere autonomia às imagens, se focando nos aspectos plásticos e visuais por meio de composições frontais, com pouca profundidade de campo; também se viu como essa autonomia faz com que a aglutinação dos planos, ao longo do tempo, resulte numa figura mais ampla que permite a compreensão da ação do filme; no caso da sequência analisada, do “Prólogo”, vê-se como a

sucessão de planos que mostram os diferentes ingredientes da fortaleza resultam na construção da mesma.

Da mesma forma que se retomou a discussão em *Cabezas*, analisa-se outra cena de *Suram* para poder prosseguir com a compreensão da estilização formal. Após o “Prólogo” tem-se o primeiro capítulo da história em si, chamado de “Portão Sul de Tbilisi”, onde são apresentados Vardo e Durmishkan. O primeiro plano [Fig. 103], é frontal e fechado em Durmishkan. Ele grita por Vardo, colocando suas mãos na boca como se fosse um megafone. Seu olhar está inclinado para cima. Com isso, cria-se uma noção espacial que posiciona Vardo de frente para Durmishkan, porém distante e elevada. Corta-se para um aparente contra plano de Vardo [Fig. 104]: um enquadramento frontal e conjunto no qual a jovem, ao ouvir o chamado de Durmishkan, se aproxima da câmera, com o olhar inclinado suavemente para baixo. Ela está no que parece ser o cimo de alguma formação rochosa. Esse enquadramento não só confirma a posição espacial intuída pelo plano anterior, mas também sugere um plano ponto de vista de Durmishkan.



103 – Plano de *Suram*.



104 – Plano de *Suram*.

Corta-se para Durmishkan, agora num plano aberto e *plongée* [Fig. 105]. Ele gesticula de maneira exagerada para que Vardo o veja, aumentando ainda mais a distância intuída. O enquadramento parece simular um contra plano, mas como se fosse o de Vardo. Pode-se notar já um estranhamento na espacialidade construída entre esses planos. Vai-se para um novo plano [Fig. 106], no qual tem-se, de novo, Vardo, que cruza e descruza os braços, rejeitando o pedido de Durmishkan numa espécie de mímica: interessante notar como a gesticulação dos atores já abandonou a solenidade ritualística do “Prólogo” para adotar o um regime de movimentos mais próximo da pantomima e da dança. Ainda assim, a gesticulação de Vardo é mais contida do que a de seu amante, como se estivessem mais próximos um do outro do que o plano anterior dá a entender.



105 – Plano de *Suram*.106 – Plano de *Suram*.

Corta-se para um plano conjunto [Fig. 107], no qual os dois se encontram: Vardo vem do canto superior central do plano, enquanto Durmishkan vem da lateral esquerda inferior, anulando a disposição espacial que até então se havia intuído. Ainda que o desnivelamento se confirme, a frontalidade dos planos não corresponde com a distância efetiva entre os dois, e a impressão de que alguns planos são pontos de vista cai por terra.

107 – Plano de *Suram*.

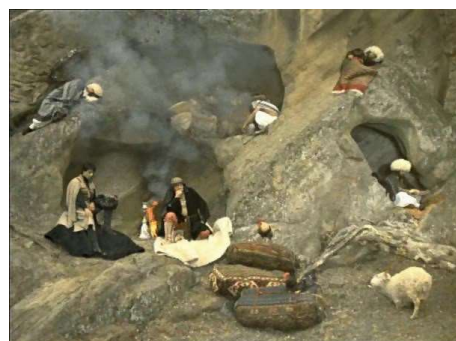
Essa sequência é curiosa pois parece uma brincadeira de Paradjanov com o seu espectador: o cineasta aparenta seguir as regras mais básicas do plano/contraplano para implodi-las no final, inviabilizando qualquer esforço de situação espacial. A aparente arbitrariedade desta sequência, a destruição de *raccords* possíveis que o último plano promove, desmonta o realismo da sequência como um castelo de cartas: a relação espacial entre os personagens é fruto do agenciamento da mente do espectador; nesse caso, tem-se o exemplo de como a autonomia das imagens se expressa em enquadramentos; sem precisar haver um encadeamento narrativo no sentido convencional, sem os *raccords*, Paradjanov tem liberdade para compor os planos tendo em vista apenas sua plasticidade e sua dimensão visual: nesse sentido, destaca-se como o realizador, utilizando-se de enquadramentos frontais e fixos, conseguiu criar a estilização tão peculiar ao filme.

Ainda é importante apontar como o realizador parece impor, nesses planos, a visualidade da imagem sobre os atores; pela movimentação e pelo gestual de Alibegashvili e Kipshidze, tem-se a impressão de que, apesar da amplitude de seus movimentos, seus corpos são comprimidos sob o peso da composição, limitando assim suas possibilidades de deslocamento às trajetórias descrevidas. Prossegue-se para “Caravançarai”, capítulo onde se apresenta a caravana de Osman: vê-se, num *plongée* muito aberto e frontal [Fig. 108], os comerciantes chegarem no caravançarai (a mesma ruína do “Prólogo”, porém com outros elementos de *décor*). Paradjanov dispõe os atores de maneira cuidadosa e artificial. Pela perspectiva e pela composição, o plano lembra mais uma miniatura. Vê-se os comerciantes estenderem tapetes no chão, se virarem todos na mesma direção (lado direito do quadro) e começarem a rezar de perfil (o que os identifica como muçulmanos). Como numa coreografia, os comerciantes alternam seus movimentos de prece numa espécie de vai e vem. A banda sonora é composta de sons de relinchos de cavalos (presentes no plano) e de uma trilha musical não diegética, onde apenas um instrumento de corda se ouve. Em determinado momento, há um corte com um estranho *raccord* de movimento, marcado por um acorde musical: vê-se os comerciantes se abaixando na prece e, quando se levantam, aparecem frontalmente, já em outro plano [Fig. 109], mais próximo e filmado numa escala diferente. Em alguns milésimos de segundos, foi-se das ruínas do templo para uma formação rochosa, duas locações distintas tratadas como sendo o mesmo espaço filmico, o Caravançarai.

108 – Plano de *Suram*.109 – Plano de *Suram*.

O *plongée* em questão acentua a impressão anterior de que os enquadramentos se impõem sobre os atores, que não só diminuídos pela escala do plano, como também bidimensionalizados pela sua própria disposição no quadro, como se fossem, de fato, figuras de uma iluminura. Em relação ao plano que se segue, vê-se que Osman-Agha ocupa o centro-esquerdo do quadro (o centro enquadra um galo) e, em dado momento, levanta-se, olha para o fora de campo inferior-esquerdo e chama alguém. Ouve-se, em *off*, a resposta na voz de

Durmishkan. Corta-se então para um plano aberto do jovem caminhando no topo de uma colina [Fig. 110]. Ouve-se a voz de Osman chamando-o em *off*. Corta-se para um outro plano [Fig. 111], na mesma formação rochosa, onde vê-se Durmishkan ao lado de Osman, conversando. Há aqui uma elipse, indicada pelo diálogo entre os dois: só se ouve os comentários de Osman sobre as aventuras de Durmishkan.

110 – Plano de *Suram*.111 – Plano de *Suram*.

Há relação espacial entre planos que supostamente apresentam uma ação contínua sem *raccord*. O corte que vai das ruínas à formação rochosa é ainda mais explícito na sua arbitrariedade graças ao *raccord* de movimento que o cineasta cria. Ainda que seja possível intuir uma contiguidade de ação entre os planos de Osman e Durmishkan, graças ao diálogo, a escala dos planos e a direção do olhar dos atores cria uma incerteza espacial que faz com que a voz *off* possa também ser uma espécie de voz *over*. Presencia-se outro desdobramento espacial possível em “Caminhos do Destino”: tem-se um diálogo breve entre Durmishkan, Osman e um Empregado deste: após um laço se estabelecer entre os dois primeiros, Osman ordena a um dos homens da caravana que dê um cavalo e uma túnica nova ao jovem. Paradjanov situa espacialmente os três num plano muito aberto [Fig. 112], frontal e *plongée*: de volta ao templo pagão, vê-se Durmishkan do lado esquerdo do altar, que ocupa o centro do quadro, enquanto Osman ocupa o lado direito do mesmo objeto. Vê-se o Empregado trazer o cavalo um pouco acima deles, surgindo por trás das duas estátuas que marcam a entrada do templo. Tem-se, nesses planos, uma configuração triangular entre os atores, tendo como referências espaciais as estátuas e o altar

112 – Plano de *Suram*.

Corta-se então para um plano conjunto e frontal [Fig. 113] no qual o Empregado, se dirigindo a Durmishkan, exhibe o cavalo. Ainda que pelo plano anterior saibamos que Durmishkan está do lado direito, o ator se dirige para a câmera. Atrás dele, vê-se as estátuas, confirmando sua posição no plano anterior. Corta-se então para Durmishkan, que agradece os presentes num plano frontal e conjunto [Fig. 114]. Porém, atrás do ator, no canto direito do quadro, vê-se a mesma estátua que constava no plano anterior, como se Durmishkan se encontrasse no mesmo eixo que o Empregado: toda a construção espacial de dois planos anteriores já cai por terra.

113 – Plano de *Suram*.114 – Plano de *Suram*.

Acentua-se a indefinição da posição do ator quando ele agradece a Osman, que deveria estar no fora de campo direito do quadro, mas se dirigindo para a câmera. Corta-se então para um *close-up* de Osman, que dirige a palavra a Durmishkan [Fig. 115]. O ator olha para o canto inferior esquerdo do quadro ao dirigir a palavra ao jovem, porém, vê-se atrás dele, emoldurando o seu rosto, as mesmas duas estátuas, como se Osman estivesse na mesma posição que o Empregado. Osman ainda se dirige à câmera.



115 – Plano de *Suram*.

É o processo inverso àquele que se analisou no diálogo entre Vardo e Durmishkan: se naquela sequência o plano final destruía a disposição espacial entre os dois, intuída nos planos anteriores, aqui o primeiro plano apresenta de maneira bem definida a configuração espacial, que será contrariada e posta em cheque pelos planos seguintes. Esse regime de enquadramentos frontais, como se pode perceber, resulta numa curiosa manipulação do espaço, que é mutável; mesmo que Paradjanov estabeleça, em planos abertos, a localidade onde determinada sequência ou determinado episódio se passem — localidade essa já artificial, visto como a mesma locação vira diferentes cenários dependendo da necessidade —, nunca se sabe se o corte seguinte vai confirmar ou negar a relação espacial; ou melhor, sabe-se que o plano seguinte irá negar a espacialidade, só não se sabe de que maneira.

Encerrando essa retomada da Narração em Mosaico, e do exame de estilização dos planos se dá, chama-se a atenção para alguns planos de “O Gaiteiro”, episódio composto de um diálogo entre Zurab e Simão: começa-se num *close-up* frontal do músico, cujo olhar terno se dirige para algum lugar fora do quadro [Fig. 116]. Vai-se então para um plano aberto e frontal do menino, que, sentado numa formação rochosa, responde a Simão, seu olhar se dirigindo à câmara [Fig. 117]. Corta-se então para um plano aberto do Gaiteiro que, sentando-se sob um arco, onde se penduram bonecos de pano, inicia sua lição [Fig. 118]. Destaque para a composição bizarra do plano, onde dois leopardos empalhados emolduram a figura de Simão. Vê-se ainda a já comentada pele do mesmo animal, que forra o chão. A locação parece ser uma espécie de penhasco, e a mudança de escala parece indicar uma distância ainda maior entre os dois. A esse plano, seguem-se planos detalhes dos bonecos, acompanhados pela explicação de Simão em *off*. Corta-se para Zurab que escuta às lições de Simão, antes de ser interrompido por outra criança e se despedir, agradecendo a Simão pela lição.

116 – Plano de *Suram*.117 – Plano de *Suram*.118 – Plano de *Suram*.

A lógica desses planos, assim como a da sequência de Vardo e Durmishkan, parece seguir os princípios básicos de um plano/contraplano. Porém, diferente do primeiro caso, onde um plano final reformula a posição espacial dos atores em questão, aqui não se mostra nunca a verdadeira disposição dos atores. Como no diálogo de “Portão Sul”, os primeiros planos permitem intuir uma distância que depois será “aumentada” à medida que a escala dos planos se altera. O efeito dessa operação aqui é de criar uma estranha incredulidade em relação à imagem: será que esses dois personagens estão de fato no mesmo espaço e interagindo? Pela autonomia dos planos, Paradjanov, lançando mão da frontalidade dos enquadramentos, da disposição cuidadosa e artificial dos objetos apostos, em última instância, na autonomia dos próprios espaços construídos pelo filme, fazendo com que cada plano apresente uma configuração espacial única, pensada em função de sua composição; enfim, propõe-se que se pode entender essa espacialidade em constante mutação também como uma estilização decorrente da Narrativa em Mosaico.

Destacou-se a incredulidade resultante dessa manipulação espacial pela composição dos planos pois é um dos principais efeitos dos processos formais operados por Paradjanov, não só em *Suram*, mas também em boa parte de seus filmes tardios: em certo sentido, já se adiantou esse aspecto ao se comentar a associação do cineasta a Méliès, onde se defendeu que Paradjanov, como o realizador francês, trabalha numa chave dupla: artificiosa e lúdica; em

última instância, toda a estilização de *Suram* pode ser resumida a essas duas ideias, mas antes de se abordar o filme por esse sentido, vale explorar outro desdobramento da estilização, o mais flagrante a nível plástico, ainda que se trate, por fim, de procedimentos que encenam processos abstratos: a noção de plano-emblema. *Suram*, como foi visto, é composto de 20 episódios que segmentam e organizam a narrativa por temas; a construção desses episódios, ainda que assistemática, é caracterizada por uma cartela contendo um título, e por um plano emblema que a segue. Grosso modo, os planos emblemas, ou então epitáfios plásticos, como os considerou Chernenko (1987 apud STEFFENS, 2013, p. 213)<sup>53</sup>, são planos cujas composições reúnem os principais elementos visuais, mas também “sintetizam” o tema narrativo de seus respectivos episódios. Esses planos, em *Suram*, são os que melhor conjugam o cuidado e a preocupação na composição plástica da imagem com a construção do seu potencial simbólico, sendo exemplos nítidos da estilização plástica que marca o filme na sua organicidade: pode-se dizer que cada plano emblema reúne, de maneira metonímica, os principais elementos visuais e os temas narrativos, encerrando visualmente em si seus respectivos episódios, mas também conferindo a esses mesmos elementos, pelo enquadramento e pela composição, um novo *status* plástico. Nota-se aqui um deslocamento no qual um objeto “perde” sua propriedade funcional originária, tornando-se então um elemento visual da composição figurativa, reencontrando-se no campo do simbólico, no qual ele será revestido de outros significados.

Pode-se verificar esse processo analisando, por exemplo, o plano emblema que abre “Confissão” [Fig. 119], onde vê-se dois sabres sobre um vaso de romãs. A composição do plano, assim como a sua duração, ressalta sua beleza plástica, guiando o olhar para a cor das romãs, a forma dos sabres, a relação entre a cor desses dois elementos e a do tecido, que faz o fundo. Paradjanov desloca os objetos de seus contextos utilitários, apresentando-os no espetáculo de sua dimensão visual. Porém, e talvez graças a esse deslocamento, esses mesmos objetos – sabres e romãs – acabam por simbolizar tanto a conversão de Osman ao islamismo, como também indicando, numa relação mais direta, o cruel jogo de seu antigo senhor. Essa relação fica ainda mais forte quando essa imagem ressoa no plano da “decapitação” de Osman em “Sonho e Pressentimento de Morte”. Nesse mesmo princípio, outro plano que justifica um comentário é a abertura de “Boda e Bebedeira Negra” [Fig. 120], que mostra duas pombas brancas unidas por uma fita, ladeando um cálice. O cuidado com a composição dos planos, indicado pela disposição dos objetos – o cálice é emoldurado pelos pássaros – o que confirma o aspecto visual do planos — faz-se notar a harmonia entre o vermelho da fita, o dourado da

---

<sup>53</sup> CHERNENKO, Miron. *Svoevremennost vechnosti. Iskusstvo kino*, Moscou, nº. 5, p. 57, 1987.

taça e do tecido, e o branco das pombas, que se destaca —, ao mesmo tempo que os seus elementos carregam uma forte carga simbólica: as pombas remetem ao casamento de Durmishkan, enquanto que a taça remete às alucinações de Osman, não só por indicar a bebida intoxicante em si, mas também pela temática cristã das visões.

119 – Emblema em *Suram*.120 – Emblema em *Suram*.

Verifica-se, portanto, que Paradjanov, por meio da construção desses planos emblemas, estabelece ainda uma outra filiação, desta vez com o pintor *naif* Niko Pirosmani (1862-1918), cujas naturezas mortas ecoam na composição visual dos planos de *Suram*; essa filiação, já mencionada outras vezes, será abordada na conclusão, visto que o filme de Paradjanov *Arabescos sobre um tema de Pirosmani* pode ser entendido como a formulação condensada do programa estético do realizador. Porém, como sempre, há outros desdobramentos possíveis, e até mesmos ressalvas a essa construção de planos emblemas. Alguns casos se apresentam mais abstratos e chegam mesmo a revelar outra lógica, mas sempre com o mesmo efeito. Tome-se a abertura de “Sonho e Pressentimento de Morte”, talvez um dos episódios mais abstratos e poéticos do filme: têm-se aqui dois planos [Fig. 121 e 122] que, numa lógica composicional análoga à colagem, mostram espelhos. Os objetos dispostos nesses dois planos em nada se relacionam tematicamente com o episódio em si, fazendo, no máximo, alusão a um elemento presente de maneira discreta em dois planos seguintes, no qual vê-se, como plano de fundo, um espelho.

121 – Variação de emblema em *Suram*.122 – Variação de emblema em *Suram*.



Os episódios centrados em Vardo também apresentam uma outra lógica de construção nos planos emblemas, onde percebe-se que a plasticidade se dá menos pela estaticidade da composição e mais pelo movimento. Abrindo “Oração” [Fig. 123, 124 e 125], têm-se uma sequência de planos na qual se vê a mesma ação: trata-se de um plano fechado do perfil de Vardo. Ainda nessa posição, ela se cobre com um véu branco e então encara a câmera. Essa mesma ação se repete nos próximos dois planos, com mínima variação gestual.

123 – Emblema em *Suram*.124 – Emblema em *Suram*.125 – Emblema em *Suram*.

A plasticidade da imagem é resultado mais do ritmo desses três planos do que da composição, ainda que Paradjanov transforme o rosto da atriz num elemento puramente visual, reforçando a ideia de que a estilização da imagem se impõe sobre os atores (e de fato, Paradjanov trata o rosto dos atores seguindo os mesmos procedimentos com que trata paisagens e outros planos emblemas). De qualquer forma, essa sequência remete ao episódio em questão, já que há uma sequência de planos em que Paradjanov repete essa operação: vemos três vezes Vardo fazendo oferendas aos santos [Fig. 126, 127 e 128]. Como nos planos de abertura, a atriz realiza a mesma ação, variando apenas as locações, os véus que usa e os animais oferecidos.

126 – Emblema em *Suram*.127 – Emblema em *Suram*.128 – Emblema em *Suram*.

Percebe-se um processo semelhante em “O Tempo Passa”. O plano emblema desse episódio também apresenta uma construção baseada numa ideia de movimento e ritmo, ainda que a inspiração seja distinta. Ao invés de uma sequência, têm-se um plano só, um *close-up* frontal no qual vemos uma figura coberta por um véu negro [Fig. 129]. Atrás dela vê-se Vardo (Leila) balançando de um lado para outro, no mesmo movimento pendular da Vidente [Fig. 130]. Ouve-se o tique-taque de um relógio. A amplitude do movimento de Vardo vai diminuindo até que ela se oculta atrás da figura em primeiro plano, que então se desvela, revelando ser Vardo, porém velha (Sofiko). Retoma-se o movimento, ainda no ritmo do relógio [Fig. 131].

129 – Variação de emblema em *Suram*.130 – Variação de emblema em *Suram*.



131–Variação de emblema em *Suram*.

É assombroso o pensamento por trás da construção desse plano. A solução encontrada por Paradjanov impressiona pela simplicidade e pela elegância. Sem recorrer a uma elipse, e sem perder de vista a dimensão plástica da imagem – a movimentação das atrizes, seu ritmo lento e hipnotizante, o olhar perfurante das duas – o cineasta consegue dar um corpo figurativo a uma noção abstrata, a passagem do tempo. O talento do cineasta é tal que seu pensamento cinematográfico é de uma fascinante sensualidade e sensibilidade visual, ao mesmo tempo que possui uma construção intelectual. Nesse sentido, não se pode ignorar que parte da construção simbólica se origina de referências da própria narrativa, e parte de referências que, ainda que pertencentes ao mundo simbólico da cultura georgiana, fazem alusão direta ao imaginário cristão, como as pombas, o cálice e as romãs; ou então muçulmano, os sabres. Dito isso, é importante pontuar quais são os episódios que escapam desse sistema, nomeando-os: “Portão Sul de Tbilisi”, “A Vidente”, “Padre e Segundo Batismo”, “Rei e Quermesse”, “Como Zurab vê a Invasão” e “Repetição do Pecado”.

Até o momento, seja pela manipulação do espaço, pela construção simbólica-narrativa e sensorial do plano emblema, a análise da estilização em *Suram* se focou nos aspectos formais que dizem respeito à visualidade do plano, como enquadramento, escala e composição; porém, a autonomia da imagem, conferida pela Narrativa em Mosaico, também se faz presente na manipulação do som: na análise que se fez de “Prólogo”, na seção anterior, comentou-se o tratamento dado ao som da corneta, que ecoa para além do seu gesto originário, reverberando ao longo dos planos seguintes. Tendo este momento como prova, defende-se que a banda sonora é independente da imagem. Paradjanov explora essa independência em uma série de operações que estabelecem diferentes relações entre plano e som, mas sempre com um característico efeito artificial.

Considera-se, por exemplo, no episódio “Oração”, o plano no qual Vardo pergunta a um grupo de mercadores sobre Durmishkan. O plano é aberto [Fig. 132], e vê-se os atores como pontos sobre a paisagem, uma colina íngreme. Apesar da distância entre câmera e

situação/atores, o volume do diálogo entre os personagens indica um ponto de escuta muito mais próximo do que o indicado visualmente pelo plano. Há uma diferença de escala entre o que se vê (muito distante) e o que se ouve (próximo), a ponto de parecer que o som, ao invés de estar atrelado à imagem, se sobrepõe ao plano.



132 – Plano de *Suram*.

Em “Boda e Bebedeira Negra”, percebe-se uma operação semelhante no plano de casamento de Zurab. Vê-se, num plano conjunto, frontal e hiper composto (a disposição dos objetos e atores no quadro é simétrica e rígida até) a cerimônia religiosa do matrimônio. Ao centro, vê-se os noivos, que cochicham entre si. A distância entre a câmera e os atores é considerável a ponto de dificultar a leitura de suas expressões faciais. Porém, na banda sonora, ouve-se as falas sussurradas de maneira nítida, como se fosse num *close*. Ainda nesse sentido, mas se atendo agora à banda musical, percebe-se, na sequência de dança de “Portão Sul de Tbilisi”, um descompasso entre os instrumentos presentes na imagem e a movimentação dos músicos com a música em si: vê-se, num plano conjunto e frontal, Vardo e Durmishkan em primeiro plano, dançando; ao fundo têm-se quatro músicos: no canto direito, três jovens tocam instrumentos de corda que parecem *kamanchas*, enquanto isso, no canto esquerdo, têm-se um quarto músico, que toca um tambor. Porém, na banda musical ouve-se, para além do som dos instrumentos presentes na cena, um instrumento de sopro, címbalos, uma harpa e até o que parece ser a distorção de um instrumento eletrônico. Além disso, há uma clara assincronia entre o gestual do percussionista e o som da batida dos tambores. Essa sequência de planos ainda é interessante pois indica o destaque da banda musical no filme. São várias as relações tecidas pelas músicas. Por exemplo, têm-se uma espécie de *leitmotiff* que demarca a mudança entre episódios. Porém, uma das relações mais curiosas se dá pela espécie de lamento, cantado por um coro infantil, que se ouve primeiro em “Gulanshoro”, e que depois retorna nos momentos finais de Osman em “Sonho e Premonição de Morte”.

Outra afinidade que a banda musical indica é com a dança, um dos princípios da lógica interpretativa. Ainda que o gestual de “Prólogo” seja ritualístico, mais próximo de *Sayat Nova*, a movimentação dos atores nos episódios seguintes, apesar da rigorosa estilização dos planos que se impõe sobre seus corpos, é predominantemente coreográfica, indicando parentesco com pantomimas, sem trair, entretanto, o tom hierático. Já se apontou essa característica no primeiro diálogo entre Vardo e Durmishkan, onde o gestual dos atores, em seu exagero e sua ornamentação, remete ao cinema mudo e à mímica: o registro de atuação, ainda que constringido pelos enquadramentos, encontra uma espécie de ponto ideal que coloca a movimentação dos atores entre a dança e a ritualístico. Há ainda a já citada cena de dança entre Vardo e Durmishkan, e o número solo deste no final de “Bodas e Bebedeira Negra”: num plano aberto e frontal [Fig. 133] vemos Durmishkan, todo vestido de vermelho, a dançar numa grande fanfarra que parece celebrar a consumação de seu casamento.



133– Plano de *Suram*.

Nessa lógica, nota-se que a estilização figurativa parece condicionar o que arriscou-se considerar como os aspectos mais impactantes não só de *Suram*, mas também de todos os filmes tardios do cineasta: o artificialismo e a ludicidade. No caso de Paradjanov, mais do que mero recurso de embelezamento, o artifício surge como uma espécie de necessidade e condição para driblar as dificuldades materiais. Trabalhando em condições de produção muitas vezes precárias (em várias entrevistas o cineasta se queixa disso), Paradjanov precisou recorrer à ludicidade. Há um trecho do filme *Paradjanov: Um Réquiem* no qual o cineasta reconta um caso do set de *Ashik Kerib*: no roteiro estava previsto o encontro do herói com um tigre. Na impossibilidade de contar com um animal de verdade para as filmagens, Paradjanov construiu um tigre de tecido, nos moldes de dragões chineses. Em *Suram*, vê-se um recurso parecido em “Quermesse”: têm-se um plano no qual é encenada a cena em que São Jorge, padroeiro da Geórgia e de longe seu santo mais popular, salva a Princesa do Dragão [Fig.134]. O “dragão”



em si é uma estrutura de tecido verde, que cobre um grupo de figurantes; é o movimento deste que dá vida ao Dragão.



134– Plano de *Suram*.

Os momentos mais impressionantes de *Suram* são os que Paradjanov encontra soluções visuais para as limitações de produção. Por exemplo, têm-se a locação do templo em ruínas. Ela é, ao longo do filme, um palácio, a corte real, um canteiro de obras etc. Paradjanov molda a locação de acordo com suas necessidades. Em “Prólogo”, quando o realizador faz a discreta citação ao filme de 1922, tem-se a destruição da fortaleza. Na impossibilidade de implodir uma construção, o cineasta cria uma sequência de planos no qual vemos o reflexo da Fortaleza em diferentes ângulos. Num dado momento, o espelho quebra, estilhaçando seu reflexo [Fig. 135].



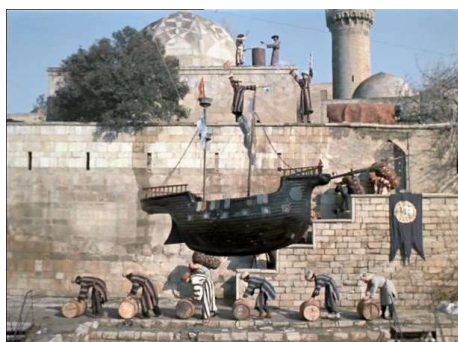
135– Plano de *Suram*.

Há em *Suram* um episódio inteiro no qual pode-se admirar a engenhosidade do cineasta: em “Gulansharo”, Paradjanov apresenta uma importante cidade comercial de um país exótico, na qual produtos do mundo inteiro podem se encontrar. O episódio abre com um plano de gaivotas voando sobre o mar [Fig. 136], situando assim a localidade da cidade: trata-se de um porto. O plano seguinte [Fig. 137] mostra uma engenhosa composição visual; tem-se, num plano frontal e conjunto, à beira de um cais; no horizonte, vê-se dois petroleiros soviéticos a cruzar o Mar Negro. Próximos à câmera, dois atores fantasiados gesticulam como se dessem

indicações para os navios. Suspensa por dois fios invisíveis, e pouco depois dos atores, tem-se uma nau em miniatura. Pelo jogo das escalas, Paradjanov faz com que o barco de brinquedo tenha a mesma escala que os navios soviéticos.

136– Plano de *Suram*.137– Plano de *Suram*.

Paradjanov compõe o plano de tal maneira, manipulando profundidade e escala de tal forma que, tal como uma criança, ele faz do barco de brinquedo um grande navio de outrora. Sem esconder ou camuflar a locação onde se filma – é um porto soviético no Mar Negro na metade dos anos 80 –, pela disposição cuidadosa, mas simples, de poucos recursos visuais, Paradjanov cria um cenário improvável. O plano seguinte a esse só o confirma, no que se pode chamar de contra plano da imagem anterior: vê-se o outro lado do cais, atrás da câmera no plano anterior. É um plano aberto e frontal [Fig. 138] que mostra os trabalhos de carga e descarga do porto. Paradjanov cria três filas de atores que, dispostos uma em cima da outra (a locação é cheia de escadas e patamares), empurram, ora para a esquerda, ora para a direita, fardos e pacotes. Vê-se o mesmo barco, à mesma distância da câmera, pendurado no ar agora. Ao longo de “Gulansharo”, são muitos os planos que seguem esse mesmo princípio. Tem-se uma sequência de planos conjuntos [Fig. 139] onde vê-se diferentes animais — cavalos, éguas e até lhamas — dispostos na frente de mapas estilizados que mostram cidades fantásticas.

138– Plano de *Suram*.139– Plano de *Suram*.

Há ainda o uso bem-marcado nesse episódio, assim como em “Remissão dos Pecados” e “Sonho e Pressentimento de Morte”, de lentes anamórficas e grande-angulares que distorcem o espaço e a escala de tamanho dos planos [Fig. 140 e 141]. Há ainda uma relação curiosa entre as atuações e o caráter artificial e lúdico do filme: muitas vezes os atores, jogando de acordo com a lógica fantasiosa do mundo no qual se inserem, ocupam os espaços artificiais de Paradjanov numa lógica teatral. Em “Remissão do Pecado”, Durmishkan e Osman andam pelo cais como se andassem de lado para o outro num palco e, atrás deles, uma espécie de palhaço escuta a conversa, ignorado pelos outros dois, como se não fosse possível vê-lo.

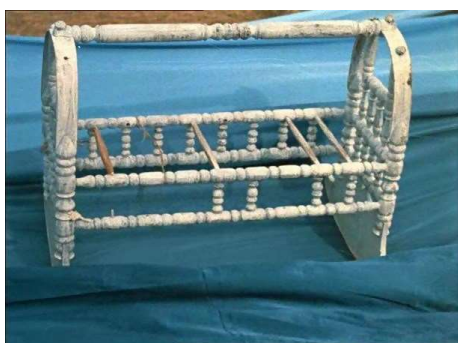
140– Plano de *Suram*.141– Plano de *Suram*.

É nesse sentido, da estilização oriunda da autonomia dos planos, resultando por sua vez em artifício e ludicidade, que cabe analisar, em detalhe, o episódio “Sonho e Pressentimento de Morte”, visto que se trata de um caso ideal para se compreender de que maneira os diferentes aspectos da estilização de *Suram*, seja pelos enquadramentos, construção simbólica ou manipulação de som, se dão em sintonia. Nesse segmento, vê-se os momentos finais de Osman-Agha. Após se reconverter ao cristianismo (crime punível de morte pela lei islâmica), o comerciante é vítima de uma cilada: ele é sequestrado por uma turba, tem seu rosto coberto por um véu negro, é posto em cima de um burro para então ser exibido num desfile que percorre as vielas do Bazar de Gulansharo. Osman é levado até uma sala onde há uma espécie de cova vertical, aberta no centro do espaço. Osman é posto lá [Fig. 142], vê-se apenas o topo de sua cabeça. Corta-se para um *plongée* fechado na cabeça de Osman [Fig. 143] que fecha os olhos, preparando-se para a decapitação. O som da turba desaparece num *fade-out* e o ator olha para cima.



142– Plano de *Suram*.143– Plano de *Suram*.

Corta-se para um plano fechado de um berço branco, que balança sobre o que parece ser uma faixa de tecido azul celeste [Fig. 144]. Na banda sonora, em *fade-in*, escuta-se o lamento já mencionado, cantado por um coral de crianças. Corta-se para um plano aberto e frontal no qual vê-se um músico na beira de um lago [Fig. 145]. Ele está sentado no centro, tocando uma flauta. O músico é envolto por três faixas do mesmo tecido azul, que balançam ao vento no mesmo ritmo das ondas do lago. Acima dele um malabarista, já visto num outro plano de “Gulansharo”, anda na corda bamba segurando uma haste donde pendem dois tecidos brancos.

144– Plano de *Suram*.145– Plano de *Suram*.

Corta-se então para um plano aberto e frontal das ruínas do templo [Fig. 146], transformadas. Sobre as estátuas, vê-se duas crianças que, com bandeirolas, imitam o gestual dos trabalhadores do porto. Dispostas de costas para as paredes, outras crianças brincam com tochas, como se imitassem a turba. Osman-Agha surge então, todo vestido de branco, levando um cavalo, também branco, andando em direção a câmera. Nota-se em sua cabeça o característico chapéu georgiano de felpa, chamado de *paphaka*. Ao lado dele, vê-se o berço. Próximo à câmera, as três faixas de tecido azul tremulam ao vento como as ondas do mar de Gulansharo. Quatro crianças, todas usando branco, passeiam entre as ondas desse mar improvisando, carregando navios sobre suas cabeças. À banda musical acrescenta-se a

declamação de um poema na voz de Osman. Os versos falam sobre o nascer e o pôr do sol e de outras metáforas sobre a vida e a morte.



146– Plano de *Suram*.

Corta-se então para um plano médio de Osman, agachado entre os tecidos [Fig. 147]. Seus braços estendem-se aos céus, assim como o seu olhar. Continua-se a ouvir a declamação do poema e o lamento fúnebre. Volta-se para o quarto escuro da execução [Fig. 148], desta vez invadida pelas faixas azuis celeste. Vê-se a cabeça de Osman enterrada na cova, assim como o cavalo dos planos anteriores. É como se os planos anteriores, de forte caracterização onírica e poética — pode-se pensar mesmo que trata-se de uma visão, ou de um sonho do personagem minutos antes de sua morte — invadissem a execução; a ideia é que essa sequência, uma das poucas de *Suram* que fazem um esforço de captar alguma subjetividade nos personagens (a outra possibilidade seria o episódio de como Zurab vê a invasão), cria duas instâncias narrativas que, por fim, se confundem: as visões de Osman invadem a realidade, e *Suram* retoma de *Sayat* a evocação de um mundo poético, tão íntimo — no caso, a intimidade de Osman — quanto coletivo, georgiano, explicitado na própria trama do personagem, que gira em torno da identidade nacional e do reencontro desta, assim como da reconversão de Osman ao seu cristianismo natal, enfim, o reencontro do personagem, foragido de seu país, com suas raízes culturais a que havia renunciado após a morte de sua mãe.



147– Plano de *Suram*.



148– Plano de *Suram*.

Muda-se então para a próxima imagem [Fig. 149], introduzida por um belíssimo *raccord* de movimento, feito pelo balançar dos tecidos, marcado pela forte cor azul. Em um plano fechado, nas ruínas, vê-se, balançando sobre as faixas, não a cabeça decapitada de Osman, mas no seu lugar, o *paphaka*, numa relação metonímica com o personagem. A sequência se encerra com um plano fechado em *plongée* da cabeça de Osman [Fig. 150]. Dois sabres se encontram ao seu lado, dispostos como no plano emblema de “Confissão”.

149– Plano de *Suram*.150– Plano de *Suram*.

Essa sequência de planos é marcada pela constante evocação que Paradjanov faz através de dispositivos de natureza cênica; porém, os elementos visuais não são apenas símbolos ou metáforas e, se o são, é sempre pelos aspectos mais plásticos como cor, movimento e ritmo. Há muitos outros momentos do filme aqui invocados, com destaque para Gulansharo – aqui corporificados pelo malabarista, pelas crianças – e para o plano das romãs em “Confissão”, aqui citado pelo plano da cabeça decapitada de Osman. Paradjanov, partindo do fascínio plástico das suas imagens, seduz e faz crer que três faixas de tecido são o mar, que basta alguns elementos e figurantes para transformar ruínas numa praia, e que um imagem banal como um chapéu a balançar é uma cabeça decepada.

A análise de Gulansharo é didática em mostrar como Paradjanov opera os diferentes processos de estilização aqui identificados — enquadramentos, relação imagem e som, planos emblemas, etc. — para resultar numa dimensão mítica da imagem, em consonância não só com os elementos fantásticos e sobrenaturais do filme, mas também com o seu objetivo de dar corpo figurativo ao imaginário popular georgiano, ainda que pelas vias orientalizantes (como notaram seus críticos nacionalistas) de sua sensibilidade; de qualquer forma, tudo converge na dimensão simbólica da sequência que, pela associação de Osman com a identidade cultural georgiana (seu arco redentor, por assim dizer), é a dimensão mítica do próprio imaginário popular da Georgia; nesse sentido, de maneira análoga e inversa à de Glauber em *Cabezas*, a dimensão histórica

também se faz presente, ainda que em segundo plano; o exemplo mais flagrante é um dos mais fantásticos, o do porto de Gulansharo; a presença dos petroleiros soviéticos é desconcertante não na medida que nega o jogo lúdico do realizador, o porto da cidade exótica não se torna menos crível pela invasão da realidade, mas na medida que a complementa e, de algum forma, a reforça; a presença desses elementos trazem a dimensão histórica, no caso, do presente, de uma maneira tão violenta que, por reação, a natureza fantástica e lúdica do mundo de *Suram* se torna ainda mais real. Ainda que esses momentos sejam raros em *Suram*, para além do caso dos petroleiros, pode-se mencionar um dos planos da morte da vidente, em que vê-se a mão de Paradjanov dando direção aos atores, como outro exemplo marcante desse desconcerto que reforça, por contraste, o mundo fantástico e lúdico de *Suram*.

### 3.4 Alegoria e Plano Emblema

Feitas as análises da estilização tanto em *Cabezas* quanto em *Suram*, pode-se fazer algumas considerações e comentários ao se confrontar os principais pontos levantados. Partindo-se da proposta de que o centro da estilização de *Cabezas* se dá pela alegorização dos planos, e que o da estilização de *Suram* se dá pelos planos emblemas, trata-se, no fim, de estilizações que partem de processos próximos, análogos talvez, mas cujas execuções apontam caminhos divergentes. Em ambos os casos, trata-se de estilizações marcadas pelo deslocamento de objetos que ganham nova relevância semântica ao serem colocados em novos contextos, que ressaltam suas características visuais: no caso de *Cabezas*, o deslocamento dos objetos se dá a partir de uma perspectiva histórica, ou seja, a conjugação de dois objetos com referenciais temporais e culturais distintos, um poncho estampado com um sol e uma pepita de ouro, no contexto do filme, resultam na caracterização de um personagem como alegoria dos povos originários da América Latina; a associação de um busto grego com um tirano em decadência faz dessa imagem uma alegoria da crise do pensamento ocidental. A partir do deslocamento e recombinação desses objetos, Glauber consegue a justaposição de diferentes tempos históricos, expressando processos históricos.

Paradjanov, por outro lado, desloca objetos de sua função narrativa em composições que ressaltam seus atributos plásticos na imagem, redimensionando-os numa chave simbólica e plástica, mas também mítica e lúdica; um gesto simples de uma atriz cobrindo-se com um véu vira a representação da busca desesperada de sua personagem, que se verá *a posteriori*; o arranjo de um cálice entre dois pombos contém em si tanto uma união matrimonial como a reconversão de um homem que há anos havia renunciado a sua pátria, sua fé e sua identidade. Como Glauber,

Paradjanov também opera esses planos pelo deslocamento e pela recombinação de objetos, não numa chave histórica, mas sim mítica: encena-se por esse conjunto de símbolos a concepção do próprio cineasta sobre o imaginário popular georgiano.

Nesse sentido, pode-se retomar o texto “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”, em especial o debate romântico entre alegoria e símbolo que “ (...) instala uma polaridade cheia de problemas (...)” (XAVIER, 1995 p. 11), porém, dá as ferramentas e um contexto que permite contrastar a alegoria em *Cabezas* com o plano emblema de *Suram*; não cabe neste trabalho adentrar nessa e outras discussões, logo, esse resgate aqui se dá enquanto o esboço das possíveis dinâmicas que podem ser propostas em relação à estilização dos filmes. Logo, sendo a estilização do filme de Glauber marcada pela alegorização, a de Paradjanov poderia ser entendida, dentro dessa polaridade romântica, como sendo simbólica; como consequência, pode-se propor que, em *Cabezas*, a experiência particular (as dinâmicas que envolvem Díaz e o Pastor, por exemplo), através de uma configuração sensível (a estilização dos planos), ilustra uma verdade e contém um sentido *a priori* que precisa ser desvendado pelo leitor: Díaz enquanto substituto das ditaduras latino-americanas numa perspectiva histórica mais ampla de dominação e espoliação das populações latino-americanas. Por outro lado, a estilização de *Suram*, em especial a dos planos emblemas, que reúnem em si os principais elementos visuais dos episódios que os sucedem, poderia ser associada ao símbolo já que, na sua qualidade de experiência particular (como exemplo, a busca de Vardo), que não contém em si um sentido *a priori*, manifesta, ainda não que de maneira orgânica (a composição dos planos é arbitrária), uma verdade a partir de um dado sensível (os planos emblemas) para o qual não se tem um conceito e, na sua qualidade de elemento deflagrador de uma nova intuição, é insubstituível: a repetição do movimento de Vardo no plano emblema de “Oração”, que só depois será compreendido como a busca da personagem.

Com isso não se quer colocar a estilização de *Cabezas* numa relação de oposição direta e determinante com a estilização de *Suram*, até porque os planos emblemas tem em si um fator alegórico: uma parte de suas possíveis leituras dependem da familiaridade *a priori* com um universo simbólico específico, a romã como símbolo do cristianismo, o sabre como do islamismo; ainda nesse sentido, por suas composições planejadas, há um fator de arbitrariedade que se faz presente e, como na alegoria, coloca em evidência a própria mão do artista, a sua *mise-en-scène*. Por fim, ainda nessa proposta de possíveis relações entre a estilização de *Cabezas* e a de *Suram*, pode-se ainda propor a distinção entre alegoria e metáfora; novamente, sendo o filme de Glauber alegórico, o de Paradjanov poderia ser metafórico, visto que suas construções visuais que apresentam a lógica da analogia são mais pontuais, e não se estendem

ao filme como um todo: diferente da alegoria de *Cabezas* que, no eixo temporal, faz de Díaz um substituto das ditaduras latino-americanas, nenhum personagem em *Suram* é o substituto de nada; posto de outra forma, Durmishkan, Vardo, Osman e Zurab não escondem em si um sentido *a priori* e não explicitado, mas, em alguns momentos, podem ser entendidos como elementos constituintes de uma metáfora mais ampla que só se apresentará enquanto tal ao fim do filme: a Fortaleza de Suram como a própria Geórgia.

De qualquer maneira, pode-se entender todas as relações possíveis apontadas entre as operações que marcam os filmes são de uma natureza que pode ser considerada como uma divergência consonante: no sentido que ambos os realizadores, em ambos os filmes, utilizam-se de princípios próximos, que funcionam em bases semelhantes — os princípios de analogia, justaposição e deslocamento no cerne da estilização alegórica de *Cabezas* e dos planos emblemas de *Suram* —, para compor seus princípios de estilização. Pode-se confirmar essa divergência consonante analisando um ponto ordinário comum aos filmes, o uso de elementos arquitetônicos das locações, nota-se que Glauber utiliza os corredores de Sant Pere de Rodes para criar profundidade, enquanto Paradjanov utiliza as ruínas para acentuar ainda mais a bidimensionalidade dos planos. Ainda no âmbito das locações, ambos cineastas se utilizam de localidades genéricas, espaços caracterizados apenas pela presença de poucos elementos que, se retirados ou substituídos, ressignificam a espacialidade narrativa e dramática; porém, Paradjanov é aventureiro e propõem diferentes encarnações à mesma locação; Glauber, por outro lado, manipula menos a espacialidade em seus planos, criando uma hierarquia inexistente em *Suram*: há as locações externas, pertencentes ao Pastor e ao povo (com exceção dos delírios de Díaz); há as locações internas, domínio de Díaz e de sua corte; por fim, há o estábulo, espaço “neutro”, dedicado ao comentário e às apresentações. De qualquer forma, os procedimentos de ambos os filmes são marcados por construções temporais, narrativas e figurativas alheias às convenções cinematográficas, pautadas em continuidade e verossimilhança da imagem.

Seguindo-se pela manipulação dos espaços, ambos os cineastas optam por escalas aberta e frontais, porém Paradjanov utiliza-se dessas características visuais, aliando-as à escassez de *raccords*, para criar verdadeiros labirintos espaciais, jogos entre os planos que impossibilitam qualquer localização; são os atores que, de um corte para outro, mudam suas posições, sem no entanto ver-se qualquer deslocamento; ou então, são escalas enganosas que intuem relações espaciais falsas entre os atores num diálogo. Glauber, mesmo com seus movimentos de câmera e decupagem interna, utilizando enquadramentos e escalas semelhantes, também conjugadas à escassez de *raccords*, modula os espaços mais que os manipula já que, por meio de seus *zooms-in*, o realizador associa os espaços aos personagens (o escritório de Díaz e sua crescente loucura,

por exemplo); ou então, como já se apontou, cria hierarquias e divisões espaciais, determinando em quais lugares personagem X ou Y irá se enfraquecer ou fortalecer. Em última instância, tanto *Cabezas* quanto *Suram* são filmes de Fortalezas e Castelos, de ruínas e de descampados ermos, com as locações aqui desempenhando um papel central, mas *Cabeças*, sendo um filme funerário, apresenta um espaço analítico, a decupagem interna que vai pouco a pouco decompondo os espaços; *Suram*, enquanto um filme sobre a construção de uma fortaleza, é um filme de acúmulo espacial pela aglutinação de planos, como se as imagens fossem depósitos sedimentares.

Para além dos aspectos visuais dessa divergência consonante entre a alegorização e o plano emblema, a manipulação dos elementos sonoros em relação aos imagéticos também se inscreve nessa lógica: em ambos os casos, a banda sonora, na sua totalidade, é pensada de maneira independente aos planos. No caso de Glauber, o realizador, por meio de músicas, desloca, se não diegeticamente, ao menos a nível dramático, o som das imagens; um caso é o uso de músicas não diegéticas, como a rancheira na abertura, que situa o filme numa ambiência latino-americana, mas também já caracteriza Díaz como um rancheiro, um ditador-caudilho, e seu castelo como um latifúndio; além desse exemplo, o som industrial que caracteriza o homem de branco como um operário é outro exemplo desse caso não diegético de deslocamento imagem. O outro caso é quando os próprios personagens cantam músicas, como Díaz cantando *Cuesta Abajo e Sabor a Mí*, de maneira a fazer uma espécie de auto-caracterização. Paradjanov, por outro lado, aposta num deslocamento ainda mais radical entre som e imagem, manipulando tanto os pontos de escuta em relação aos pontos de vista — vê-se algo de longe, mas escuta-se de perto —, como a própria relação de causa e efeito entre som e imagem — não é porque um músico toca determinado instrumento que se irá ouvir o seu som; Paradjanov, entretanto, não opera na lógica do comentário, e essa diferença explica as divergências entre os filmes.

Por fim, comparando-se as sequências analisadas — para *Cabezas*, os delírios de Díaz; para *Suram*, “Sonho e Pressentimento de Morte” —, essa divergência consonante fica mais nítida: em ambos os casos, trata-se da evocação da interioridade de seus personagens; Glauber encena e dá corpo figurativo e dramático aos delírios de Díaz; Paradjanov faz o mesmo com Osman. Ambos os personagens centrais estão em vias de morrer, e seus realizadores concebem sequências de planos marcados pela carga simbólica e por uma flagrante tendência à descontinuidade e à escassez de *raccords* (em certo sentido, trata-se dos momentos que melhor captam os programais formais como um todo). Nesse sentido, a filiação de Glauber com Buñuel poderia ser estendida a Paradjanov; essa sequência não deixa de se organizar como um fluxo imagético que, tanto pela construção interna dos planos, como pela natureza da relação que se

estabelece entre eles, evoca o onirismo do surrealismo de *L'Age D'Or*; porém, se em Glauber esse onirismo é da ordem do esperpento, grotesco, deformando a realidade histórico-política, em Paradjanov tem um tom poético elegíaco. De qualquer forma, se tratando da encenação e da evocação da interioridade dos personagens, Glauber, por meio da alegorização, apresenta Díaz numa dimensão histórica, associando o personagem a diferentes processos históricos, para depois, com a sua intervenção em *over*, reapresentar o personagem de maneira mais crítica, culminando na paródia da justiça e do pensamento racional; segue-se nessa mesma construção por toda a sequência, incluindo nos planos da praia. Paradjanov, seguindo a orientação dos planos emblemas, produz imagens que evocam relações metonímicas entre si, também confundindo duas instâncias diegéticas distintas, a execução de Osman e seus delírios; porém, o realizador não ancora as imagens em referenciais temporais nem tece comentário, foca-se na beleza muda e silenciosa das composições, em que pouco a pouco os objetos e elementos cênicos-visuais vão ganhando uma vida própria; são as faixas que viram o mar, ou o chapéu que, numa novo encontro irônico e improvável entre os filmes, vira uma cabeça cortada.



## 4. CONCLUSÃO

---

### 4.1 Considerações finais

Para se concluir, propõe-se uma retomada das questões que motivaram esse trabalho, assim como dos principais pontos levantados ao longo da análise e da comparação entre *Cabezas* e *Suram*. Que relação pode haver entre esses filmes que explicita uma afinidade entre Glauber Rocha e Serguei Paradjanov, realizadores que, distantes entre si a nível estilístico e geográfico, nunca chegaram a ter contato um com outro? O que um filme sobre a morte de ditador latino-americano, filmado por um brasileiro na Espanha, poderia ter em comum com um filme feito 15 anos depois sobre a construção de um castelo, feito por um soviético nascido na Geórgia, mas de família armênia? Logo na introdução, destacou-se alguns pontos em comum entre os filmes, o registro das atuações, a tendência a certos enquadramentos, escalas e angulações na composição dos planos, uma tendência a construir-se imagens simbólicas; ainda se destacou outras proximidades, como tanto Glauber e Paradjanov se inseriam em movimentos que contestavam paradigmas cinematográficos ao mesmo tempo que buscavam um reencontro com suas respectivas identidades e realidades nacionais.

Nesse sentido, apresentou-se os realizadores como os que melhor incorporaram essa premissa em seus estilos autorais ao propor filmes com uma proposta anacrônica que se articula entre dois eixos: 1) projeto moderno de cinema; 2) arcaísmo de forte teor religioso e folclórico. Defendeu-se ainda que seria essa proposta anacrônica o primeiro ponto de sustentação da análise e da comparação, e que todos os outros parâmetros de paridade entre os filmes convergiriam nela; ainda se entendeu que esse anacronismo não deixa de ter como base uma postura de embate à paradigmas cinematográficos, identificados, no caso de Glauber, no cinema narrativo americano, e no caso de Paradjanov, no realismo socialista. Destacando-se esses parâmetros, apresentou-se então *Cabezas* e *Suram* como filmes marcados pelas seguintes características: 1) fragmentação narrativa, decorrente da tendência à descontinuidade entre os planos; e 2) planos autônomos cujas composições apresentavam um forte simbolismo. Essas duas características, identificadas pela recepção dos filmes, negativa no caso de *Cabezas*, mista para positiva no caso de *Suram*).

A primeira característica marcante dos filmes, fragmentação narrativa decorrente da descontinuidade e da tendência à escassez de *raccords*, foi eleita como o primeiro aspecto a ser analisado; não só se constatou, pelo estudo das aberturas dos filmes, como a tendência à escassez de encadeamento se dá, inviabilizando uma relação narrativa convencional entre eles, mas ainda se esboçou um entendimento das novas possibilidades encontradas pelos realizadores de estabelecer uma relação entre os planos; em *Cabezas*, atentou-se à movimentação da câmera, que cria uma decupagem interna e permite aos planos funcionarem de maneira autônoma entre si, com especial atenção para a construção dramática de cada um; no caso de *Suram*, viu-se como cada imagem, na frontalidade de seus enquadramentos, é pensada de maneira autônoma em função de sua plasticidade, e que é pela coagulação dos planos que a ação vai sendo construída: é pela sucessão e pela soma de vários planos que mostram materiais que se constrói no e pelo filme a Fortaleza de Suram.

Constatada a autonomia dos planos a partir da tendência à descontinuidade, partiu-se para a análise das referências e das filiações que marcam os filmes; tanto *Cabezas* quanto *Suram* podem ser entendidos como tendo origens literárias (*Cabezas* se inspirou em *Macbeth* e em *Tirano Banderas*; *Suram* adapta a novela de Chonkadze), e seguindo-se esse caminho analisou-se como essas referências textuais ajudam a compreender a proposta narrativa de cada filme; em *Cabezas*, viu-se como Glauber, partindo do esperpento de Valle-Inclán, desloca o protagonismo do filme: seu centro é Díaz, mas não o personagem individualizado e subjetivado, mas sim enquanto um ponto de vista acerca das ditaduras latino-americanas; viu-se como, pela associação do ditador com a tapeçaria alegórica, Díaz vira a síntese e a consequência de vários processos históricos; reforçando o deslocamento do protagonismo que foi-se relacionado a Valle-Inclán, as citações de peças de Shakespeare e a incorporação das mesmas no filme, mais determinantes para o seu desenho dramático que *Tirano Banderas*, promove um deslocamento do centro gravitacional do conflito dramático, numa lógica de teatro do poder que faz com que o drama de Díaz, ao fim, possa ser entendido a partir da perspectiva de processos históricos: a sua morte e o seu fim são a morte e o fim das ditaduras da América Latina.

Pelo viés literário, *Suram* apresenta uma diferença não só de escopo, mas também de processo: diferente de Glauber, Paradjanov elege suas referências literárias em função do tema de *Suram*, o conto popular; ainda que seja uma adaptação da novela homônima de Chonkadze, o realizador transforma o texto, suprimindo aspectos do enredo que não o interessam — a trama sentimental, o anticlericalismo e antifeudalismo, enfim, a crítica social — em benefício de outros, no caso, a dimensão folclórica, mítica e religiosa do conto; Paradjanov ainda modula a sua adaptação pela citação a outros escritores, Lordkipanidze e Suliashvili, que conferem ao

filme a sua principal mudança qualitativa: transforma-se a morte de Zurab num ato de heroísmo, redimensionando o seu sacrifício a nível mítico; apesar das diferenças, Paradjanov incorpora alguns dos procedimentos narrativos do livro, como o começo em primeira pessoa — pelo qual o realizador se insere na mesma tradição que a dos escritores —, e como a narração em *mise-en-abyme*, emoldurando diferentes enredos; por fim, comentou-se como Paradjanov faz essas mudanças tendo em vista a evocação do próprio imaginário popular georgiano, que concebeu o mito em primeiro lugar, reforçando não apenas seus aspectos mágicos e religiosos (as aparições religiosas), mas colocando-os em destaque: o protagonismo do filme reside, em última instância, na própria fortaleza, catalisadora do imaginário popular.

Até o momento, apontou-se como as referências literárias resultam das escolhas dos realizadores; tanto Glauber quanto Paradjanov estabelecem relações no sentido de deslocar os centros de gravidades em seus filmes, redimensionando o protagonismo e as ações a um nível histórico, no caso de *Cabezas*, e mítico, no caso de *Suram*; seguindo por esse caminho, apontou-se como as filiações cinematográficas de cada um confirmam essas tendências encontradas nas adaptações literárias: Glauber conjuga o esperpento deformado de Valle-Inclán com o onirismo de Buñuel, investindo em imagens surreais e num fluxo de planos que remetem à própria loucura do ditador, como se a montagem se desse em acordo com os processos mentais de Díaz; porém, dosando essa abordagem, também se relacionou Shakespeare, no sentido de teatro de poder, e os filmes de Eisenstein, que trazem ao filme uma dimensão histórica. No caso de Paradjanov, citou-se a sua relação com Méliès: como o pioneiro do cinema fantástico, o realizador de *Suram* também utiliza-se de trucagens e artifícios de maneira a dar corpo aos acontecimentos fantásticos e miraculosos que se sucedem no filme, em especial nas aparições religiosas; além disso, comentou-se como essa relação, por meio de processos artificiais, entrega uma concepção espetacular da imagem, que se expressa na composição cuidadosa e autônoma de cada plano, que deve bastar em si para atrair o olhar do espectador.

Com o trajeto de estudo das referências literárias e filiações cinematográficas, se propôs o programa narrativo de cada filme ao se elaborar a relação existente entre os planos; no caso de *Cabezas*, colocou-se a ideia de uma Narrativa Episódica, no sentido que os planos, sendo dramaticamente autônomos, se sucedem como episódios e apresentações circenses, sem estabelecer uma subordinação narrativa entre eles; indo além, se propôs *Cabezas* como um filme teatral não só pela ideia do teatro do poder, mas também enquanto um teatro da loucura do próprio Díaz; em relação ao protagonista, comentou-se como Glauber consegue criar uma distância que permite contaminar o filme pela loucura do personagem ao mesmo tempo que, pela dimensão histórica, tece comentários críticos acerca de Díaz e do que ele representa. Para

*Suram*, propôs-se a Narrativa em Mosaico, no sentido de que cada plano do filme, na sua autonomia, é como um ladrilho que, justaposto a outros, permite delinear uma imagem total, ampla e orgânica, no caso, a imagem da própria Fortaleza de Suram, metáfora ativadora do imaginário popular georgiano.

Até o momento, tem-se realizadores que, partindo de propostas próximas, divergem em pontos-chaves que podem ser entendidos a partir do eixo dimensão histórica vs. dimensão mítica, outro desdobramento da sensibilidade anacrônica que marca seus respectivos estilos; a divisão proposta não é redutora, visto que esses polos são dinâmicos e se mesclam, em maior ou em menor grau, em ambos os filmes; mesmo assim, em certo sentido, é possível entender-se a dimensão histórica tomando-se o caso de *Cabezas* como exemplo de desdobramento de sua proposta moderna uma vez que retoma o trabalho de escritores e cineastas — Valle-Inclán, Buñuel e Eisenstein — associados à movimentos modernos (esperpento, surrealismo, teoria da montagem de Eisenstein); enquanto que pode-se entender o arcaísmo como próxima à dimensão mítica pelas associações de *Suram*, já que os escritores que Paradjanov cita retomam temas populares, permitindo ao realizador trabalhá-los a nível mítico.

Seguindo-se com a retomada da análise, prosseguiu-se com o estudo da segunda característica formal identificada na apresentação, a carga simbólica dos planos. Abordou-se esse aspecto pela estilização presente em ambos os filmes, entendendo-a como desdobramento das propostas narrativas, enquanto consequência da autonomia dos planos: viu-se que os filmes apresentam algumas semelhanças, no caso, uma tendência à frontalidade dos enquadramentos e à fixidez dos planos — relativa em *Cabezas* dadas as movimentações de câmera —, mas também apresentam pontos importantes de divergência: *Cabezas* estabelece outra relação com os atores, movimentando-se em sintonia com o deslocamento dos mesmos, explorando por meio de panorâmicas, *tilts* e *travellings* a profundidade de seus planos; já *Suram* apresenta uma proposta mais radical de frontalidade e imobilidade, desestruturando a construção espacial entre os planos de maneira não apenas a reforçar a bidimensionalidade das composições, mas também a impossibilitar qualquer situação espacial, e ainda comprimindo os atores ao plano, como se estivessem imantados em suas posições.

Ainda abordou-se a carga simbólica que marca a composição de planos em ambos os filmes, apontando como sua lógica ocupa uma posição central à toda estilização plástica da imagem: através da análise da sequência dos delírios de Díaz, evidenciou-se como a dimensão histórica da Narrativa Episódica, em *Cabezas*, se manifesta na composição por meio de encenações alegóricas que, através do deslocamento de objetos referentes a distintos períodos, consegue concentrar espacialmente processos históricos que abrangem séculos; ainda nesse

sentido, se explorou as possíveis configurações dessa alegoria; no caso de *Suram*, comentou-se os planos de abertura de cada capítulo que, por um processo de deslocamento, confere aos objetos dispostos nas composições uma nova vida tanto a nível visual — destacam-se pelas suas qualidades como cor, forma, etc. — quanto a nível simbólico, nesse caso operando em dois níveis, o narrativo, visto que esses planos encerram em si os principais temas de seus episódios, e o mítico, visto que essas mesmas composições ainda fazem acenos à identidade georgiana pela evocação religiosa.

No centro dos programas de estilização de *Cabezas* e *Suram* tem-se processos que, partindo do deslocamento de objetos, resultam em composições cuidadosas que redimensionam os objetos que as constituem tanto a nível visual quanto a nível de significado; porém, seria um erro, se propor uma divisão rígida e redutora, pois *Cabezas*, ainda que pela evocação frequente da dimensão histórica, também trabalha com analogias que resultam em imagens atemporais, de natureza mítica (Pastor e Dulcinéia); enquanto que *Suram*, mesmo com o seu jogo lúdico e seus planos emblemas, não foge de imprevistos que situam o filme historicamente no presente de sua feitura; dito de outra forma, a dimensão mítica é trabalhada de maneira mais orgânica e propositada na dimensão histórica em *Cabezas*, enquanto que em *Suram* são poucos os momentos em que o presente da feitura do filme invade o jogo lúdico, mas quando isso ocorre se dá de maneira marcante.

Seja pelo confronto da alegorização com o plano emblema, da manipulação das referências literárias e filiações cinematográficas, ou da Narrativa Episódica com a Narrativa em Mosaico, quando se compara *Cabezas* e *Suram* retorna-se os dois pilares da sensibilidade anacrônica: é pela contestação dos paradigmas cinematográficos que se expressa o anacronismo dos cineastas conjugado aos seus projetos modernos, e os filmes manifestam-se nesse sentido pela fragmentação narrativa e estilização simbólica dos planos. Logo, propõe-se aqui que Glauber, pela análise feita, aposta na ideia de contestação enquanto ruptura, por suas referências e filiações, mas também pela forma como constrói a dimensão histórica em *Cabezas*, que está mais próxima de um projeto formal moderno, sem escapar, entretanto, ao arcaísmo da incorporação da dimensão mística (Pastor, Dulcinéia). Por outro lado, propõe-se que Paradjanov, por suas referências e pela preponderância da dimensão mística em *Suram*, aposta no arcaísmo de especial folclórico, evidenciado visualmente pela assimilação de referenciais imagéticos e representacionais como mosaicos e miniaturas, porém, pela lógica da contestação, acaba por construir, pela ruptura, um projeto modernista. A relação entre os dois filmes que se caracterizou como sendo de uma divergência consonante se expressa dessa maneira; a nível formal, nos filmes, os cineastas partem de operações próximas para chegar a resultados inversos

que, mesmo assim, resultam numa ressonância harmoniosa entre seus estilos e programas estéticos. Apesar desses posicionamentos distintos, a sensibilidade anacrônica, traço comum aos filmes e aos realizadores, se expressa de maneira mais nítida quando se coloca lado a lado os filmes de Glauber e Paradjanov de maneira a se ater à reflexividade de seus estilos.

#### **4.2 Cabezas e de Suram: anacronismo enquanto denúncia da representação**

É preciso, para se prosseguir, traçar em linhas gerais, e de maneira comparativa, os programas autorais dos realizadores em *Cabezas* e em *Suram* para se ter um entendimento dos mesmos a partir das divergências e pontos em comum. Para isso, recorre-se ao manifesto da *Eztetyka do Sonho*, formulação verbal do programa de *Cabezas*, que será abordado à luz da Narrativa Episódica e da alegorização; para *Suram*, será a análise de *Arabescos sobre Pirosmeni* em confronto com a Narrativa em Mosaico e os planos emblemas; traçando esse entendimento comparado entre os filmes, chega-se à questão central da reflexividade que une seus estilos.

O manifesto *A Eztetyka do Sonho* foi apresentado em janeiro de 1971, quase um ano depois das rodagens de *Cabezas*; pela proximidade com o filme, propõe-se um entendimento do texto à luz dos aspectos e características formais de *Cabezas* que foram analisadas aqui; nesse sentido, o próprio autor comenta, ao final, que o manifesto “nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural da minha vida” (ROCHA, 1971, p. 3). Logo, pode-se entender o argumento de *Eztetyka do Sonho* como uma elaboração verbal *a posteriori* do próprio programa formal do filme. Grosso modo, o texto de Glauber gira em torno da seguinte ideia: partindo de sua própria experiência enquanto um artista do Terceiro Mundo, e pensando em termos revolucionário, Glauber propõe que a única saída para a arte terceiro mundista é a “ruptura com os racionalismos colonizadores” (ROCHA, 1971, p.1); Glauber prossegue e identifica o racionalismo, sem nunca defini-lo, com as forças repressoras que moldaram o Brasil, acrescentando que “os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora”; a razão, enquanto motor da colonização não só a nível histórico, político, econômico e social, mas também a nível sensível, impossibilita uma arte revolucionária, que só se dá na medida que é irracional ou anti-razão, que o autor identifica ao misticismo (“a razão dominante classifica o misticismo de irracional e o reprime a bala.”), à pobreza (“há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo”), à herança afro-indígena do continente (“as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida desse continente”), e ao sonho. Nesse sentido, Borges surge, para Glauber, como o maior exemplo de um artista

revolucionário, ou seja, o nome do argentino se insere como uma conclusão, e não como premissa, por isso não se considerou-o como uma referência literária para *Cabezas*.

De qualquer forma, é curioso relacionar os principais pontos do manifesto aos pontos levantados pela análise; a luta de Glauber contra a razão colonizadora pode ser entendida, a nível filmico, como a recusa das convenções narrativas do cinema que, por meio de um domínio técnico de montagem e de enquadramentos, cria uma ilusão de continuidade e unidade da ação, resultando numa ideia de ruptura que marca a descontinuidade, a tendência à escassez de *raccords* e a fragmentação narrativa; ainda nessa linha, quando Glauber propõe a anti-razão enquanto característica necessária para uma arte terceiro-mundista revolucionária, pode-se relacionar essa anti-razão, identificada com o sonho, à própria estrutura onírica de *Cabezas* e à filiação com o surrealismo de Buñuel; por outro lado, a anti-razão, enquanto elemento místico, pode ainda se relacionar com a dimensão religiosa mítica das figuras do Pastor e de Dulcinéia que, ainda que sejam apresentadas dentro de um código simbólico cristão, e não afro-indígena como Glauber coloca no texto, ainda se colocam contra a “mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos” (GLAUBER, 1971, p.3).

Entendendo-se os principais procedimentos formais de *Cabezas* enquanto um confronto contra paradigmas estéticos, a partir dessa perspectiva anti-razão de Glauber, defende-se que o filme propõe, pela ruptura, uma espécie de libertação revolucionária, uma nova consciência do espectador por meio forças irracionais como a do sonho, do misticismo e da loucura, uma forma de quebrar uma imposição na ordem da sensibilidade; nesse sentido, pode-se entender que os esforços de Glauber visam uma quebra que se expressa de maneira mais eficaz por meio da alegoria, processo chave tanto para a dimensão histórica quanto para a dimensão mítica, e que, por excelência, é uma “forma de denunciar a representação” (XAVIER, 2017, p.3)<sup>54</sup>. A denúncia da representação é o resultado mais importante da reflexividade proposta na subseção anterior, por permitir conjugar a ruptura de convenções, a postura anti-razão, à dimensão histórica e mítica. Nesse sentido, a sensibilidade anacrônica de Glauber, melhor expressa na dimensão histórica das construções alegóricas, também é uma forma de se denunciar a representação. Porém, Glauber não faz isso pelas vias negativas, mas sim busca propor, construir um cinema em sintonia com a história, a política, o mito e com a loucura. A denúncia da representação e a recusa do paradigma realista (pela alegoria, pela Narrativa Episódica, pela fragmentação narrativa etc.) são as posturas que levam Glauber aos caminhos da modernidade; porém, enquanto cineasta latino-americano, ele também entende que, para construir essa

---

<sup>54</sup> No original: *l'allégorie est une façon de dénoncer la représentation.*

modernidade cinematográfica de maneira plena, autônoma e não colonizada, há que se voltar para o pensamento arcaico e folclórico, para a sua anti-razão, seu misticismo, sua religiosidade e seu sonho. *Cabezas* não deixa de também ser um sonho nesse sentido, uma visão fantasmagórica da capacidade do cinema não só pelas suas muitas possibilidades de representação e narração, mas também como uma arma que desperta sensibilidades e deflagra revoluções.

Se Glauber, pela fragmentação narrativa e construção simbólica dos planos, contesta os paradigmas convencionais de narração e de representação cinematográfica na forma de um conflito contra a razão colonizadora, resultando numa abordagem irracional e mítica, mas também num cinema que denuncia sua representação; Paradjanov, por outro lado, opera a fragmentação narrativa e a construção simbólica dos planos como uma alternativa aos mesmos paradigmas, aqui entendidos menos num contexto anticolonial e anti-razão, e mais numa ideia de fantasia, de oriente e ocidente; Paradjanov, ao apelar à dimensão mítica de tom folclórico em seus filmes, seja pela evocação de símbolos, seja pela inspiração em mosaicos, ícones e miniaturas orientais, em última instância, “descarta os recursos considerados como específicos da concepção ocidental da representação e da narração cinematográfica” (CUROT, 2000, p.221)<sup>55</sup>; é nesse sentido que o realizador, pela Narrativa em Mosaico e pelos planos emblemas, enfim, pela tendência à descontinuidade e à escassez de *raccords* e pela estilização dos planos, evidencia que está mais preocupado com uma coerência da expressão poética no interior do plano do que na exteriorização realista de continuidade ilusória, na relação subordinada entre os planos (CUROT, 2000); logo, o anacronismo do seu cinema pode ser entendido, no seu artificialismo mágico, como antirrealista, característica que o aproxima de Glauber também por ser uma forma de colocar em cheque o paradigma da representação realista, ainda que em seus filmes predomine o gosto pelo fantástico e não o discurso histórico e político.

Pela postura em comum até o momento, ambos os realizadores contestam uma supremacia representacional e narrativa que pode ser associada a uma estética europeia de origem renascentista, baseada num paradigma de ilusão da realidade; a reflexividade de seus estilos se dá em consonância nesse sentido; porém, ainda sobre Paradjanov, é preciso apontar que o arcaísmo de seu estilo vem de “uma concepção herdada da tradição pictórica da representação religiosa, evocando os grandes momentos da vida de Cristo ou de um santo.”

---

<sup>55</sup> No original : *Le cinéaste écarté les ressources considérées comme spécifique dans la conception occidentale de la représentation et de la narration cinématographiques (...)*



(CUROT, 2000, p. 224)<sup>56</sup>; nesse sentido, tal como Glauber, a postura antirrealista se expressa por uma sensibilidade próxima à manifestação religiosa, e é por isso que seus filmes, apesar do (controverso) apelo culturalista, não se encaixam em discursos nacionalistas e nem devem ser entendidos como um saudosismo: o retorno ao passado marca uma diferença, uma ruptura (CUROT, 2000); é nessa ideia de ruptura, que se pode entender o anacronismo do estilo de Paradjanov enquanto um arcaísmo moderno, em outras palavras, “é a ambivalência paradoxal do cinema de Paradjanov que reúne, em seu estilo, indissociavelmente a referência a tradição e a produção de um efeito de modernidade” (CUROT, 2000, p. 231)<sup>57</sup>.

Na raiz da ruptura em relação à representação ilusória está, em ambos os estilos, o anacronismo: se Glauber chega nesses resultados pela alegoria, que cria um efeito de distanciamento crítico; Paradjanov expressa essa contestação pelo seu jogo lúdico, que não busca disfarçar seus artificios, convidando o espectador a participar dum faz de conta assumido e, por isso mesmo, mais real; as imagens de Paradjanov, dotadas de autonomia, emancipam-se do realismo, de um modo não muito diferente das imagens de Glauber que, por vias próximas, emancipam-se da razão colonizadora. A forma mais didática de verificar essa postura antirrealista de teor pré-moderna em Paradjanov é pelo comentário de seu documentário *Arabescos sobre um tema de Pirosmani*; começa-se pela própria figura do pintor: Niko Pirosmani é conhecido pelos seus quadros *naïf*, muitas vezes de inspiração oriental [Fig. 151 e 152], que retratam não só a vida cotidiana em Tbilisi, mas também temas históricos e míticos. Nesse sentido, uma equivalência entre o pintor e Paradjanov é inevitável, e compreende-se por que o realizador se sentiu atraído pelo trabalho de Pirosmani.



151 – Leão, sabre e sol de Pirosmani<sup>58</sup>.



152 – Bandeira do Império Cajar.

<sup>56</sup> No original: (...) *le primitivisme du cinéaste vient d'abord d'une représentation religieuse évoquant les grands de la vie du Christ ou d'un saint.*

<sup>57</sup> No original: *C'est une ambivalence paradoxale du cinéma de Paradjanov que de réunir dans son stylem aussi indissociablement, la référence à la tradition et la production d'un effet de modernité.*

<sup>58</sup> Trata-se do tema “Leão e o Sol”, símbolos das dinastias persas Safávida (1501-1722) e Cajar (1794-1925).

Em seu curta-metragem dedicado ao pintor, Paradjanov constrói planos compostos pela junção de diferentes quadros, sobrepondo às imagens sons que “ilustram” o conteúdo das mesmas; logo no início, Paradjanov filma gaivotas pintadas por Pirosmanni, sobrepondo a essa imagens sons dos mesmos pássaros, instaurando, pela colagem entre som e imagem, uma nova ordem narrativa; o realizador leva mais longe essa proposta ao colocar juntos diferentes quadros que, pela disposição, criam pequenas narrativas; ao colocar lado a lado os retratos do poeta Rustaveli (século XII) e da rainha Tamar (1160-1213), o realizador cria uma espécie de diálogo literário entre essas duas figuras históricas chaves para a identidade cultural georgiana: Rustaveli, um dos principais nomes da tradição lírica medieval da Georgia, escreve um poema numa folha, enquanto Tamar, cujo reinado marcou a era de ouro da cultura, segura em suas mãos um pergaminho, como se recebesse *O Cavaleiro em Pele de Pantera*<sup>59</sup> das mãos do poeta. Há ainda momentos de humor, pois Paradjanov associa o retrato de um açougueiro com o de um porco e de um cordeiro, justapondo o som desses animais, num desdobramento de Efeito Kuleshov que se dá não pela montagem, mas pela composição interna do plano [Fig. 153 e 154].



153 – Desdobramento de Kuleshov.



154 Desdobramento de Kuleshov.

A manipulação e o artificialismo de Paradjanov ficam evidentes nesses momentos; é curioso, pois o realizador, nos dois curtas que fez sobre pintores — o outro é *Hakob Hovnatanyan* (1968), dedicado ao pintor homônimo armênio —, conseguiu, de maneira sucinta e didática, expressar os programas formais de *Suram* e de *Sayat* respectivamente; nesse sentido, *Arabescos sobre Pirosmanni* explicita na sua radicalidade não só a ideia da Narrativa em Mosaico como, ao se apropriar da estilização *naïf* de pendor orientalista de Pirosmanni, ainda explicita o próprio programa estético de Paradjanov na sua dimensão anacrônica e lúdica, evidenciando a arbitrariedade do artifício e quebrando com a representação realista..

<sup>59</sup> *O Cavaleiro em Pele de Pantera* é um poema épico, escrito no século XII, considerado uma das maiores obras da literatura georgiana. Trata-se da amizade entre Avtandil e Taniel, e na busca de ambos pelo amor de Tinatin, herdeira do reino da Arábia; e de Nestan-Darejan, princesa da Índia. Situado em terras exóticas como Arábia, Índia e China, é desse poema que Paradjanov tirou a ideia de uma cidade comerciante chamada Gulansharo. Rustaveli, que além de ser o poeta da corte de Tamar, também foi seu ministro, dedicou o poema à rainha.

Ao se trazer *Pirosmani* para a discussão, é inevitável não fazer o mesmo com *Di-Glauber*: como os curtas de Paradjanov, que relacionam o realizador a pintores, Glauber aqui faz uma homenagem a Di Cavalcanti (1897-1976). Uma comparação de *Di-Glauber* com *Pirosmani* ou com *Hakob*, pelo viés da relação do cinema com a pintura, ainda que interessante, não será feita aqui; de qualquer forma, aponta-se como Glauber e Paradjanov buscam em pintores que, à sua maneira, retrataram o cotidiano de seus países de maneira expressiva — as cores de Di; as sombras de *Pirosmani* — e moderna [Fig. 155 e 156].

155 – Plano de *Di-Glauber*.156 – Plano de *Pirosmani*.

Apresentou-se aqui os estilos autorais de Glauber e Paradjanov como a soma dos apontamentos levantados pela análise, colocando-se a forma com a qual os realizadores convergem entre si ao operar numa chave anacrônica; e como a proposta de cinema onírico de Glauber, depreendida da relação entre *Cabezas* e *A Eztetyka do Sonho*, se dá contra as convenções cinematográficas por um viés antirracional, antirrealista, onírico, mítico e moderno, no sentido de colocar em cheque a própria representação cinematográfica; Paradjanov, como se buscou mostrar pelos comentários sobre o texto de Curot e sobre *Arabescos sobre Pirosmani*, converge no mesmo sentido, de cheque da representação, ao apresentar seu arcaísmo como uma ruptura das convenções ocidentais de arte. Ambos os realizadores, partindo de perspectivas não europeias e não ocidentais, demonstram que o anacronismo de seus estilos, erigidos entre os polos de modernidade e arcaísmo — termo usado para designar programas estéticos e formais que se dão em outros contextos artísticos para além do europeu, e que pode ser enganoso se tomado de maneira taxativa —, se encontram na autonomia dos planos, das imagens, da fragmentação narrativa e no abandono de convenções cinematográficas cuja base é a representação realista; porém, Glauber e Paradjanov não são os únicos realizadores que trabalharam o anacronismo em torno desses mesmos eixos e com o mesmo efeito; encerrando este trabalho, vale relacionar os dois a partir de uma constelação mais ampla de cineastas anacrônicos.

### 4.3 Glauber e Paradjanov em perspectiva

Para além de Glauber e Paradjanov, outros cineastas, ao longo das décadas de 60, 70 e 80, também realizaram filmes que operam na mesma chave anacrônica, do modernismo e do arcaísmo, da dimensão histórica e mítica; dos nomes que serão levantados, boa parte está inserida no contexto do Cinema Novo Português, ou então são oriundos da Itália; nesse sentido, há de se apresentá-los identificando, em linhas gerais, o que tem de comum tanto com *Cabezas* e *Suram*, como também de maneira a agrupá-los em torno desses dois filmes.

Como uma espécie de denominador em comum, vale começar com os filmes do casal Margarida Cordeiro (1938) e Antonio Reis<sup>60</sup> (1927-91), *Trás-os-Montes* (1976) e *Rosa de Areia* (1982) visto que se pode entender uma afinidade sensível e poética entre o estilo do casal e o de Glauber e o de Paradjanov. Os filmes do casal se dão na encruzilhada entre o documentário antropológico, a ficção e o cinema experimental; *Trás-os-Montes* e *Rosa* foram rodados na região rural de mesmo nome e são obras focadas na vida das comunidades rurais dessa região, tanto na sua dimensão material, o trabalho no campo com os animais, mas também na sua dimensão cultural simbólica, trabalhando com os habitantes das aldeias pequenas ficções, mas também deixando se imbuir pela atmosfera do lugar; são filmes anacrônicos onde ruínas celtiberas e romanas convivem, em ambientes desolados e ermos, com máquinas agrícolas e fenômenos contemporâneos à realidade portuguesa dos anos 70 e 80, como a pobreza, a imigração e o êxodo rural, mas também com os folclores locais, que remetem à idade média, e que ganham vida e corpo figurativo, principalmente em *Rosa de Areia* [Fig. 157 e 158].



157 – Plano de *Rosa de Areia*.



158 – Plano de *Rosa de Areia*.

Nesse sentido, o próprio Reis comenta que seus filmes não são para a cidade, mas sim “contra a cidade (...) as pessoas de Lisboa devem permanecer humildes frente a esta população. Não devem só comer o pão e beber o vinho do Nordeste, mas ser conscientes de que a região

<sup>60</sup> Como já se apontou, o parentesco de Glauber e Paradjanov com Reis, Cordeiro e Pasolini já foi feito por Araújo em “Jean Rouch e Glauber Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”, onde se propõe que esses cineastas possuem afinidades que possibilitam o seu agrupamento.

tem outras riquezas a oferecer, mais importantes, mais preciosas” (REIS<sup>61</sup> apud ASÍN, 2019). Por essa frase, entende-se que os filmes operam confronto entre cidade e campo, modernidade e tradição, ecoando o comentário de Jacques Rivette (1928-2016) de que os filmes do casal seriam pré-socráticos (RIVETTE<sup>62</sup> apud ASÍN, 2019), ou, como comenta Cordeiro, os filmes são feitos como “se fosse o primeiro filme surgido na terra e falando sobre ela” (CORDEIRO<sup>63</sup> apud ASÍN, 2019). Os filmes do casal, implicados numa luta “corpo a corpo com as formas ancestrais e modernaças” (REIS<sup>64</sup> apud ASÍN, 2019), apresentam uma sensibilidade anacrônica e contemplativa, experimentações a nível temporal e narrativo que, como fica evidente em *Rosa de Areia*, incorpora a dimensão do mito à própria realidade social filmada; como *Suram*, os filmes de Cordeiros e Reis são habitados por figuras da dimensão do mito, do folclore e dos contos de fadas, das Parcas greco-romanas às mouras encantadas do folclore lusitano, mas, como *Cabezas*, sempre em confronto com a dimensão histórica-crítica que se manifesta.

Permanecendo-se no contexto português, aproveita-se para trazer alguns nomes mais próximos a Glauber do que a Paradjanov, comentando-se os casos do Manoel de Oliveira (1908-2015) de *Ato da Primavera* (1963), e do Paulo Rocha (1935-2012) de *A Ilha dos Amores* (1982), filmes próximos a *Cabezas* pela alegorização de teor anacrônico, sendo a relação de Glauber com Manoel circunscrita a esse filme específico. De qualquer forma, em *Ato da Primavera*<sup>65</sup>, Manoel mescla documentário etnográfico com ficção, resultando num filme que registra a encenação de o Auto da Paixão, produzida e atuada por moradores da aldeia de Curalha; aqui, Manoel, nunca dissimulando o filme enquanto o registro de uma encenação teatral, mergulha no universo encenado pelos aldeãos que representam a Paixão de Cristo. Nesse caso, tanto Glauber quanto Manoel utilizam-se de dispositivos teatrais para colocar em xeque o pressuposto realista da representação cinematográfica; Glauber fez pelo distanciamento, Manoel faz por assumir que, o que se vê, é um registro de uma encenação popular e tradicional; nesse sentido, há também proximidade com Paradjanov, visto que ambos os realizadores se utilizam de dispositivos populares para proporem novos pactos de ficção [Fig. 159].

---

<sup>61</sup> Asín não explicita, em seu texto, em que contexto a fala foi feita, nem a fonte desse trecho.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> Ibid.

<sup>65</sup> Cuja equipe contou com a participação de Antônio Reis e Paulo Rocha.

159 – Plano de *Ato da Primavera*.

Em relação a *Ilha dos Amores*, feito depois de *Cabezas*, mas antes de *Suram*, tem-se um filme sobre o escritor e viajante português Wenceslau de Moraes (1854-1929), que se autoexilou no Japão e em Macau. A proximidade desse filme com *Cabezas* se dá, num primeiro momento, pela relação entre seus respectivos realizadores, Glauber e Paulo Rocha, que eram amigos desde 1965, sendo que o último chegou a dirigir Geraldo del Rey (1930-1993) no filme *Mudar de Vida*, de 1966; para além da relação pessoal, há, tanto em *Cabezas* quanto em *A Ilha dos Amores*, o uso da alegoria, que redimensiona historicamente a ação do filme: por exemplo, há um plano em que o escritor (Luís Miguel Cintra) aparece vestido com uma armadura do século XVI, utilizando-se do anacronismo para colocar em cheque a representação realista da cena, deflagrando, como resultado, a reflexão que associa o personagem e suas perambulações pela Ásia ao passado colonial português [Fig. 160]; o próprio título do filme, que apela a *Os Lusíadas*, de Camões, relaciona a história de Wenceslau à formação do império ultramarítimo português; outro ponto em que a alegoria de *Ilha dos Amores* se aproxima da de *Cabezas* é na presença de personagens na linha do Pastor e de Dulcinéia, ou seja, personagens que, enquanto alegorias, não parecem participar da história, mas sim redimensionar à nível mítico e simbólico os acontecimentos: num outro aceno a *Os Lusíadas*, tem-se a presença de Vênus, mãe da nação portuguesa no poema de Camões, que, junto com o próprio Wenceslau, comenta sua trajetória sob a luz do fim do império português [Fig. 161], instaurando uma outra dimensão, complementar à histórica.

160 – Século XVI em *Ilha dos Amores*.161 – Vênus em *Ilha dos Amores*.

Ainda no âmbito do cinema português, e trazendo-se Paradjanov de maneira mais evidente, o estilo lúdico e fantástico do realizador de *Suram*, na sua proposta de colocar em



xeque a representação ao buscar suas referências em pinturas orientais, de composição pré-renascentista, encontra afinidades em algumas obras de João César Monteiro (1939-2003), especificamente no caso de *Veredas* (1978), *O Amor das Três Romãs* (1979) e *Silvestre* (1982). Os três filmes partem de textos folclóricos e de contos de fadas para proporem uma viagem até o imaginário popular português, encenando e evocando os acontecimentos fantásticos dos contos; como é o caso de Paradjanov, Monteiro, para compor esses mundos, dispõe de uma estilização fantástica que, muitas vezes fazendo acenos a imagens medievais, como São Jorge e o Dragão, também resulta num artificialismo de dimensão mítica que pede por um novo pacto ficcional. No caso de ambos, trata-se de dispositivos visuais de efeito lúdico que contestam o pressuposto realista da imagem cinematográfica; isso é evidente no caso de *O Amor das Três Romãs* e *Silvestre*, feitos em estúdios com fundos pintados e criados por jogos cênicos [Fig. 162, 163, 164 e 165] (não muito distantes do que Éric Rohmer (1920-2010) fez em *Perceval, o Gaulês* (1978)).

162 – Plano de *Veredas*.163 – Estilização em *Três Romãs*.164 – Referência em *Silvestre*.165 – Referência de *Silvestre*.<sup>66</sup>

Ainda no contexto português, há de se comentar o trabalho de Noémia Delgado (1933-2016), que também se insere numa encruzilhada entre documentário etnográfico, filme ficcional e experimental; estagiária de Jean Rouch (1917-2004), outro cineasta que poderia ser

<sup>66</sup> São Jorge e o Dragão (1470), pintura de Paolo Uccello (1397-1475).

comentado aqui, o grosso da produção de Noémia foi feita para a televisão, e vai desde o longa-metragem *Máscaras* (1976), documentário sobre o carnaval de *Trás-os-Montes*, até a ficção seriada *Contos Fantásticos* (1983), que se constitui por episódios, cada um adaptando narrativas de cunho fantástico, sendo algumas de origem folclórica: *O Canto da Sereia*, *A Noite de Walpurgis*, *A Estranha Morte do Professor Antena* e *A princesinha das rosas* (1984). Por esse viés fantástico e etnográfico, seu trabalho aproxima-se de Paradjanov, em especial quando se compara *Máscaras* [Fig. 166] com as cenas do Berikaoba de *Suram*; trata-se de cineastas que, partindo de manifestações arcaicas, em última instância pagãs, operam a imagem e o som de maneira moderna, permitindo à câmera se imantar pelo seu próprio objeto de maneira a instaurar um anacronismo reflexivo, que denuncia a representação realista.



166 –Fantasias em *Máscaras*.

Deslocando-se de Portugal, comenta-se, de maneira breve, o trabalho de Cecilia Mangini (1927-2021), documentarista italiana cujos trabalhos privilegiaram o registro dos saberes, técnicas, profissões e rituais tradicionais do sul da Itália que, frente aos avanços tecnológicos da economia, iam se perdendo; nesse sentido, a diretora confronta a modernização do pós-guerra que chegava às entranhas da Sicília, com as tradições populares, lançando um olhar antropológico, mas também incorporando parte daquela sensibilidade na manipulação do tempo dos planos pela montagem; a obra de Mangini se destaca ainda pelo enfoque que as figuras femininas tem nesse confronto entre tradição e modernidade. Pela oposição entre esses dois polos, sua obra não deixa de encontrar ecos em Paradjanov e em Glauber, estabelecendo-se uma afinidade indireta pela justaposição de diferentes tempos que coexistem no mesmo plano.

Até aqui, traçou-se uma constelação de cineastas que, como Glauber e Paradjanov, operam seus filmes numa chave anacrônica, entre o arcaísmo, a modernidade, a dimensão histórica e mítica; seja pelo interesse etnográfico que se traduz em experimentação formal, seja pelo uso de alegorias, ou então pela justaposição de tempos distintos, são cineastas que procuram romper com as tradições e convenções narrativas cinematográficas ao buscarem, em culturas tradicionais, novas possibilidades para o cinema; são cineastas que quebram a ideia da



representação cinematográfica enquanto ilusão de realidade, operando seja pelo artifício, seja pelo viés crítico; falou-se do cinema português, visto que essa cinematografia foi uma das que, a nível nacional, mais perto do coração carregou uma proposta anacrônica, entre modernidade e arcaísmo, mas citou-se outros cineastas que também poderiam ser inseridos nessa constelação, como Jean Rouch; podemos ir mais além, abordando os trabalhos dos já citados Iosseliani, ou ainda os de Däreschan Ömirbajew (1958), de Jean-Marie Straub (1933) e Danièle Huillet (1936-2006), e de outros; porém, a título de conclusão, se debruçará sobre apenas mais um nome que compõe esse grupo de cineastas: o do já antecipado Pasolini.

Tanto Glauber quanto Paradjanov nunca esconderam a admiração que nutriam pelo realizador e poeta italiano; Glauber, em última instância, se inspirou em Pasolini para fazer o seu *A Idade da Terra*, enquanto Paradjanov, em entrevista a Cazals (1993, p. 137), o considerou como uma de suas principais referências; como consequência, Pasolini é ideal para se encerrar esse estudo por, fazendo parte dessa constelação, permitir um contato mais direto entre Glauber e Paradjanov; não que ambos sejam herdeiros de Pasolini, a proximidade temporal entre os três é não possibilita essa relação, mas é evidente que o italiano serviu como farol tanto para um quanto para o outro, e é nesse sentido que se traz o seu nome para essa discussão; para isso, optou-se por dois filmes de Pasolini que melhor possibilitam essa aproximação; tanto *Édipo Rex* (1967) quanto *Medeia* (1969) podem ser entendidos como espécies de elos perdidos entre Glauber e Paradjanov, antecessores de *Cabezas e Suram*.

Começa-se apontando que, como *Cabezas e Suram*, trata-se de filmes com inspirações literárias; mais próximos do filme de Glauber, os textos bases são peças de teatro do repertório clássico grego (Sófocles e Eurípedes, respectivamente); pelo viés de Paradjanov, o material dessas peças tem origem mítica. Iniciando-se por *Édipo*, Pasolini, assim como farão Glauber e Paradjanov, trabalha numa chave anacrônica: o início do filme se dá na Itália fascista pré-guerra (ainda que o primeiro plano do filme indique a Tebas do mito grego), período identificado pela bandeira que aparece nos primeiros cinco minutos de filme [Fig. 167], e reforçado pela apresentação de Jocasta (Silvana Mangano), vestida com roupas da década de 1930. Quando a morte de Édipo, ainda criança, é ordenada pelo seu pai, um oficial do exército italiano, muda-se, entretanto, tanto de locação quanto de tempo; na questão de um corte sai-se da Itália fascista e vai-se para o deserto marroquino num tempo indeterminado [Fig. 168]; dito de outra forma, “o classicismo grego é reelaborado, atravessado por linhas do presente. Nós vemos surgir uma

Grécia africanizada e bárbara que vive a passagem da era do mito para a era da razão.” (BENTES, 1996, p.10)<sup>67</sup>.



167 – Bandeira da Itália Fascista.



168 – Deserto Marroquino.

O salto temporal que se dá associa a Itália de década de 30 com um passado mítico e bárbaro abstrato, e opera uma alternância de séculos, processo semelhante aos visto em *Cabezas*, em que Glauber associa Díaz, um ditador latino-americano aos moldes de Peron, à Reconquista Ibérica; nesse novo mundo, Pasolini apresenta uma antiguidade que, apesar da geografia grega de seus lugares, é filmada no Marrocos, e conjuga referências culturais africanas, sumérias, berberes, entre outras: por exemplo, os palácios reais de Corinto e Tebas foram filmados em Ouarzazate e em Aït Benhaddou, cidades berberes no coração do Marrocos; além disso, a rainha Merope (Alida Valli), mãe adotiva de Édipo, é apresentada com uma coroa cilíndrica que evoca a estátua de Artémis de Éfeso; além desses detalhes, o status de monarca das duas cidades, demarcado por um alto chapéu cilíndrico e uma barba falsa, remonta aos baixos relevos da Suméria [Fig. 169 e 170]; outro exemplo se dá na cena em que Édipo se consulta com o Oráculo de Delfos, a cerimônia em si, pela locação e pelas máscaras utilizadas pelos sacerdotes, lembrando mais um ritual africano do que um templo grego [Fig. 171]; em última instância, a antiguidade de Pasolini é o encontro de todos os universos pré-modernos do mundo; há aqui uma ideia sutil de que apenas fora do dito mundo tecnologicamente desenvolvido, nos países marginais à Europa e aos Estados Unidos, pode-se encontrar a ambientação mais “fidedigna” para se filmar a tragédia e o mito de Édipo, visto que o mundo que o originou, a Grécia da antiguidade, está mais próxima, no seu pensamento mítico, mágico e panteísta (que também acaba sendo o do filme e do próprio realizador), aos países marginais ao mundo técnico capitalista e socialista.

<sup>67</sup> No original: “*Le classicisme grec est réélaboré, traversé par des lignes du présent. Nous voyons surgir une Grèce africanisée et barbare qui vit le passage de l’âge du mythe à l’âge de la raison.*”

169 – Édipo coroado em *Édipo Rex*.

170 – Coroa Suméria.



171 –Delfos reimaginado como xamã.

Pela associação de diferentes culturas que vão das populações tradicionais do Marrocos aos grandes impérios do crescente fértil na Antiguidade, partindo de um pano de fundo mitológico grego, Pasolini prefigura as operações de deslocamento anacrônico e territorial de Paradjanov e de Glauber: no caso do primeiro, a tendência a inserir temas visuais que mesclam oriente e ocidente; nesse sentido, a dimensão mítica do relato tanto em *Édipo* quanto em *Suram* aproxima-se na sua concepção etnográfica pouco ortodoxa de apelo mágico e pagão; no caso de Glauber, pela conjunção de diferentes períodos históricos. Pensando-se em termos de jogo lúdico e de pacto ficcional, a cena do embate com a esfinge, em *Édipo* [Fig. 172], prefigura parte de estilização de *Suram*: Pasolini cria o monstro ao colocar um ator numa enorme máscara, antecipando a solução lúdica do confronto de São Jorge com o Dragão em *Suram*, que também se dá por atores fantasiados.



172 – A efigie reimaginada como uma máscara.

Não deixa de ser curioso apontar que, após a consumação da tragédia de Édipo, volta-se à Itália, não mais a do fascismo pré-guerra, mas a da contemporaneidade do filme, como se seus eventos se desenrolassem nesse intervalo entre 1930 e 1960; choca-se diferentes períodos históricos, resultando numa postura crítica, mas também instaurando uma dimensão mítica,

como se as distâncias entre Marrocos, Grécia Antiga e Itália na década de 1960 não fossem tão grandes assim; ainda nesse sentido, aponta-se como a própria narrativa de Édipo, centrada na revelação do crime do protagonista por ele próprio, não deixa de ser uma fábula do próprio pensamento ocidental racional que, em certo sentido, tanto Glauber quanto Paradjanov questionaram; Édipo, enquanto vive na inocência de seu destino, habita o mundo antigo e fantástico, de monstros, videntes e deuses; ao tomar pleno conhecimento do horror de seus atos, cegando-se no desespero, exila-se desse mundo e retorna para a contemporaneidade.

Também é como fábula do pensamento racional que se pode entender *Medea*, porém no sentido inverso; se *Édipo* representa uma tomada de consciência, um abandono da dimensão antiga e panteísta do mundo, o exílio na contemporaneidade; *Medea* é o retorno, pela vingança, do pensamento mágico. Nesse sentido, Pasolini “retomando a história do mito em Eurípedes (...), busca encontrar o universo dessacralizado, grego, de Jasão, com aquele, ainda tradicional e mágico, de Medeia, a Bárbara” (LETOULAT, 2016, p.3)<sup>68</sup>. Pode-se conferir isso logo no início do filme, na relação entre Jasão (Giuseppe Gentili) e Quíron (Laurent Terzief); enquanto menino, Jasão recebe uma lição do centauro acerca da divindade de toda a natureza; após crescer, Quíron, já não um animal fantástico, mas um homem ordinário [Fig. 173], explica-lhe que “para o homem antigo, mitos e rituais são experiências concretas que compreendem também sua experiência cotidiana”; cruzou-se a fronteira da inocência panteísta arcaica para a maturidade racional e científica.



173 – Comparação entre Quíron.

Nesse desenho até aqui proposto, Medeia (Maria Callas), enquanto princesa bárbara do reino da Cólquida (atual Geórgia) e descendente de deuses, representa esse pensamento antigo, dos rituais e mitos concretos; não é por acaso que a sua apresentação se dá em meio a um ritual pagão cujo centro é o sacrifício humano. Como consequência, sua história de traição e vingança pode ser entendida à luz dessa dinâmica de um universo dessacralizado com um universo

<sup>68</sup> No original: “Reprenant l'argument du mythe chez Euripide, le film voit se rencontrer l'univers désacralisé, grec, de Jason, et celui, encore traditionnel et magique, de Médée la Barbare.”

mágico. Vale notar que as cidades gregas nesse filme, diferente de *Édipo*, representam, por excelência, a ordem do racionalismo (e maquiavelismo) desse universo dessacralizado. Não à toa, foram filmadas em cidades da Itália e da Síria, em oposição ao reino da Cólquida, filmado em locações externas na Turquia. Nesse sentido, Medeia traí o seu universo ao fugir com Jasão e se esquecendo de suas heranças, de seu passado, para uma vez inserida no mundo dessacralizado, ser rejeitada por Jasão, em prol de uma aliança com a filha do rei de Corinto. A partir dessa traição, a personagem, redescobrimo suas origens, como vingança, mata a princesa e o rei de Corinto, assim como seus próprio filhos com Jasão, utilizando-se, para isso, de seus conhecimentos do mundo natural (trata-se de uma feiticeira com suposta ascendência divina).

Como *Édipo*, *Medea* pode ser aproximado de *Suram* e de Paradjanov pela forma como concatena diferentes referências históricas; porém, aqui se dá menos na imagem e mais no som, na trilha sonora, que é composta de músicas tradicionais tibetanas, persas e balcânicas; comparado a *Cabezas* de Glauber, ainda que haja um salto histórico sutil entre as locações italianas — que remontam ao renascimento — e as da Cólquida, mais antigas, e pela fabulação do filme, já explicitada, se pode traçar a relação; Jasão, assim como Díaz, é uma figura associada ao pensamento racional enquanto mecanismo de força numa lógica colonial; se o primeiro representa esse sistema racional na sua maturidade frente à vingança de um mundo panteísta e mítico, o mundo do homem antigo; o segundo representa a sua decomposição frente ao levante mítico e revolucionário representado nas figuras do Pastor e de Dulcinéia, que anunciam um novo processo de sacralização do mundo. Os comentários feitos acerca da relação de Glauber com Pasolini, nesse sentido, também podem ser estendidos, em boa parte, à relação de ambos com Paradjanov, visto que “a religiosidade e o misticismo ganham uma característica de resistência cultural e de afirmação de uma espécie de identidade multicultural que é também sincrética e plural” (BENTES, 1996, p.10)<sup>69</sup>. Vale notar que terra natal de Medeia, na tradição mitológica que Pasolini segue, é a Cólquida, atual Georgia; em certo sentido, tanto o filme de Pasolini quando o de Paradjanov apresentam esse território como um espaço de resistência do pensamento mágico e sobrenatural. Encerra-se esse trabalho com a pergunta inicial: o que há em comum em *Cabezas* e em *Suram*? Onde se dá o encontro entre Glauber e Paradjanov? Os filmes aproximam-se enquanto propostas de rupturas de convenções representativas e narrativas, colocando em xeque o pressuposto realista e objetivo da imagem cinematográfica ao proporem mundos que são modernos e arcaicos, ou então, modernos porque arcaicos e vice-

---

<sup>69</sup> No original: “Religiosité et mysticisme gagnent un caractere de résistance culturelle et d’affirmation d’une espèce d’identité multiculturelle qui est aussi um syncrétisme et um pluralism”.

versa: o que une as duas posturas aparentemente contraditórias é o vislumbre de um novo universo, fílmico e concreto, tão novo quanto o mundo.

## 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

ARAÚJO SILVA, Mateus. “*Achik Kerib*, mise en scène et mise en monde”. Em: Dominique Bax et Cyril Béghin (Dir.). *Serguei Paradjanov*. (Coll. Théâtres au Cinema, Tome 18). Bobigny: Magic Cinéma, 2007, p. 121-125.

ARAÚJO, Mateus. “Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade”. Em: MENDES, Adilson (org.). *Eisenstein / Brasil / 2014*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Azougue, 2014.

ARAÚJO, Mateus. “Figurações da História no Glauber Rocha Maduro”. Em: AGUIAR, Carolina A.; CARVALHO, Danielle C; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia R. e ADAMATTI, Margarida (org.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 62-89.

ARAÚJO, Mateus. “Glauber Rocha e o Nascimento dos Deuses”. Em: ROCHA, Glauber. *O Nascimento dos Deuses*. Org. Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Introdução”. Em: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 2009: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. 1ª ed. São Paulo: Balafon, 2009.

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho”. Em: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.); PUPO, Eugênio (org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. 1ª ed. São Paulo: Heco Produção, 2015.

ARAÚJO SILVA, Mateus. “Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro”. Em: ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Jean Rouch 200: Retrospectivas e Colóquios no Brasil*. 1ª ed. São Paulo, Balafon, 2009.

ASÍN, Manuel. *As eras imaginárias*. Disponível em: <https://ims.com.br/blog-do-cinema/margarida-cordeiro-e-antonio-reis-por-manuel-asin/>. Acesso em: 02 out. 2021.



BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1974)*. São Paulo: ECA-USP, 2002, p. 38-59.

BASSAN, Raphaël. "Sayat Nova". *Revue du Cinema*, Paris, nº 369, fevereiro de 1982.

BELLOÏ, Livio. "L'invention du personnage". *Iris Revue de Theorie de L'image et du son*, Paris, nº 24, outono 1997, p. 59-76.

BENAYOUN, Robert. "L'objet Paradjanov: Mode de Emploi "Ashik Kerib". *Positif*, Paris, nº 335, janeiro de 1989.

BENTES, Ivana ; DUPRAT, Françoise. "La crèche syncrétique: le mythe et le sacréz chez Glauber e Pasolini". *Cinemas d'Amérique Latine*, Toulouse, nº 4, p. 10-13, 1996.

BORDANADA, Angela. "El Personaje Colectivo em El ruedo Ibérico: expresión de "grupo". *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, Madrid, nº 4, p. 123-132, 1985. Disponível em: < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=90710>>

BULLOT, Érik. *Sayat Nova de Serguei Paradjanov: La face et le profil*. La Crisnée, Bélgica: Editions Yellow Now, 2007.

BUTAFAVA, Giovanni. "Il Giovane Cinema Soviético". *Bianco e Nero*, Roma, nº 11, nov. 1966

CARDOSO, Maurício; ARAÚJO SILVA, Mateus. "Glauber Rocha leitor de Shakespeare: da tragédia de *Macbeth* à farsa de *Cabezas Cortadas*". Em: ESTEVES, Manuel da Costa (org.); MOREIRA, Fernando A.T. (org.); OLIVEIRA, Anabela D. B. de (org.); SANTOS, Idelette Muzant-Fonseca dos (org.). *Diálogos Lusófonos: Literatura e Cinema*. Vila Real: Centro de Estudos em Letras Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 2008, p. 157-177.

CAKOFF, Leon. "Imagens que desafiam a Glasnost" [entrevista de Paradjanov a Cakoff no VI Festival de Cinema de Munique]. *Folha de São Paulo*, 09 jul. 1988.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha*. São Paulo: ECA-USP, 2008.

CAZALS, Patrick. “Serguei Paradjanov: Bateleur d'Images”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 435, set. 1990.

CAZALS, Patrick. “Paradjanov invite Tarkovski à Tbilissi”. *Cahiers du Cinema*, Paris, n° 487, jan. 1995.

CAZALS, Patrick. *Serguei Paradjanov*. Paris, França: Ed. Cahiers du Cinema, 1993.

CERVONI, A. “Têtes coupées et Le Lion a sept tetes”. *L'Humanité*. Paris, 17 mar. 1971.

CHERNENKO, Miron. “Svoevremennost vechnosti”. *Iskusstvo kino*, Moscou, n° 5, p. 57, 1987.

CUNHA, Paulo. *Glauber Rocha, o amigo brasileiro*. Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2019/03/51946/>. Acesso em 02 out 2021.

CURROT, Frank. “Singularité et liberté: Serguei Paradjanov ou les risques du style”. *Études cinématographiques*, Paris, n° 65, vol. 221–37, 2000.

FERREIRA, Jerusa Pires. “Notas sobre o Trovador Kerib: o Filme de Paradjanov e o Conto Popular”. *Revista USP*, São Paulo, n° 7, set. - nov. 1990.

GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. Em: GOMES, Paulo Emílio Salles. et. al. *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 38-59.

GERBER, Raquel. “Cabezas Cortadas: Morte ao Patriarcado (Política e Ética)”. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro, n° 34, p. 36-37, jan. fev. e mar. 1980.

GODDARD, Jean-Christophe. “Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha: violence révolutionnaire et violence nomade”. *Cités*, Paris, n° 40, p. 87-96, 2009.

GREENE, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as a Heresy*. 1ª ed. Princeton: Princeton University Press, 199, p. 149.

GUIMARÃES, Renato Silva. “La Philosophie de Glauber Rocha”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, vol. 69, p. 633-651, 2013.

GUTHMAN, Edward. “Film Review: Soviet Emerges from Shadows”. *San Francisco Chronicle*, 08 dez. 1995.

GUTIERREZ, Maria. “Uma viagem borgeana pela obra de Shakespeare: Cabezas Cortadas, filme de ditador e esperpento de Glauber”. *Revista de Crítica Literária Latino-americana*, Lima, nº 73, p. 95-115, 2011.

H.D. “Carnaval pour une révolution”. *L'Express*, Paris, 21 mar. 1971.

HOLLOWAY, Ron. “Interview with Paradjanov”. *Kinema*, Waterloo, nº 5, 30 abr. 1996

KAVANAGH, Thomas M. “Imperialism, and the Revolutionary Cinema: Glauber Rocha’s “Antonio das Mortes”. *Journal of Modern Literature*, Bloomington, vol. 3, nº 2, p. 201-213, 1973.

KARAGHEUZ, Hermine. “La Langue Maternelle”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 379, jan. 1986.

LEAL, Cláudio Gonçalves da Costa. *O diálogo crítico de Walter da Silveira e Glauber Rocha*. São Paulo: ECA-USP, 2018.

LETOULAT, Alice. “Episodes rituels dans le cinéma de Passolini: faire figurer l’invisible. L’exemple de Médée”. *Cinetrens*, Lyon, nº 1, primavera 2016.

LOTMAN, Iuri. “Novizna legendy”. *Iskusstvo kino*, Moscou, nº 5, p.6, 1987.

MAGNY, Joël. “L’Art du Miracle”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 413, nov. 1988.

MAGNY, Joël. “Quelques Fleurs Poussées Sur la Terre D'Ukraine”. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 414, dez. 1988.

MARCEL, Martin. *Le Cinéma Soviétique: de Khrouchev a Gorbachev, 1955 – 1992*. Lausanne: Ed. L'Age d'Homme, 1993.

NAVAILH, Françoise. “Les Chevaux de Feu de Serguei Paradjanov: une des trois ouvres majeures de cet Arménien de Géorgie”. *Cinema Quatr-Vingt Huit*, Paris, n° 444, jun. 1988

OSTRIA, Vincent. “Paradjanov Le Conteur”. *Cahiers du Cinema*, Paris, n° 459, set. 1992

PARADJANOV, Serguei. “A Propos de Frounzé Dovlatian”. Em: *Le Cinema Arménien*, Paris: Ed. Centre Pompidou, 1993

PARADJANOV, Serguei. “Le Cîme du Monde”. [Entrevista concedida a Mikhail Vartanov]. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n° 381, mar. 1986.

PASSEK, Jean-Loup (Dir.). *Le Cinéma Russe et Soviétique*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1981.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Editora Papyrus, 181, p. 259.

PIERRE, Sylvie. “Glauber Rocha, le retour”. *Cinémas d'Amérique Latine*, Toulouse, n° 4, p. 4-9, 1996.

RADVANY, Jean (Dir.). *Le Cinéma Arménien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1993.

RADVANY, Jean (Dir.). *Le Cinéma Géorgien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

RAMALHO, Nayla Mendes. “Vestígios de Gesto: Escritura do Roteiro de Glauber Rocha”. *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, vol. 69, p. 653-672, 2013.

RAYNS, Tony. “The Legend of Suram Fortress”. *Monthly Film Bulletin*, Londres, n° 634, vol. 53, nov. 1986.

ROCHA, Glauber; POTTLITZER, Joanne. "Beginning at Zero: Notes on Cinema and Society". *The Drama Review*, Cambridge, vol. 14, nº 2, p. 144-149, 1970.

ROCHA, Glauber; BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber; FAUSTINO, Mario; LAHOSA, Juan E. "Cine del tercer mundo: Glauber Rocha "O Santo Guerreiro" contra "O Dragão da Maldade". *El Ciervo*, Barcelona, nº 184, p. 18, 1969.

ROCHA, Glauber; ARAÚJO SILVA, Mateus (org.). *Crítica Esparsa (1957-1965)*. 1ªed. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

ROCHA, Glauber. "Eztetyka da Fome 65". Em: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

ROCHA, Glauber. "Eztetyka do Sonho 71". Em: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 248-251.

ROCHA, Glauber. "Lumière, Magie, Action". *Positif*. Paris, nº 1674, p. 22-23, dez. 1974.

ROCHA, Glauber. "Presentazione". Em: Caderno nº 01, *VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro*, 1970, p. 09

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Prefácio de Ismail Xavier. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *La Revolución es una Eztetyka: por um cine tropicalista*. Prefácio de Ismail Xavier. 1ª ed. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

ROCHA, Glauber; SENNA, Orlando (org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme. 1985.

ROCHA, Glauber. *Século do Cinema*. Prefácio de Ismail Xavier. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ROCHA, Paulo. “Rocha é o outro”. Em: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Editora Papirus, 1996.

RODONAIA, Vakhtang. “Shvilo zurab sadamdi”. *Literaturuli Sakartvelo*, Tbilisi, p. 11-13, 27 mar. 1987.

ROLLET, Sylvie. “De la Tradition Sacrée à sa Traduction Filmique: “Sayat Nova” de SergueiParadjanov”. *Croyances et sacré au Cinéma*. Athis-Val de Rouvre, nº 134, p. 160-164, 2010.

SAINDERECHIN, Guy-Patrick. “Un Chef D’Ouvre Mutilé mais Indestructible: “Sayat Nova””. *Cahiers du Cinéma*, Paris, nº 332, fev. 1982.

SCHNAIDERMAN, Boris. “O Cáucaso, Distante e Próximo”. *Revista USP*, São Paulo, nº 7, set. - nov. 1990.

STANBROOK, Alan. “The Return of Paradjanov”. *Sight and Sound*, Londres, nº 55, 1986.

STEFFEN, James. “*The Cinema of Sergei Parajanov*”. Madison, E.U.A: Ed. University of Wisconsin Press, 2013.

STEFFEN, James. “Paradjanov’s Playful Poetic”. Em: *Journal of Film and Video*. Champaing, E.U.A: Ed. University of Illinois Press, vol. 47, nº 4, 1995-96

STIMPSON, Mansel. “The Colour of Pomegranates”. *Films and Filmimg*, Londres, nº 335, ago. 1982, p. 25-26

TESSON, Charles. “*L’Aigle, Le Prince et La Portituée : Entretien Avec Serguei Paradjanov*” [entrevista de Paradjanov a Tesson no Festival de Roterdã de 1988]. Cahiers du Cinéma. Paris, nº 410, julho-agosto de 1988.

TESSON, Charles. “*L’Inconscient du Héros*”. Cahiers du Cinéma. Paris, nº 390, dezembro de 1986

TESSON, Charles. “*Magie d’un Roi Mage*”. Cahiers du Cinéma. Paris, nº 435, setembro 1990

TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. 1. ed. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 68.

VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo E P.M. Bardi, 2001, p. 134.

VERDONE, Mario. “*Il Festival di Mar del Plata*». Bianco e Nero. Roma, nº 4, abril de 1965

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. “Alegoria, Modernidade, Nacionalismo”. Em: *Doze questões sobre cultura e arte*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

XAVIER, Ismail. “Allégorie historique et théâtralité chez Glauber Rocha”. *IdeAs*, Aubervilliers, nº 7, 2016.

XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. Em: XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 1ª ed. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. “Historical Allegory”. Em: MILLER, Toby; STAM, Roberto. *A Companion to Film Theory*. 1ª ed. Oxford: Blackwell Publishers, 199, p. 333-362.

YURENEV, Rostislav. “Sredstvami kinematografi cheskoj zhivopisi”. *Sovetskii ekran*, Moscou, nº 10, p. 16, mai. 1986.



## 6. FILMOGRAFIA

---

- 1959 | *Pátio*. Brasil, 16 mm, PB, 11min.
- 1962 | *Barravento*. Brasil, 35 mm, PB, 80 min.
- 1964 | *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Brasil, 35mm, PB, 120 min.
- 1965 | *Amazona, Amazonas*. Brasil, 35 mm, cor, 15 min.
- 1966 | *Maranhão 66*. Brasil, 35 mm, PB, 10 min.
- 1968 | *Terra em Transe*. Brasil, 35 mm, PB, 106 min.
- 1968 | 1968. Brasil, 15 mm, cor, 22 min.
- 1969 | *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Brasil, 35mm, cor, 95 min.
- 1970 | *O Leão de Sete Cabeças*. França e Itália, 35mm, cor, 103 min.
- 1970 | *Cabezas Cortadas*, Espanha, 35 mm, cor, 94 min.
- 1972 | *Câncer*, Brasil, 16mm, PB, 86 min.
- 1973 | *História do Brasil*, 35mm, PB, 166 min.
- 1975 | *Claro*, Itália, 35mm, cor, 111 min.
- 1975 | *As Armas e o Povo*, Portugal, 16mm e 35mm, PB e Cor, 78 min.
- 1977 | *Di-Cavalcanti*, Brasil, 35 mm, cor, 18min.
- 1980 | *A Idade da Terra*, Brasil, 35mm, cor, 148 min.
- 1954 | *Andriesh*, Ucrânia, 35mm, cor, 63min.
- 1957 | *Dumka*, Ucrânia, 35 mm, PB, 25 min.
- 1957 | *Zolotyie ruki*, 35mm, cor, 35 min.
- 1958 | *Pervyy Paren*, 35mm, cor, 81 min.
- 1959 | *Natalya Ushviy*, 35 mm, PB, 40 min.
- 1961 | *Ukrainskaya rapsodiya*, 35mm, cor, 88min.
- 1962 | *Tsvetok na kamne*, 35mm, cor, 71 min.
- 1964 | *Cavalos de Fogo*, 35mm, cor, 91 min.
- 1966 | *Afrescos de Kiev*, 35mm, cor, 14 min.
- 1967 | *Hakob Hovnatanyan*, 35mm, cor, 10 min.
- 1969 | *Sayat Nova*, 35 mm, cor, 80 min.
- 1985 | *A Lenda da Fortaleza de Suram*, 35mm, cor, 83 min.
- 1985 | *Arabescos sobre um tema de Pirosmeni*, 35mm, cor, 19min.

- 1988 | *Ashik Kerib*, 35mm, cor, 73 min.
- 1963 | *Ator da Primavera* (Manoel de Oliveira), 35mm, cor, 94min.
- 1967 | *Édipo Rex* (Pier Paolo Pasolini), 35mm, cor, 104 min.
- 1969 | *Medea* (Pier Paolo Pasolini), 35mm, cor, 110 min.
- 1976 | *Trás-os-Montes* (Margarida Cordeiro e António Reis), 35mm, cor, 110 min.
- 1976 | *As Máscaras* (Noémia Delgado), 35mm, cor, 115 min.
- 1978 | *Veredas* (João César Monteiro), 35mm, cor, 116 min.
- 1979 | *O Amor das Três Romãs* (João César Monteiro), 35mm, cor, 25min.
- 1981 | *Silvestre* (João César Monteiro), 35mm, cor, 120 min.
- 1983 | *A Estranha Morte do Professor Antena* (Noémia Delgado), 35mm, cor, 65 min.
- 1983 | *A Noite de Walpurgis* (Noémia Delgado), 35 mm, cor, 50 min.
- 1983 | *O Canto da Sereia* (Noémia Delgado), 35 mm, cor, 40 min.
- 1989 | *Rosa de Areia* (Margarida Cordeiro e António Reis), 35mm, cor, 87 min.

## 7. LISTA DE FIGURAS

---

Figura.	Página.
Figura 1 .....	13
Figura 2 .....	14
Figura 3 .....	14
Figura 4 .....	15
Figura 5 .....	16
Figura 6 .....	17
Figura 7 .....	21
Figura 8 .....	21
Figura 9 .....	21
Figura 10 .....	23
Figura 11 .....	23
Figura 12 .....	28
Figura 13 .....	32
Figura 14 .....	33
Figura 15 .....	36
Figura 16 .....	36
Figura 17 .....	37
Figura 18 .....	38
Figura 19 .....	38
Figura 20 .....	38
Figura 21 .....	39
Figura 22 .....	39
Figura 23 .....	39
Figura 24 .....	39
Figura 25 .....	40
Figura 26 .....	40
Figura 27 .....	41

Figura 28 .....	41
Figura 29 .....	42
Figura 30 .....	42
Figura 31 .....	42
Figura 32 .....	43
Figura 33 .....	43
Figura 34 .....	43
Figura 35 .....	52
Figura 36 .....	53
Figura 37 .....	53
Figura 38 .....	60
Figura 39 .....	60
Figura 40 .....	61
Figura 41 .....	67
Figura 42 .....	67
Figura 43 .....	67
Figura 44 .....	67
Figura 45 .....	67
Figura 46 .....	67
Figura 47 .....	69
Figura 48 .....	69
Figura 49 .....	69
Figura 50 .....	70
Figura 51 .....	70
Figura 52 .....	70
Figura 53 .....	71
Figura 54 .....	71
Figura 55 .....	72
Figura 56 .....	72
Figura 57 .....	79
Figura 58 .....	79
Figura 59 .....	80
Figura 60 .....	80
Figura 61 .....	80

Figura 62 .....	81
Figura 63 .....	81
Figura 64 .....	81
Figura 65 .....	81
Figura 66 .....	83
Figura 67 .....	83
Figura 68 .....	83
Figura 69 .....	85
Figura 70 .....	85
Figura 71 .....	86
Figura 72 .....	86
Figura 73 .....	86
Figura 74 .....	86
Figura 75 .....	87
Figura 76 .....	87
Figura 77 .....	87
Figura 78 .....	91
Figura 79 .....	91
Figura 80 .....	91
Figura 81 .....	91
Figura 82 .....	93
Figura 83 .....	93
Figura 84 .....	94
Figura 85 .....	94
Figura 86 .....	95
Figura 87 .....	95
Figura 88 .....	96
Figura 89 .....	96
Figura 90 .....	98
Figura 91 .....	98
Figura 92 .....	98
Figura 93 .....	98
Figura 94 .....	99
Figura 95 .....	99

Figura 96 .....	99
Figura 97 .....	99
Figura 98 .....	100
Figura 99 .....	100
Figura 100 .....	100
Figura 101 .....	101
Figura 102 .....	101
Figura 103 .....	103
Figura 104 .....	103
Figura 105 .....	104
Figura 106 .....	104
Figura 107.....	104
Figura 108 .....	105
Figura 109 .....	105
Figura 110 .....	106
Figura 111 .....	106
Figura 112 .....	107
Figura 113 .....	107
Figura 114 .....	107
Figura 115 .....	108
Figura 116 .....	109
Figura 117 .....	109
Figura 118 .....	109
Figura 119 .....	111
Figura 120 .....	111
Figura 121 .....	111
Figura 122 .....	111
Figura 123 .....	112
Figura 124 .....	112
Figura 125 .....	112
Figura 126 .....	113
Figura 127 .....	113
Figura 128 .....	113
Figura 129 .....	113

Figura 130 .....	113
Figura 131 .....	114
Figura 132 .....	115
Figura 133 .....	116
Figura 134 .....	117
Figura 135 .....	117
Figura 136 .....	118
Figura 137 .....	118
Figura 138 .....	118
Figura 139 .....	118
Figura 140 .....	119
Figura 141 .....	119
Figura 142 .....	120
Figura 143 .....	120
Figura 144 .....	120
Figura 145 .....	120
Figura 146 .....	121
Figura 147 .....	121
Figura 148 .....	121
Figura 149 .....	122
Figura 150 .....	122
Figura 151 .....	136
Figura 152 .....	136
Figura 153 .....	137
Figura 154 .....	137
Figura 155 .....	138
Figura 156 .....	138
Figura 157 .....	139
Figura 158 .....	139
Figura 159 .....	141
Figura 160 .....	141
Figura 161 .....	141
Figura 162 .....	142
Figura 163 .....	142

Figura 164 .....	142
Figura 165 .....	142
Figura 166 .....	143
Figura 167 .....	145
Figura 168 .....	145
Figura 169 .....	146
Figura 170 .....	146
Figura 171 .....	146
Figura 172 .....	146
Figura 173 .....	147