

CINEMA

O CINEMA ÉPICO DE LUIZ ROSEMBERG: ANÁLISE DO FILME *GUERRA DO PARAGUAY*

The epic cinema of Luiz Rosemberg: analysis of the film Guerra do Paraguay

Ramsés Albertoni Barbosa*
Maria Luiza Igino Evaristo**

RESUMO

O artigo analisa o filme *Guerra do Paraguay*, de Luiz Rosemberg, como uma metaficção historiográfica que subverte o envolvimento mimético com o mundo, onde as noções de realismo ou referência entre o discurso da arte e da história são modificadas através de sua confrontação. A diegese do filme se constrói na teatralidade da encenação que determina as composições de quadro e as orientações dos planos, valorizando os diálogos das personagens que questionam a câmera e o espectador sobre a arte e a vida. Identificaram-se seis tipos de planos-sequência que criam uma narrativa complexa que indaga sobre as verdades históricas e estéticas, pois o diretor põe em dúvida a demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, contestando as verdades da realidade e da ficção a partir da “incorporação diegética de passados intertextuais”, como elemento estrutural que constitui as criações contemporâneas, funcionando como marca formal da historicidade da obra.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Metaficção historiográfica. História. Ficção. Representação.

* Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Graduado em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestrando em Comunicação pela UFJF. A pesquisa de mestrado analisou o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, do escritor José Saramago, interpretando a articulação de um jogo labiríntico-narrativo que abole, ou reconstrói, em novas diretrizes, as noções recorrentes de ficção e história. *E-mail:* <ramses.albertoni@ich.ufjf.br>

** Professora e Pesquisadora no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). *E-mail:* <mlieteja@yahoo.com.br>

Revisão: Lucas Rattes Mello

Revisão técnica: Carlos Eleonay Meirelles Garcia

Data de submissão: 12.7.2018

Data de aceite: 12.12.2018

ABSTRACT

The article analyzes the Luiz Rosemberg's film *Guerra do Paraguai* as a historiographical metafiction that inserts/subverts mimetic involvement with the world, where all notions of realism or reference between the discourse of art and history are definitely modified through their confrontation. The diegese of the film is built on the theatricality of the staging that determines the frame compositions and the orientations of the plans, valuing the dialogues of the characters that question the camera and the viewer about art and life. It was possible to identify six types of plans sequence used by the director in order to create a complex narrative that questions the historical and aesthetic truths, since the director questions the demarcation of the frontier between art and the world, contesting the truths of reality and fiction from the diegetic incorporation of intertextual passages as a structural element that constitutes the contemporary creations, functioning like formal mark of the historicity of the work.

Keywords: Brazilian cinema. Historiographic metafiction. History. Fiction. Representation.

1 Introdução

Luiz Rosemberg (Rio de Janeiro, 1943), ao lado de Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, é um dos cineastas mais inventivos no Brasil. Rosemberg utilizou praticamente todos os formatos de captação de imagens, desde a película de 16mm, passando pela de 35mm, pelo vídeo e chegando ao digital nos anos 2000, fazendo filmes radicais que não tinham penetração no mercado ou que foram censurados. O cineasta é autor de uma vasta filmografia que soma mais de 60 títulos, entre curtas, médias e longas-metragens, cujos títulos mais significativos são *Guerra do Paraguai* (2015), *Dois casamentos* (2014), *Azougue* (2014), *O santo e a vedete* (1982), *Crônica de um industrial* (1978), *Paraíso no inferno* (1977), *A\$untina das Américas* (1976), *Imagens* (1972), *O jardim das espumas* (1970).

O cineasta começou a trabalhar em meados dos anos 1960 e, além de cineasta, é autor de um considerável número de colagens que dialogam intrinsecamente com seus filmes, constituindo um universo único de sua obra e de seu pensamento; some-se a isso uma prolífica atividade como ensaísta, escrevendo sobre cinema para diversos jornais e revistas. Seus filmes, muitas vezes, foram interditados pela censura do regime ditatorial civil-militar e raramente foram exibidos no circuito comercial. Em 1970, Rosemberg rodou seu longa-metragem *O jardim das espumas*, filme geralmente associado ao período do Cinema Marginal. Embora interditado

pela censura federal, que proíbe sua exibição comercial, o filme teve boa repercussão crítica na época, ficando marcado como um dos principais títulos do cinema de cunho mais radical realizado no Brasil, naquele período. A partir de 1982, o cineasta passou à produção de filmes em vídeo, quase sempre realizando curtas ou médias-metragens, em busca das liberdades criativa e estética propiciadas pelo menor custo de produção. A partir de 2014, Rosemberg retorna ao formato de longa-metragem de ficção, após um hiato de 32 anos, com o filme *Dois casamentos*.

Rosemberg sempre manteve uma postura independente, nunca se filiando a grupos, ao Cinema Novo ou ao Cinema Marginal, mesmo que constantemente associado ao segundo período. No Brasil, o final dos anos 1960 ficaria assinalado pela ruptura entre o autoritarismo do regime ditatorial civil-militar e a postura inconformada dos produtores culturais e da militância estudantil. O levantamento das vozes de protestos se dará através da música, do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas. Na música, o Tropicalismo dimensionava a problemática social ao contexto latino-americano; no teatro, *Opinião*, *Arena contra Zumbi*, *Barrela* e *Roda Viva* expunham as mazelas da realidade brasileira. O Cinema Novo redefinia sua poética, e cada diretor, à sua maneira, transmitia os sintomas de um País em crise. A explosão criativa dos jovens artistas da exposição *Opinião 65* trazia nova figuração, com a presença do *pop* e do novo realismo francês.

Nessa época, dois filmes marcaram a ruptura no cenário do cinema brasileiro e se tornaram o ponto de partida para uma reflexão do “Cinema Marginal” ou “Cinema do Lixo”, quais sejam, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla. O “Cinema Marginal” dava voz a personagens totalmente desestruturadas que se encontravam à margem da sociedade, porque, para além da militância política do “Cinema Novo”, existiam prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos e degenerados. Era a estética do grotesco, onde o *kitsch*, o burlesco, as imagens sujas e desfocadas predominavam; histórias perturbadoras com personagens estranhas, os anti-heróis da complexa realidade brasileira.

2 A metaficção historiográfica no cinema

No filme *Guerra do Paraguay* (ROSEMBERG, 2017), finda a Guerra do Paraguai, um soldado meio maltrapilho, mas que se sente vitorioso, se encontra com uma trupe de teatro composta por três mulheres, a mãe e suas duas filhas, uma delas com problemas cognitivos e dificuldade de fala, que empurram sua carroça de artistas mambembes por uma estrada vazia. Nenhuma das personagens tem nome. Logo após o encontro dessas personagens, a mãe

morre de fome. Enquanto o soldado é uma figura do passado, as atrizes são personagens do século XXI, sendo que uma delas revela um discurso articulado e complexo.

A Guerra do Paraguai foi o maior conflito armado internacional ocorrido na América do Sul. Foi travada entre o Paraguai e a Tríplice Aliança (Brasil, Argentina e Uruguai), e se estendeu de dezembro de 1864 a março de 1870. Entretanto, o filme *Guerra do Paraguay* (ROSEMBERG, 2017) não quer narrar a *verdade* histórica, mas se constrói a partir do conceito de “metaficção historiográfica” (HUTCHEON, 1988), cuja problematização do conhecimento histórico se voltará à necessidade e ao risco de distinção entre ficção e história. A metaficção historiográfica articula uma complexa rede institucional e discursiva de variados modos culturais, porquanto

esse tipo de ficção não só é auto-reflexivamente metaficcional e paródica, mas também tem reivindicações com relação a certo tipo de referência histórica recém-problematizada. Mais do que negar, ela contesta as “verdades” da realidade e da ficção – as elaborações humanas por cujo intermédio conseguimos viver em nosso mundo. A ficção não reflete a realidade, nem a reproduz. Não pode fazê-lo. Na metaficção historiográfica não há nenhuma pretensão de mimese simplista. Em vez disso, a ficção é apresentada como mais um entre os discursos pelos quais elaboramos nossas versões da realidade [...]. Uma das formas que toma essa ênfase é o destaque dado aos contextos em que a ficção está sendo produzida – tanto pelo autor como pelo leitor. Em outras palavras, as questões da história e da intertextualidade irônica exigem uma consideração de toda a situação “enunciativa” ou discursiva da ficção. (HUTCHEON, 1988, p. 64).

Desse modo, conforme a autora, a metaficção historiográfica formula questões epistemológicas e ontológicas a respeito dos “regimes de historicidade”, conceito desenvolvido por Hartog (2013), ou seja, das maneiras de se refletir e articular passado, presente e futuro, compondo um misto dessas três categorias, lançando dúvidas sobre a possibilidade de qualquer consistente “garantia de sentido”, qualquer que seja sua localização no discurso.

Assim sendo, o filme *Guerra do Paraguay* promove a encenação da natureza problemática da relação entre a “redação da história” e a narrativa ficcional, pois tanto a história como a ficção são sistemas de significação, cuja identidade agencia-se por uma “pretensão à verdade”, cujos fatos históricos passaram por uma seleção e por um posicionamento narrativo. Aos 43m02’ do filme, a atriz questiona o soldado:

– Eu vejo que o senhor ainda acredita nos discursos e nas promessas que não dizem nada. Por que os paraguaios eram nossos inimigos? O que foi que eles nos fizeram?

– Bem... ao certo... com precisão... eu não saberia lhe responder... (ROSEMBERG, 2017).

O processo de concepção da metaficção historiográfica, no filme de Rosenberg (2017), portanto, pretende deixar visível aquele subtexto ideológico determinante das condições da própria possibilidade de produção e de sentido nas práticas culturais, incorporando, desse modo, os discursos artísticos, históricos e teóricos, repensando a reelaboração das formas e conteúdos do passado, desafiando as fronteiras entre vida e arte, ao jogar com as margens dos gêneros.

A metaficção historiográfica insere/subverte seu envolvimento mimético com o mundo, onde todas as noções de realismo ou referência entre o discurso da arte e da história são definitivamente modificadas por meio da sua confrontação. Na diegese do filme *Guerra do Paraguay*, é apresentado novo modelo à demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, contestam-se as verdades da realidade e da ficção, pois essa não reflete a realidade e, muito menos, a reproduz. Obtempera-se a separação entre o artístico e o histórico com a incorporação diegética de passados intertextuais vistos como elementos estruturais que constituem as criações contemporâneas, funcionando como marca formal da historicidade da obra.

Desse modo, a metaficção historiográfica do filme *Guerra do Paraguay* problematiza a natureza da narrativa questionando sua legitimidade como projeto global de explicação. A história aproxima-se da fábula com uma veste tênue que pode ser rasgada facilmente por uma lâmina chamada *agora*. Ou seja, ficção e história se confundem na escritura de uma aventura, caracterizada por tentar a produção de uma ficção na qual os mecanismos da realidade cotidiana aglutinam-se sem dificuldade alguma às leis da criação artística.

A ficção cinematográfica é, desse modo, a história que se torna problema e que é colocada em dúvida ou em questão pelo cinema, que leva à interrogação sobre a realidade. Nas relações entre ficção e história é a obra que se volta ao mundo, cuja expressão individual adquire dimensão social. A expressão individual, interpretada como um ato sociológico que resgata a subjetividade dos agentes históricos, se torna, então, o signo de uma tendência cinematográfica e a conseqüente tomada de consciência histórica pelo sujeito. Os fenômenos sociais podem, assim, ser definidos a partir das condutas individuais, e o início da análise sociológica se dará por meio da ação dos indivíduos, pois as estruturas sociais não têm um

sentido intrínseco; entretanto, terão o sentido que os próprios indivíduos imprimem às suas ações.

Destarte, é possível ponderar que, no cinema, a imagem-tempo comporta o cinema de ficção e o cinema de realidade, confundindo suas diferenças, e, no mesmo movimento, as narrações tornam-se falsificantes, e as narrativas, simulações, pois é todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade. Conforme Deleuze (1980, p. 88) é “o falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer, nós, criadores de verdade”.

Dessa maneira, rompeu-se o vínculo do homem com o mundo, e é esse vínculo que deve tornar-se objeto de crença, pois só ela poderá religá-lo com o que ele vê e ouve. O cinema deverá filmar a crença no mundo, pois a natureza da ilusão cinematográfica é a de restituir-nos a crença no mundo.

Todos,

Cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença. Já foi feita uma grande guinada da filosofia, de Pascal a Nietzsche; substituir o modelo do saber pela crença. Porém, a crença substitui o saber tão-somente quando se faz crença neste mundo, tal como ele é. (DELEUZE, 1990, p. 207-208).

O cinema é, desse modo, a percepção tornada linguagem integradora do homem-discurso ao mundo natural, retratando, por conseguinte, o drama homem/mundo. Em dado momento, aos 38m15', uma das atrizes, em diálogo com o soldado, diz:

- Pelo menos o teatro que fazemos, por momentos nos fazem esquecer que vivemos entre monstros como o senhor e os seus superiores.
- Volto a repetir, nossas guerras se justificam.
- São apenas farsas sangrentas.
- Farsas sangrentas... eu defendi o Império!
- Império ou República são demências vazias se não existirem contradições ou história. (ROSEMBERG, 2017).

Em seu filme, Rosemberg se apropria do recurso do *formal realism* (WATT, 1957), cujo método narrativo incorpora uma visão circunstancial da vida a partir de um conjunto de procedimentos narrativos e historiográficos. Apesar de ser uma convenção, o *formal realism* tem vantagens específicas, porquanto existem diferenças importantes no grau em que os diferentes procedimentos mimetizam a realidade, o que lhe permite uma contrafação mais imediata da experiência individual situada num contexto temporal e espacial.

Segundo Lukács (2000), isso vai ocorrer porque a arte se tornou independente dos modelos clássicos e, atualmente, a narrativa cinematográfica já não é mais a cópia de um modelo preestabelecido, mas uma totalidade criada, visto que a unidade natural das esferas metafísicas se rompeu. O cinema estaria, outrossim, paradoxalmente, condenado à fragmentariedade e à insuficiência por um substrato histórico-filosófico, além de ser a “narrativa de uma era” para a qual a totalidade extensiva da vida não se dá de modo evidente, e cuja imanência tornou-se problemática apesar de demonstrar uma intenção à totalidade.

Portanto, na poética cinematográfica de sua metaficção historiográfica, Rosemberg agencia seu cinema semelhantemente a um historiador que coloca um problema a partir das motivações de sua própria época, pois não existe uma realidade histórica que se apresente ao historiador por si mesma; sendo assim, o historiador deve escolher, diante da imensa e confusa realidade, e agenciar a construção do documento, porquanto, o fato histórico é algo inventado e fabricado a partir de hipóteses e de conjunturas. (LE GOFF, 1990). Aos 40m38', as atrizes dialogam com o soldado a respeito dos atos históricos de uma guerra:

- As minhas medalhas são atos heroicos.
- Ah, matar, destruir, ocupar são atos heroicos...
- Históricos!
- Históricos, históricos, históricos!
- Pra que serviriam então as guerras?
- Só serviriam se fôssemos trogloditas, mesmo assim...
- O que é trogloditas?
- Homens das cavernas... Escuta aqui, pequeno homem fardado, eu estou pensando e não discursando... E se o poder é a soma de todos os discursos vazios, o melhor é a gente ficar longe deles, pois todo o tempo que passou pertence à morte.
- É um ponto de vista questionável. (ROSEMBERG, 2017).

Ao refletirmos a respeito das intrincadas relações existentes entre o fazer cinematográfico e a historiografia, ponderamos, conforme Ferro (1992), que o filme não deve ser analisado apenas do ponto de vista semiológico, estético ou histórico, mas como uma imagem-objeto, cujas significações ultrapassam o mero cinematográfico, pois autoriza uma análise sócio-histórica. Assim, o filme, “testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca; ele não é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura”. (NORA, 1988, p. 188). Aos 51m32’, a atriz e o soldado dialogam a respeito daquilo que conforma a existência do homem:

– Eu sou uma atriz, decadentes somos todos... Como diz um poeta que eu conheci um dia, não se pode quebrar as cadeias quando elas não são visíveis.

– Ah, continuo não entendendo nada do que a senhora fala.

– Lhe falta uma certa aversão ao comum e adjacências... São resíduos do teatro, do humano. Eu vivo nas palavras sonhos que não deram certo, mas que continuam aí. Sou o produto de uma época opaca, triste, sendo permanentemente reconstruída, destruída... (ROSEMBERG, 2017).

Dessa forma, a crítica deve se integrar ao mundo que a rodeia e com o qual se comunica, buscando compreender a realidade que representa.

Essas questões dizem respeito aos limites da representação e foram problematizadas no documentário *Nuit et brouillard*, de Resnais (1955), filme que surgiu a partir de uma encomenda feita pelo Comitê Histórico da Segunda Guerra Mundial. Resnais aceitou dirigir o filme apenas quando o escritor francês Jean Cayrol passou a colaborar com o projeto. O diretor pensava que apenas alguém com a experiência de ter passado por um campo de concentração poderia dar conta de semelhante trabalho, e Cayrol foi um sobrevivente do campo de Mauthausen. Ele escreveu sobre sua experiência no campo, no ano de 1946, em um livro chamado *Poèmes de la nuit et brouillard* (CAYROL, 1997), título que viria a inspirar o nome do filme de Resnais, assim como o texto que acompanha as imagens.

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et

d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin. (CAYROL, 1997, p. 4).¹

Lopate (1996) defende que o filme de Resnais se trata de um antidocumentário, pois não seria possível documentar esse tipo de realidade e, nesse sentido, o filme rejeitaria as presunções de neutralidade objetiva do tradicional documentário. Ele seria, antes, um esforço de análise e compreensão do que ocorreu.

Por conseguinte, a questão dos limites da representação permeia os dois filmes: o de Resnais e o de Rosenberg, assim como as implicações éticas de se abordar o tema do Holocausto e da Guerra do Paraguai. Isso aparece não apenas no texto de Cayrol, mas também nas opções técnicas e estéticas dos filmes citados. O filme de Resnais (1955) procura, por meio de documentos, contar o que aconteceu, não propriamente de modo objetivo, pois a voz do narrador transmite ironia quando fala das pessoas que participaram da construção do campo; transmite angústia quando fala dos trens em que as pessoas embarcavam e das terríveis condições de viagem. Existe a busca de uma conexão entre o local, os campos em que foram feitas as filmagens dez anos depois, e a história entre arquitetura e morte. A câmera parece encontrar, nos campos, apenas uma paisagem, uma arquitetura, mas sua busca é atingir o que está por trás de tudo isso, o que se esconde na história daquele local.

Além da mera dificuldade de representação objetiva de um fato histórico, uma das especificidades na representação do Holocausto e da Guerra do Paraguai é a extrema dificuldade na correlação entre os fatos históricos singulares e sua expressão diante do terror e da angústia, pois os limites da representação são, igualmente, os limites da memória do horror.

As obras literárias e cinematográficas expressam, constantemente, a limitação das próprias obras, pois, apesar de querer capturar a realidade dos fatos, as imagens e palavras mostram apenas a superfície, já que a dimensão verdadeira de quem realmente viveu as experiências não é representável por nenhuma imagem ou palavra. Assim, a (im)possibilidade de representação do Holocausto e da Guerra do Paraguai faz parte da própria memória desses acontecimentos, cujo paradoxo consiste em que há um dever ético de lembrar o que aconteceu e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade de representá-lo.

¹ Temos aqueles que olham sinceramente para essas ruínas como se o velho monstro destruidor tivesse morrido sob as ruínas, que fingem estar esperançosos diante dessa imagem que está se afastando, como se estivéssemos curando a peste devastadora, nós que fingimos acreditar que tudo isso é de um tempo apenas e de um único país, e não pensamos em olhar ao nosso redor e não entendemos que choramos incessantemente. (Tradução dos autores).

3 Quando cai a quarta parede

O filme *Guerra do Paraguai* (ROSEMBERG, 2017) agencia sua diegética a partir da quebra da quarta parede, ou seja, uma barreira imaginária que separa as personagens do público, cuja diegese acontece dentro de quatro paredes; assim, quando essa “caixa” é rompida, acaba a ilusão, como acontece aos 43m55’ do filme, quando o soldado pergunta à atriz, que olha diretamente para a câmera:

- Psiu, tá falando com quem?
- Com o público, que está vendo a gente representar.
- Mas eu não o vejo.
- E quando foi que o senhor viu além de seu nariz?
- Não sou cego.
- Não parece. (ROSEMBERG, 2017).

O cinema, usa constantemente, esse método como um exercício de questionamento da própria linguagem, cujo recurso tem origem na teoria do “teatro épico”, ou “teatro não aristotélico”, de Brecht (2005), desenvolvida para contrastar com a teoria do drama de Stanislavski, e se refere a uma personagem dirigindo sua atenção à plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. Enquanto o teatro naturalista é ilusionista com relação à encenação, pois, conforme Benjamin (1994), deve-se reprimir sua consciência de ser teatro, porquanto sua finalidade é retratar a realidade. O teatro épico tem uma consciência vital que lhe permite

ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. (BENJAMIN, 1994, p. 81).

Portanto, o alcance do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), característica do teatro épico, característica efetiva do filme analisado, envolve, maiormente, o trabalho do ator, certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música. O efeito causado é que a plateia se lembra de que está assistindo a uma ficção, e isso pode eliminar a

“suspensão de descrença”. Muitos artistas usaram esse efeito para incitar o público a ver a ficção sob outro ângulo e assisti-la de forma menos passiva. Brecht estava ciente de que derrubar a quarta parede iria encorajar os expectadores a assistir à peça de forma mais crítica, anulando, assim, o “efeito de alienação”.

Conforme o dramaturgo,

a identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável *Poética*, Aristóteles já descreve como, por meio da mimesis, é produzida a catarsis, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. [...] O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que toda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. (BRECHT, 2005, p. 135).

De acordo com Vilaça (1966), o teatro épico não tem a pretensão de eliminar ou destruir a emoção, opondo-se à catarse, mas apenas à catarse como único objetivo do drama, e que nem todas as peças épicas são não naturalistas; além disso, o autor pondera que a diversão faz parte do teatro épico, e que a peça épica não se confunde com a “peça de tese” ou “peça de propaganda”; assim, “o desafio lançado pelo teatro épico é, em última análise, a criação de um teatro responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma”. (VILAÇA, 1966, p. 273).

A criação épica, segundo Barthes, aprofunda-se nos problemas sociais, cujos

males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na

história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (2007, p. 130-131).

Dessa forma, o espectador do “cinema épico” de Rosemberg (2017), ao se distanciar da ficção, assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas, pois a proposta não é reproduzir condições dadas, mas desvendá-las. O “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*) ativa uma reação no espectador, tirando-o da passividade e o colocando no movimento da reflexão. O cinema épico, dessa forma, questiona o caráter de diversão adjudicado ao cinema, abalando sua validade social e o privando de sua função específica no sistema capitalista. É possível afirmar, nesse sentido, que a quebra da quarta parede produz um efeito contrário ao da empatia.

4 Os planos-sequência da guerra

Guerra do Paraguai não é um filme sobre a guerra ocorrida no século XIX, porquanto parte de uma guerra específica para chegar às guerras atuais, ou seja, é uma metáfora poética que procura refletir a respeito desta doença: a morte programada, visto que batalhas, tiros e espetáculos são apropriações históricas de Hollywood, já que são elas que vendem a indústria da guerra em forma de aventura, heroísmos e espetáculo. Assim sendo, o diretor agencia a desconstrução da guerra como espetáculo intimidatório de povos e nações, no intuito de alcançar uma dor de experiências dentro de cada um, pela narrativa da história de um soldado raso que retorna ao Brasil após combater na Guerra do Paraguai, no século XIX, e se encontra, dentro de uma diluição de temporalidade, no século XXI, quando encontra duas irmãs atrizes que estão na miséria, vivem na fome e acabaram de perder a mãe, as últimas remanescentes de uma trupe de teatro destruída pelos meios de comunicação de massa.

Tais personagens, interpretadas pelos atores Patrícia Niedermeier, Ana Abbott, Alexandre Dacosta, Chico Diaz e Francisca de Oliveira, encontram-se no que pode ser uma fenda do tempo ou uma licença poética do diretor para alimentar seu filme reflexivo. Do entrechoque dos discursos, Rosemberg (2017) articula uma reflexão sobre a arte, a história, a guerra e o capitalismo. A mulher fala, e o homem, quando intervém, carece de argumentação. A guerra, que o soldado anuncia estar terminada e vencida,

retorna, no desfecho do filme, numa daquelas colagens que só Roseberg tem o segredo e que foram os instrumentos para que ele passasse ativo nos longos anos em que deixou de filmar longas-metragens.

A diegese do filme *Guerra do Paraguay* se constrói na teatralidade da encenação que determina as composições de quadro e as orientações dos planos, principalmente os longos planos-sequência (BAZIN, 2002), valorizando os diálogos das personagens que questionam a câmera e o espectador sobre a arte e a vida.

O crítico André Bazin (2002), cofundador da revista *Cahiers du Cinéma*, definiu o plano-sequência como a filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, no qual a câmera realiza um movimento sequencial, sem ocorrência de cortes e em apenas um *take*. O autor defendia a ideia de que tal recurso dava mais realismo ao cinema, evitando a ruptura da realidade, o que acontece normalmente através da montagem de *takes* em uma película.

Bazin (2002) postula uma espécie de progresso triunfal do realismo cinematográfico, distinguindo entre os cineastas da *imagem*, que dissecaram a integridade do *continuum* espaçotemporal do mundo e o segmentaram em fragmentos, e os cineastas da *realidade* que se utilizam do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade em relevo. A partir disso, a proposta baziniana valoriza os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis das personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos, características dos cineastas neo-realistas, buscando penetrar no cerne do real, comprometendo-se com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène* e o respeito à integridade espaçotemporal da narrativa.

Segundo Bazin,

o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária. [...] Enfim, no filme de puro relato, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável ainda que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem. Mas, sobretudo, certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada. (BAZIN, 2002, p. 62-64).²

² Tradução dos autores.

A proposição de Bazin se vincula à noção política de democratização da percepção cinematográfica, porquanto o espectador sente-se livre para explorar os múltiplos planos do campo da imagem em busca de sentidos. O crítico é a favor do que conceitua de “Cinema Impuro”, ou seja, um misto de teatro e cinema, como se lê:

Na verdade, as imagens da tela são, em sua imensa maioria, implicitamente de acordo com a psicologia do teatro ou do romance de análise clássica. Elas supõem, junto com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida. Se entendemos, já com mais sutileza, por “cinema” as técnicas de relato aparentadas com a montagem e com a mudança de plano, as mesmas observações continuam sendo válidas. (BAZIN, 2002, p. 90).

Bazin, contudo, jamais foi um “realista ingênuo” como o acusaram, pois que sempre esteve consciente dos artifícios exigidos à construção da imagem realista; dessa forma, o crítico é um formalista que refletiu sobre a *mise-en-scène* cinematográfica.

Segundo Xavier,

há um ilusionismo legítimo que constitui a base para o verdadeiro realismo [...] tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário [...]. Bazin considera legítima a manipulação que salva a inocência do cinema. (2008, p. 83-84).

Assim sendo, no filme *Guerra do Paraguai* os planos-sequência servem como questionamento da temporalidade narrativa e da *mise-en-scène*, aproximando-se da estética do “Cinema de Fluxo”, em que ocorre o abandono da perspectiva narrativa em prol de outras estratégias de relação espectral, privilegiando a imagem e o som em estado puro, cujos significante e significado estão amalgamados, não estando a serviço do enredo. Ao analisarmos o filme de Rosenberg (2017), identificamos, conforme o movimento de câmera e a *mise-en-scène*, seis tipos de plano-sequência utilizados pelo diretor, quais sejam:

1. Plano-sequência realista (câmera estática/móvel) – esse plano-sequência abre o filme, inicia em 2m3’ e termina em 7m43’. A imagem está desfocada no início, mas, aos poucos, à medida que as personagens se aproximam

da câmera, vemos o sofrimento das três mulheres a puxarem sua carroça de artistas mambembes. Não há nenhum diálogo nessa cena, escutamos o ranger da carroça, o som de um helicóptero e o barulho de tiros e explosões.

2. Plano-sequência onírico (*travelling* circular) – esse plano-sequência inicia em 13m58' e termina em 17m24'. As duas personagens (homens) – dois soldados, um brasileiro e outro paraguaio – encenam como se estivessem num estado temporal suspenso, pois o soldado dialoga com uma de suas vítimas de guerra.

- Quem é você, homem ensanguentado?
- Não me reconhece?
- Como vou reconhecer com esse trapo sujo de sangue em volta do seu rosto?
- Rosto deformado por um tiro seu.
- Numa guerra não tem que ficar escolhendo onde se vai atirar. (ROSEMBERG, 2017).

3. Plano-sequência teatral (*travelling* lateral) – esse plano-sequência inicia em 28m25' e termina em 29m20'. As duas atrizes e o soldado interpretam como se estivessem num palco teatral.

- Como bem diz um personagem de Molière, a hipocrisia é um vício, mas está na moda, e todos os vícios da moda são virtudes. O personagem do bem é o mais fácil de interpretar, qualquer hipócrita o representa com razoável perícia, mas fica difícil saber se estamos diante de um hipócrita no papel de um homem de bem, ou de um homem de bem que banca o hipócrita para não ser humilhado como um homem de bem. E o que sabemos nós sobre o amor!
- Eu vindo de uma guerra bestial e a senhora me fala disso...
- Eu sou uma mulher, estou além das suas guerras.
- Minhas não, nossa! (ROSEMBERG, 2017).

4. Plano-sequência hipertextual-teatral (*travelling* lateral) – esse plano-sequência inicia em 32m33' e termina em 34m18'. A cena é marcada pela intertextualidade com peças teatrais, especificamente de Shakespeare. Enquanto escutamos sons de tiros e explosões, a atriz pega uma pedra, como se fosse Hamlet a segurar um crânio, e dialoga com o soldado.

– Ser ou não ser uma pedra. *To be or not to be a stone*. O que sei eu? Todos os seres são desgraçados, mas quantos o sabem?

– Eu não sou!

– É, é e não sabe. (ROSEMBERG, 2017).

5. Plano-sequência teatral (câmera estática) – esse plano-sequência inicia em 48m18' e termina em 49m42'. A cena mostra as três personagens se esforçando para empurrarem a carroça ao longo de todo o ecrã da tela, da esquerda para a direita. Escutamos o ranger da carroça e a voz *off* da atriz.

– As guerras não servem pra nada, a não ser para destruir culturas e civilizações, e só os espertos faturam com ela. O senhor, só como soldado, fica com as medalhas e a fome. É o tal do enigma da canja, tão pobre e fodido como eu. (ROSEMBERG, 2017).

6. Plano-sequência hipertextual cinematográfico (*travelling lateral*) – esse plano-sequência inicia em 1h1m44' e termina em 1h11m57'. A atriz e o soldado estão conversando, sentados diante de uma fogueira, ao fundo escutamos o barulho de tiros e explosões. O soldado oferece à atriz um buquê de flores.

– Mas eu nunca recebi flores de ninguém. Se eu nunca recebi flores de ninguém, eu agora me senti... mulher? E logo flores de um homem que vive de tirar a vida humana. Vê como a vida pode ser difícil, contraditória? Quem pode ser mais odiado que um soldado? Quem pode ser mais odiado e desgraçado que um soldado, e ainda assim digno de um gesto delicado? (ROSEMBERG, 2017).

A cena é marcada pela intertextualidade com outros filmes, especificamente de Stanley Kubrick, pois as personagens dançam abraçadas ao som do poema sinfônico *Also sprach Zarathustra*, de Richard Strauss, da trilha do filme *2001: a space odyssey*. Ao final do longo plano-sequência, o soldado mata a atriz com várias cacetadas na cabeça, aludindo novamente ao filme de Kubrick.

Essa variação nos planos-sequência deve-se às características específicas de cada cena, em que os atores e o cenário dialogam com as formulações filosóficas propostas pelo diretor. É preciso deixar claro que existem outros planos-sequência ao longo do filme, até mais longos que os analisados; assim, o esquema apresentado é apenas um modelo de interpretação da proposta de direção do cineasta. Percebe-se, nesse sentido, que Rosemberg

(2017) utilizou o plano-sequência de forma a criar uma narrativa complexa que questione as verdades históricas e estéticas.

Desse modo, o filme *Guerra do Paraguai*, cujas significações ultrapassam a mera criação artística, procura nos apresentar uma vida e um mundo que não havíamos suspeitado anteriormente, porque a criação artística não é completa por si mesma, pois só existe dentro de um conjunto de relações que transcendem à sua entidade concreta, para integrá-la no mundo que a rodeia; preexiste à sua aparição um conjunto de seres sobre os quais a obra projeta uma espécie de luz, convertendo-se em seu centro unificador e constituinte de seus mundos, pois o fazer artístico faz emergir algo que só se mostraria através da obra e que constitui o recesso poético da arte.

Referências

- BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, B. *O pequeno organon para o teatro*. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- CAYROL, J. *Nuit et brouillard*. Paris: Fayard, 1997.
- DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema II*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FERRO, M. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- HARTOG, F. *Regimes de historicidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- HUTCHEON, L. *A poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- LE GOFF, J. *A nova história*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LOPATE, P. In search of the centaur: the essay film. In: WARREN, C. *Beyond document: essays on nonfiction film*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996. p. 243-269.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- NORA, P. O retorno do fato. In: LE GOFF, J.; NORA, P. (Org.). *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

RESNAIS, A. *Nuit et brouillard*. Produção: Anatole Dauman. Roteiro: Chris Marker & Jean Cayrol. Narração: Michel Bouquet. (32 minutos) 1955. Distribuidor: Paragon Multimedia. DVD.

ROSEMBERG, L. *Guerra do Paraguai*. Produção: Cavi Borges. Elenco: Alexandre Dacosta, Ana Abbott, Chico Díaz, Patricia Niedermeier. (80 minutos) 2017. Brasil: Livres Filmes. DVD.

VILAÇA, M. Do teatro épico. *Vértice* – Revista de Arte e Cultura, Coimbra, n. 271-272, p. 261-281, abr./maio 1966.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

WATT, I. *The rise of the novel*. London: Chatto and Windus, 1957.