

# “CREDE + MI”: UMA RECONSTRUÇÃO DE MANN

POR SÔNIA MARIA OLIVEIRA DA SILVA

\*



O longa-metragem *Crede+mi* (1996), de Bia Lessa<sup>1</sup> e Dany Roland é uma reinvenção do romance *O Eleito*<sup>2</sup>, de Thomas Mann, resultante de experimentações dos realizadores em oficinas de interpretação ministradas para cerca de 400 pessoas - entre atores de teatro amador e não-atores - em diferentes cidades do Ceará. Gravado em Hi-8 e kinescopado para 35 mm, o filme tinha como propósito inicial ser apenas um registro do trabalho com os atores. Essa característica de documento, que marca a gênese da obra, mantém-se presente durante todo o filme, nas oscilações temporais de sua narrativa, que vai da representação de uma sucessão de acontecimentos, indicados pelo texto de Mann, à irrupção de uma realidade que documenta, não uma oficina de interpretação, mas o cotidiano de seus integrantes.

Ao re-contarem a trajetória dos irmãos Sibilla e Willigs, os atores se apropriam do texto e acabam contando uma outra história. Esse trabalho de recriação somado à primorosa montagem do filme, que associa o universo medieval de Mann ao clima de devoção do Sertão cearense, faz vir à tona um "grão de real" (BONITZER). Assim, sem o querer, *Crede+mi* é um documentário revelador de aspectos da cultura e da fé no Sertão que, por sua originalidade e estrutura atípica, chama-nos a atenção.

Em se tratando de cinema documental, realidade e ficção são dimensões temporais que não se pode isolar. Amalgamadas, ao se tentar definir essas naturezas, elas se volatilizam, o que reforça a idéia de que, no final das contas, "todo filme é um filme de ficção" (NICHOLS). A contraposição realidade versus ficção hoje não parece fazer muito sentido. No entanto, nos anos 60, essa dicotomia moveu o debate sobre o cinema documental, questão intensamente problematizada na época, quando os realizadores pretendiam oferecer um máximo de realidade, ou um mínimo de ficção.

Efetivamente, a linguagem documental se desenvolveu a partir dos anos 50, com o aparecimento de novas tecnologias, como a câmera portátil e o microfone. A invenção dessa aparelhagem mais leve, impulsionada pelo surgimento da televisão, possibilitou aos realizadores operar tomadas e movimentos antes limitados pelo antigo maquinário, muito embora alguns procedimentos já fossem identificados no cinema russo dos anos 20, com Dziga Vertov<sup>3</sup>, que também buscava capturar o cotidiano, um mundo real.

Entre as décadas de 50 e 60, essa procura por um real no cinema documental fundamenta o *Cinema direto*, na América de Norte, o *Cinema-verdade*, na França, e encontra ressonâncias em outras ramificações noutros lugares do mundo a partir desse mesmo período. No Brasil, encontramos reverberações desse estilo no Cine-ma Novo que, a seu modo, vale-se de traços de realidade para fazer nascer a ficção.

Em princípio, o *Cinema direto* e o *Cinema-verdade* têm em comum a captura de som e imagem diretos e, conseqüentemente, a proximidade da câmera com o fato, unindo o sujeito que filma à ação ou ao tema filmado. Mas, a própria expressão *Cinema direto* revela a ênfase dada à técnica, distinguindo-se do *Verdade*. O *direto* crê numa não-intervenção - seja antes, durante ou depois da filmagem; seus realizadores produzem uma espécie de jornalismo que seria extraído da pura observação, como se a não-interferência na imagem e no som possibilitasse tocar o *real*, uma suposta natureza pré-filmica; como se o equipamento técnico utilizado sem interferência se tornasse

1 - Esse é o primeiro trabalho em cinema de Bia Lessa, mais conhecida no Brasil pelos espetáculos teatrais que dirigiu, destacando-se, entre estes, *Orlando* (1991), *Don Giovanni* (1992) e *As Três Irmãs*, de Anton Tchecov (1998).

2 - Obra baseada nos versos orais *Gregorius Von Stein*, de Hartmann Von Aue, do século XII.

3 - As novas tecnologias não foram exatamente o motor das novas linguagens do documentário. O cinema mudo soviético dos anos 20, mais especificamente o *Cine-matéria* ou *Cine-olho*, de Vertov, mesmo com equipamento rudimentar, já operava enquadramentos, planos e montagem que, em verdade, foram facilitados e potencializados com os novos aparelhos. Mesmo sem a tecnologia, já havia um desejo e uma prática de interferência no filme antes e depois de sua realização.

uma "janela para o mundo assim como ele é". Esse tipo de cinema ganhou mais força nos Estados Unidos.

Na França, o cinema feito em estilo *direto* resultou o *Cinema-verdade*<sup>4</sup>, expressão criada em 1960, por Edgar Morin, ao homenagear o *Kinopravda*, de Vertov, precursor do gênero. Mais forte corrente do documentário francês no período<sup>5</sup>, esse cinema contrapõe-se ao *direto* americano quando defende uma intervenção do realizador antes, durante e depois da filmagem; intervenção que deve ser explicitada principalmente por meio de problemas e/ou questões postas pela equipe de filmagem aos participantes do filme. A entrevista é, portanto, um mecanismo fundamental para a interação do filmado com o filmador.



Em *Crede+mi*, o documental se coloca em linha de fuga. O desenvolvimento da narrativa, centrada na obra de Thomas Mann, vai sendo interrompido e transformado pelas irrupções de uma realidade tangível, deixando apenas traços de uma prática documental. O filme se inicia com um *travelling* sobre o mar. A câmera mantém-se num plano inclinado, sempre caída para a esquerda, como se embalada pelas ondas. Um *off* narra a criação do mundo. No quadro seguinte, o narrador oculto é revelado: um homem velho, sem dentes e enrugado; uma forte presença a "reinventar" o livro do Gênesis, numa linguagem própria e cotidiana. A partir daí, o enredo de *O Eleito* é conduzido por vários atores que se revezam na representação dos personagens, tendo como recurso recorrente o *off* do velho homem.

Assim, a ficção propriamente dita, está no filme sempre em contínua retomada. À medida em que os personagens representam a trama do romance, operam desvios temporais para, logo em seguida, retomarem novamente o enredo afastado. Vemos em *Crede+mi* elementos mais próprios aos contexto da realização do filme que de *O Eleito*, mas que contribuem para o sentido da re-construção da narrativa de Mann. É o que fica claro quando os diretores optam por utilizar o embate dos grupos de reisado para representar a guerra do "*terrível Rogério - o barba em bico*" - contra o país de Sibilla - personagens do romance. Também é a partir da guerra entre reinos antagônicos, na disputa pela mão da princesa, que surge o rito do reisado. Outras associações entre práticas locais e o texto são as imagens da romaria de São Francisco, na cidade de Canindé, das apresentações da Banda de Pifaros dos Irmãos Aniceto e de uma orquestra de violinos tocados por garotos.

*Crede+mi* segue estabelecendo relações que, no projeto inicial, não estavam pré-determinadas, mas que entram no filme pela semelhança com o tema representado. São *desvios pelo direto* (COMOLLI) que possibilitam mostrar dois universos infinitamente distantes, exatamente no ponto em que eles se cruzam: nas conciliações entre os ditos de um catolicismo opressor e os fatos da vida.

Outro exemplo é o garoto Miguel Barros falando sobre o fóssil de um pterossauro mastodonte. Trata-se do diretor cultural do Museu do Homem do Kariri, em Nova Olinda (CE), que reúne fósseis de 110 milhões de anos, encontrados na parte cearense da Chapada do Araripe. Situada entre os estados do Ceará, Pernambuco e Piauí, a região formou-se no período cretáceo, quando, segundo algumas teorias, a África e a América do Sul separaram-se definitivamente.

A narração do garoto converge para o ressurgimento do personagem Gregorius que, como forma de penitenciar-se e expiar os pecados de sua linhagem, acorrentara-se a uma pedra no meio do mar, sendo encontrado, quase fossilizado, após 17 anos. Fruto do incesto entre Sibilla e Willigis, Gregorius é lançado ao mar dentro de um barril. Resgatado por um pescador, é adotado por uma família com

4 - O teórico Bill Nichols (ver bibliografia) oferece uma classificação dos quatro modos de representação da imagem no cinema documental: *Clássico expositivo* (forma tradicional com voz off e imagens não-sincronizadas e montagem transparente), *Observacional* (busca o mínimo de interferência como forma de máxima aproximação do real - inclui o direto americano e canadense), *Interativo* (*Cinema-verdade* francês, que assume a intervenção técnica) e *Reflexivo* (híbrida, essa forma revela os meios através dos quais o filme foi realizado, procurando desmitificar essa prática e promover um distanciamento brechtiano, colocando questões para o espectador e não para os "atores sociais", como o faz *interativo*).

5 - Os filmes *Moi, un noir* (1958) e *Jaguar* (1954-1967) de Jean Rouch são as principais referências desse modelo.

---

quem vive até descobrir sua verdadeira origem. Gregorius parte e chega a um país em guerra. Luta e vence todas as batalhas e, como prêmio, recebe a mão da princesa do reino defendido. Como no *Édipo*, de Sófocles, Gregorius, sem o saber, casa-se com a própria mãe. Diante de mais trágicas revelações, exila-se numa ilha, onde quase duas décadas depois, ele, que ainda vive e assemelha-se a um ser pré-humano, é eleito o papa.

Outro recurso utilizado pelos diretores para misturar os tempos da filmagem e do romance é a operação inversa, ou seja, a inserção de cenas do texto nos espaços cotidianos. É o que acontece na seqüência em que Gregorius chega à Roma, montado numa mula, para assumir o Papado. Nessas cenas, o ator mistura-se à multidão de um desfile de Sete de Setembro e de uma procissão de Nossa Senhora das Dores, em Juazeiro do Norte.

Outros acontecimentos - mais cotidianos e menos folclóricos - também estão presentes. É o caso de um parto natural registrado em inusitados primeiros planos que mostram o rosto da mulher sem o menor traço de dor, e indiferente à gravação. Nessa cena, que se refere ao parto de Sibilla, a câmera perscruta o acontecimento, invade o fato filmado. No filme, não estão presentes equipe técnica, aparelhagem nem mesmo o recurso da entrevista, mas a câmera atua fortemente em todas as cenas por meio dos bruscos movimentos que opera. Não se trata, portanto, de uma câmera passiva que, como no *direto americano*, observaria uma realidade pré-filmica; em vez disso, atua mais a um estilo do *Cinema Verdade* - ainda que esteja oculta - quando opera movimentos invasivos, treme e gira sobre seu próprio eixo o que filma.

## A narração de si

*Crede+mi* está circunscrito a um real na medida em que o enredo cede lugar ao contexto local e à vivência dos atores. Um desejo de apreensão da realidade também fica nítido no conceito de interpretação explorado. Segundo Bia Lessa (1997), a meta era desligar-se de uma interpretação que "representasse" o romance. A idéia, diz ela, era recontar a história, não como uma obra de Mann, mas como um caso vivido, visto, experimentado. Assim, os atores são mais narradores do que personagens; e, enquanto tal, atingem uma intimidade com o caso semelhante à do narrador literário de *O Eleito*. Este tudo vê, tudo sabe, tudo sente; está presente no mais recôndito da alma dos personagens do romance. Essa presença universal lhe confere a força do vivido, do experimentado, a força do documentário.

O narrador de Mann, à medida em que desfia a *via crucis* dos descendentes de Grimaldo e Baduhenna, conta-se também a si próprio. Ele não participa das ações, não é personagem, mas está sempre presente, e assim se introduz, começando por nomear-se: Clemente; sua "voz" interrompe o romance com frequência para comentar um fato ou questionar a própria narração. Às vezes muito presente - comentando o sentimento mais íntimo, que nem os diálogos das personagens revelam - às vezes na mais completa dissimulação - elogia enormemente alguém, para depois, sutil e sem ironia, revelar a vileza que a própria fala deste esconde. Assim é o narrador de *O Eleito*:

*"O gênio da Tradição, que encarno, é um espírito malicioso e inteligente; sabe dosear os efeitos; não satisfaz logo todas as curiosidades; pelo contrário, excita-as ainda mais, explicando aqui e mantendo por assim dizer outra pergunta de gelo para que se robusteça" (MANN: 1976, P 67).*

Ou ainda:

*"... As previsões humanas não vão longe, excepto no caso do narrador que conhece a história até ao seu desfecho maravilhoso e, por assim dizer, comparticipa das decisões da divina Providência - vantagem única e que, aliás, não convém aos*

*humanos. Sinto-me, pois, inclinado a envergonhar-me de tomar partido pelas providências humanas, censurando nesta altura da narrativa o que mais tarde serei obrigado a exaltar esmagado pela sentença divina - mistério da Graça (Idem:132).*

A apropriação do texto de Mann pelos personagens do filme resulta numa variedade estética que a limitação a um enredo fechado impossibilitaria. Por estarem livres para *re-criar* o texto, os atores empreendem um processo de transcrição à medida em que inserem novos elementos. Em Mann, Sibilla chora pelas perdas que sofrera. Em *Crede+mi*, a atriz Francisca Lima, duvida da justiça divina: "Quem é você, Deus, pra me julgar? (...) Onde estava você, com sua legião de anjos, que me deixou pecar?". Essa fala trazida pela narrativa de *Crede+mi* aproxima-se das contradições e "infrações" cometidas pelos católicos de Mann, cujas práticas cotidianas não são redutíveis aos preceitos de uma Igreja medieval. Durante todo o filme, são feitas associações entre o fervor dos penitentes da região do Cariri, especialmente os romeiros de Juazeiro do Norte, e a prática dos fiéis da Idade Média.

## A "invenção" do clichê

A tragédia de Thomas Mann vai sendo narrada num turbilhão de devaneios dos que a recontam. Há imagens propositadamente escuras que, somadas ao uso excessivo de *closes* e de *contre-plongées*, conferem um certo ar grotesco ao filme. Os atores transportam os diálogos para a fala cotidiana, naturalizando o texto. E há o plano inclinado, no qual a câmera se mantém quase sempre caída para a esquerda. É uma tensão e um desequilíbrio constantes que impelem a uma certa histeria da imagem. Essa atitude, que poderia ser uma tentativa de imprimir à imagem o tema central da obra - como, de certo modo, o fazia o transe de Glauber Rocha, cuja câmera era a um só tempo produto e produtor dessa relação - é esvaziada pela sua recorrência em demasia.

Por ser enviesada o tempo inteiro, tal angulação perde sua força simbólica; exaspera um caos já instalado pela *mise-en-scène* dos atores, pela ambientação, pelo próprio enredo e, por fim, pela relação entre todos esses elementos. O desequilíbrio já está posto. O uso da câmera dessa forma torna-se gratuito, quase um adorno e, como tal, sempre pode ser dispensado. Esse movimento, por vezes, torna-se intolerável. E de um intolerável que assim o é não pela ausência de uma ressonância com o espectador, estranho a sua realidade - o que seria rico, pois epifânico; mas por ser caricatura do próprio contexto do filme, uma vez que acentua com o enquadramento uma situação que já está dada.

Em princípio, a angulação nos remete ao cinema de Rocha que, no entanto, procurava, através da câmera, instaurar um *transe*. Ato de fala do colonizado ao colonizador (Deleuze, 1990), o transe glauberiano era introduzido também por meio dos personagens e dos temas. Ele procurava não negar os mitos - sempre o resultado de uma parceria entre colonizado e colonizador - nem os enaltecer, mas entrar em seus interstícios para corroê-los e, a partir daí, talvez - e era nessa incerteza quanto ao possível que residia a potência desse Cinema Novo - destroná-los. Era uma positivação dos mitos, entidades que não existem sem a presença do colonizador, já que surgem do confronto com este. É a reapropriação de um discurso; uma estratégia para o diálogo, que pode vir, conforme assinala Deleuze, em forma de guerra (idem).

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*



Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

(1964), por exemplo, tem uma câmera errante e desequilibrada, extensões das errâncias de Manuel, que desconhece uma saída para os conflitos que enfrenta. Essa ignorância torna-se transparente por uma câmera que não é um olho de fora, curioso, impressionado pela situação que vê, mas, às vezes, o olho dos personagens, às vezes, o da própria situação. Olho que sente mais do que vê. Uma câmera afeto. Em *Crede+mi*, a câmera tem sempre uma atitude estrangeira que *estranha o de fora*. Essa atitude estética é um prolongamento do primeiro contato que Bia Lessa teve com o contexto em que foi construído o filme. A autora narra a sua chegada à cidade de Crato:

*"A cidade estava toda vazia e eu encontrei numa esquina um bando de gente. (...) Cheguei perto e vi que aquela gente estava num velório. Aquelas pessoas ali, conversando, e - incrível! - o caixão aberto e uma criança comendo - sei lá - feijão com arroz, em cima do defunto, numa proximidade com o morto, que devia ser avôzinho dela ... era uma coisa ... ali... muito bonita... muito natural. Nesse momento eu disse: "'Gente, isso é Thomas Mann puro!'" (in *Cinemas*, nº 03).*

A câmera torta é o olhar de estrangeiro de Bia Lessa. É a sua descoberta feita entre espasmos; o olhar do *Outro* que não caiu bem à situação, que não se ajustou. Esse desajuste, essa emoção diante dos fatos surpreendentes é o desvio fundante do filme, que iria ser um registro em vídeo da oficina para atores. No entanto, esse movimento que faz nascer a obra, e que também se mantém nas oscilações temporais ainda na montagem, do ponto de vista da forma, torna-se um artifício vazio.

Operar enquadramentos mirabolantes não sempre resulta em inovações, podendo redundar em clichês. Deleuze nos chama a atenção para a necessidade de impedir esse fenômeno. Essa queda renitente, explica ele, pode acontecer pela recorrência de outros autores no uso de uma imagem já bastante explorada, mas também na própria tentativa de construção da verdadeira imagem. É o que o autor chama de criar "enquadramentos obsedantes". Se não rivalizados com o clichê que se pretendia substituir, esses planos podem incorrer num novo clichê porque se estará criando uma fórmula vazia.

É essa ausência de tensão entre a nova imagem pretendida por *Crede+mi* e o clichê que ela própria representa - ao repetir um olhar sobre o Nordeste através do fanatismo ou das crenças religiosas - que limita a pesquisa do filme, obra, cujo mérito de construção de narrativa não pode, por outro lado, ser descartado. Mas, nesse aspecto formal, o filme não "rivaliza" com as outras imagens. Limita-se a repeti-las de forma enviesada. Outro ponto a ser destacado é que *Crede+mi* entra nos mitos - a fé, a fome do colonizado - mantendo-os intactos. Não se dá efetivamente uma corrosão. Eles permanecem; como coisa estranha, mas permanecem.

Os mitos em Glauber Rocha são representados de uma maneira bem diferente. Em entrevista a Raquel Gerber (1982), o cineasta explica a sua reinvenção dos mitos:

*"A terra agora se chamava Eldorado. E sobre esta terra não havia os traumas do Golpe de Abril: sobre esta terra havia um trauma muito maior, o trauma de cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que a minha, além dos corpos, o próprio sentido da existência. Era o começo de uma 'filosofia do subdesenvolvimento', resultado de uma máxima que eu tinha lançado na Itália e na França, um ano antes. 'A estética por excelência do homem subdesenvolvido é a violência: esta violência se faz gerar pela fome'" (GERBER: 1982, P 240).*

Em *Crede+mi* não se dá uma tensão criadora dessa ordem. Ainda que o enquadramento não esteja alinhado, não se pode dizer que haja uma relação de tensão entre a imagem e os acontecimentos representados. Segundo o filósofo Gilles Deleuze (1992), para extrair dos clichês uma imagem, é preciso devolver tudo o que lhe foi subtraído. Ou, o inverso, fazer-lhe buracos, para que neles surjam a outra imagem, a partir da restauração das partes perdidas. Em contraposição ao clichê, a verdadeira imagem permite uma vidência, é, pois, uma epifania.

---

Já o clichê, ao contrário, nasce do vazio de metáforas que já não têm mais nada a dizer. Assim, considera Deleuze, é a inserção da imagem em encadeamentos sensório-motores que a empurra para a condição de clichê. E é a própria imagem que organiza ou induz esses encadeamentos para que nunca percebamos tudo.

*"Como diz Bergson, nunca percebemos a imagem inteira, percebemos sempre menos, apenas o que estamos interessados em perceber. Portanto, comumente, percebemos apenas os clichês" (DELEUZE: idem).*

Sob esse ponto de vista, a imagem em *Crede+mi* cai no vazio do seu próprio êxtase. Êxtase que nada constrói porque não "esburaca" as metáforas a que recorre. É como uma neutralidade tornada parcial pela reincidência, eis a outra fórmula do clichê.

CREDE+MI  
75min., 35mm.  
Diretores: Bia Lessa e Dany Roland  
Produtores: Bia Lessa e Dany Roland  
Enredo-adaptação: Bia Lessa  
Editor: Sérgio Mekler  
Câmera: Bia Lessa

## **Bibliografia**

- BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo - Teoria e Biografia na obra de Glauber Rocha* - tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio, agosto de 1997.
- BONITZER, Pascal. *Le Champ Aveugle - essais sur le cinéma* (Cahiers du Cinéma), Paris, Gallimard, 1982.
- COMOLLI, Jean-Louis. "Le détour par le direct", (1 e 2), in *Cahiers du Cinéma*, nº 210, 211 (março/abril), Paris, 1969.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*, São Paulo, ed 34, 1992
- *A Imagem-tempo - Cinema 2*, São Paulo, Brasiliense, 1990.
- GERBER, Raquel. *O Mito de Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*, Petrópolis (Rio), 1982.
- LESSA, Bia e ROLAND, Dany. in *Cinemais* (entrevista a José Carlos Avellar, Ivana Bentes e Geraldo Sarno), nº 03, Funarte. Publicação do Laboratório de Pesquisa e Tecnologia da Imagem e Funarte, Rio de Janeiro, jan-fev, 1997.
- MANN, Thomas. *O Eleito*, Rio de Janeiro, Portugalia, 1976.
- NICHOLS, Bill. *Representing Reality*, 1991.



---

\* **Sônia Maria Oliveira da Silva** é jornalista, Mestre em tecnologia da imagem pela UFRJ, professora universitária e pesquisadora do cinema brasileiro.