

# Descobertas do Brasil – a terra e o cinema de Glauber Rocha

*Jair Tadeu da Fonseca\**

**E**ste ensaio discute três filmes de Glauber Rocha: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *A Idade da Terra* (1980). Todos eles tem uma imagem central: a terra, que está relacionada à imagem do mar. Ambas as imagens constituem uma alegoria do nascimento de uma nação e de suas relações continentais e globais. Em português, o verbo “descobrir” significa não apenas “encontrar”, mas também “mostrar”, “exibir”, “trazer à vista”. Assim, considerando o cinema de Glauber Rocha, podemos compreender a “descoberta” do Brasil como uma criação de imagens do país.

*São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, européia, misturada com índios e negros. E são milênios, além da medida dos tempos aritméticos ou da loucura matemática, que não sabe de onde veio nem mesmo a nebulosa do caos, do nada. (...) É muito rápida a História.* (Glauber Rocha, em *A Idade da Terra*)

Em que pese toda a polêmica, necessária, em torno da comemoração dos “quinhentos anos do descobrimento do Brasil”, ela poderá servir, pelo menos, para que possamos repensar nosso próprio país e para que tentemos vê-lo com outros olhos. Tendo em vista a polêmica, cabe lembrar que a “descoberta do Brasil” é uma noção existente a partir de um ponto de vista eurocêntrico, que parece ignorar o fato de o território “encontrado” já ser habitado

---

\* Universidade Federal de Minas Gerais.

E, recuando um pouco mais, podemos associar tal filme ao romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias*, que se inicia com a frase: “Era no tempo do rei”. Também nessa história de Leonardo, os rituais sociais, num jogo de espelhos, exibem as fissuras da sociedade e suas relações de poder. Leonardo, como um títere, mimetiza o comportamento de outros segmentos sociais, aí exibidos, como caricaturas, em seu avesso.

O filme, uma pantomima da História, dialogando com outras histórias, relativiza seus poderes, rindo do outro e de si mesmo. Rir de si mesmo não significa desprezar-se, antes pode ser um fino meio de reflexão e busca de mudança. Por isso mesmo, numa deslocadora abordagem pós-moderna, a relação eu/outro se apresenta contaminada, sem poder ser separada de forma maniqueísta.

Não há como se pensar o filme apenas como uma crítica ao colonizador, mas sim como uma leitura crítica da história do Brasil, não só a história dos compêndios escolares, mas a história que ora se desenrola sob nossos olhos, com ou sem nossa consciência participativa.

Carlota, que havia mergulhado na cultura brasileira, utilizando-se da macumba para reconquistar seu amante negro, despreza essa terra, como se pode notar quando joga fora seus sapatos a que era tão apegada (considere-se sua coleção de sapatos), e diz: “Desta terra eu não quero nem o pó”. Mas levou consigo muito mais do que o pó, ou mesmo do que o ouro, levou histórias e deixou histórias, que fecundam nosso imaginário e nos permitem pensar nossa identidade, nossas identidades.

O recurso de se colocar uma criança como ouvinte da história em que se projeta – observe-se que Carlota e Yolanda, a ouvinte, são a mesma atriz – também exhibe esse espelhamento. Ao se identificar com Carlota, Yolanda mostra como o eu se projeta no outro, como a imagem que faço do outro tem muito de mim; como a imagem que tenho de mim tem muito do outro. A Infanta Margarita, de Velasquez, Carlota Joaquina e Yolanda são faces da história/histórias do Brasil, de Portugal e Espanha, da Escócia... A História que não despreza as histórias.

pelos povos indígenas. Da invasão e ocupação dessas terras é que nasce, com a colonização, o Brasil.

E ainda há quem se espante, em nossos dias, com o fato de tantos desterritorializados em sua própria terra, os chamados “sem-terra”, invadirem e ocuparem territórios que já tem donos. Sabemos como se fundaram tais propriedades na formação do regime fundiário, ou latifundiário, do Brasil. O que espanta realmente é que, com tantas terras no país, não tenhamos, ainda, constituído uma nação em que seja possível a reterritorialização de seu próprio povo.

A obra de Glauber Rocha contribui justamente para a *invenção* desse país, para o nascimento de uma nação que, sendo “comunidade política imaginada” (Anderson, 1989, p. 14), existe através de imagens que se criam e são compartilhadas por um povo. A obra do cineasta e escritor brasileiro permite que o verbo “descobrir” seja compreendido não no sentido de “encontrar”, mas no de “mostrar”, de “deixar ver”. As imagens do Brasil que são descobertas pelos filmes de Glauber revelam a terra como lugar de disputa, de crise e de esperança, como mostram três desses filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *A Idade da Terra* (1980). Além de ser mostrada como esse lugar, a terra é também o *topos* da nação, em suas relações com o resto do mundo.

Mas não se pense que esses filmes sejam, simplesmente, expressão de nacionalismo. Glauber realmente pertenceu a uma geração de artistas influenciados por concepções artístico-culturais e por práticas políticas marcadas por variados matizes nacionalistas, como o modernismo (tanto em suas vertentes vanguardistas, quanto regionalistas), sendo que, no campo político, é nítida a influência, sobre esses artistas, da revisão do conceito de nação, feita pelas esquerdas, em sua nova fase de luta anti-imperialista, principalmente nos anos 60.

Através da obra de Glauber, podemos observar que toda essa ambiência cultural contrabalança-se com tendências inter e transnacionalistas, que, em termos artísticos, exprimem-se por intermédio das neovanguardas, às quais o cineasta estava ligado, e, no campo político, surgem através de concepções e práticas que visam superar o nacionalismo, para, a partir dele, identificar outros países que possam articular-se no combate aos países hegemônicos.

Glauber sempre recusou o grande gueto nacionalista, embora preferisse

criar, em sua arte, um microcosmo cinepoético, prenhe de imagens do Brasil, o que pode ter reduzido o público de seus filmes, por seu caráter vanguardista, mas abriu-lhes as portas do mundo, por terem granjeado a admiração de alguns dos melhores cineastas da época. Seu cinema era político, vinculado às questões de seu tempo, mas, por aspirar à poesia, em sua liberdade de criação, e por sua linguagem depurada, tornou-se ainda mais cinema, e não ficou datado. Embora as marcas do tempo façam parte das obras de arte, algumas delas envelhecem melhor e não se tornam obsoletas, frente às leituras feitas em outros momentos históricos. São muito frequentes as referências à atualidade de **Terra em Transe**, por exemplo.

Seus filmes faziam parte de um projeto político-cultural, o do Cinema Novo, de defesa do cinema nacional e da experimentação estética; por isso, neles, o estético liga-se ao político, mas este é que se submete ao artístico, cujas formas traduzem a politização dos filmes. Assim, **Deus e o Diabo na Terra do Sol** subverte o maniqueísmo ao intercambiar de posição as figuras do beato e do cangaceiro, que são, ambas, tão “demoníacas” quanto “divinas”. O que se quer salientar com o recurso às pelejas do cordel, a que o título alude, é a terra do homem como lugar de disputa. À correria do protagonista, Manuel, ao final do filme, que poderia significar sua libertação, seguem-se, sem solução de continuidade, imagens do mar, que remetem à profecia do beato Sebastião, inspirada em Antônio Conselheiro: “O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão”. Isso não significa, necessariamente, um endosso do “lado místico” da questão, mas o reconhecimento de que ele contribui, de um ponto de vista poético, para a compreensão de problemas políticos para os quais não há soluções prontas e fechadas, muito menos em um filme que se quer espaço do aberto.

As imagens marítimas, no final de **Deus e o Diabo**, são auspiciosas para a compreensão do início de **Terra em Transe**, que principia justamente com panorâmicas aéreas do oceano, até que se tenha terra à vista. Mas na agônica **Terra em Transe** não se avista nenhum *telos*: as esperanças de libertação nacional frustram-se e o filme acaba não com a construção de uma nação, mas em seu deserto, pois o protagonista, o poeta-político Paulo Martins, morre entre dunas, às margens de um mar que não se vê. Além disso, não se trata, exatamente, apenas do Brasil em **Terra em Transe**, embora nenhum filme tenha

sintetizado de tal modo a história política do país. Como dizíamos antes, a Glauber interessa a superação do nacionalismo, através de uma perspectiva latino-americana e terceiro-mundista, no enfrentamento dos problemas sofridos, em comum, pelos países pobres que foram colonizados.

Nesse aspecto, interessa em *Terra em Transe* o latino-americanismo que o caracteriza: seu país alegórico tem o hispânico nome de Eldorado, embora boa parte da ação transcorra em uma cidade do interior, que é chamada, lusitanamente, de Alecrim. Não é de estranhar, portanto, que, no filme, haja referências a Castro Alves e a José Hernandez, autor de *Martín Fierro*, e que um político conservador seja denominado Porfírio Diaz, enquanto populares e um senador mais “assanhado” possam dançar samba em um comício populista.

Fechando a trilogia da terra, *A Idade da Terra*, último filme de Glauber, descobre no Brasil uma paisagem natural e cultural, que nos é tão familiar que a desconhecemos. Não só em virtude do estranhamento a que ela é submetida pela visão transfiguradora do cineasta, que desautomatiza nosso olhar, mas também porque estamos acostumados a determinados modos fixos de olhar – como os da TV, ou os do cinema hollywoodiano, em sua onipresença. Isso contribui para banalizar tanto as imagens produzidas desse modo inflacionário, quanto o próprio mundo à nossa volta, e já não o vemos, embora até olhemos para ele.

O cinema de Glauber insiste em que não se perca a terra de vista e em que, nela, seja dado lugar artístico à utopia política de uma nação que ainda não nasceu, que não é simplesmente dada, mas vai sendo constituída, apesar das versões oficiais e oficiosas de nação e dos estereótipos com os quais elas são fixadas. No início de *A Idade da Terra* é filmado o nascer do sol, em Brasília, para que se veja o próprio tempo em ação sobre a paisagem cultural e a natureza. No fim do filme, o protagonista, um Cristo índio, perde-se em meio ao povo em festa, na cidade de Salvador.

Não só a terra é importante no imaginário de Glauber, mas também o mar das viagens e das descobertas, o mar das origens da própria terra. Nos três importantes filmes de que tratamos, as imagens oceânicas e suas fronteiras, as praias, cumprem um papel fundamental no delineamento da paisagem cultural do Brasil e são indissociáveis da paisagem humana que se mostra aos nossos

olhos. O mar está presente não só na trilogia da terra, mas também em outros filmes de Glauber, principalmente em *Pátio* (1958), *Barravento* (1962) e *Câncer* (1968), além de ser constantemente referido pelo cineasta, como podemos constatar em um trecho de um de seus últimos depoimentos, feito em Portugal, em 1981:

*Quero ir ao Algarve. Tenho um encontro marcado com o Infante Dom Henrique, em Sagres, onde Camões enxergou para além do mar e recitou para o infinito. Eu estou esperando que o sol nasça, quando o sol estiver bem alto, eu quero – não com uma câmara nem com um telescópio, mas a olho nu – procurar exatamente o ponto onde o infante Dom Henrique enxergou o momento da descoberta, o momento mágico. (...) Agora estou ocupado em deflagrar um processo cultural que eu chamo de revolução atlântica (...) Eu estou numa fase transcendental, porque compreendo as coisas num domínio mais vasto e mais democrático. É uma descoberta. Na verdade, eu ainda estou tentando fazer a descoberta – mas já tenho a disposição de lançar as caravelas e os barcos no mar. (1987, p. 8)*

Como podemos perceber, não apenas os filmes de Glauber apresentam caráter alegórico, mas até sua fala, imagética, é pontuada por metáforas que se articulam, em seu tropismo, e sempre remetem a outros signos. No caso, os signos dos descobrimentos portugueses ligam-se, de modo vasto, “atlântico”, às “descobertas” que o cineasta faz em um momento de crise pessoal, em que, muito doente e sem trabalho, na Europa, só lhe resta sobrevoar o oceano, para morrer no Brasil, como viria a acontecer em 22 de agosto de 1981. Através de seus signos, a história pessoal não se desliga da história cultural e ambas confluem na direção da “revolução atlântica”, que a fala poética anuncia.

Voltando aos filmes, cabe reconhecer o caráter alegórico que neles assumem terra e mar, que não compõem um mero fundo paisagístico, mas tomam parte da própria *mise-en-scène*. Terra e mar são, de certo modo, “personagens” supranaturais, prosopopéias de uma nação em devir: assim, a terra do sol, que se torna mar, ou seja, metamorfoseia-se, transforma-se radicalmente, já prenuncia a “revolução atlântica”; o transe da terra é, ao mesmo tempo, o transe do poeta-político agonizante, que rememora, *in extremis*, sua vida em crise, que se confunde com a crise política de sua terra; e *A Idade da Terra* é registrada numa “biografia épica” do Brasil, em sua relação planetária, política e religiosa, com outros países. Podemos ouvir a voz de Glauber, em sua última locução no filme:

*O Brasil é um país grande. América Latina, África. Não se pode pensar num só país. Temos de multinacionalizar e internacionalizar o mundo, dentro de um regime interdemocrático. Com a grande contribuição do Cristianismo, e todas as religiões são as mesmas religiões. Entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor.* (1985, p. 463)

Como se vê, não se trata de um prenúncio da “globalização” capitalista, na qual os países pobres cumprem papel acessório ou da qual são excluídos, mas de um utópico processo mundial de solidariedade e de democratização supranacional da Terra. Sem relações hierárquicas entre os separados primeiro, segundo e terceiro mundos, ou seja, em um processo de mundialização das relações entre os povos, estes poderiam, finalmente, redescobrir-se a si próprios, enquanto descobrem os outros, descobrindo-se neles.

Para os novos século e milênio que se avizinham espera-se um reordenamento do mundo, em termos das relações entre os países que, provavelmente, não existirão como os conhecemos, em nossos dias. Esse rearranjo, que já se precipita, na prática, por motivos econômicos e tecnológicos, transformar-se-á, espera-se que para melhor, pelos séculos que virão. Cabe defender, como o fez Glauber, com uma justa visão de mundo e justo com imagens, um mundo justo. Assim, poderemos redescobrir a “nossa” terra e inventar a Terra de todos.

#### Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo: Ática, 1989.

ROCHA, Glauber. Glauber – O depoimento final do cineasta. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1987. Idéias, p. 8-9.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

