

Glauber Rocha: a história em movimento

*Rachel Esteves Lima**

Em depoimento à revista *Bravo!*, periódico que, em março de 1999, publicou algumas opiniões sobre o cinema brasileiro contemporâneo, o cineasta Fernando Monteiro recomendava, como primeiro passo para a existência de um cinema de qualidade no país, a retomada de uma experiência com a realidade brasileira, traduzida posteriormente em uma “visão” única e particular (Monteiro, 1999, p. 22). Lembrando que os jovens do Cinema Novo saíam pelo Brasil à cata das belas imagens que consagraram seus filmes, Monteiro, nostalgicamente, rememora um tempo em que a defesa da identidade nacional não era vista como um anacronismo, mas constituía o fundamento de uma proposta não somente estética, mas principalmente ética e política. Em sua fala, podemos perceber que sua percepção do cinema não implica uma reprodução estática da realidade, mas a sua transfiguração em uma imagem-síntese, capaz de traduzir uma visão pessoal que só pode ser produzida através da vivência efetiva e afetiva dos problemas de uma terra de contrastes.

De fato, a preocupação com o trabalho de construção das imagens é uma constante na filmografia de Glauber Rocha, o maior representante do Cinema Novo, e, particularmente, em *Deus e o diabo na terra do sol*. “A imagem deve ser um vocábulo e o cineasta deve escrever com a imagem”, ele teria dito, certa vez (apud Gomes, 1997, p. 539). Dando continuidade à tradição de pesquisa e análise da origem dos problemas brasileiros e à renovação

* Universidade Federal de Juiz de Fora.

estética, iniciada pelos modernistas, Glauber não se rende ao realismo naturalista, reivindicando um papel criador na construção da interpretação particular da realidade que procura expor nas telas. Interpretação produzida principalmente através da técnica da montagem desordenadora, baseada na improvisação, na descontinuidade e na fragmentação, capaz de descondicionar os hábitos de leitura de um espectador que ele não queria passivo, mas sim crítico.

Escrevendo e dirigindo em uma época na qual os modelos dicotômicos de explicação dos impasses da sociedade brasileira predominavam, Glauber assume em sua obra o engajamento na luta contra o imperialismo e o subdesenvolvimento, mas isso não o leva a desprezar os fatores internos que contribuíam para que tal situação se mantivesse em vigor. Nesse sentido, pode-se dizer que a sua visão dialética da história brasileira se traduz numa *imagerie* barroca, produto não de uma narrativa linear, mas de uma “montagem por contradição”, em que os jogos de oposição acabam apontando para uma superação da dicotomia inicialmente estabelecida. Assim, em **Deus e o diabo na terra do sol**, vemos, por exemplo, que tanto as imagens quanto o texto e a música rompem com a descontinuidade dos pólos que teoricamente deveriam figurar em um jogo antitético de contraposições. O sertão-mar, imagem-síntese que não apenas encerra esse filme mas marca o início do próximo, **Terra em transe**, tem como correlato a desconstrução da diferença entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo, entre História e mito e entre cultura erudita e cultura popular. Como lembra Ivana Bentes, Glauber vai gradativamente, em sua produção, “desfazer os dualismos de dentro até chegar ao fluxo desestruturante, **Terra em transe**, e à suprema liberdade em filmes como **Di e A idade da Terra**”. (Bentes, 1997, p. 165)

Evitando recair em simplificações e reducionismos nacionalistas em sua interpretação dos problemas brasileiros, o cineasta não deixa, contudo, de adotar uma postura engajada, comprometida com as lutas populares, assumindo em seus filmes uma perspectiva “épico-didática”, influenciada pelo teatro proposto por Bertold Brecht. Assim, em seus filmes, não vão ser enfocados os pequenos dramas íntimos vivenciados pelos indivíduos, uma vez que o que lhe interessa é a exposição dos grandes painéis históricos, nos quais não se pretende apresentar uma interpretação naturalista de nossa realidade de país subdesen-

volvido, mas sim, por meio da técnica do distanciamento, propor um questionamento dessa realidade, através da análise estrutural de seus fatores condicionantes. Reafirmando o caráter autoral de sua arte, Glauber argumentaria que “a câmera é um olho sobre o mundo” (apud Gomes, 1997, p.135), um olho constantemente em movimento, pronto para incorporar um novo vislumbre provocado pelo desenrolar da história e para captar, num relance, o potencial imagístico da paisagem brasileira e dos eventos para os quais essa paisagem serviu de palco. Essas considerações podem ser facilmente atestadas em toda a obra do cineasta e, especialmente, em *Deus e o diabo na terra do sol*, filme no qual a grandiosidade dos planos e a postura teatralizada dos personagens transformam o drama de um casal de nordestinos em uma representação delirante do destino de toda a nação. Referindo-se ao filme, João Carlos Teixeira Gomes afirma que Glauber

transformou o nada em obra-prima, com o poder da imagem construída com a beleza dos enquadramentos, o deslizar majestoso do travelling, a retenção visual de homens e mulheres engolfados em dramática alucinação. Por trás, a representação da natureza como um cenário épico apropriado à captação da tragédia e do homem e dos seus conflitos. Câmera, invenção e montagem. Cinema de autor. Explosão de formas intuídas. Vitória das fantasias do olho criador sobre as exigências da lógica ordenada e racional. Tumulto. (Gomes, 1997, p. 415-416)

Trabalhando dentro da estética da alegoria, Glauber utiliza-se de suas memórias da infância na Bahia, das viagens que fizera ao Nordeste e das leituras das obras de autores como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha e Jorge Amado, que escreveram a crônica da região, presentificando um sistema de opressão em que tanto o misticismo fanático quanto a violência vingadora dos cangaceiros, contada e cantada pela História e pelos cordéis, não são considerados formas viáveis de resistência. Agindo como o historiador dialético de Walter Benjamin, Glauber, através da imagem-mônada construída a partir da previsão de Antônio Conselheiro de que o sertão vai virar mar e o mar, sertão, imobiliza numa constelação “saturada de tensões” (Benjamin, 1985, p. 231) um passado de barbárie, salvando-o, dessa forma, do esquecimento que petrificaria e perpetuaria as contradições sociais.

Ao retomar e renovar o gênero épico, Glauber não se apresenta como

um mero guardião da memória coletiva, mas como um artista que, operando de dentro da tradição, se mostra capaz de nela introduzir novos elementos, resgatando-a do imobilismo e do conformismo (Benjamin, 1985, p. 224). A dramaticidade conferida a seus planos e personagens, além de romper com o naturalismo reinante no cinema hollywoodiano, evoca a violência de um mundo dominado pela história-natureza, um mundo em que todos atuam como se estivessem presos a um destino inexorável. Mas, ao colocar na tela essas imagens que parecem se reduzir à imanência de um universo fechado, o cineasta instaura uma possibilidade de transcendência, uma possibilidade de abertura a certa continuidade da história, produzida pelo espanto, pelo “susto de beleza” (Glauber Rocha apud Gomes, 1997, p. 546), por elas provocado. Assim como ocorre com o teatro de Brecht, ao utilizar-se de um gênero que só pôde florescer numa comunidade em que a tradição garantia a continuidade da história narrada, Glauber simultaneamente evoca esse mundo no presente e impede que ocorra um processo de identificação psicológica com o herói das formas de produção e recepção privadas, procurando fazer com que o público, coletivamente, pudesse “aprender a se admirar das relações em que vive”. (Benjamin, 1985, p. 215) Propõe, assim, um cinema revolucionário, empenhado no processo de conscientização das massas, objetivo que, é duro dizer, nunca pôde ser plenamente atingido, uma vez que a sua linguagem rompia com as expectativas naturalistas de um público acostumado ao padrão norte-americano de produção, o que levaria o cineasta a melancolicamente concluir que o povo a que dedicou a sua obra não passaria de mais um mito (Rocha, 1997, p. 268). E, ao desconstruir qualquer visão essencialista do povo, o cineasta acabaria por romper com uma outra dicotomia, desagradando tanto a direita quanto a esquerda com seu filme *Terra em transe*, marco da crítica ao populismo no Brasil.

Como já afirmado, a partir desse filme a obra de Glauber passará cada vez mais a romper com a linearidade narrativa, o que dificultaria sobremaneira o processo de decodificação da violência de sua estética e do barroquismo de suas imagens por parte das classes menos instruídas. Certo de que a revolução só poderia ocorrer com uma quebra dos padrões éticos, morais e políticos da racionalidade logocêntrica, o cineasta reage contra o paternalismo da direita e da esquerda, que seguia os esquemas e modelos teóricos propostos pelos domi-

nadores, propondo a desrazão como a única força liberadora para os povos oprimidos. Proposta arrojada, não alinhada com a tradição do pensamento ocidental, que encontraria resistências tanto no campo de recepção externo quanto interno. Subversão que ainda espera ser melhor compreendida, principalmente por quem seria o agente dessa mudança. Marginalizado em seu meio, em parte em decorrência das polêmicas por ele criadas, e vendo os filmes realizados após *O dragão da maldade* se tornarem alvo de críticas negativas, Glauber, melancolicamente, chegaria a questionar o potencial didático e revolucionário do cinema. Mas, paradoxalmente, tal situação o levaria a radicalizar cada vez mais sua linguagem, assumindo com maior intensidade a postura vanguardista de questionar a institucionalização e a acomodação da arte, dilacerar os significados e “abandonar-se ao material” (Bürger, 1993, p. 112), na tentativa de trazer à superfície as forças inconscientes capazes de liberarem o homem da repressão a que se submete. Já em 71, em seu manifesto “A estética do sonho”, o cineasta propõe a rejeição aos processos de racionalização que instauram uma dicotomia entre arte e vida, tornando explícita a necessidade de um novo entendimento do conceito de “arte revolucionária”, para que se pudesse renovar o seu teor libertário, a sua capacidade de responder ao processo de oficialização que sempre acaba vitimando os movimentos de vanguarda:

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade. (Rocha, 1981, p. 221)

Sobre as transformações experimentadas pela produção do vulcão Glauber em sua última fase, Ivana Bentes acrescenta:

*Trata-se de um mesmo movimento de explosão da “ortografia”, da escrita, do discurso ou da narrativa “corretas”. Característica que marca o jornalismo no Pasquim, o romance *Riverão Sussuarana*, o fluxo audiovisual do programa *Abertura*, a “montagem nuclear de *Di Cavalcanti*, a desconstrução narrativa em *A idade da terra*. Glauber define esta última fase do seu cinema e do seu discurso como “anarconstrutivista” (citando Gilberto Freyre) ou “transrealista”. Trata-se de explorar todas as potencialidades expressivas do discurso, da montagem e da narrativa tornada colagem, fluxo e análise combinatória. Nesses dois filmes excepcionais, *Di Caval-**

canti e A idade da terra, Glauber dá um salto mortal, um salto qualitativo. No plano da estética, leva às últimas conseqüências a idéia de um fluxo audiovisual, um inconsciente cinematográfico e social que pode emergir na tela. Nos dois filmes, Glauber parece repetir que as respostas da cultura já não o satisfazem e que para tratar de temas como o tabu da morte em Di ou a questão da crença em A idade da terra é preciso reinventar o cinema. (Rocha, 1997, p. 63-64)

A essa tarefa Glauber se dedicaria, sem descanso, até o fim.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? In: KÖTHER, Flávio. (Org.) *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985, p. 202-218.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-234. (Obras Escolhidas, 1).
- BENTES, Ivana. Transe, crença, povo: Glauber Rocha e o cinema como instauração. *Cinemais*. Rio de Janeiro, n.5, p. 163-178.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MONTEIRO, Fernando. Uma visão para o país. *Bravo!*, São Paulo, n.18, p. 22-23, mar. 1999.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Seleção e introdução de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Outras publicações da Editora PUC Minas

ARQUITETURA – CADERNOS DE ARQUITETURA E URBANISMO – Departamento de Arquitetura e Urbanismo
BIOS – Departamento de Ciências Biológicas
CADERNO DE ENTREVISTAS – Departamento de Comunicação Social
CADERNO DE ESTUDOS JURÍDICOS – Faculdade Mineira de Direito
CADERNO DE GEOGRAFIA – Departamento de Geografia
CADERNO DE ODONTOLOGIA – Departamento de Odontologia
CADERNOS DE BIOÉTICA – Núcleo de Estudos de Bioética
CADERNOS DE CIÊNCIAS SOCIAIS – Departamento de Sociologia
CADERNOS DE ENGENHARIA – IPUC – Instituto Politécnico da PUC Minas
CADERNOS DE HISTÓRIA – Departamento de História
CADERNOS DE SERVIÇO SOCIAL – Departamento de Serviço Social
E & G ECONOMIA E GESTÃO – Revista do Instituto de Ciências Econômicas e Gerenciais
EDUCAÇÃO – CADERNOS DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – Departamento de Educação
ENFERMAGEM REVISTA: CADERNOS DE ENFERMAGEM – Departamento de Enfermagem
EXTENSÃO: Cadernos da Pró-reitoria de Extensão da PUC Minas
HORIZONTE – Revista do Núcleo de Estudos em Teologia da PUC Minas
SCRIPTA – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e do CESPUC
VERTENTE – Revista da PUC Minas Contagem

Composição Eletrônica:

EMS • Telefax: (31) 3421.0255

Impressão:

FUMARC

Fundação Mariana Resende Costa
Av. Francisco Sales, 540 • Floresta
Fone: (31) 3249.7400 • Fax: (31) 3249.7413
30150-220 • Belo Horizonte • Minas Gerais

