

Cinema dos avessos: temas de Glauber Rocha e do Brasil

Sheila Grecco

Exijam tudo de mim menos coerência.
Glauber Rocha

Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas.
Walter Benjamin

Louco ou gênio, revolucionário ou reacionário, artista da construção ou da desconstrução, extravagante ou transcendental, experimentalista desenfreado ou apenas um pensador do e sobre o Brasil? No caso do cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), essas fronteiras tornaram-se sinuosas. Ele criou, em sua própria definição, uma estética do “vômito”,¹ na medida em que projetou uma verdadeira revolução cultural barroca, com filmes eruptivos e sem didatismos. Iconoclasta provocador e polêmico, ele dizia que o irracional era a mais forte arma de um revolucionário. A imprensa e os estudiosos não se cansaram de destacar seu caráter rebelde e excêntrico. Facetas que existem e são verdadeiras, mas que não revelam tudo. Neste artigo, procura-se demonstrar que o seu projeto intelectual tem sido ofuscado pelo anedotário pessoal e biográfico. O texto se desenvolve, portanto, em direções distintas: a análise de duas obras esquecidas, o romance *Riverão Sussurara* (1978) e o longa-metragem *A idade da terra* (1980), e de seus diálogos com o momento histórico. Ao mesmo tempo, discute-se a necessidade de vê-lo como um pensador do Brasil.

Vários *rankings* apontam Glauber Rocha como o mais importante cineasta do Brasil.² Ele é, até hoje, o mais consagrado internacionalmente. Ganhou das mãos

de Luchino Visconti o prêmio de melhor diretor do Festival de Cannes em 1969. O fundador do Cinema Novo é tema freqüente de retrospectivas internacionais e é citado por cineastas como Bertolucci e Scorsese. Indubitavelmente suas influências no panorama cultural tornaram-se difusas e ubíquas. Por vezes, há uma nítida tendência à profanação e ao rótulo de obras intocáveis, intelectualizadas e herméticas. Tais criações requerem culto e celebração, mas, a exemplo de qualquer enigma, pedem decifração. Tirá-las do campo hipnótico para convidá-las ao estudo parece ser a função primeira de qualquer pesquisador.

Exemplos dessa mitificação não faltam. Num dos últimos tributos a Glauber, Silvio Tendler refaz a trajetória do cineasta. *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*, documentário lançado em 2003, traz cenas inéditas do velório e da comoção em torno da morte precoce de Glauber, em 1981, aos 42 anos. O roteiro tem como centro cenas históricas do funeral, que reuniu a *intelligentsia* brasileira, com choros, iras, transe e discursos inflamados, ao lado de uma dezena de depoimentos de admiradores e pessoas que trabalharam com ele. As cenas derradeiras do cineasta, que até então haviam sido interditas a pedido da família, são tocantes. Nelas vê-se um Glauber frágil, lutando contra tubos de oxigênio e ironizando sua situação: “Não sou o tipo de homem que teme a morte porque vivi muito bem. Tenho 42 anos e vivi realmente bem. Viajei pelo mundo todo, amei as mulheres que quis, fiz os filmes que idealizei, enfim... Che Guevara morreu aos 38 anos e eu tenho 42: é muito para um latino-americano”. O cineasta passou os últimos dias em Portugal. Vítima de problemas pulmonares, morreu sozinho e incompreendido. Seu último filme, *A idade da terra*, foi rechaçado no Festival Internacional de Veneza.

O documentário de Silvio Tendler tem o mérito de mostrar à nova geração o papel que Glauber exerceu como porta-voz de uma verdadeira revolução no cinema. O filme permite constatar também a falta que um artista provocador como ele faz ao atual panorama cultural brasileiro, que se encontra muito aquém de suas possibilidades estéticas. Com raras exceções, assiste-se hoje, especialmente no cinema brasileiro dito de massas, às técnicas publicitárias e convencionais de filmagem, bem como ao puro entretenimento, como se o cinema fosse um mero prolongamento da televisão.³ Por outro lado, o roteiro apela para o caminho mais previsível: mitifica o mito. Pontuado por didatismos questionáveis e de gosto duvidoso (setas, labirintos, letreiros coloridos, títulos e intertítulos), o documentário traça o cineasta baiano como um louco, um artista que tem hábitos estranhos, berra para os atores, escreve nu, filma seminu, tem visões alucinatórias, fuma maconha, tem atos escatológicos em público, especialmente nas ocasiões mais formais, alguém que, enfim, é o eterno “porra-louca”. O apelo popular é fácil e a resposta, imediata,⁴ mas os questionamentos da obra de Glauber permanecem olvidados. A ênfase está nos anedotários grotescos, como o fato de o cineasta ter ou não soltado um “pum” em encontro com produtores internacionais ou de várias de suas criações terem sido

produzidas à base de muito ácido lisérgico. A principal função do Cinema Novo era a de transformar a imagem exótica do Brasil, mas Tandler parecer ir na contra-mão desse projeto. O documentário, conscientemente ou não, acaba reforçando os estereótipos de que Glauber é um artista desprovido de pensamento e de atividade intelectual – exótico, portanto.

A consagração de Glauber sempre veio sob o signo da polêmica. Em 1964, *Deus e o diabo na terra do sol* tirava o cinema brasileiro dos conceitos tradicionais de tempo, lógica e drama. A câmera corta, corre, gira, treme. O próprio Pasolini veria no filme o nascimento de um “cinema de poesia”.⁵ A obra de Glauber seria colhida no plano do sertão e da erudição. Pouco há de documental na história do vaqueiro Manuel e de sua mulher Rosa. O filme tem, logo de início, uma quebra de hierarquia de poder. Manuel mata o patrão inescrupuloso, um latifundiário que rouba nas contas. Trata-se de uma primeira inversão numa obra marcada pelo atrito. O casal tem de fugir em razão do ato rebelde. Manuel crê no apocalíptico, no mito de que o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão. No lugar do registro objetivo, entra a ópera; em vez do aventuresco e da fotografia romântica, como era a regra dos filmes de cangaço da época, entra o épico, tudo sob o olhar de Deus e do Diabo. A literatura regionalista, os romances de Euclides da Cunha, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, bem como a literatura oral, o cordel do nordeste, são fontes confessas. Glauber põe em cena um realismo de imaginação, que rompe as fronteiras entre o documental e o ficcional. É por isso também que o narrador musical – o cego Júlio, um negro que traz um violão às costas, semelhante aos cantadores nordestinos de feira – diz nos versos finais do filme: “Tá contada a minha estória, verdade, imaginação”.

É preciso tirar Glauber do enquadramento do cinema até para poder entender os seus filmes. O Cinema Novo brasileiro se desenvolveu sob o signo das tendências que tiveram lugar na Itália no final da Segunda Guerra Mundial e em outros países do mundo entre os anos 1950 e 1960. Tais movimentos, em particular a *Nouvelle vague* francesa, se fixaram por seu elevado grau de intelectualismo e estreita relação com a literatura. Esse diálogo é reavivado na França, sobretudo por mestres como François Truffaut, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard. Glauber não foi apenas um cineasta, mas também um escritor. A literatura exerceu uma grande influência em seu cinema e vice-versa. Em sua estréia, com o curta-metragem *O pátio*, em 1959, já exprime o seu cinema de poesia. O filme se assemelha a uma poesia concreta. A encenação se dá em um campo aberto, próximo à natureza, mas as personagens se movem dentro de um tabuleiro de xadrez. O ar livre oferece a sensação de liberdade, porém a encenação ocorre em um espaço demarcado. Numa espécie de palco, dois atores tecem o drama pela posição recíproca dos corpos, sem nenhuma fala. Já em seu primeiro filme, portanto, está presente uma relação pautada pela instabilidade, pelas matrizes literárias e modernas.

É possível afirmar que Glauber passou mais tempo diante de sua máquina de escrever do que atrás de uma câmera. Já na sua juventude no Estado da Bahia, escrevia poemas, ensaios e artigos para vários jornais locais. Mais tarde, publicaria manifestos e livros sobre o Cinema Novo e a cultura brasileira. *Riverão Sussuarana* (1978) é o seu único romance. Ele foi considerado pela imprensa brasileira e pela crítica como um mero passatempo ou divertimento do cineasta. O romance não foi bem lido, sequer lido de fato. Tal fato evidencia uma apreensão, no mínimo, unilateral da obra de Glauber, na medida em que separa cinema de literatura e nega ao artista uma posição legítima de crítico da cultura. Uma outra hipótese que pode justificar esse lapso crítico talvez seja a dificuldade de ler o romance. Os obstáculos são postos já no título, uma junção mineiro-irlandesa. Riverão Sussuarana é o nome do protagonista, um jagunço, representante da vida nômade e errante que acomete a plebe rural brasileira. Ele é conhecido por seus atos de valentia. Os coronéis latifundiários temem que ele se transforme em um novo Lampião. O termo “Riverão” é um aportuguesamento de “riverrun”, neologismo que abre o *Finnegan’s Wake* de James Joyce e significa “rio corrente”. O termo Sussuarana remete tanto à onça das mais belas e mais temidas do sertão, quanto ao Liso do Suçuarão, trecho de mais difícil travessia para os jagunços no romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa.

O livro é uma nítida reescritura de Guimarães Rosa. O mestre “Guima”, como ele o chamava, é homenageado na forma, no conteúdo e na ação do livro. Glauber mimetiza seu estilo por meio da incorporação de palavras regionais e eruditas, matrizes clássicas e populares a um só tempo. Ele ressalta, ainda, como a língua portuguesa vem sendo contaminada pelas letras do alfabeto inglês (“y”, “w”, “k”, “z” em vez de “i”, “v”, “c” e “s”). Sua escrita é uma crítica veemente à colonização cultural do Terceiro Mundo. No livro, Glauber é um cine-repórter que perambula pelo Brasil: tudo vê, tudo registra, sobretudo reflete, sempre em primeira pessoa. Guimarães Rosa, tratado como major e médico, funções, aliás, que também exerceu na vida real, o acompanha nessa empreitada. Ambos seguem Riverão em suas aventuras. Nessa espécie de livro de viagem, vislumbra-se o retrato de um país onde a miséria grassa violentamente. “Deus é vômito”, lembra Riverão. O olhar do repórter Glauber vislumbra essa galeria de excluídos:

A galeria humana presa na Rio-Bahya vai de Jagunços a Prostitutas, de Policiais a Paus de Arara subindo Sul carregando ilusões e de Flagelados voltando magros, tristes sem vintém ou esperança (Rocha, 1978: 99).

A imagem do rio é um forte símbolo no romance, bem como uma metáfora da vida e do próprio texto. A referência geográfica é o São Francisco, rio que atravessa fronteiras, de Minas Gerais ao Nordeste do Brasil. Ele sintetiza o espaço e o movimento. A palavra “Riverão” contém em seu prefixo “verão”, uma referência

tanto à estação da sensualidade quanto à forma do verbo “ver” conjugada no futuro simples do indicativo. Junções que remetem, ainda, ao “corso-ricorso”, no dizer de Giambattista Vico. Em último plano, o rio mimetiza as andanças das personagens e uma narrativa marcada por turbilhões espaciais e temporais, de fluxo contínuo e circularidade, assim como suas referências históricas e imaginárias.

Riverão é um protagonista irreverente, sem papas na língua, às vezes *naïf*, às vezes intelectualizado. O narrador diz, por exemplo, que Brasília, a capital do país, é a “Grecya de JK” (Rocha, 1978: 10). Brasília é grafada ironicamente como: “Brazylya”, com todas as suas marcas de influência e colonização. Trata-se de uma metáfora crítica acerca da construção da nova capital, signo da civilização, que seria capaz, segundo a retórica desenvolvimentista, de transformar um país periférico em uma grande nação. Para o presidente Juscelino Kubitschek, Brasília não seria apenas mais uma cidade, mas, sim, um símbolo de progresso ou um “pólo de desenvolvimento”. A capital faria a integração nacional e colocaria o país na trajetória que conduziria ao Primeiro Mundo. Sob investimento faraônico, a cidade foi construída em apenas 36 meses e inaugurada a 21 de abril de 1960. Na época em que Brasília foi construída, a densidade populacional média da região era inferior a uma pessoa por quilômetro quadrado. Daí a impressão de se ter construído uma escultura no deserto.

No Brasil, freqüentemente, a falta de projeto nos condena ao moderno e ao planejamento com base em experiências estrangeiras. No dizer de Paulo Emílio Salles Gomes, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nossa identidade se desenvolve na “dialética rarefeita entre o não ser e ser outro”.⁶ Trata-se de um sintoma característico também da América Latina, continente onde o princípio de tábula rasa foi determinante do modelo fundador de suas cidades. Escapavam ao olhar cego do colonizador quaisquer valores próprios daqueles novos habitantes. A América foi o solo propício para a transplantação de uma cristandade ibérica. Dela Brasília emerge como o exemplo mais emblemático de cidade artificialmente planejada, como bem observa o crítico uruguaio Angel Rama:

Desde a remodelação de Tenochtitlan, logo depois de sua destruição por Hernán Cortés em 1521, até a inauguração, em 1960, do mais fabuloso sonho de urbe de que foram capazes os americanos, a Brasília, de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, a cidade latino-americana veio sendo basicamente um parto da inteligência, pois ficou inscrita em um ciclo da cultura universal em que a cidade passava a ser um sonho de uma ordem e encontrou, nas terras do Novo Continente, o único lugar propício para encarnar (Rama, 1985: 23).

Como tais princípios reguladores de cidade – unidade, planificação e ordem – poderiam se adaptar a uma sociedade barroca como a brasileira? Esse é um dos temas do epítáfio de Glauber. *A idade da terra*, de 1980, é o mais radical e impopular

dos filmes do cineasta baiano. Foi considerado sem “pé-nem-cabeça” no Festival Internacional de Veneza e, hoje, transcorridos 25 anos, ainda é negligenciado. A crítica tem optado por analisar seus primeiros longa-metragens e considera este último uma obra menor. Não é a opinião de Glauber. Para o cineasta, o último longa é “o seu retrato junto ao retrato do Brasil”. (Rocha, 1981: 467) Na época, Michelangelo Antonioni foi uma das poucas vozes a defendê-lo: “os filmes vencedores são produções corretas e comuns. Logo serão esquecidas. Mas *A idade da terra* é um filme que não se esquece nunca, que deixa sua marca em nós para sempre” (Claret, 1989: 33).

Trata-se, talvez, do filme mais alegórico do cinema nacional, projeto ambicioso que merece e aguarda decifrações.

Aquilo que se vê na tela é simplesmente a história do Brasil. *A idade da terra* se passa nas três capitais históricas do país: Salvador, Rio de Janeiro e Brasília. Sobre essas capitais da miséria e da desigualdade social, perambula um Cristo glauberiano. Ele tem muitas faces: é negro (Antonio Pitanga), índio (Jece Valadão), militar (Tarcísio Meira) e guerrilheiro (Geraldo Del Rey). Todas elas revelam a intenção de o diretor criar um Cristo provocativo, que vive entre mãos de terreiros e babalorixás, entre um povo oprimido, mas contraditoriamente festivo.

Na intenção de retratar a história brasileira, nada há de pedagógico ou didático. Não há transparência absoluta. *A idade da terra* é um filme marcado por rupturas, atemporalidades, avanços e recuos. É uma investigação sobre o mito fundamental da cultura, o mito de Cristo, reencarnado em sua tríade: índio, branco e negro. Há nele uma nítida influência de Pier Paolo Pasolini, especialmente em *O evangelho segundo São Mateus (Il vangelo secondo Matteo, 1964)*. No filme, visto como uma ruptura definitiva com o neo-realismo, o Cristo de Pasolini é revolucionário. Suas pregações parecem agitações sociais. O texto de São Mateus é parodiado para criar um Cristo desmistificado. Ao apresentar uma versão moderna da vida de Cristo, o cineasta italiano diz que a alienação é a piedade, a complacência, a hipocrisia, o servilismo e o tabu sexual.

A idade da terra é igualmente uma sucessão alegórica do Brasil disposta em blocos de significado espacialmente dispersos entre as três capitais históricas. Por meio delas, discute-se o projeto inacabado e inconcluso de modernização brasileira. John Brahm (Maurício do Valle) é o capitalista branco, loiro, que fala inglês. É o representante do poder imperialista, o tirano louco. Veste-se sempre de branco e carrega um colar de candomblé no pescoço. É o anti-Cristo. Ele chega de avião no coração do país, Brasília; faz contratos lucrativos ao lado de sua mulher (Danuza Leão), a burguesa contrabandista que diz que “os ditadores são bons de cama”. O barão das multinacionais não teme a luta de classes, as reivindicações sindicais, trabalhistas ou marxistas. Tem câncer, mas não teme a doença. A mulher de Brahm diz que o câncer de seu marido é como a direita, “não morre nunca”. A única coisa que lhe causa pânico é ouvir o nome de Cristo e a manifestação do povo. Brahm é o chefe opressor, que não hesita em oprimir moralmente seus operários ou sexualmente o Cristo negro. Seu *leitmotiv* é: “my name is gold!” (meu nome é ouro).

No filme, os espaços têm uma importância maior do que a própria narração. Pode-se dizer que eles são o próprio tema do filme. Não é o espaço que serve para a ação, mas o contrário. Nesse trabalho das passagens, pouco importam a intervenção do diretor; o sem-número de repetições das falas; a manutenção de estratégias de *making-of*; a transparência metalingüística; o discurso fechado de Tarcísio Meira sobre a implosão no centro da Terra; o monólogo que surge, de repente, para explicar como nasceu a idéia do filme. Tudo está ali em razão do espaço.

Brasília é a capital de destaque em *A idade da terra*. Ela surge em suas várias facetas: da esperança à pobreza, do suntuoso ao miserável, da arquitetura cerebral à exploração colonial, do espaço do sonho ao da opressão, do bloco de pedra à construção, da festa ao túmulo. O Eldorado brasileiro aparece em diversos momentos. Uma imagem simboliza essas ambigüidades. Na cena de número 25 – segundo o roteiro de Glauber – apenas um *flash* interposto entre duas seqüências que se passam em Salvador, tem-se um sobrevôo por Brasília. Os operários estão pendurados em prédios em construção, desafiando as alturas. Outros se encontram carregando tijolos, cimento e pedras. Há o barulho incessante das marretas. Os operários se equilibram em andaimes e elevadores improvisados. Trabalham de forma submissa. No dizer do Cristo negro: “Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa as pirâmides. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide”. Outra cena oferece, ainda, um *travelling* sobre Brasília. A câmera focaliza a Esplanada dos Ministérios e a catedral. Há a ênfase na suntuosidade de Brasília, o que poderia fazer acreditar que o olhar do diretor é de deslumbramento com a nova capital. A câmera voa, mas se trata de um vôo parado, praticamente estático. A exemplo de uma modernidade que não avança, que não passa de um transe, o vôo não sai do lugar. Esse lusco-fusco da modernidade acaba sendo a imagem mais notável do filme.

O transe é igualmente a imagem criada por Glauber em *Terra em transe*. Realizado em 1967, trata-se de um filme-chave sobre o golpe militar de 1964. O longametragem personifica as (des)ilusões do intelectual, ao trabalhar com as contradições que levaram o populismo à crise e a trajetória frustrada das forças de esquerda que o apoiavam. Trata-se de uma reflexão dramática sobre a história recente do país. O cineasta se coloca como porta-voz de um projeto que “se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência” (Rocha, 1979: 17). As personagens encarnam essa atmosfera de anormalidade, de avanço e, ao mesmo tempo, recuo. Os extremos – do mórbido ao delirante, da histeria à apatia – fazem parte do filme. O transe é uma experiência marcada por situações-limite. Transe, do verbo “transir”, significa tanto trespassar quanto morrer. Há uma representação desconfortável, truncada, anti-ilusionista, um verdadeiro zigue-zague barroco. Trata-se de tudo estilizar e desmistificar: os políticos (de esquerda ou de direita, o populista ou o autoritário); o intelectual (“a poesia e a política são demais

para um só homem”, na frase-mote que Sara dirá a Paulo Martins, jornalista, poeta e militante) e o povo alienado em sua massa amorfa.

Também em *Terra em transe* pode-se ver a construção de um espaço utópico, como fora Brasília. O filme de Glauber se passa em um país alegórico chamado Eldorado, cuja capital tem o mesmo nome. O termo origina-se de uma lenda espanhola dos tempos da colonização. O nome dialoga com a utopia quinhentista da Idade do Ouro, do Paraíso Terrestre, do “El Dorado” dos conquistadores. Brasília foi chamada de Eldorado, na medida em que concentrava as expectativas de reverter o processo de subdesenvolvimento. O Eldorado da criação glauberiana muito se assemelha à capital brasileira como microcosmo revelador do teatro político e de uma sociedade da fome.

Em *Eldorado em plena crise política*, Paulo (Jardel Filho), num primeiro momento, é o protegido do carismático e conservador político Porfírio Diaz (Paulo Autran), da capital. Ele o trairá para se unir às forças militares revolucionárias do populista Felipe Vieira (José Lewgoy), que, uma vez eleito governador da província, revela-se impotente para sustentar as promessas de campanha. Eldorado é o espaço da tomada e da perda de esperança e consciência. O diretor metaforiza um momento crítico, de choque e angústia. O transe, dentro da psicologia, diz também respeito aos “estados de sonambulismo e hipnose, às alterações de personalidade e até mesmo, em certos casos, de letargia” (Lalande, 1968: 1142).

Tudo faz parte desse transe: a câmera, o discurso, as personagens e a história do Brasil. O transe é também uma metáfora da estética da fome, justamente o título do manifesto do Cinema Novo. Em 1965, Glauber Rocha escreveu:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (...) Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino (Rocha, 1979: 17).

Dessa forma, produzir um cinema de cunho político, que transite numa zona indistinta entre o público, o privado e a poesia, exige um profundo conhecimento da cultura popular. Por isso Gilles Deleuze diz que o elemento privado pode dar

lugar a uma tomada de consciência mais efetiva até que a ênfase nos grandes fatos ou personagens históricos (Delleuze, 1985: 284). No filme *A idade da terra*, por exemplo, há um nítido olhar de aprendizado em relação à cultura popular. Glauber parece indagar qual o lugar do misticismo numa sociedade da fome. Em vez da negação ao culto religioso, há uma empatia. Neste filme, o arcaísmo não é empecilho para a revolução. Trata-se, dentre outros aspectos, de um filme visionário sobre a religiosidade brasileira. Cristo, no filme, tal qual no país, unifica todas as religiões, crendices e superstições.

Não há, convém esclarecer, uma ode ao catolicismo de bispos e padres, até porque o ritmo de Brasília é o dos pontos de candomblé e dos feitiços africanos. Não se trata também do Cristo nascido no Velho Mundo e sob o signo da cruz. Vale lembrar que, em meados da década de 1980, – portanto, depois do filme de Glauber – Jean-Luc Godard iria causar polêmica com *Je vous salue Marie*, mostrando que nenhuma divindade é casta. Godard reinventa o mito cristão, perscrutando o amor maternal de Maria. Mais recentemente, João César Monteiro, o igualmente irônico e genial cineasta português, reinvestigou o mito cristão em *Passeio com Johnny Guitar* (1995), *A comédia de Deus* (1995) e *As bodas de Deus* (1998). Através do miserável João de Deus, que é agraciado com uma fortuna dos céus, o cineasta explora os mais mundanos desejos, como o de viver igual a um rei e colecionar belas mulheres e pêlos pubianos.

A idade da terra surge como um filme de vanguarda sobre a teologia popular. Intencionalmente irregular, atemporal, dionisíaco, labiríntico, orgíaco, um trabalho das passagens, entre o moderno e o arcaico, o construído e o que se encontra em construção. Ou, simplesmente, um *work in progress* como a própria vida.

As alegorias de Brasília ou de Eldorado alternam suntuosidade, mas também frustração. A campanha para legitimar a construção da cidade aliava uma mitologia do Novo Mundo à teoria do desenvolvimento. Associou-se a fundação da capital à de um novo Brasil. Por isso, a capital foi erguida a quase mil quilômetros de distância da costa brasileira e parece uma escultura, um oásis de aço e vidro. Na prática, os pobres – na maioria, os *candangos* que ajudaram a construir a cidade – foram mantidos a quilômetros de distância dos palácios de Brasília. O povo, de modo geral, assiste passivamente e longinquamente às decisões políticas da capital. Um dos problemas mais gritantes talvez seja o parâmetro modernista que engendrou a sua construção: a negação radical da realidade existente para a construção de uma nova ordem urbana e social.

O “mito do concreto” revelou-se, sob vários aspectos, um projeto decepcionante. A modernidade no Brasil só faz reafirmar o subdesenvolvimento. O cinema de Glauber não cessa de pôr e repor as figuras de um hibridismo que constitui uma espécie de marca de nascença do próprio país e de sua história de nação colonial e pós-colonial. O Brasil nasce na órbita do capital e como parte integrante dele, mas

se estabelece e se desenvolve com base na utilização maciça do trabalho escravo. O Brasil foi o último país das Américas a abolir a escravidão. Ainda hoje os negros permanecem escravizados socialmente, à margem das oportunidades. Inacreditavelmente, este país de dimensões continentais não foi, ainda, capaz de fazer uma reforma agrária.

Os filmes de Glauber Rocha retratam o debate sobre o papel das artes na revolução política e social dos países do Terceiro Mundo. Eles vincam o povo como sujeito político, ao contrário do cinema clássico, no qual a massa já significava um povo. Glauber exalta os marginalizados em seu sofrimento, grandeza e contradições. Nos anos 1960, o Brasil está imerso em uma situação aparentemente peculiar: subdesenvolvimento, fome, analfabetismo, fragilidade institucional, golpes de Estado e cultura colonizada. Discussões que, lamentavelmente, não são datadas. Elas se aplicam à realidade dos países latino-americanos hoje. “Países em processo de desenvolvimento” tornou-se o eufemismo para “Terceiro Mundo”. O manifesto *Estética da fome*, lançado em 1965, continua perfeitamente atual. Em pleno século XXI, ainda se discute o projeto Fome Zero para tentar acabar com a subnutrição e a miséria no país. Glauber utiliza os mitos para criticá-los e fixá-los como forma de libertação. Trata-se de retomar mitos arcaicos de uma sociedade perfeitamente atual, em sua desigualdade e em seus sonhos.

O filósofo Walter Benjamin, em seu *Trabalho das passagens* (1927-1940), expõe os impasses da modernização. O século XX, a exemplo do anterior, não soube corrigir as divergências entre as inúmeras possibilidades proporcionadas pela tecnologia e a falta efetiva de criação melhor, com iguais oportunidades a todos os indivíduos. O processo de formação do capitalismo gerou multidões de desclassificados sociais. Os candangos de Brasília são um desses exemplos. Benjamin diz que somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas. Glauber, nesse sentido, fixa a identidade do cinema brasileiro. Ele se projeta como um verdadeiro pensador do Brasil, alguém que deixou suas marcas na história da cultura e do pensamento contemporâneo. Avesso a todo tipo de didatismo, mostra, ao longo de toda a sua produção, e especialmente dos filmes e do livro vistos aqui, como o progresso no Brasil só faz renascer o atraso.

Segundo Benjamin, a alegoria funciona como um verdadeiro “antídoto contra o mito”.⁷ Por isso, ela surge como recurso privilegiado e arte delicada em textos e filmes como os de Glauber Rocha, que não levam a uma solução, mas a uma suspensão, que não apresentam o real, mas um real aos pedaços, fraturas entre o espírito e a letra que permitem que suas obras continuem a ressoar – de maneira inacabada – na imaginação e na sensibilidade.

Sheila Grecco é jornalista.

Notas

1. É assim, aliás, que o próprio cineasta define *Terra em transe*: “Há um realismo do vômito. /.../ acho que Paulo é homem que vomita até os seus poemas e as últimas seqüências do filme são um vômito contínuo”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. p. 88-89.
2. Segundo votação feita pela Fundação Cinemateca de São Paulo em outubro de 2003. Disponível em: www.cinemateca.com.br/melhoresfilmes. Pesquisa semelhante foi feita pelo jornal *Folha de S.Paulo* (São Paulo, Ilustrada, p. 8, mar. 1999).
3. *Olga*, de Jayme Monjardim, e *A dona da história*, de Daniel Filho, são dois filmes que se enquadram nesses parâmetros e são, por esses e outros motivos, decepcionantes – só para citar as mais recentes produções brasileiras.
4. Em outubro de 2003, na pré-estréia da Mostra BR de Cinema, em São Paulo, o público, emocionado, aplaudiu em pé o documentário. Ainda nesse ano, o filme levou o prêmio de público do Festival de Cinema de Brasília.
5. O cinema de poesia se caracterizaria, segundo Pasolini, “neste fenômeno que os especialistas definem normal e banalmente por uma fórmula: ‘revelar a presença da câmera’. Deste modo, inverte-se a grande máxima dos cineastas até o começo dos anos 60, ‘não revelar a presença da câmera’”. Para o cineasta italiano, Glauber Rocha se situa ao lado de Michelangelo Antonioni, Bernardo Bertolucci e Milos Forman como um representante desse tipo de cinema. Ver Pasolini (1972).
6. Aplicado ao cinema, o crítico diria que nossa criatividade viria da impossibilidade de se copiar: “o filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional” (Gomes, 1986: 88).
7. Sobre a poética de Baudelaire, Benjamin escreveu: “*Es ist in der Allegorie das Antidoton gegen den Mythos zu zeigen. Der Mythos war der bequeme Gang, den Baudelaire sich versagt hat*” (Fragmento 28 do *Zentralpark*) (Benjamin, 1974: 677).

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. V. 1, tomo 2. Frankfurt: Suhrkamp, 1974.
- _____. *Paris, capitale du XIX siècle: le livre des passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1997.
- BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- CLARET, Martin (Org.). *O pensamento vivo de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Martin Claret, 1989.
- DELEUZE, Gilles. *L'image-temps*. Paris: Minuit, 1985.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GRECCO, Sheila. Glauber sem claquetes. *Valor Econômico*, São Paulo, p. 3-5, 12 mar. 2004.
- LALANDE, André. *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Paris: PUF, 1968
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Org. Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

_____. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. Uma estética da fome. *Arte em revista*, n. 1, São Paulo, Kairós, jan./mar. 1979.

ROCHA, João Cesar de Castro (Org.). *Nenhum Brasil existe. Pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

PASOLINI, Pier Paolo. *L'expérience hérétique, langue et cinéma*. Paris: Payot, 1972.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Resumo

Este texto se desenvolve em direções distintas: a análise de duas obras esquecidas de Glauber Rocha: o romance *Riverão Sussuarana* (1978) e o longa-metragem *A idade da terra* (1980) e de seus diálogos com o momento histórico. Ao mesmo tempo, discute-se a necessidade de vê-lo como um pensador do Brasil.

Palavras-chave

Cinema brasileiro; Glauber Rocha; obras esquecidas.

Abstract

This text is developed in different directions. It analyses two neglected Glauber Rocha's works: the novel *Riverão Sussuarana* (1978) and the feature film *A idade da terra* (1980), and the relation of his works with historical moment. At the same time, it discusses the need to see him as a Brazil's thinker.

Key-words

Brazilian cinema; Glauber Rocha; neglected works.