

IDENTIDADE NACIONAL E O DISCURSO *ESTÉTYCO* EM GLAUBER ROCHA

Paula A. Henn¹

RESUMO:

Discussão da relação entre o discurso estético de Glauber Rocha em dois filmes do Cinema Novo - *Terra em transe* e *Deus e o Diabo na Terra do sol* – e sua contribuição no pensar cinematográfico e na busca de uma identidade nacional.

PALAVRAS-CHAVES: identidade nacional, Cinema Novo, discurso estético, Glauber Rocha.

Se o real e o imaginário confundem-se na expressão cinematográfica, não é para menos que a transposição textual, verbal e icônica parcial dos elementos que representam a realidade de um país seja um dos meios que permite reconhecer a identidade nacional de uma cinematografia. Na medida em que essa transposição é elaborada a partir da história, da realidade geográfica, social, econômica, e mesmo política do país, ela torna-se igualmente um símbolo da identidade nacional.

Por meio do projeto de pesquisa, que teve por objetivo geral desenvolver material historiográfico e didático sobre a moda no Brasil, enfatizando a construção das relações de poder, a partir da aparência, pude identificar conceitos e períodos importantes chegando em um movimento cinematográfico que esta intimamente ligado nessa constituição e busca de uma identidade nacional.

Um dos imperativos da modernidade contemporânea é a busca da identidade, isto é, da representação e construção do eu como sujeito único e igual a si mesmo e o uso desta como referência de liberdade, felicidade e cidadania (SAWAIA, 2002: 116).

A caracterização da identidade nacional está relacionada com existência da identidade cultural. Assim sendo, é o somatório de valores culturais resultante da vivência,

¹Bolsistas de iniciação científica no Projeto de Pesquisa O Brasil por suas aparências, uma história da moda (CEART/UDESC) e graduanda em Moda, Bacharelado em Estilismo, pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Orientanda da Prof Dra Mara Rúbia Sant'Anna.

que, apesar de incluir as divergências ou/e peculiaridades regionais e de grupos, seja caracterizáveis por um traço que permita a definição de um perfil hegemônico baseado língua, costumes, religiões, história através do espaço e do tempo.

Flutuando pela cultura cinematográfica brasileira, deparamos com Cinema Novo, movimento de renovação artística e cultural nacional, que teve sua origem em 1952, com o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro. A idéia era a criação de um novo cinema brasileiro, que fosse esteticamente original, que consolidasse uma identidade própria no panorama internacional, e que tivesse como intuito a reflexão sobre os problemas peculiares ao país e a América Latina como o subdesenvolvimento, o abuso do poder, as grandes desigualdades sociais, o autoritarismo, o papel da religião, a luta pela democracia e, juntamente a todas essas questões, o papel do intelectual e do artista nesse contexto.

Com uma vasta produção teórica, em que expõe suas idéias sobre como fazer cinema no Brasil, Glauber Rocha surge como a figura mais representativa do movimento *cinemanovista*. E é esse baiano, nascido em Vitória da Conquista, e seus filmes - *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967) – que serão analisados neste artigo por sua estética, contexto e sua importância na formação e na busca da identidade brasileira. Com a adesão ao Cinema Novo, Glauber renuncia o esteticismo inicial in voga no país, em favor de uma nova “*função social e humana do cinema*” (ROCHA, 1985: 26). Dizia ele:

O cinema deve cumprir sua função social como espetáculo em primeira instância. Mas, além disso, pode — e deve — cumprir uma função de mobilizador da consciência do espectador (...) O cinema mais eficaz enquanto obra de arte o é também em sua função mobilizadora (ROCHA, G. 1980).

Percebemos que o Cinema Novo era nitidamente vanguardista, no sentido onde os intelectuais trabalhariam para promover a consciência social dos estratos mais baixos da sociedade. No pensamento de Glauber o povo não seria capaz de sozinho produzir sua própria “libertação”, os intelectuais seriam agentes dessa operação.

Glauber intenta criar uma linguagem própria, de maneira que esta, mais que um instrumento de denúncia, se convertesse em espaço de crítica e reflexão, que não necessariamente estivesse ligada a parâmetros técnicos e estéticos perfeitos. Glauber, em uma matéria para o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, de 12 de agosto de 1961, diz: "*vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito (...) com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo*" (ver VILLAÇA), isto é, o autor do filme é visto menos como um técnico que como um crítico inovador, comprometido com as questões de seu tempo - no caso brasileiro: a identidade nacional.

Para Glauber, toda essa urgência e preocupação em construir uma cinematografia do Terceiro Mundo surgem do seu amadurecimento crítico e artístico. A busca de uma identidade nacional no tema somava-se, então, a um carácter especial estético, a busca de uma maneira de fazer cinema que expressasse os próprios procedimentos de construção da realidade e, com isso, captasse uma "super-realidade".

Em 1965, Glauber publica a *Estétyca da Fome*, espécie de manifesto do Cinema Novo. Como parte do projeto de descolonização cultural, o manifesto problematiza a relação entre estética e política no contexto de uma economia dependente, estabelecendo o conceito de "cinema ideogramático" - a cultura popular brasileira torna-se frente de resistência, ainda que inconsciente, ao imperialismo cultural e econômico. Assim, os seus elementos devem ser apropriados criticamente pelo "novo" cinema brasileiro, para a recriação de uma nova linguagem, que expresse a "*consciência em relação direta com a construção das condições revolucionárias*" (ROCHA, G. 1982: 202)

Ao vermos *Deus e o diabo na terra do sol* reconhecemos as diferentes referências culturais agregadas por Glauber Rocha. Percebe-se um diálogo com a tradição literária e cinematográfica, para impor um novo significado ao político. Nas representações do sertão usa de uma tradição literária específica que vai de Euclides da Cunha à Guimarães Rosa. As referências musicais que incluem o popular (cordel) e o erudito (Villa-Lobos) também são muito importantes para enfatizar a dicotomia entre campo e cidade, na busca de uma musicalidade brasileira. Nesse tema glauberiano as influências teatrais, sobretudo de Brecht,

cujo teatro vinha sendo absorvido pelos grupos brasileiros na década de 1960, são muito usadas nas representações do gestual dos atores. As técnicas de Visconti, Eisenstein, Godard, John Ford são indicadas pelo próprio Glauber como suas principais influências e algumas dessas peculiaridades serão analisadas mais adiante.

A Híbridação é, segundo definição de CANCLINI, "*processos socio- culturais nos quais estruturas ou práticas culturais, que existem de forma separada, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas*" (2008). E Glauber sabia como ninguém usar práticas culturais e técnicas, que não eram originalmente nossas, para formação de uma linguagem nova e colocá-las à disposição das idéias nacionalista. Podemos analisar esta afirmação em um trecho de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* onde Glauber usa referências da *Nouvelle Vague*², mais especificamente de Jean Luc-Godard, em *Acosado* (1959).

No filme, a seqüência do assassinato do coronel Moraes por Manuel começa com um longo plano seqüência, ambientado na feira. Tudo se passa a princípio em "tempo real". Desde a conversa da proposta da partilha até o enfrentamento de Manuel com o senhor Moraes, onde Manuel apanha de chicote do coronel. Daqui em diante tudo se precipitará rapidamente. O tempo usado do longo plano-seqüência dá lugar aos planos curtos, abruptos, descontínuos. Tudo se passa rapidamente: após matar o próprio coronel, Manuel já está perto de sua casa, onde mata dois jagunços, enquanto um terceiro chicoteia sua mãe até a morte. Rosa está desesperada. Manuel mata o terceiro jagunço. Tudo para terminar em Manuel fechando os olhos da mãe. Um conjunto de acontecimentos que, se fossem filmados em "tempo real" renderiam mais tempo do filme. Já em *Acosado* de Godard esses mesmo cortes rápidos, elípticos e abruptos ocorre na cena em que Michel, após roubar um carro, dirige em alta velocidade numa estrada. Ao se ver diante de uma blitz policial, não pará e é perseguido por um policial. Após tomar um desvio, Michel pará o carro pensando ter despistado o policial. Logo, porém, chega o policial. A partir daqui as coisas se precipitam bruscamente. Michel, que já havia saído do carro, volta para perto dele e pega uma arma, que está no porta-luvas. Um corte, a camera já nos mostra a mão de Michel, segurando o

² Movimento artístico francês que tem como ponto característico a quebra dos moldes narrativos pré-estabelecidos.

revólver. Outro corte e a mão ocupa todo o quadro. O próximo corte é ainda mais abrupto: vemos apenas o policial caindo para trás. Mais um rápido e já estamos vendo Michel correndo novamente com seu carro. Só então a decupagem volta ao ritmo "normal". O olhar de Glauber era, então, por assim dizer, um olhar voltado à cultura nacional (a tradição narrativa do sertanejo: sendo esta ligada a linguagem, um modo de falar, de contar os “causos” através de uma não-linearidade, no sentido que a história sofra cortes e descontinuidades) e técnicas importadas (uma técnica de vanguarda do cinema, que foi usado inicialmente em *Acossado* de Godard, da Nouvelle Vague). Não se trata, portanto, da cultura popular entrar apenas como tema do filme; há um certo modo de ver que é incorporado pela câmera e, sobretudo, pela montagem, criando assim, uma relação com a cultura que não é apenas descrita, mas também crítica.

O roteiro apresenta ainda, dois eventos históricos brasileiros, o primeiro quando o casal sertanejo – Manuel e Rosa – que, ao se ver obrigado a abandonar seu lar e viver em situação de ilegalidade, atravessam o sertão, envolvendo-se com o massacre de uma comunidade religiosa, lembrando o episódio de Canudos, e o segundo momento é, quando levados por um cego, até o Corisco e seu bando, cangaceiros que lutam até a morte, ecoando a morte de Lampião. Os três cenários distintos: realista, que expõe as feridas do sertanejo explorado; o mítico, que explicita as contradições entre a fé e a alienação dogmática; e a guerrilha, sustenta a possibilidade de solução de problemas a partir de lutas coletivas. Elementos significativos para esclarecer o título e a miscelânea entre o bem e o mal. A terceira transição (a guerrilha) é vista como alegoria da realidade exterior ao filme, representa não uma passagem do humano para o divino, mas o caminho oposto, em direção ao cruel, ao violento da condição real do explorado, que é o grande fio condutor desse roteiro.

Já em *Terra em Transe*, o olhar de Glauber passa para outra questão: a do papel do artista na sociedade juntamente com os ideais nacionalistas que se expressa pela onipresença de Getúlio Vargas.

Terra em Transe explicitava em dualidades a grotesca e a futilidade da elite dominadora e ridicularizava o populismo, mostrando-o como uma pobreza submissa e desorganizada. Uma construção em preto-e-branco

que abriu perspectivas sobre conceituações morais que mostraram a ganância dos governadores, a incapacidade do povo e a presença direcional da imprensa, fermentando a produção inicial do movimento tropicalista. (THOMÉ, F.)

A produção do filme *Terra em Transe* começou em 1966, mas foi no ano seguinte em que ele foi lançado no Brasil, causando polêmicas e tendo problemas com a censura. Mesmo ganhando prêmios renomados como o Luiz Buñuel e Fipresci no Festival de Cannes, 1967, o Prêmio da Crítica e o de Melhor filme no Festival de Havana e o Grand Prix do festival de Locarno , o filme foi proibido nas salas brasileiras, por ser considerado subversivo e desrespeitoso com a Igreja.

O filme tem seu ponto de partida no país fictício Eldorado, onde o poeta burguês Paulo Martins vê frustrar-se sua esperança de que o Governador da Província de Alecrim e líder político Vieira fosse uma alternativa ao conservadorismo de Diaz, ditador fascista que apela ao misticismo para preservar o poder. Entre estes, se interpõe a figura do capitalista Júlio Fuentes, que apesar de se declarar de esquerda acaba se aliando ao ditador Diaz. Ao lado de Sara, uma intelectual comunista, Paulo Martins não vê outra solução a não ser entrar no meio do povo e ser um agente em seu favor.

Retomando as questões de hibridação, podemos também analisar *Terra em Transe* e ver semelhanças com o Cinema Russo de Eisenstein. Assim, como ocorre em *A Greve* (1925), *Terra em Transe* primeiro expõe o fato para só depois expor quais as causas desse, o início é o fim do filme. Podemos ver isso já na primeira cena, quando Paulo dirigindo, com Sara a seu lado, toma-se como alvo e é baleado, morrendo na cena seguinte, sendo assim, esse é o resultado do seu percurso, isto é, inicia-se com o fim da personagem, com sua morte. A quebra da narrativa linear é apenas uma das inúmeras provas que em *Terra em Transe*, Glauber ainda não se desvinculou de sua influência européia, mas sim a utilizou, de modo que a quebra da narrativa linear, forçar-se o espectador a refletir sobre o que está sendo exposto no filme.

Está em jogo, também, o conceito de “*cineação*”: eliminando a narratividade e recriando uma ação própria, com seus cortes peculiares e seu ritmo modificado, o cinema DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n.4, p. 423-431, 2007.

passa a dar mais ênfase em seu discurso estético. Podemos analisar também, em *Terra em transe*, o conceito de autor: “o autor é o maior responsável pela verdade; sua estética é uma ética, sua ‘mise-en-scène’ é uma política... (ROCHA, 1963: 14), mesclando ao discurso que o artista é responsável pelo “abrir dos olhos” da população. O “gesto-crítico”, que aparece em várias cenas do filme *Terra em Transe*, onde os personagens olham diretamente para a câmera, quebrando, a chamada “quarta-parede” do cinema naturalista e invertendo a relação filme/espectador, uma vez que os personagens não são apenas “vistos” pelos espectadores, mas também “vêm” estes, servem de instrumento para o idéia de artista-pensador; a utilização da música como a dicotomia entre o rústico e o moderno.

Com sua obra cinematográfica, Glauber Rocha denúncia as reais condições de vida do povo brasileiro assumindo uma posição dialógica entre história real e ficção a modo de refletir um espelho da sociedade brasileira da época e, com o compromisso de atuar para a transformação dessa sociedade. O cinema está na linha de frente da reflexão, na busca de uma identidade autêntica não só do cinema, como do país e do homem brasileiro, à procura de sua revolução. Defende BENJAMIN, em seu discurso sobre a reprodutibilidade técnica, o cinema mantém uma relação indissolúvel com a realidade:

A natureza ilusionística do cinema é de segunda ordem e está no resultado da montagem. Em outras palavras, no estúdio o aparelho impregna tão profundamente o real que o que aparece como realidade ‘pura’...
(BENJAMIN,1985)

Para Glauber Rocha, o futuro do povo brasileiro estaria ligado a direção almejada pelo colonizador, de modo que este conduz à cultura e à economia terceiro- mundista. Essa perspectiva trágica se encontra presente principalmente nos filmes analisados, nos quais o povo surge como “entidade abstrata” (VENTURA, 2000: 210), representante do Brasil inculto e grosseiro, sempre à margem da modernização. Mas com sua *estétyca* peculiar, Glauber nos permite repensar a questão da identidade brasileira e, sobretudo, o modo de se produzir cinema no Brasil.

No período pós-64, o Brasil encontrava-se em dilemas ambíguos, sendo ele sombrio em seus aspectos políticos e de maior produtividade no que diz respeito a capacidade criativa e cultural. Nas décadas de Ditadura Militar, o desenvolvimento industrial e a

demarcação da sociedade de massa no país foram processos conduzidos pelo governo. Sem que fosse possível controlar as manifestações da época, os governos militares revezaram-se no poder por meio da imposição da censura e do terror. A intenção era justamente conter qualquer tipo de representação política, social ou cultural que “ameaçasse o regime”. Mas a contracultura, a criatividade e a ânsia de alguns artistas-pensadores de seu tempo, possibilitou o surgimento do Cinema Novo, do Teatro de Arena, do Teatro Oficina, do Tropicalismo, da Imprensa Alternativa, todos com uma nova proposta sobre modo de fazer arte no Brasil e sobretudo, a busca pela identidade brasileira. Fica claro, assim, que todas as reflexões sobre identidade e estética não se resume apenas ao Glauber Rocha, mas sim a outros - cineastas, músicos, jornalistas, escritores, estilistas, artistas em geral - que como ele, foram críticos e espelharam a sociedade de seu tempo.

REFERÊNCIAS

Nosso Século: 1960/1980. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** In: BENJAMIN, Walter; KOTHE, Flavio René (trad.). Walter Benjamin: sociologia. São Paulo: Ática, 1985. (Coleção grandes cientistas sociais, v.50).

CANCLINI, Nestor-Garcia. **Noticias recientes sobre la hibridación.** Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm>>. Acessado em 21/07/2008

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: USP, 1997.

GODARD, Jean-Luc. **Acosado** (filme). França: 1959

ROCHA, Glauber. **A Revolução de uma Estetyka.** Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acessado em 23/07/2008.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol** (filme). Brasil: 1964.

ROCHA, Glauber. **Estetyka da fome.** Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acessado em 23/07/2008.

ROCHA, Glauber. **Estetyka do sonho.** Disponível em <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acessado em 23/07/2008.

DAPesquisa, Florianópolis, v.2, n.4, p. 423-431, 2007.

ROCHA, Glauber. **Filmografia de Terra em Transe – Templo Glauber**. Disponível em: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/terraemtranse.htm>>. Acessado em: 24/07/2008.

ROCHA, Glauber. **Manifesto do Catarro**. Disponível em <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Textos/eztetyka.htm>>. Acessado em 23/07/2008.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985. 255p.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1982.

ROCHA, Glauber. **Terra em Transe** (filme). Brasil: 1967

ROCHA, Paloma; PIZZINI, Joel. **Depois do Transe** (Filme). Brasil: 1967.

SAWAIA, Bader (org). **As artimanhas da exclusão: análise psicossocial e ética da desigualdade social**. 4ª ed. Petrópolis:Vozes, 2002.

THOMÉ, Francisco Arquer. **A Reportagem estética em Terra em Transe**. Disponível em http://www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1175103289_33.doc>. Acessado em 23/07/2008.

VENTURA, Tereza. **A poética polytica de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro: Funarte, 2000.

VILLAÇA, Mariana Martins. “**América Nuestra:**” **Glauber Rocha e o cinema cubano**. Revista Brasileira de História. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882002000200011&script=sci_arttext>. Acessado em 24/07/2008.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência** . 2ª ed. rev. São Paulo: Paz e Terra, 1984.