



TRILOGIA DA TERRA: considerações sobre a pedagogia glauberiana

Anita Leandro

RESUMO – *Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana.* É possível falar de uma pedagogia dos cineastas e, mais precisamente, de um projeto didático subjacente aos filmes de Glauber Rocha? A partir dos anos 60, momento em que as esquerdas do Brasil e do mundo discutiam a educação política das massas populares, o líder do Cinema Novo vai propor uma “educação estética” dos povos do Terceiro Mundo, desenvolvendo, para isso, o que chamou de um “estilo épico-didático”. A partir dos resultados de uma oficina de cinema, avaliamos aqui o alcance pedagógico do pensamento do cineasta em sua *Trilogia da Terra*, projeto inédito de projeção simultânea de três de seus filmes. Graças ao seu dispositivo original, a projeção em forma de tríptico permite uma remontagem das obras pelo próprio espectador, trazendo à tona um método cinematográfico construtivista e um personagem conceitual, a Terra.

Palavras-chave: *Glauber Rocha, pedagogia do cinema, teoria da mise en scène, trilogia, cinema e povo.*

ABSTRACT – *Earth Trilogy: considerations about Glauber Rocha’s pedagogy.* Is it reasonable to talk about a filmmaker’s pedagogy and, more precisely, about an educational project underlying Glauber Rocha’s films? In the sixties, when the Brazilian and the international left-wing were occupied with mass political education, the leader of the Cinema Novo proposes an “aesthetic education” of the Third World people, developing what he named an “epic-didactical style”. Departing from the results of a film workshop, we evaluate here the pedagogic scope of Rocha’s thought in his *Earth Trilogy*, an unrealized project of simultaneous projection of three of his films. The original mechanism of the triptych permits a reediting of the films by the spectator and brings forth a cinematic constructivist method and a conceptual character, the Earth.

Keywords: *Glauber Rocha, film’s pedagogy, mise en scène’s theory, trilogy, people and cinema.*

Com a publicação póstuma das cartas de Glauber Rocha, descobriu-se, no final dos anos 90, um projeto inédito do cineasta, de cunho didático, intitulado *Trilogia da Terra* (Rocha, 1997). Em carta de 16 de julho de 1981, endereçada ao produtor norte-americano Tom Luddy, Glauber Rocha manifesta o desejo de ver a projeção simultânea de três de seus filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *Idade da Terra* (1981). Para Glauber, os filmes da *Trilogia da Terra* conteriam “um único discurso sobre o Brasil e sobre o mundo... novas idéias... novas formas” (Rocha, 1997). Sem dar maiores detalhes sobre o conteúdo desse discurso ou sobre o aspecto simultâneo da difusão desejada dos três filmes, o cineasta se limita a sugerir nessa carta que a trilogia seja “distribuída como *Napoleão*”, filme experimental de Abel Gance (1926), concebido para ser projetado em três telas. Glauber morre um mês depois de escrever essa carta, e seu projeto, até hoje, não foi executado em salas de cinema, como ele pretendia. Em 2000, o *Tempo Glauber* – instituição responsável pela conservação da obra do cineasta – chegou a organizar uma exposição itinerante intitulada *Trilogia da Terra*, reunindo, principalmente, fotografias dos três filmes. Mas a exposição não foi acompanhada por nenhum tipo de projeção integral das obras que compõem a *Trilogia* (apenas uma vídeo-instalação mostrava algumas cenas escolhidas dos diferentes filmes).

O estudo que se segue foi possível graças a uma visionagem simultânea dos três filmes em vídeo, realizada em sala de aula, na disciplina *Pedagogia da Imagem*, oferecida recentemente pelo Laboratório de Vídeo Educativo do Nutes/UFRJ. As três obras foram exibidas em monitores de televisão distribuídos horizontalmente, um ao lado do outro, em ordem cronológica, de acordo com o ano de realização de cada filme. O objetivo inicial da experiência era avaliar, na prática, a eficácia pedagógica do projeto glauberiano, analisando as contribuições da projeção em forma de tríptico, para o desenvolvimento de uma reflexão sobre a montagem por parte do espectador. Queríamos verificar se a estrutura aberta desse formato inabitual de projeção, que oferece diferentes possibilidades de associação entre três obras, poderia proporcionar algum tipo de experiência inovadora de fruição de uma obra cinematográfica. Os estudantes já tinham visto, separadamente, cada um dos filmes na sua integralidade. Mas, para a surpresa geral, um novo filme, bastante experimental, desprovido de qualquer encadeamento narrativo, surgiu dessa visionagem em forma de tríptico, sublinhando aspectos importantes do método de *mise en scène* de Glauber. Embora virtualmente, um quarto filme nascia da relação entre os três outros, “montado” de maneira construtivista por cada espectador, ao longo da exibição simultânea das diferentes obras. Percebemos que um novo personagem, comum aos três filmes, destacava-se a partir dessa experiência: a Terra, personagem puramente conceitual, parecia atravessar as três obras, religando-as intimamente umas às outras.

As reflexões que se seguem foram então suscitadas pela própria projeção em forma de tríptico, dispositivo que, como vamos ver, propicia um engajamento diferenciado da recepção espectral, na medida em que exige de cada um de nós um trabalho de montagem, ou seja, de associação entre as diferentes obras projetadas.

Montagem dialética?

Na montagem dialética, tal como ela foi praticada e teorizada pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, o conflito produzido pela aproximação de dois planos antagônicos provoca um choque entre eles e, desse choque, surge um novo plano, que é a síntese dialética dos outros dois. O choque dialético leva, assim, à reconstituição de um todo melhorado, resultante do encontro de dois elementos contrários (Eisenstein, 1969). Um mais um é igual a um: esse é o princípio dialético da montagem eisensteiniana, que reúne duas situações opostas e conflitantes num todo resolvido e pacificado. O método serviu tanto à experimentação poética na obra de Eisenstein, quanto ao projeto soviético de instauração de uma nova política econômica no leste europeu.

Leitor atento de Eisenstein, Glauber, no entanto, procurou em seus filmes avançar em relação à montagem dialética, alternando seqüências extremamente montadas com longos planos-sequência de caráter documental. Ele queria, provavelmente, escapar ao organicismo ao qual a montagem dialética obriga e se aproximava, assim, embora sem o declarar, do método godardiano. Ao contrário de Eisenstein, Godard se serve da montagem não para somar e tirar dessa soma uma síntese, mas para potencializar as próprias diferenças existentes entre as imagens. Um e um é igual a três: é assim que Deleuze resume o método godardiano de montagem, o qual, para não impor ao espectador um discurso único, evita toda forma de síntese, preferindo atuar nos interstícios das imagens, nos espaços entre os planos, no “entre-dois”. Em “Três questões sobre *Seis vezes dois*” Deleuze dirá que Godard prefere a conjunção “E”, em vez do verbo “É” (Deleuze, 1990). Mas, ao conceber *A Idade da Terra*, filme-síntese de toda a sua obra, Glauber, em carta a Daniel Talbot, de 6 de agosto de 1978, volta a se referir a Eisenstein, dizendo que o segredo de seus filmes continua sendo a prática da montagem dialética (Rocha, 1997). Comefeito, o que a trilogia vai demandar ao espectador é um trabalho de síntese dos três filmes justapostos. Mas o resultado desse trabalho intelectual do espectador não é a reconstituição de um todo, de uma narrativa orgânica. O quarto filme que surge da projeção da trilogia, construído mentalmente pelo espectador, não é, de forma alguma, uma obra concluída, que atualiza um discurso político, como é o caso dos filmes de Eisenstein, mas uma obra literalmente aberta, uma multiplicidade de seqüências conceituais e abstratas, um filme virtual, sem começo nem fim, mais próximo de

uma experiência onírica, como vamos ver, do que da razão dialética. Vejamos agora como é que a *Trilogia da Terra* vai equacionar essa contradição entre o pensamento dialético, presente nos três filmes, e a montagem anárquica dessa quarta obra por parte do espectador.

Vistos separadamente, os filmes da trilogia glauberiana levam a cabo narrativas relativamente distintas umas das outras. *Deus e o Diabo* (125 minutos) é a estória do vaqueiro Manuel (Geraldo del Rey) que, após assassinar o fazendeiro que o explorava, se refugia em Monte Santo, sob a proteção do beato Sebastião (Lídio Silva) e de seus seguidores. A mando da Igreja e dos latifundiários, o grupo é massacrado por Antônio das Mortes (Maurício do Vale), que poupa as vidas de Manuel e Rosa (Ioná Magalhães), sua mulher. Eles se juntam ao bando de Corisco (Othon Bastos), que também vai morrer em duelo com Antônio, e, no final, fogem em direção ao mar. Já *Terra em Transe* (115 minutos) conta a história do jornalista e poeta Paulo Martins (Jardel Filho), dilacerado por questões políticas: Eldorado é um país em crise, na iminência de um golpe de estado. Paulo, que se vê entre militantes revolucionários e dois políticos, um populista, outro autoritário, vai sacrificar sua vida por um ideal. Ao contrário desses dois filmes, que apresentam narrativas relativamente clássicas, com desenvolvimento e desfecho final, *A Idade da Terra* (160 minutos) reúne dezesseis seqüências autônomas, sem qualquer vínculo narrativo entre elas. Trata-se de uma adaptação livre do Novo Testamento, mais precisamente do Apocalipse e das Epístolas do apóstolo João, leituras que Glauber indicou aos seus atores à guisa de roteiro: quatro personagens evocam de maneira bastante improvisada os cavaleiros do Apocalipse, que reaparecem na figura de quatro Cristos – um militar, um índio, um negro e um guerrilheiro.

Embora os filmes tenham durações diferentes, os 115 primeiros minutos de projeção garantem uma fruição simultânea das três obras. É tempo suficiente para que o espectador possa realizar sucessivos cruzamentos, justaposições, associações diversas entre as obras, passando livremente de um filme a outro. Mesmo quando termina a projeção de *Terra em Transe*, filme de menor metragem, seus personagens e temas continuam tendo uma ressonância nos dois outros filmes que ainda ficam rodando, tal é o entrelaçamento de narrativas que a projeção simultânea vai permitir. E, nos últimos 35 minutos de projeção, quando subsiste apenas *A Idade da Terra*, o filme mais longo da trilogia, ele já se afirmou de tal forma, enquanto síntese dos dois outros filmes, que suas imagens parecem impregnadas de vestígios e reminiscências de obras passadas.

O dispositivo da projeção em tríptico vai conferir estruturas mais abertas às narrativas conclusivas dos dois primeiros filmes, o que permite ao espectador, a qualquer momento da projeção, se apropriar de qualquer seqüência desses filmes e cruzá-la com as seqüências autônomas da *Idade da Terra*. Notemos aqui uma primeira manifestação de inaptidão da montagem em forma de tríptico a se adaptar a um movimento dialético. Embora *A Idade da Terra* seja, efetivamente, uma obra de síntese, o que a *Trilogia* mostra não é a fusão de dois filmes em um,

mas a mudança de qualidade, de potencial narrativo de cada filme (em particular, dos dois primeiros), produzida pela situação de contigüidade espacial. Tal como duas células vizinhas, que mantêm sua individualidade após a troca de substâncias que aquela vizinhança produziu, os filmes da *Trilogia* vão sofrer interferências uns dos outros, sem, no entanto, perderem seu caráter de obras singulares. O trabalho espectral de produção de uma síntese não consistirá mais em reconstituir uma narrativa ou um todo, como faz o espectador de Eisenstein, mas em produzir associações livres entre os dois primeiros filmes e o terceiro. Assim, na tela da esquerda podemos ver os sertanejos Manuel e Rosa, tristes e silenciosos (*Deus e o Diabo*); na tela central, ao som de um jazz, assistimos a uma festa báquica da qual participam Paulo Martins e seus amigos (*Terra em transe*). Enquanto isso, na tela da direita, ouvimos a voz do próprio Glauber, num comentário conclusivo extra-campo, que sintetiza dialeticamente o conflito entre o sertão e a cidade: “o que existe é o mundo dos ricos e o mundo dos pobres”. A frase de Glauber, pronunciada sob uma imagem de operários construindo um monumento em Brasília, aproxima a imagem dos sertanejos de *Deus e o diabo* da imagem do jornalista de *Terra em Transe*. Mas o que vemos na cena da construção civil em Brasília não é a síntese do mundo rico e do mundo pobre, mas a coabitação conflituosa de dois mundos que persistem. A síntese que o dispositivo desse tipo de projeção encoraja não parece querer reconstituir de forma alguma um corpo narrativo orgânico ou uma situação resolvida.

Em alguns momentos, o choque dialético vai ser produzido pelo conflito de formas e não mais de conteúdo, como quando as bandas sonoras dos três filmes se cruzam, produzindo uma quarta música, dodecafônica. A projeção simultânea oferece ao espectador instantes de puro prazer estético. Às vezes há coincidência de enquadramento e de composição de planos em diferentes filmes, como o close no rosto de Paulo Martins se arrastando pelo chão, ao qual responde um plano igualmente fechado, no rosto do Cristo Índio (Jece Valadão), boiando sobre as águas. Aos 59 minutos de projeção, Rosa mata o beato Sebastião ao som de uma ária de Carlos Gomes, que é o tema musical de uma reportagem a que assistimos na outra tela, sobre o político Diaz, de *Terra em Transe*. A seqüência do massacre dos inocentes em *Deus e o Diabo*, rodada como uma cena de faroeste, avança junto com a reportagem sobre o político, que é filmada segundo uma estética jornalística. Enquanto isso, na terceira tela, uma seqüência rodada como em alguns filmes experimentais dos anos 70, mostra a performance de um personagem alegórico vestido de diabo, dançando diante de uma televisão fora do ar com um globo e uma caveira nas mãos (*A Idade da Terra*). O diabo (alegoria da mídia?), que nessa cena parece ter o controle da vida e da morte na Terra, ri de forma sarcástica, e seu riso penetra os outros filmes, interferindo nas cenas do massacre e da reportagem jornalística.

Se numa tela Corisco grita: “Vamos morrer hoje!”, na outra tela, a voz de Danuza Leão produz a ressonância do que acabamos de ouvir: “Alguém vai

morrer aqui hoje!”. O Cristo Negro (Antônio Pitanga) prega o Evangelho no Planalto Central: “Benditos sejam os criminosos!”. Na tela vizinha, Manuel, em transe místico, depois de ter castrado um rico fazendeiro, a mando de Corisco, vagueia com um crucifixo nas mãos. O Cristo Negro continua sua pregação – “Fiz a multiplicação dos pães! Fiz a multiplicação dos peixes!” – enquanto, na tela ao lado, Corisco confisca todas as jóias e bens do latifundiário, inclusive a virgindade de sua noiva. Numa tela, Antônio Pitanga grita: “Acorda, humanidade!” (*A Idade da Terra*); na outra, Corisco faz um discurso revolucionário para despertar Manuel, que não quer derramamento de sangue. Em planos simultâneos, vemos Aurora Madalena (Ana Maria Magalhães) empunhando bastões, como uma deusa da guerra (*A Idade da Terra*), Diaz empunhando uma bandeira e um crucifixo (*Terra em Transe*) e Antônio das Mortes empunhando um rifle (*Deus e o Diabo*). Esse *raccord* no gesto nos remete ao repertório gestual da obra de Glauber, onde sempre encontramos personagens com o punho erguido, segurando uma arma. Corisco provoca novamente Manuel: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas (...) Não é com rosário, não, Satanás!”; e na outra tela, um grupo de freiras cobertas com um grande lenço vermelho e transparente desenvolve uma coreografia sensual pelas ruas de Salvador. Em outro momento, Corisco, acuado e triste, parece prestes a se render, quando o Cristo Negro, na outra tela, inicia uma prece: “Pai, dá-me forças e ajude-me a proteger o povo. A revolução tem que ser feita pelo povo”.

Notemos que os sucessivos *raccords* formais ou de conteúdo que a projeção vai produzindo, entre os três filmes, estabelecem associações importantes entre as obras sem, no entanto, instituir aí qualquer continuidade narrativa entre elas. Tampouco o choque da passagem de uma tela a outra é amenizado por essas afinações. O *raccord*, ou sutura, que nas narrativas clássicas é utilizado sistematicamente para soldar as rupturas entre os planos e dar a impressão de continuidade entre eles, na trilogia é fruto do acaso e, principalmente, da capacidade do espectador em produzir associações plásticas ou de conteúdo entre os filmes. Nesse caso, o *raccord* não tem mais uma função narrativa, mas uma função simplesmente poética (produção de ressonâncias, de interferências, de reminiscências). Ele não assinala mais uma continuidade, mas uma contiguidade.

A visionagem simultânea dos três filmes permite então ao espectador fazer um paralelo constante entre eles e passar de um filme a outro, rompendo com as convenções da narrativa clássica, que atribuem fronteiras quase que intransponíveis entre as diferentes obras que compõem nossa cultura cinematográfica. O dispositivo da trilogia exige, ao contrário, que o espectador passe o tempo todo de uma tela à outra, o que provoca rupturas na continuidade narrativa das obras. O enredo dos filmes é assim desconstruído, e o que vem à tona é uma trama bem mais abstrata, como vimos, de caráter conceitual, resultante da associação entre as diferentes obras. As referências de princípio, meio e fim nas obras justapostas são inteiramente abolidas, o que demanda do espectador uma

importante atividade analítica. *Terra em Transe* vem comentar *Deus e o Diabo na Terra do sol*, enquanto *A Idade da Terra* faz referência aos dois outros filmes, revelando todo o potencial da obra teórica e de síntese que Glauber quis realizar com esse último filme. Com essa abolição de fronteiras narrativas, o dispositivo da projeção simultânea produz uma interessante passagem da ficção ao real. Como vamos ver, as narrativas de ficção dos dois primeiros filmes parecem adquirir um potencial documental em contato com *A Idade da Terra*, filme sem ficha técnica (sem autor? doado ao espectador?), formado por seqüências totalmente autônomas e, por isso mesmo, apto a abrigar seqüências vindas dos outros filmes.

Da ficção ao documentário

Organizados em forma de uma tragédia rural (*Deus e o Diabo*) e de uma tragédia urbana (*Terra em Transe*), esses filmes desenvolvem, individualmente, intrigas que, submetidas ao dispositivo da trilogia, vão se revezar na construção de um novo sentido, permitindo a análise de uma questão política, a questão da terra. Expulso de sua terra por causa da seca do Nordeste em *Deus e o Diabo*, o vaqueiro Manuel (Del Rey) é possuído por um transe místico e migra, na última seqüência do filme, para o mar e para as grandes cidades do Sul. Encontraremos em Eldorado, país mitológico de *Terra em Transe*, o jornalista Paulo Martins, personagem urbano mas, como Manuel, igualmente confrontado a situações de marginalidade e de êxodo, abandonando o trabalho e a política, para ir ao encontro da morte num transe poético. Metralhadora em punho, tal como Paulo Martins em *Terra em Transe*, o ator Geraldo del Rey reaparece na *Idade da Terra*, na pele de um Cristo guerrilheiro, numa síntese dialética dos dois personagens dos filmes precedentes. A indecisão de Paulo e a apatia de Manuel se resolvem pelas armas no personagem do Cristo guerrilheiro.

A migração dos personagens e dos atores de um filme a outro rompe com a estrutura narrativa inicial de cada obra, que só é restaurada graças ao trabalho associativo reservado ao espectador. Como numa tragédia em três atos, os conflitos desencadeados nos dois primeiros filmes da *Trilogia* caminham para uma resolução final na *Idade da Terra*, filme, como vimos, bem mais livre do que *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* em termos de obediência a um encadeamento narrativo. Para contar a tragédia social de seus personagens, o último filme da trilogia desenvolve bem mais do que uma intriga propriamente dita, como o fazem *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*. Sobretudo, ele mostra a convivência das duas situações narrativas precedentes. Manuel e os camponeses, num filme, Paulo e os operários pobres, no outro, são personagens que reaparecem potencialmente na *Idade da Terra*, só que regidos por um novo estatuto: os personagens que, antes, pertenciam a um espaço de ficção (Eldorado, país me-

tafórico de *Terra em Transe*, ou o deserto do Sertão de *Deus e o Diabo*), adquiriram, na *Idade da Terra*, uma densidade documental evidente. Quase inteiramente rodado nas ruas, com os transeuntes sendo filmados de improviso, *A Idade da Terra* faz um passo decisivo em direção a uma tragédia real, encenada pelo próprio povo brasileiro. As cenas externas são todas elas rodadas com a participação ativa da população do lugar das filmagens e, além disso, as seqüências do filme são, como já foi dito, inteiramente independentes umas das outras, o que desencoraja o espectador a ir buscar nessa obra o aconchego de uma continuidade narrativa qualquer.

Desde *Câncer* (1969), rodado nas ruas e em bairros pobres do Rio de Janeiro, as cenas externas dos filmes de Glauber são, quase sempre, marcadas pela aglomeração de gente em torno dos atores e da equipe técnica. É que as filmagens são um acontecimento importante em vilarejos e favelas, onde falta quase tudo e onde a questão espacial é um problema que atinge a todos. E é através desse modo original de inclusão de personagens reais na ficção que os filmes da *Trilogia* vão construir uma espécie de país de exílio para os despossuídos de espaço. O cinema, aqui, se apresenta como um espaço devoluto, que demanda, de certa forma, uma ocupação. Pobres, curiosos, sem teto, sem terra, andarilhos, desempregados e desocupados, que perambulam pelas grandes cidades e pelo campo, atravessam cada um desses filmes, neles produzindo um movimento que leva, pouco a pouco, à ruptura de fronteiras entre real e ficção. O método, de inspiração neo-realista, consiste, desde os primeiros filmes da *Trilogia*, em produzir ficção com o factual. Em vez da limpeza de terreno habitualmente praticada pelo cinema quando das filmagens de cenas externas, a fim de que a ficção possa se instalar confortavelmente num espaço urbano ou numa paisagem rural, aqui, ao contrário, é a ficção que se arrisca numa *mise en scène* improvisada, abrindo espaço para a intervenção do real que a rodeia. E embora o procedimento só se realize plenamente na *Idade da Terra*, experiências nesse sentido já vinham sendo realizadas desde os primeiros filmes de Glauber, através dos quais o debate sobre a questão do real no cinema se desloca do campo puramente estético para um campo mais amplo, que diz respeito ao político. A passagem da ficção ao real que se verifica nos filmes de Glauber é algo semelhante ao que acontece na obra de alguns documentaristas contemporâneos, para quem “a questão do real dentro do cinema é a questão do cinema dentro do real” (Omar, 1997).

Nessa perspectiva, a *mise en scène* é aqui, literalmente, a arte de prever no espaço. Os filmes da trilogia de Glauber parecem querer produzir novos espaços, capazes de abrigar a complexidade do real. Assim, os habitantes da região de Monte Santo, lugar das filmagens de *Deus e o Diabo*, são apresentados ao longo do filme enquanto verdadeiros atores sociais, ou seja, enquanto pessoas com seus próprios costumes e cultura, e não como meros figurantes que viriam servir de pano de fundo para a ficção. Mesmo nas cenas mais teatralizadas, que exigem dos participantes uma coreografia relativamente sofisticada, eles têm um

papel ativo, próximo daquele do coro das tragédias antigas, com seus cantos, danças, preces e murmúrios, que funcionam como comentários etnográficos sobre a trama central. Enquanto os atores profissionais, em primeiro plano, fazem avançar a ficção, os atores populares, chamemo-los assim, dão a esse filme de ficção o alcance documental desejado. É como se, apesar das filmagens, a vida seguisse o seu curso e coubesse ao cinema a ela se integrar a fim de produzir, mais que um filme, um ato político.

Da mesma forma, em *Terra em Transe*, rodado em 1966, durante as eleições para deputados e senadores no Brasil, o método de Glauber, que consiste em introduzir no cinema diferentes mecanismos de interferências entre real e ficção, vai ser aplicado ainda com mais eficácia, a ponto de confundir os moradores de uma favela do Rio onde uma cena é filmada: surpresos com a chegada da equipe de filmagem, alguns teriam tomado por um verdadeiro candidato o personagem do político Vieira (José Lewgoy). Nessa seqüência, Vieira chega à favela seguido por uma comitiva e cumprimentando as pessoas, o que teria levado alguns moradores a confundir o acontecimento da filmagem com uma verdadeira campanha política. Assim como os moradores da favela, o espectador do filme também vai se confundir, pois na montagem do filme é inserido o plano de um verdadeiro comício, o do discurso de posse de José Sarney no governo do Maranhão, tirado do documentário *Maranhão 66*, que Glauber tinha acabado de rodar em São Luiz.

Os filmes da *Trilogia da Terra* promovem, todos eles, um encontro dos atores profissionais com o *anthropos*, o que contribui para uma renovação do cinema. A aventura não é mais o resultado das peripécias dos personagens da ficção, mas a própria filmagem, como diz François Niny. O filme torna-se uma espécie de *work in progress* que envolve quem filma e quem é filmado (Niny, 2000). Mas é sobretudo na *Idade da Terra* que essa nova aventura do cinema torna-se método, abolindo radicalmente as fronteiras entre real e ficção. O que Glauber filma, doravante, não é mais propriamente uma ficção com uma abertura para o real, como acontece nos dois outros filmes, mas diferentes situações de encontro, independentes umas das outras, sem nenhum encadeamento narrativo, produzidas por um método de criação extremamente próximo das experiências situacionistas¹.

As pessoas da rua tomam-se, em *Idade da Terra*, protagonistas de um filme do qual também participam atores célebres, grandes vedetes da televisão e do cinema brasileiros. Nesse filme sem roteiro, as cenas externas se delineiam na medida em que os atores conseguem obter a cumplicidade dos próprios curiosos que rodeiam o *setting*. Para começar a improvisação a partir da qual deverá ser gerada uma nova seqüência, os atores dispõem, quando muito, de uma coreografia mínima ou de uma frase de apoio, que eles repetem de forma insistente, a fim de estabelecer um primeiro contato ou um início de diálogo com aquelas pessoas que se encontram em volta da cena. As pessoas se aproximam

pouco a pouco da equipe, param para ver aquele teatro de rua e acabam participando do filme, se envolvendo voluntariamente com a cena, seja porque simpaticizam com os atores, seja porque se identificam diretamente com os temas abordados em suas falas. E essa relação afetiva com a cena interfere no desempenho dos atores. Na *Idade da Terra*, Tarcísio Meira só parece descobrir verdadeiramente o seu personagem a partir do momento em que ele arranca aplausos e exclamações calorosas da multidão que se aglomera na Cinelândia para ver as filmagens. É nesse momento que a câmera obtém um dos planos mais fotogênicos que o cinema foi capaz de produzir do rosto desse ator, que aparece sorrindo e inteiramente à vontade nessa interação espontânea com o seu público.

Criando espaços de encontro entre a realidade brasileira e essa forma de teatro de rua, os filmes da *Trilogia da Terra* consolidam um método de *mise en scène* fundamentado numa política do espaço. Essa política, herdada, como já foi dito, da tradição neo-realista italiana do pós-guerra, consiste em dar lugar ao povo no cinema, não mais enquanto personagem fictício de uma representação realista, mas enquanto pessoa, vestígio sensível do próprio real que o cinema tenta apreender de forma mais direta. Assim, centenas de rostos desconhecidos se introduzem na ficção, contribuindo com um sorriso, uma zombaria, um olhar perplexo, uma fala indignada, uma saudação carinhosa dirigida ora aos atores ora à câmera. Esses atores não-profissionais (pois parece evidente que Glauber Rocha os faz interpretar um papel verdadeiro e não os condena, de forma alguma, a uma postura de figurantes destinados simplesmente a encher o quadro) são confrontados a situações concretas, de ordem política, social, cultural e religiosa: ritos africanos e indígenas, carnaval, procissão católica, citações da Bíblia, referências à história do Brasil, enfim, improvisações a partir de fatos quotidianos ou de grandes temas nacionais, situações nas quais qualquer transeunte pode interferir como quem conhece o assunto que está sendo filmado, tão bem quanto os atores profissionais.

Procedendo dessa maneira, a *Trilogia da Terra* apresenta a tragédia histórica dos homens sem terra como sendo um problema que diz respeito também ao cinema. A terra que falta é vista como um verdadeiro problema de espaço, problema que a ficção tradicional não parece capaz de enfrentar e que, aqui, Glauber procura resolver por meio de uma ocupação anárquica e vigorosa da cena filmada. Todos os filmes da *Trilogia* mostram a ocupação do espaço cinematográfico pelo povo. É graças a esse teatro de rua, modo de representação aberto e interativo por excelência, que toda uma comunidade anônima se encontra finalmente em condições de realizar um gesto social e de se fazer ouvir. Aqueles que nunca aparecem na tela, ou que só aparecem edulcorados por sistemas de representação tradicionais, tomam seus lugares no filme, denunciando, por sua simples presença, fissuras sociais que o cinema, na maior parte do tempo, se encarrega de dissimular, em benefício da ficção.

Invenção de um povo

Desconstruindo as narrativas dos filmes que a compõem, a *Trilogia da Terra* vem, na verdade, completar o trabalho dessas obras, que consiste em produzir espaço de ação, seja para o espectador do filme ou para aqueles que presenciam as filmagens. Os personagens estão sempre cruzando as fronteiras entre um filme e outro, o que oferece ao espectador a ocasião de construir, ele próprio, uma nova narrativa. É por essa via que a trilogia de Glauber vai desestabilizar um dos mitos mais poderosos da cultura brasileira, o de um povo unido e harmonioso, mito de dimensões exóticas para os olhares estrangeiros e que esteve, historicamente, a serviço dos interesses do Estado. Uma diversidade desconcertante de povos brasileiros, de minorias singulares, de rostos anônimos captados na multidão, chega aos filmes da *Trilogia* como testemunha de um longo processo de exclusão. O mito do povo único é posto em crise pela própria diversidade do real que se introduz nesses filmes, provocando o desmantelamento dessa idéia não problemática de povo e das promessas, igualmente questionáveis, de um devir cidadão numa terra resolvida.

“O povo é o mito da burguesia”, diz Glauber na “Estética do sonho”, artigo de 1971, escrito após a realização de *Terra em Transe*. E tal como ele é apresentado, tanto pelo capitalismo quanto pelo comunismo burocrático, o povo continua sendo, segundo Glauber, uma produção do imaginário econômico mundial, “um objeto a ser alimentado”, no contexto capitalista, ou “a ser politizado”, no contexto comunista (Glauber, 1981). Em 1971, quando Glauber escreve o artigo, eram esses os dois grandes sistemas ideológicos que orientavam, de forma mais ou menos consciente, a representação do povo no cinema. E isso não só no regime de ficção mas também no documentário, como constatou muito bem Jean-Claude Bernadet, ao criticar o chamado “modelo sociológico” de documentário (Bernadet, 1985). Esse gênero cinematográfico, que desponta no contexto sociocultural do início dos anos 60, vem imbuído de uma espécie de missão política que, na verdade, responde mais a exigências ideológicas do que a eventuais indagações provenientes do mundo filmado. Preocupado demais em expressar uma problemática social e em transformar a sociedade, aquele documentário engajado não perceberá que, na maioria das vezes, o real vai lhe escapar, obnubilado por discursos políticos e pelas melhores intenções.

Nesse contexto, mesmo sob o risco de se indispor com diferentes tendências da esquerda – como, aliás, aconteceu –, Glauber propõe uma terceira via para o cinema: nem o populismo de uns nem o realismo socialista de outros, mas um cinema da margem, radicalmente terceiro-mundista, o que já vinha sendo praticado pelo Cinema Marginal desde o final dos anos 60, em cujos filmes o povo é um elemento anárquico fundamental para as novas experiências estéticas propostas pelo ciclo paulista. É o caso de *Hitler 3º Mundo* (Agripino de Paula, 1968) ou do *Profeta da Fome* (Maurice Capovilla, 1969), por exemplo. O mesmo

fenômeno de marginalização voluntária da cena como forma de inclusão social se produziria também nos filmes cariocas da época, em particular na obra de Rogério Sganzerla (*Sem essa, Aranha*, 1970) ou de Julio Bressane (*Barão Olavo, o Horrível*, 1970)². O papel do cinema político do Terceiro Mundo – cinema, então, em revolução – consiste, para Glauber, em mostrar o que é um povo marginal, invisível, surpreendendo-o nas ruas, como ele é. O método, fundamentalmente brechtiano, propõe uma apresentação do povo, em vez de sua representação.

Mas afinal, o que é um povo? A questão serve de título para um ensaio no qual Giorgio Agamben nos convida a refletir sobre a ambigüidade semântica da palavra “povo”. Sempre concebido a partir de sua relação com a República, com o Estado popular, o termo “povo” designa, ao mesmo tempo, os excluídos e os integrados: “de um lado, o Estado total dos cidadãos integrados e soberanos, do outro, a reserva – a *cours des miracles* ou os campos de concentração – miseráveis, oprimidos, vencidos” (Agamben, 1995). A palavra “povo” desvela, assim, a profunda contradição dos Estados modernos que, sempre em nome de um povo sem fratura e unido, investiram, paradoxalmente, em projetos de eliminação (dos judeus e dos ciganos, na Europa, dos índios e dos negros, na América e na África). Essa contradição à qual nos remete a idéia de povo se encontra no centro do debate político que mobilizou Glauber Rocha e tantos outros cineastas brasileiros no início dos anos 60, influenciados pelas idéias de Franz Fanon sobre o Terceiro Mundo. Os filmes do Cinema Novo não param de confiscar ao Estado, para devolver ao povo os mitos populares subtraídos à esfera coletiva e transformados em cultura oficial (carnaval, candomblé, cristianismo, futebol).

O povo, tal como a burguesia o concebe, se encontra, segundo Glauber, reduzido a uma abstração destinada a dar a ilusão de totalidade numa sociedade que não tem mais nenhuma. O Cinema Novo vai, justamente, romper com aquela noção sacralizada de povo, oriunda, segundo Glauber, de “racionalismos colonizadores” de esquerda e de direita. A idéia apaziguadora de um povo de cidadãos, que se realizaria em sua integração com o Estado, é combatida tanto em seus filmes quanto em seus escritos sobre o cinema. Toda a sua obra é um ataque contra essa “razão dominadora” que mascara a pluralidade e a intensidade da miséria e que aniquila as minorias (Rocha, 1981).

A originalidade trágica dos filmes de Glauber, assim como a de outros filmes do Cinema Novo, foi a de ter colocado em evidência na cena política povos esfomeados e, isso, num modo tão violento quanto a própria fome, como podemos ler no artigo-manifesto *Estética da fome*, de 1967: “O Cinema Novo contou, descreveu, poetizou, colocou em discurso, analisou, tornou incandescentes os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens que roubam para comer, personagens que matam para comer, personagens que fogem para comer” (Rocha, 1981). Os filmes produzidos nesse contexto partilham com o pensamento pedagógico da época uma preocupação co-

num com a população marginalizada. No mesmo ano do manifesto de Glauber, Paulo Freire escrevia sua *Pedagogia do oprimido*, livro que será dedicado “aos esfarrapados do mundo e aos que neles se descobrem” (Freire, 1987). Da mesma forma que a pedagogia freiriana, o Cinema Novo tomou-se um cinema da miséria, o que levou Deleuze a perceber nesse aspecto dos filmes de Glauber um “*acte de parole*”, um ato de palavra, de discurso (Deleuze, 1985). É um ato de discurso que vai muito além do conteúdo desse mesmo discurso. O cinema de Glauber trabalha o tema da fome em profundidade, para desembocar numa forma em ruptura com as estéticas européia e hollywoodiana. A palavra só se toma ato porque ela se imprime, muitas vezes, numa película arranhada, superexposta. O “ato de palavra”, esse gesto que dá lugar à miséria no cinema, é consumado, quase sempre, por meio de imagens trêmulas, tomadas diretamente ao real, sem roteiro, como em *Câncer*, filme rodado em apenas três dias.

Glauber diz que

(...) um cinema que se pretende desalienado deve, evidentemente, provar que ele escapa a todo academicismo (...) Tocar o público por meio de uma mise en scène tradicional ou formalista seria o mesmo que negar a própria existência (...) do Cinema Novo. Se nós ainda não atingimos o público como o queremos, é porque ainda não encontramos a mise en scène apropriada para vencer os mitos e a alienação. É ela que procuramos (Rocha, 1966).

E mesmo se *A Idade da Terra* pôde ser realizado com muito mais recursos do que a maioria dos filmes do Cinema Novo, nem por isso a *mise en scène* faz qualquer tipo de concessão ao grande público. Todo encadeamento narrativo entre as seqüências é abolido e em nenhum momento o uso do cinemascope ou da cor vem impedir que o filme tenha o grande alcance documental que obteve. Simplesmente, ele acolhe a miséria em grande estilo, como se os condenados da terra de Fanon tivessem, de repente, invadido Hollywood. Há, na *Idade da Terra*, uma espécie de subversão do *peplum*, gênero que produziu filmes de grande espetáculo, tendo por tema um episódio real ou fictício da Antigüidade. Em meio a um estilo operístico – marcado pelo cinemascope, por um guarda-roupa exuberante, pela presença da *star* Tarcísio Meira no elenco e pelo modo recitativo das falas dos atores –, *Idade da Terra* traz, no entanto, à tona uma questão moral que é a mesma que percorre a “estética da fome”. Trata-se, uma vez mais, de resgatar, sob os mitos do colonizador – o povo único, o grande estilo hollywoodiano – algo atual, que está sendo vivido e, no entanto, se revela como “algo intolerável, impossível de ser vivido” (Deleuze, 1985). Gilles Deleuze viu nesse método de Glauber a elevação da miséria a uma estranha positividade, que anunciaria, justamente, “a invenção de um povo” (Ibid.).

Doravante, esse povo sem terra, que tem fome, diz respeito a um coletivo múltiplo, um conjunto de minorias em mutação, das quais faz parte o próprio cinema. O povo único é um dos numerosos mitos que, na obra de Glauber, são

destruídos a partir de seu interior. A *Trilogia da Terra* é uma espécie de Cavalo de Tróia desse mito: ele transporta um povo que não corresponde a nenhuma totalidade, mas que encontrará seu potencial revolucionário se desmembrando em minorias no próprio território do inimigo, ou seja, no terreno das narrativas clássicas. É um povo anárquico, sem identidade definida, que entra em cena para desestabilizar o povo mítico. Realizados em momentos particulares da ditadura militar, os filmes da *Trilogia da Terra* são, todos eles, obras de resistência, que atravessam um longo período de censura política. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é apresentado ao público em março de 1964, às vésperas do golpe de Estado, e encontrará dificuldades de distribuição. *Terra em transe* é realizado em “condições semiclandestinas, com duas visitas de policiais à Mapa Filmes, em busca do roteiro, proibido pela censura, vetado pelo Ministério das Relações Exteriores para Cannes [e] enviado ilegalmente para o festival” (Rocha, 1997). Além disso, o filme foi criticado pelas esquerdas brasileiras da época que não aceitaram o modelo do intelectual em crise existencial assumido pelo poeta Paulo Martins. *A Idade da Terra* sai em 1981, no momento da abertura política, mas será mal recebido por uma parte da crítica brasileira, que, aparentemente, não compreendeu a originalidade dessa obra, como afirma Glauber no artigo intitulado *Estão confundindo minha loucura com minha lucidez* (Rocha, 1981). Apresentado no Festival de Veneza em 1980, *A Idade da Terra* não ganhará nenhum prêmio. Embora bastante inferior ao filme brasileiro em termos de inovação da narrativa cinematográfica, é o filme de Louis Malle, *Atlantic City*, que será premiado, suscitando em Glauber uma grande cólera e insultos ao cineasta francês (Daney, 1998).

A *Trilogia da Terra* se compõe de três filmes que poderíamos, então, chamar de “menores”, na medida em que eles compartilham com as minorias que mostram (bandidos, profetas, cangaceiros, místicos, poetas, povos do Brasil) o espaço da margem, da não-integração, da exclusão. Três filmes menores para figurar uma terra que falta e um povo que o Estado tornou invisível por meio de um longo processo de mitificação, um povo que não é mais nada, mas que encontra no cinema um espaço de devir. Deleuze, que muito se interessou pelas literaturas ditas “menores”, seja em companhia de Félix Guattari (Deleuze & Guattari, 1975) e de Carmelo Bene (Bene & Deleuze, 1979), seja sozinho (Deleuze, 1993), sempre ressaltou o papel revolucionário desse tipo de escrita. Todo devir nasce, segundo o filósofo, de um desejo de ser menor (mulher, criança, rizoma, molécula, deserto) e o devir da arte estaria no compartilhamento dessa mesma aspiração com as minorias. É nessa perspectiva que Deleuze analisou o papel político do cinema do Terceiro Mundo: Glauber Rocha, no Brasil, Youssef Chahine, no Egito, Ousmane Sembene, no Senegal (Deleuze, 1985) são sempre minorias que esses cineastas vão procurar mostrar, por meio de uma estética igualmente minoritária que não restitui nenhuma idéia totalizadora e apaziguadora de povo. A contrário, o povo que esse cinema político inventa escapa tanto às categorias

sociológicas quanto aos projetos estatais de eliminação. Inventando um povo inassimilável, pois formado por seres singulares e anônimos que se colocam voluntariamente diante da câmera, a *mise en scène* glauberiana põe em prática o que Jean-Luc Nancy define como sendo a “experiência moderna da comunidade”: a trilogia não é “nem obra a produzir, nem comunhão perdida, mas o próprio espaço” (Nancy, 1999).

Estética do sonho

Glauber explicou bem em seus textos a contradição que a miséria engendra e que se encontra no cerne da visão de povo brasileiro, construída pelos filmes, da *Trilogia da Terra*. Essa contradição é, segundo o cineasta, da ordem do sonho e da loucura. A pobreza, diz Glauber em *Estética do sonho*, é “a carga autodestruidora máxima de cada homem e ela repercute psicologicamente de tal maneira que esse pobre se transforma num animal de duas cabeças” (Rocha, 1981). É o caso de Corisco, de Manuel, de Antônio das Mortes, personagens duplos e divididos entre o bem e o mal, entre Deus e o Diabo. Uma destas cabeças “é fatalista e submetida à razão que a explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística” (ibid.). A “estética do sonho”, que é um desenvolvimento da “estética da fome”, com um aprofundamento teórico sobre o significado da violência na arte, tem por desafio conseguir extirpar do povo essa cabeça racional que o integra a uma maioria (o proletariado, o campesinato). Governado unicamente pela loucura de sua cabeça mística, o povo reintegraria, finalmente, o sonho coletivo. Em *Trilogia da Terra*, essa experiência mística é como uma tomada de consciência a partir do próprio inconsciente coletivo. Assim como a fome, a experiência do sonho corresponde também a uma tomada de consciência de estados e de situações minoritárias. No sonho, ou seja, fora dos sistemas fechados (capitalismo, comunismo burocrático, estéticas hegemônicas), o povo mítico se desmembra em minorias, tornando visível uma multiplicidade de rostos singulares.

A narrativa mais poderosa que Glauber vai encontrar para atualizar a experiência do sonho no âmbito coletivo é a do Apocalipse, tema da *Idade da Terra*. Enquanto que os dois primeiros filmes da *Trilogia* tentam, ainda por meio de uma luta (Deus contra o Diabo, a poesia contra a política), resolver impasses autoritários, como a questão fundiária ou o controle da imprensa, *A Idade da Terra* faz apenas a constatação de uma catástrofe, tão irreversível quanto saneadora. Uma explosão acabou de acontecer no centro do Planeta, como anuncia repetidamente o Cristo militar (Tarcísio Meira), diante do lixo flutuante da Praia de Botafogo: “Esta é a cloaca do universo... A qualquer momento vamos ser tragados pelo abismo...”. Fim do mundo, fim da ficção, explosão do povo em minorias singulares e anárquicas, eis os temas da *Idade da Terra*. Após a des-

truição do povo e do Estado, o que restaria dessa reviravolta planetária e que poderia ser trabalhado pelo cinema, a não ser “a irredutível diferença do singular”? (Comolli, 1994, p. 33). O questionamento da *mise en scène* cinematográfica proposto atualmente por Comolli é bem próximo daquele que Glauber propunha já há duas décadas com *A Idade da Terra*, rompendo, por intermédio de um teatro de rua filmado, com as barreiras entre real e ficção. O espectador não tem como permanecer impassível diante da experiência apocalíptica que o filme propõe partilhar com ele, com os atores e com o povo nas ruas.

No seio da “confusão regulamentada do plural”, como “permanecer inassimilável pelo corpo social”, pelo sistema de regulamentação social que normatiza os sujeitos? Essa é a pergunta que Comolli dirige ao cinema contemporâneo, acuado diante de situações de repressão, violência e medo.

O que fazer, cinematograficamente, de uma violência, seja ela coletiva ou subjetiva, que ameaça produzir um curto-circuito em qualquer representação? Como, por outro lado, resistir à super-positividade audiovisual que ameaça o próprio possível da criação cinematográfica? (Comolli, 1994).

Face ao atual amontoado de representações, o cinema mostrou, segundo Comolli, “que ele é, de todas as artes, a mais política, justamente porque, arte da *mise en scène*, ele sabe como desestabilizar as *mises en scène* dos poderes dominantes, prendê-las com alfinetes, sublinhá-las, esvaziá-las ou desconstruí-las”. O cinema transforma em teatro, ou seja, em *mise en scène*, em espaço reconstituído, a positividade do mundo: sob a objetividade regulamentadora dos sistemas majoritários (o povo, o proletariado, o classicismo hollywoodiano), ele extrai o transe místico, manifestação onírica de uma violência latente e de uma crueldade indizível. É o que produz a *mise en scène* aberta dos filmes da *Trilogia*, *A Idade da Terra* em particular, causando a derrocada de sistemas de representação repletos, como as narrativas clássicas e, mais recentemente, a televisão, que viola a personalidade de seus entrevistados, levando-os a produzir um excedente de crueldade, através do choro induzido por uma “confissão total e gratuita” (Deleuze, 1990).

Questionando toda forma de “privatização” do povo, a “estética do sonho” procura, segundo Glauber, integrar-se ao “eterno movimento humano em direção à integração cósmica” (Rocha, 1981). Os povos que a arte representa só poderiam ser integrados ao cosmos, jamais ao Estado. Esse sonho cosmogônico e apocalíptico que a *Trilogia da Terra*, de certa forma, realiza, participa da definição de revolução dada por Glauber. A revolução é a “anti-razão que comunica suas tensões e as rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos, o da pobreza” (Rocha, 1981). Essa idéia do sonho coletivo vai atravessar todo o projeto glauberiano de um cinema tricontinental e terceiro-mundista. Antes mesmo do exílio, Glauber já reivindicava o título de cineasta tricontinental. Num artigo de 1967, “Tricontinental”, ele retoma, a partir do cinema, as teses de Che

Guevara sobre a união dos povos do Terceiro Mundo: “Nosso sacrifício é consciente; é o preço da liberdade que nós construímos” (Rocha, 1981). Mais do que um exílio forçado para um cineasta, expulso de seu país de origem e obrigado a rodar na África e na Europa, a tricontinentalidade é uma escolha, ao mesmo tempo ética e estética. Ela é a escolha política de um cinema didático que pretende juntar-se às minorias em expansão no Congo (*Der Leone has sept cabezas*, 1970), em Cuba (*História do Brasil*, 1974), na Itália (*Claro*, 1975). Escolha igualmente estética de uma fotografia “suja”, minoritária, pois obtida por meio de câmeras e de laboratórios de segunda qualidade, como foi o caso para muitos filmes do Cinema Novo.

Esses filmes pobres que vêm da África ou da América Latina são, como diz Glauber, “filmes do desconforto” (Glauber, 1967), tanto para quem os faz quanto para quem os vê. Glauber queria com essa estética “alfabetizar, informar, educar, conscientizar” o espectador. É nessa perspectiva que ele desenvolveu o seu estilo “épico-didático”, projeto ético-estético de inspiração brechtiana e eisensteiniana, em que o épico é uma prática poética, uma forma revolucionária destinada a projetar o conteúdo didático de um filme e a provocar o estímulo revolucionário no espectador. Em artigo de 1967, intitulado “A revolução é uma estética”, Glauber diz que “o didático, sem o épico, gera a informação estéril e degenera em consciência passiva das massas e em boa consciência dos intelectuais”: é uma arte inofensiva; da mesma forma, “o épico, sem o didático, gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica”: é uma arte totalitária (Rocha, 1981).

Ainda nos anos 30, ao desenvolver sua pesquisa sobre as potencialidades pedagógicas do teatro, Brecht sobrepõe uma forma épica à forma dramática hegemônica. Eliminação das fronteiras entre o palco e a platéia, presença de um narrador ou de outras formas de comentário na cena – cartazes, projeções de filmes ou comentários dos próprios atores, que passam a falar de seus personagens na terceira pessoa –, esses são apenas alguns dos mecanismos de distanciamento em relação ao drama introduzidos por Brecht no teatro. O objetivo político dessa nova estética, fortemente influenciada pelo construtivismo russo de então, é romper com a identificação psicológica da cena dramática, levando o espectador a considerar os acontecimentos “com um olho investigador e crítico” (Brecht, 1972, 1979). A ambição pedagógica de Brecht consiste em formar, através do teatro, homens aptos a decifrar sua própria situação histórica e a agir sobre ela para mudá-la. Mas o aspecto racional desse projeto estético de influência marxista não exclui, em nenhum momento, os sentimentos e, até mesmo, a tão combatida identificação. Para Brecht, os sentimentos viriam depois, como uma recompensa pelo trabalho analítico (pelo desconforto) ou mesmo como uma emoção natural provocada, não mais pelo drama, mas pela aventura da aprendizagem. Vemos aí o quanto essa abordagem pedagógica das artes cênicas é próxima daquela que Glauber propõe para o cinema do Terceiro Mundo em seus artigos.

Novas minorias

Falta terra. Essa é a constatação que fazemos diante de uma visionagem simultânea dos filmes da trilogia glauberiana. Falta terra e é aí, então, que o cinema se apresenta como esse lugar de errância, permitindo a migração de personagens e atores de um filme a outro, mas também a travessia de fronteiras entre real e ficção, entre sonho cosmogônico e razão revolucionária, entre forma épica e conteúdo didático. Já nas seqüências de abertura de cada um dos filmes da *Trilogia*, as escolhas de *mise en scène* insistem na profunda separação entre o homem e a terra. Planos aéreos e calmos de paisagens vazias são alternados com planos extremamente fechados em rostos que exprimem sofrimento e angústia: a um plano da imensidão do deserto do Sertão – em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – segue uma série de closes de cabeças de vacas mortas em decomposição e do rosto consternado do vaqueiro Manuel; à vista aérea da Mata Atlântica em *Terra em Transe* sucedem planos fechados de um homem armado, ar ansioso, andando rápido; à longa panorâmica sobre as colinas na *Idade da Terra* se encadeia um primeiríssimo plano no rosto doente e na boca desdenhosa de Brahm (Maurício do Vale), o americano que veio para destruir a Terra. Esses personagens até então anônimos (é a abertura de cada filme) já se encontram envolvidos numa confrontação plástica; pelo menos, com essa terra imensa e aérea, inacessível ao homem.

A ruptura com as convenções utilizadas para a representação do espaço é tamanha na obra de Glauber que *A Idade da Terra* não mostrará mais nenhum lugar preciso. A terra pós-apocalíptica tornou-se um espaço abstrato, indefinido, que o espectador pode nomear como quiser. Mais do que cenários que evocam a história do Brasil, as três cidades onde acontecem as filmagens (Salvador, Rio de Janeiro e Brasília, as três capitais do país desde a Colônia), são mostradas apenas como lugares públicos, praças e ruas que permitem agrupamentos espontâneos de multidões. Uma massa anônima ocupa seqüências inteiras do filme, seja durante o carnaval do Rio, quando as vedetes do elenco se introduzem no desfile das escolas de samba; ou durante a construção de um monumento em Brasília, quando os atores profissionais, entrando no canteiro de obras, interrompem o trabalho de um grupo de operários a fim de integrá-los à ficção. Também em Salvador, os habitantes da cidade, curiosos, invadem as ruelas estreitas para ver as filmagens e passam a interferir cada vez mais na cena que está sendo rodada, ocupando o primeiro plano e relegando os atores profissionais ao extra-campo. Uma situação bastante semelhante acontece em outro filme de Glauber, *O Leão de Sete Cabeças*, rodado no Congo. Exatamente como num teatro brechtiano, sem limites entre a cena e o público, homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, cercam os atores e ocupam um lugar no filme. A câmera, em vez de filmar a ficção, filma o encontro dos atores com os congolezes. Esse método, que será desenvolvido na *Idade da Terra*, é comentado por Glauber

numa entrevista de 1981, intitulada “Apassagem às mitologias” (Pierre, 1987). A terra, ocupada pelo acontecimento das filmagens, oferece, finalmente, um lugar para aquelas minorias até então invisíveis.

Deixando ver essa diversidade de agrupamentos humanos, os filmes da *Trilogia da Terra* fazem surgir uma outra idéia de povo. Eis aqui um povo que não é mais uma instituição regulamentada, mas personagens fugidios, duplos e contraditórios, difíceis de serem classificados e integrados ao Estado; são guerreiros de duas cabeças, prostitutas que se tornam santas e santas que se tornam guerreiras, identidades culturais em contínua migração. Essas figuras desgarradas, sem terra, atravessam a *Trilogia* sem nada reivindicar, a não ser o fato de estarem lá, enquanto seres singulares, nada mais. Este é o seu “ato de palavra”.

A partir dessa espécie de montagem virtual que a visionagem simultânea dos três filmes de Glauber torna possível, a *Trilogia da Terra* comunica a existência de um conflito espacial do qual o cinema participa. O dispositivo da trilogia pratica a estética do sonho, produzindo não só personagens dúbios, mas também um espectador-aprendiz de duas cabeças, uma que reage de forma irracional e violenta à estrutura narrativa clássica, passeando anarquicamente entre os três filmes; outra realiza o trabalho analítico e racional de compreensão do real. A pedagogia que Glauber põe em prática na *Trilogia da Terra* parte da desconstrução narrativa e da destruição do mito de um povo único, deixando ver, não mais um povo, totalidade ilusória, mas um agrupamento bem mais complexo de minorias majoritárias, do qual o próprio espectador, aprendiz de montagem, participa. A trilogia de Glauber deixa transparecer a constituição de uma nova comunidade de brasileiros, formada por homens e mulheres sem terra, mas também por espectadores sem filmes, que descobrem nesse dispositivo de projeção uma possibilidade de tradução de uma tragédia nacional, que diz respeito a todos os interessados em compartilhar o espaço terrestre.

Notas

1. O Situacionismo, movimento artístico e político europeu do final dos anos 50, que encontra no cineasta e ensaísta Guy Debord um de seus principais representantes, buscava desencadear situações capazes de produzir uma revolução permanente da vida cotidiana. Ele recebeu influências do poeta Isidore Isou, fundador do Movimento Letrista, que quis restituir à linguagem sua força primitiva, permitindo à letra ter um sentido independente da palavra, ligado à matéria sonora. O Situacionismo foi fundado por dissidentes do Letrismo e por pintores saídos do Cobra, movimento artístico internacional fundado em 1948, que propunha o retorno à espontaneidade criadora, à pesquisa experimental e aos valores populares e coletivos. Há nesse aspecto anarcopropológico da didática situacionista algo em comum com o método de Glauber.
2. Sobre o Cinema Marginal, ver o livro de Jairo Ferreira, *Cinema de invenção* (Ferreira, 2000).

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. “Qu’est-ce qu’un peuple?”. In: *Moyens sans fins. Notes sur la politique*. Paris: Rivages, 1995, p. 39-41.
- BENE, Carmelo & DELEUZE, Gilles. *Superpositions*. Paris: Minuit, 1979.
- BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRECHT, Bertold. *Ecrits sur le théâtre*. Paris: L’Arche, tomo 1, 1972, e tomo 2, 1979.
- COMOLLI, Jean-Louis Comolli. “Comment s’en débarrasser?”. *Trafic*, n° 10. Paris: P.O.L. Printemps 1994.
- DANEY, Serge. “La mort de Glauber Rocha”. In: *Ciné journal (1981-1982)*, vol.1. Paris: Petite Bibliothèque des Cahiers du cinéma, 1998.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.
- DELEUZE, Gilles. *L’image-temps*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- DELEUZE, Gilles. *Pourparlers*. Paris: Les Editions de Minuit, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris: Minuit, 1993.
- EISENSTEIN, Sergei. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Limiar, 2000.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- NANCY, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois, 1999.
- NINEY, François. *L’Epreuve du réel à l’écran*. Bruxelles: De Boeck Université, 2000.
- OMAR, Arthur. “O anti-documentário, provisoriamente”. *Cinemas*, n° 8, nov.-dez., 1997.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. “Le passage aux mythologies”, entrevista com Rocha (1981). Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.
- ROCHA, Glauber. Entrevista. *Cahiers du cinéma*, mars, 1966.
- ROCHA, Glauber. “Cela s’appelle l’aurore” (tradução adaptada do artigo ‘Tricontinental’). *Cahiers du Cinéma*, n. 195, novembre, 1967.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Cartas a o mundo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

Anita Leandro é professora de cinema da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Université Michel Montaigne – Bordeaux III.

Endereço para correspondência:
anitadebengy@bol.com.br