



A HISTÓRIA EM TRANSE: O TEMPO E A HISTÓRIA NA OBRA DE GLAUBER ROCHA

Cristiane Nova

UNEB / Fac. Hélio Rocha

Historiadora e Mestre em Educação e Comunicação (UFBA),

Doutora em Cinema e Audiovisual (Universidade de Paris III – Sorbonne Nouvelle) e

Professora de cursos de Comunicação da Universidade do Estado da Bahia e da Faculdade Hélio Rocha. E-mail:

crisnova@libido.pro.br

Introdução

Glauber Rocha é, sem dúvida, um dos cineastas brasileiros, ao mesmo tempo, mais celebrados e repudiados. As contradições de sua vida e as características de sua obra fizeram dele um cineasta marcado por polêmicas. Por isso, não são poucos os estudos sobre sua obra, de múltiplas perspectivas. No entanto, seus filmes são vistos hoje com um enorme distanciamento, como se nada tivessem a nos dizer, como peças de museu de um passado que, embora glorioso, pelo sucesso internacional alcançado, não comportasse elementos de conexão com o nosso presente. Todavia, quanto mais nos aproximávamos dos filmes glauberianos, mais percebíamos quão atuais eram as concepções históricas elaborados pelos seus discursos. Esse impulso nos levou a realizar uma investigação mais profunda, baseada na análise de alguns de seus filmes, objetivando compreender como o tempo e a história se entrelaçavam nas suas narrativas, objeto cujos estudiosos ainda não haviam se debruçado. Além da contribuição que poderíamos dar para a ampliação da esfera de compreensão da obra do diretor, objetivamos abrir um debate entre as concepções históricas criadas pelo cinema brasileiro e as recentes reflexões teóricas da historiografia e da teoria literária sobre o sentido do tempo e da história. Foi nessa perspectiva que foram analisados os filmes e, em especial *Terra em Transe*, filme que melhor sintetiza essas problemáticas.

Mas Glauber Rocha não foi apenas um cineasta. Sua obra é composta ainda por inúmeros escritos, que se dividem entre ensaios jornalísticos, críticas, poesias, peças de teatro, romances, contos, livros, além das diversas versões de seus roteiros filmados ou inéditos que, pela riqueza do texto e diferenças em relação ao discurso filmico, se autonomizam e se transformam num objeto *per se*. E trata-se de discursos que, embora elaboradas com a linguagem escrita, vinculam-se estreitamente ao projeto cinematográfico e histórico escrito pelo cineasta. Este estudo, portanto, não poderia deixar de também utilizar essa produção (extremamente vasta), mesmo que de forma recortada e parcial, visto que a quantidade de material encontrado foi, não apenas muito volumosa, como também muito rica. Surgiu então mais uma dificuldade: como realizar uma investigação que articulasse esse amplo espectro discursivo, sem cair num reducionismo de vê nos filmes o reflexo direto de seus escritos ou vice-versa ou em análises que apenas justapusessem universos textuais aparentemente tão distintos?

Optamos então por utilizar a perspectiva “dialógica”, descrita por Mikhail Bakhtin, e depois ampliada por Julia Kristeva, através da ressignificação da idéia de “dialogismo” e da composição de um novo conceito, denominado por ela como “intertextualidade”. Parte-se do pressuposto, portanto, de que os textos de Glauber, entre eles os filmicos e os escritos, são dotadas de um “inacabamento de princípio” que os colocam em diálogo constante uns com os outros, assim como com os demais textos produzidos pela sociedade. Seus textos, dessa forma, alimentam-se de outros textos, num intercâmbio permanente de significações e signos. Se essa “abertura”, segundo Bakhtin e Kristeva, é uma característica de qualquer obra, estas diferem quanto ao grau de dialogismo que apresentam. O que se defende aqui é que os textos glauberianos, devido à visão de mundo que ambicionam, caracterizam-se pela presença de uma intensa verve intertextual, que se amplia cada vez mais, destacando-se no cenário cultural em que foram produzidos e gerando um estranhamento cada vez maior. No caso da obra de Glauber, podemos mesmo falar de uma “antropofagia simbólica”, prática que retoma a herança da literatura brasileira dos anos 20-30, especialmente de Oswald de Andrade, cuja idéia básica consistia na utilização dos objetos simbólicos existentes na sociedade, com o objetivo de radicalizá-los e decompô-los até o limite, gerando sua transformação, digestão. Princípio semelhante ao dos surrealistas que, ao trabalhar signos e símbolos até o limite,

fundia-os através da dialética: negação da negação da negação igual a síntese num novo símbolo mais potente.

É esse, em certo sentido, o percurso realizado por Rocha, seja com os signos da cultura cinematográfica de sua época, seja com suas próprias contribuições, sempre em mutação. Poderíamos mesmo denominar seu processo criativo de “dialética antropofágica”.

E foi a partir dessa característica que pudemos elaborar uma estratégia metodológica para realizar esse estudo. Assim, a mediação entre texto e contexto foi buscada a partir dos traços dialógicos presentes na sua obra. Dessa forma, **buscou-se evitar duas armadilhas possíveis** num trabalho dessa natureza: por um lado, **um reducionismo textual** que ignora ou menospreza a realidade social, por outro, **uma abordagem sócio-histórica** que lê o filme como reflexo direto de um contexto ou de uma vida.

A história em transe

A análise dos textos de Rocha nos permite visualizar a presença de uma concepção de história que perpassa, de forma fragmentada, praticamente todo o seu discurso, incluindo aí os textos escritos, que sempre fazem contra-ponto ou complementam questões tratadas nos seus filmes. Ela se localiza diluída na abordagem de algumas problemáticas que se encontram presentes em toda a obra do diretor, através da recorrência de temas como: a oposição entre o “arcaico” e o “moderno”; a poesia e a política; a exploração de classes; a disputa pelo poder; a luta entre o Bem e o Mal; a Revolução; a morte; entre outros.

Trata-se de uma visão de história complexa, que agrupa diversos níveis de abordagem do tempo num único discurso. É como se pudéssemos reunir, num único ponto, as idéias de Platão, Aristóteles, Agostinho, Newton, Einstein, Kant, Heidegger, Bergson, Bachelard, Deleuze. Um tempo-energia, de convergência de outros tempos, onde não haveria lugar para estabilidade.

Mas toda essa multiplicidade convive, em determinado sentido, com uma certa recusa da história, manifestada pela tendência de seus filmes de não fazerem referências precisas à cronologia dos acontecimentos narrados. Os relógios parecem não fazer parte da revolução defendida por Glauber. O tempo parece, então, ser medido ainda pelo sol ou pelos ciclos sociais. Todavia, isso não significa um posicionamento a-histórico. Pelo contrário. Na

verdade, seus textos e filmes reivindicam a historicidade como elemento básico para se pensar a política e a estética. Mas o que poderia estar significando isso?

Trata-se, na verdade, da recusa de um tipo específico de história, pautada em pressupostos racionalistas, característico tanto da cinematografia clássica, quanto de uma concepção de historiografia tradicional, herdeira do positivismo do século XIX. É como se o recurso à cronologia linear dos fatos empobrecesse as possibilidades de análise do mundo e da história. E ainda, é como se esse tempo — que inexoravelmente passa por cima dos projetos, desejos, contradições, levando os sujeitos a um único destino: a morte — o amedrontasse. A flecha do tempo, *Cronos* — deus imperioso que escorre, sem parar, ininterruptamente, seus minutos, horas, dias, anos, décadas, palco onde decorre um emaranhado de acontecimentos — torna-se, assim, um tabu. Algo a ser evitado, por mais que se saiba da sua onipresença. É esse tempo que marca a morte de Lampião e Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É esse tempo que assiste a chegada das fábricas em Jardim das Piranhas em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. É esse tempo que celebra a subida de Diaz ao poder de Eldorado, em *Terra em Transe*. É esse tempo que marca a morte “Di Calvaltanti” e “Di Glauber”.

Mas essa recusa busca sua compensação na valorização de outros tipos de temporalidade. Em primeiro lugar, da idéia de uma história como um **processo** complexo, contraditório, de transformações permanentes, onde se articulam fenômenos de natureza diversa — econômicas, políticas, culturais, etc. — que se inter-relacionam e inter-influenciam de forma não racional e através de mecanismos inconscientes. Tempo que congrega os elementos objetivos e subjetivos do mundo, sem separá-los. Mas mesmo esse tempo ainda não consegue, para Rocha, dar conta de todas as contradições da vida humana.

Elaboram-se, assim, discursos onde a pluridimensionalidade do tempo é pensada de forma articulada. É como se pudéssemos ter, num único volume, os três tomos do *Mediterrâneo*, de Fernand Braudel, onde o *acontecimento*, a *conjuntura* e a *estrutura* estivessem sendo narradas concomitantemente, à imagem do processo “natural” da vida.

Daí a imersão num outro universo: de *Aion*, o Tempo Total, que, tal como o vazio, é infinito em suas duas extremidades: o passado e o futuro. Lugar do Intemporal. A própria eternidade. Tempo que repousa na idéia mesma do paradoxo.

Glauber desvia-se, assim, de uma concepção de história alojada apenas no passado, pronta e acabada, para uma idéia de história, onde os discursos se inscrevem no próprio



presente. O passado e o futuro passam, dessa forma, a não designarem o antes e o depois, mas se tornam dimensões do próprio presente, na medida em que este contrai os instantes, revela possibilidades.

Em certo sentido, essas concepções de tempo acabam nos conduzindo a Deleuze e sua concepção de Tempo-Rizoma. Um tempo que mistura outros tempos, em forma de espiral, descentrado, desencontrado. O tempo como multiplicidade:

É a Massa de tempo, gigantesco folheado ontológico, plano das coexistências virtuais, onde o tempo não “passa”, mas se conserva como virtualidade disponível em todos os seus pontos para atualizações diversas e segundo as mais insólitas conexões. (Pelbart, 185, 1998)

É verdade que essa aproximação não se sustentaria completamente, na medida em que os discursos de Rocha, a partir de sua historicidade, pensada a partir da materialidade dos processos sociais, logo dele se afastaria das teorias de Deleuze.

Os textos glauberianos vão além, por que sua estrutura os abre para vários horizontes, ao mesmo tempo. Em um desses horizontes, localiza-se a ética, presente em todo o pensamento político e estético elaborado pelo autor. Escrever a história é também assumir que ela poderia ter sido realizada de outra forma. É pensar, portanto, não em transformar o presente, que está posto, mas em investir na multiplicidade de virtualidades que o futuro, pensado agora, pode abrir. A ética, nesse sentido, ao colocar a necessidade de ação sobre o mundo, engendra, no cineasta, uma reflexão e uma ressignificação sobre sua própria condição de narrador da história.

Ao analisarmos os filmes de Glauber, percebemos que foi a partir da reflexão sobre o ARCAICO e o MODERNO que Glauber dá início à discussão do tempo da história. Tratava-se de uma discussão chave no contexto dos anos 50-70 no Brasil. O país vivia um processo de desenvolvimento industrial acelerado e subordinado a interesses econômicos internacionais, envolto numa série de contradições político-sociais, que emergiam com intensidade, gerando situações-limites onde a radicalização dos processos históricos tornava-se iminente: REVOLUÇÃO ou DITARURA eram as alternativas que se colocavam, a primeira vista. Era necessário que o país se desenvolvesse. Seja para acompanhar um mercado internacional ou para sanar as contradições sociais existentes, a depender do projeto político a que se defendia. Mas esse desenvolvimento não poderia ser efetivado de forma isolada, num mundo em que o



capitalismo se tornava cada vez mais mundializado. Por outro lado, esse desenvolvimento era, na maior parte dos casos, acompanhado de um processo de urbanização e industrialização, cujos resultados geravam uma gradual desintegração da cultura local e nacional, dos costumes, da tradição, da religiosidade popular, focos ao mesmo tempo de alienação, na medida em que muitas vezes representavam válvulas de escape para uma situação de miséria e sofrimento, e de transgressão e luta contra um capitalismo selvagem que tudo visava mastigar. Essa raiz, essa cultura, é ao mesmo tempo a fraqueza e a força do sertanejo, do brasileiro e do cidadão do terceiro mundo. É essa a contradição que vivia o homem representado nos filme de Rocha, desde *Pátio e Barravento*, até *Idade da Terra*. Contradição essa que só poderia ser “resolvida” com a REVOLUÇÃO, concebida por Glauber não como a tomada de poder por um grupo ou classe social, mas como movimento de exacerbamento e implosão das contradições sociais, de irrupção de um sistema acêntrico, onde ética, política e estética fossem uma coisa só. Movimento que não geraria uma sociedade “perfeita”, mas elevaria o imperfeito e inacabado à condição de vanguarda de um estado de transformação permanente da sociedade. Estado esse ao qual não caberia a lógica de um sistema como o capitalismo vigente. Nesse sentido, embora não possamos nos referir a Rocha como um socialista, podemos caracterizá-lo como um anti-capitalista, cuja bandeira revolucionária era a própria revolução. Poderíamos, portanto, chamar o seu projeto político-estético de “revolucionista”.

Ao pensar a REVOLUÇÃO, os discursos de Glauber traziam para o presente o próprio futuro, enquanto possibilidade virtual de irrupção do novo. Assim, o futuro, concebido enquanto possibilidade, enquanto virtualidade, era a instância a partir da qual se pensava o presente e se resgatava o passado, e não o inverso. Aqui, a reflexão de Rocha sobre o tempo encontra-se parcialmente com as idéias de autores como Heidegger, Deleuze e sobretudo Benjamin.

E o passado, a história, passam a ser concebidas ao mesmo tempo como condição e consequência do presente e futuro, na medida em que a vida só pode ser pensada na sua historicidade e que o passado é uma instância que só pode ser acessível a partir do presente, num movimento de rememoração que redimensiona o presente e futuro. É isso que permite a Paulo Martins presenciar a cena alegórica da Primeira Missa, vivenciada ao mesmo tempo com símbolos e personagens pertencentes a um passado distante (ano de 1500) e ao presente.



É o presente-futuro construindo uma visão do passado. E o passado-presente construindo uma visão de futuro. E a fusão dessas instâncias, passado-presente-futuro criando a possibilidade da vida.

A alegoria aqui talvez funcione como a figura de linguagem que melhor permite a Glauber representar o passado a partir da ótica do presente. Rememora-se o passado a partir do presente e ao mesmo tempo de uma concepção de futuro e acaba-se ressignificando toda a visão que se tem do processo passado-presente-futuro como um todo.

Mais do que reencontrar o tempo perdido, busca-se apreender as múltiplas temporalidades coexistentes na história vivida. Nesse sentido, podemos aproximar a perspectiva da narração de Paulo às estruturas narrativas criadas por Proust e depois defendidas teoricamente por Benjamin. O ato de rememorar os acontecimentos, nessa ótica, é também um ato fundante, de reinvenção dessa mesma história (e não de negação).

Podemos dizer, de forma aproximativa, que, na sua obra, Proust não descreveu uma vida tal como ela foi, mas uma vida tal como ela se conservou na memória daquele que a viveu. O que desempenha aqui o papel essencial, para o autor que se evoca as suas lembranças, não é, de forma alguma, o que ele viveu, mas o tecido das suas lembranças, o trabalho de memorização. Pois, como afirmava Benjamin,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo (Benjamin, 1994:224).

É nesse sentido que, diante dos discursos glauberianos, não podemos separar as instâncias da poesia e da ciência, da ficção e da suposta realidade, tal como admitiu Freud, ao se referir ao "Phantasierendes Denken", ou seja, ao *Pensamento Fantasiante*, defendendo que a fantasia pode levar a uma percepção autêntica da realidade: "sem especulação e teorização metapsicológica não daremos outro passo à frente".¹

São esses paradoxos do mundo, que geram situações em que a racionalidade não consegue dar respostas a determinadas questões, que os leva (Glauber e Freud) à recorrência à poesia e à mitologia. É daí que o mito surge como mais uma possibilidade de pensar o mundo.

¹ FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. Obras Completas. [cd-rom].

Os discursos produzidos por Rocha retomam, portanto, a estrutura do mito, mas ressignificando-a.

Primeiramente, é preciso que se frise que Glauber Rocha não se debruçou sobre uma visão do mito contaminada pela crítica logocêntrica racionalista que a perspectiva mitológica foi alvo a partir da filosofia grega, desde Xenófanes (cerca de 565-470), um dos primeiros filósofos a contrapor o *logos* às expressões “lendas” gregas. A partir desse momento, mito passou então a significar fonte de inverdades, mentiras e ilusões, contrapondo-se à ciência racional, portadora da verdade. O próprio Heródoto, ao ter criado a história-verdade, construiu boa parte da sua argumentação combatendo a estrutura mítica, embora ainda de forma fragmentada, visto que o mesmo fazia parte de uma sociedade em que a mitologia detinha uma importância crucial:

O gênio grego teria sido provavelmente incapaz de exorcizar, por seus próprios meios, o pensamento mítico, mesmo que o último dos deuses fosse destronado e seus mitos relegados ao nível de contos infantis. (Eliade, 2000:101)

Heródoto viveu um processo de transição entre um mundo estruturado pelo mito e um mundo estruturado pela ciência. Essa passagem só se efetivaria completamente durante a modernidade, com a instituição de um modelo de ciência rígida e de uma sociedade cuja idéia de mundo dela resultava.

A mitologia à qual Glauber Rocha foi beber refere-se àquela das civilizações antigas, onde o mito denotava uma história que era considerada verdadeira, sagrada, e que, pelo seu valor, servia de modelo para a convivência humana. Tratava-se de uma estrutura discursiva muito rica e complexa, que podia se manifestar de múltiplas perspectivas. Sua estrutura temporal era marcada pelo tempo cósmico, cíclico e não demarcado rigidamente. Dentro de sua lógica narrativa, algo havia acontecido em um tempo remoto — o início de uma Era — e o mito tinha o objetivo de narrar a saga de uma realidade que circulava diante de um ponto, muitas vezes traumático. Essa estrutura se articulava com uma vida social ainda não marcada pela emergência do calendário, da flecha linear do tempo. Tudo era medido pelas pelos ciclos naturais da vida, pelas estações, pelas colheitas. Não havia efetivamente um objetivo final a se buscar. O paraíso e inferno eram a própria realidade, com a qual se aprendia a viver, com a ajuda dos deuses e seres sobrenaturais, para quem se recorria quando um fenômeno não podia



ser explicado de outra forma. Assim, os mitos serviam como pontes de conexão do presente com o passado, através da busca das origens, da *arché*:

Conhecendo o mito, conhece-se a “origem” das coisas, chegando-se conseqüentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento “exterior”, “abstrato”, mas de um conhecimento que é “vivido” ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação (Eliade, 2000:22).

Para Malinowski,

O mito ... não é uma explicação destinada a satisfazer uma curiosidade científica, mas uma narrativa que faz reviver uma realidade primeva, que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigência práticas. Nas civilizações primitivas, o mito desempenha uma função indispensável: ele exprime, enaltece e codifica a crença. Salvaguarda impõe os princípios morais; garante a eficácia do ritual e oferece regras práticas para a orientação do homem. O mito, portanto, é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fábulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente (Malinowski, 1955:103).

Foi a essa perspectiva que recorreu Rocha. Numa sociedade em que a fé na ciência e no progresso havia provado não ser a melhor opção de um projeto político, na medida em que havia levado o mundo ocidental às piores tragédias já vistas na história, outras alternativas precisavam ser buscadas por aqueles que vislumbravam um futuro diferente daquele apontado pelo capitalismo cruel naquele contexto. Para Rocha, as ditaduras das burocracias dos partidos comunistas também não pareciam ser a solução, na medida em que cerceavam o elemento básico de qualquer sociedade sadia: a liberdade. O niilismo ou a omissão também não lhe pareciam as vias a serem trilhadas, visto que toda a sua arte estava impregnada de uma perspectiva política e ética da qual não poderia se esquivar. O recurso ao mito e a sua ressignificação passavam, assim, a se constituir numa alternativa de conexão entre passado, presente e futuro.

Os discursos sobre a origem e fim do homem, a cosmogonia e escatologia, respectivamente, fazem parte da estrutura da maior parte dos mitos e trazem consigo a idéia de que estamos diante da certeza de que um novo começo está por vir, o que se mostrava como algo fundamental para a perspectiva ética de Rocha.

Uma leitura semelhante pode ser encontrada no século XX, nas teorias de Benjamin,



O passado contém um índice temporal que o remete à salvação. Há um secreto acordo entre as gerações passadas e a nossa. Temos sido esperados na Terra. A nós, como às gerações que nos precederam, foi dada uma débil força messiânica sobre a qual o passado tem um direito (Benjamin, 1994:102).

Nesse sentido, a rememoração, como um ato ativo de recriação do passado, constitui-se num dispositivo político, na medida em que

a "salvação" do passado se associa à resistência política do presente; de modo que a própria revolução pode ser concebida como um momento do projeto de "redenção" da humanidade: Em cada época é preciso esforçar-se por arrancar a tradição do conformismo que está a ponto de subjugar-la. O Messias vem não só como Redentor, mas também como vencedor do Anticristo (Benjamin, 1994:76).

E, assim, para Benjamin, a tarefa do historiador materialista seria escrever uma outra história, distinta da oficial, levando-se em consideração essa perspectiva:

o trabalho do historiador materialista é arrebatado ao esquecimento a história dos vencidos e, a partir daí mesmo, empenhar-se numa dupla libertação: a dos vencidos de ontem e de hoje (Benjamin, 1994:70).

Nesse sentido, podemos interpretar a obra de Rocha também como a de um historiador materialista. Todavia, como essa salvação mostrava-se impossível de ser realizada na vida concreta, nos contextos em que Rocha viveu a partir de 1965 — marcados pela emergência de ditaduras políticas, pela perda de espaço cada vez maior da luta revolucionária em todo o mundo e pela gestação de um neoliberalismo que colocaria a cultura completamente a serviço do mercado —, a morte lhe surgia como única alternativa viável de salvação. Tal qual como era concebida por Platão e pelo cristianismo, a morte para Rocha passou a significar a passagem para um estágio de salvação — que o aproximava de um estado primordial mítico. Talvez tenha sido isso o que tenha buscado o próprio Rocha, em 1981, num contexto em que seu projeto parecia completamente destoante das idéias dominantes no mundo em que vivia, quando este se entrega à morte,² reencenando em vida a trajetória de seus personagens Juan e Paulo:

² Algumas evidências sugerem que Rocha tenha se preparado para a morte. Antes de viajar para Portugal, em vários depoimentos, ele havia dito que só retornaria para o Brasil para morrer. Além disso, ele pede a sua mãe que recolha todos os

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Comunicação Audiovisual**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Aliás, só pela morte Paulo Martins poderia se salvar: se escolhe a revolução, ou seja, se ele se torna um revolucionário, terá escolhido também a morte, e esta escolha é que dá a possibilidade de vitória. Ele deve portanto se preparar para morte. Trata-se de uma decisão para a qual devemos romper com todas as amarras.³

Mas, ao nos deparar com as narrativas recriadas por Glauber, percebemos que não estamos diante de um mundo que pudesse ser explicado e vivido apenas com o recurso ao mito, por mais “arcaicos” que ainda fossem as práticas sociais de uma população sertaneja e pescadora, da qual nos contava filmes como *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O “moderno” estava, às vezes lenta e às vezes rapidamente, se impondo e transformando uma realidade que parecia intocada a séculos. Na terra do sol, além de beatos, vaqueiros, vacas e cactos, figuravam também os carros, o posto shell, a indústria, e sobretudo a exploração de um mundo cada vez mais subordinado a um capital avassalador: a ESPRINT. Era necessário ultrapassar os limites do mito.

E Rocha, nessa empreitada, contou com a ajuda de três grandes fontes inspiradoras: a Bíblia, tanto no Velho quanto no Novo Testamento, Marx e Freud. Mas como conciliar pensamentos tão díspares?

Defendemos a hipótese de que seu pensamento funciona a partir de uma lógica nova, criada pela maneira como ele articulava seus discursos, que denominamos de *síntese-colagem*. Chamamos de *síntese-colagem* um conceito que agrega a idéia da fusão dialética de elementos contraditórios, gerando um novo produto, à perspectiva da *bricolage* (Levi-Strauss)⁴ que possibilita uma mistura de diversos elementos, sem a existência de uma racionalidade superior, dentro de uma lógica fragmentada, caleidoscópica. Isso permite que coexistam, nos seus textos fílmicos, acontecimentos e sentimentos incompatíveis, contraditórios, inconcordáveis. É nesse sentido que defendemos a hipótese de que o cinema glauberiano realiza uma síntese-colagem do *Capital*, com *A Interpretação dos Sonhos* e a *Bíblia*, ou seja, das idéias de Marx, Freud e da religiosidade (judaica e cristã).

cópias dos seus filmes, espalhadas pelo mundo, para que sua memória pudesse ser resguardada. É com o mesmo intuito que demanda a Orlando Senna que publique seus roteiros. E sintomático ainda é o fato de Rocha ter buscado se refugiar, nos seus últimos meses de vida, exatamente do lugar de onde partiram os portugueses para o encontro com o Brasil.

³ ROCHA, Glauber. Hojas de cine: testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano. Universidad Autónoma, Fundación Mexicana de Cineastas: Mexico, 1988. v.3.

⁴ LEVI STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo, Nacional / EDUSP, 1962.

A influência da Bíblia vem de diversas fontes. O cristianismo havia, através do recurso a uma data fundadora — o nascimento de Jesus — historizado o tempo mítico —, de quem não se desvincilhou completamente. Daqui, Rocha resgata também a propensão à fábula, a necessidade de um líder, além de uma perspectiva escatológica e salvacionista do mundo. Do judaísmo, herda um método alegórico de interpretar as escrituras e ainda um modelo de historicizar as festas e símbolos da religião.

De Marx, retira, além do recurso à historicidade como elo básico de compreensão do mundo, a lógica dialética, que abarca a contradição, a referência aos processos econômicos e a necessidade de interferência no mundo como viabilidade de uma transformação social. Não podemos também deixar de fazer referência a uma tendência de ressignificação laica dos mitos escatológicos:

Já observamos que Marx retomou um dos grandes mitos escatológicos do mundo asiático-mediterrâneo: o papel redentor do Justo (hoje, o proletariado), cujos sofrimentos são invocados para modificar o status ontológico do mundo ... Marx enriqueceu esse mito venerável de toda uma ideologia messiânica judeu-cristã: de um lado, o papel profético e a função soteriológica que atribui ao proletariado; de outro lado, a luta final entre o Bem e o Mal, que pode ser facilmente comparada ao conflito apocalíptico entre Cristo e Anticristo, seguido da vitória definitiva do primeiro. (Eliade, 2000:158)

De **Freud**, incorpora o entendimento do mundo a partir de processos não racionais e inconscientes e a relevância da estrutura paterna. Além disso, é interessante nos referirmos ao fato de que toda a obra de Freud está fundamentada numa leitura metafórica dos mitos de origem e numa ressignificação dos mesmos como modelos de conduta humana. *Totem e Tabu* é um exemplo desse percurso, assim como também o são a releitura que Freud faz de mitos como o de Édipo para explicar o funcionamento de nossas relações sociais na infância. Podemos também fazer uma leitura do próprio método terapêutico utilizado pela psicanálise como estruturado pela lógica do mito na medida em que é a partir da rememoração de um passado “primordial”, também sem uma localização factual no tempo, que realizamos uma ressignificação do presente-futuro. A própria estrutura do inconsciente — atemporal, se concebermos o tempo numa perspectiva cronológica — também pode ser evocada como análoga da lógica de *Aion*. Ainda não podemos esquecer que Rocha era um admirador profundo do cinema e da teoria de Buñuel (que tentava criar um cinema do inconsciente), da



qual se aproximou muito, em especial a partir da escrita do manifesto *Estética do Sonho* e da realização do filme *O Leão de 7 Cabeças*.

Diante de toda essa multiplicidade, entendemos que apenas um conceito pode dar conta de sua idéia de história: o de **TRANSE**. Transe enquanto estado mental alterado, na fronteira entre a consciência e a inconsciência. Um estado nem de todo consciente nem, de outro modo, totalmente inconsciente. Que transita entre dois lados. Estado de instabilidade, que gera transformações. Estado onde o tempo cronológico perde sua lógica, sua concretude. Ora se acelera rapidamente, ora parece se arrastar. Tempo das revoluções ou de ruminação da tradição.

Conceito cuja significação está, ao mesmo tempo, relacionada com fenômenos de natureza religiosa, científica e artística, tropos pelos quais os discursos de Glauber transitam com intensa facilidade. Retoma-se assim a perspectiva de visão de uma história integrada onde razão e emoção não se encontram como instâncias dissociadas. Reencontra-se aqui, portanto, a própria lógica da história mitológica, mas compreendida a partir de outros pressupostos, na medida em que tem como base o homem social em sua interação com o Outro e com a Natureza. Não são mais os deuses os comandantes desta “festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos”. Mas os HOMENS, homens pertencentes a uma TERRA, a uma HISTÓRIA, da qual fazem parte e cujo destino lhes cabe tanto quanto lhes escapa. Homens mergulhados em toda confusão, dispersão, cegueira, contradição e injustiça, próprios de um mundo humano. O transcendental é agora aqui. O DEUS e o DIABO, o DRAGÃO e o SANTO GUERREIRO são então os próprios homens cuja história define seu próprio futuro.

Diante de todos esses elementos trazidos que expomos, fruto de um trabalho de análise textual e documental de mais de três anos, pensamos que os discursos produzidos por Glauber Rocha constituem-se, em primeira instância, em relevantes documentos para o estudo da história do Brasil, em sua longa duração, assim como de momentos pontuais de seu processo político-social, a exemplo dos acontecimentos que antecederam ao Golpe de Estado de 1964. E, mais do que isso, são importantes fontes para se refletir sobre o papel daquele que narra os processos históricos, trazendo para o debate discussões atuais que vêm hoje sendo realizadas na teoria da história e na teoria literária. Em certo sentido, sua idéia de história se aproxima



daquela defendida pelo filósofo Paul Ricoeur, na medida em que, a partir dos seus filmes, consegue articular o *tempo vivo*, o *tempo cósmico* e o *tempo narrativo*.

BIBLIOGRAFIA

- AVELLAR, José Carlos. A ponte clandestina. São Paulo: EDUSP / Ed. 34, 1995.
- BAKHTIN, M. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BAKHTIN, M. Questões da literatura e da estética. São Paulo: Hucitec / UNESP, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. São Paulo, Brasiliense, 1994. v.1.
- BRAIT, Beth (Org.). Bakhtin, dialogismo e construção de sentido. Campinas: Unicamp, 1997.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- GENETTE, Gérard. Figuras. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- GERBER, R et al. Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.
- GERBER, R. O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha: cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982.
- KRISTEVA, Julia. Séméiotiké, recherches pour una sémanalyse. Paris: Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Jullia - Introdução à Semanálise, Perspectiva, São Paulo, 1974.
- LAGNY, Michèlle. De l'histoire du cinéma: méthode historique et histoire du cinéma. Paris: Armand Colin, 1992.
- LE CINÉMA nôvo brésilien (Gláuber Rocha). Études cinématographiques, n.97-99.
- LE CINÉMA nôvo brésilien. Études cinématographiques, n.93-6.
- LE GOFF, J. E NORA, P. “L’histoire immobili”. In: Annales ESC, nº 3. Paris, A Colin, maio/junho de 1974.
- LE GOFF, Jacques História e memória. Campinas, UNICAMP, 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Cl. “Le temps du mythe”. In: Annales ESC, nº ¾, Paris, A Colin, maio/agosto de 1971.
- MALINOWSKI, B. Myth in primitive osychology. In: Magic, science and religion. Nova York, 1955.
- PELBART, Peter Pál. O tempo não-reconciliado: imagens do tempo em Deleuze. São Paulo: Perspectiva / Fapesp, 1998.



- PITHON, Rémy. Clio dans les studios: la règle du jeu. Les cahiers de la cinémathèque (Perpignan), n.35/6, 1982.
- PLATÃO. Timeu. In: Diálogos. Belém: Universidade do Pará, 1986, Vol. XI.
- POMIAN, Krzysztof. L'Ordre du temps. Paris: Gallimard, 1984.
- POMIEN, Krzysztof. Histoire et fiction. Le débat, n.54, mar.-abr. 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. Arret sur Histoire. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.
- RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa (Tomo I, II e III). Campinas: Papyrus, 1990.
- ROCHA, G. Cartas ao mundo (Organização Ivana Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, G. Cinema Novo vs. Cultural Colonialism. In: The Cineast Interviews. S.l: LVP, 1983. p.10-23.
- ROCHA, G. History of Cinema Novo. Framework, n° 12, 1980. 12-27
- ROCHA, G. O século do cinema. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- ROCHA, G. Revisão crítica do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- ROCHA, G. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Embrasilme, 1981.
- ROCHA, G. Roteiros do Terceiro Mundo. Rio de Janeiro: Embrasilme/Alhambra, 1985.
- ROCHA, Glauber. Roteiro inédito de América Nuestra. Roma, jan. 1965. Arquivo Tempo Glauber Rocha.
- XAVIER, Ismail Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São paulo: Brasiliense/Embrasilme, 1983.
- ZAVALA, Iris, M. (1986): Escuchar a Bajtin; Barcelona, Montesinos.