

Glauber e os signos

Alexandre Rocha da Silva*

André Corrêa da Silva de Araujo**

Resumo

Este artigo busca identificar, na obra de Glauber Rocha, elementos ainda em dispersão de um projeto de teoria semiótica do Terceiro Mundo. Para isso, foram selecionados três tipos de signos que podem caracterizar os termos dessa semiótica: os signos do cinema, do transe e da revolução. Sob a influência de Peirce e de Deleuze acerca da semiótica e do cinema, a obra de Glauber pode ser pensada como um projeto cujo propósito principal é o de engendrar novos processos de significação que tenham a capacidade de significar o Terceiro Mundo em sua singularidade. A partir das semioses que engendra, Glauber se aproxima dos conceitos de opsignos e sonsignos propostos por Deleuze à luz de Peirce e que também caracterizam, sob determinados aspectos, a primeiridade: primazia da imagem pura e dos aspectos qualitativos da significação.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Semiótica. Cinema Brasileiro.

Glauber and signs

Abstract

This paper seeks to identify, in Glauber Rocha's work, elements still in dispersion about a project on a semiotics theory of the Third World. To do that, there were

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia (Fabico), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. Tem doutorado em Ciências da Comunicação (Unisinos) e Pós-doutorado na Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Autor de *A dispersão na semiótica das minorias e Comunicação e minorias*, atualmente é vice-coordenador do Grupo de Pesquisa Semiótica da Comunicação da Intercom e coordena o Diretório CNPq Semiótica e culturas da comunicação (GPESC). E-mail: arsocha@gmail.com.

** Bolsista de Iniciação Científica PIBIC do CNPq, vinculado ao Curso de Jornalismo da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Porto Alegre, RS, Brasil. Integra o Diretório CNPq Semiótica e culturas da comunicação (GPESC). Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: andreसारaju@gmail.com.

selected three kinds of signs that can characterize the terms of such semiotics: the cinema signs, the trance signs and the revolution signs. Under the influence of Charles Sanders Peirce and Deleuze on cinema and semiotics, Glauber's work appears as a project with its main purpose is to engender new signification processes that have the ability to signify the Third World in its uniqueness. From the semiosis that Glauber engenders, he comes close to the concepts of opsigns and sonsigns brought up by Deleuze under Peirce's influence and that also characterize, under some aspects, the primity: the primacy of the pure image and the qualitative aspects of the signification.

Keywords: Glauber Rocha. Semiotics. Brazilian Cinema.

Glauber y los signos

Resumen

Este artículo trata de identificar, en la obra de Glauber Rocha, elementos dispersos de un proyecto de teoría semiótica en el Tercer Mundo. Con este fin, se seleccionaron tres tipos de signos que pueden caracterizar a los términos de la semiótica: los signos de la película, de trance y de la revolución. Bajo la influencia de Peirce y de Deleuze acerca de la semiótica del cine, la obra de Glauber puede ser pensado como un proyecto cuyo objetivo principal es generar nuevos procesos de construcción de significado que tiene la capacidad de significar el Tercer Mundo en su singularidad. A partir de las semiosis que engendra, Glauber enfoca los conceptos de sonsignos y opsignos propuestos por Deleuze a la luz de Peirce y también aparecen en algunos aspectos, la primeridad: la primacía de la imagen pura y los aspectos cualitativos de significación.

Palabras clave: Glauber Rocha. Semiotica. Cine Brasileño.

Introdução

Glauber e os signos integra a pesquisa *Teorias dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual: arqueologia, semiótica e desconstrução* que busca, por meio destes três procedimentos teóricos, sistematizar o pensamento de cineastas brasileiros sobre o cinema e o audiovisual. Estas teorias não estão formalizadas, encontram-se dispersas em artigos, entrevistas e filmes. Nosso objetivo é identificar onde e como elas aparecem e reuni-las na forma de uma proposição teórica acerca do audiovisual brasileiro.

O primeiro cineasta que trabalhamos foi Glauber Rocha (1939-1981), principal artífice do Cinema Novo, movimento cinematográfico que surgiu no Brasil na década de 60. Além de sua obra cinematográfica, que consiste em 12 longas e sete curtas,

ele escreveu artigos, ensaios e livros, e concedeu uma série de entrevistas que contribuem para uma visão mais precisa de seu pensamento acerca do audiovisual. Para Glauber,

O cinema é um conjunto de signos visuais que é necessário aprender a manipular para abordar qualquer tipo de realidade. Conta com instrumentação muito diversa: sociologia, antropologia, literatura, poesia, economia, matérias sobre as quais o cineasta pode informar-se e finalmente agregar a sua própria inspiração, que é componente poética individual de cada autor. Sem esse componente o cinema não seria arte (ROCHA, 1980 p. 158-159).

Sua produção intelectual, cinematográfica e escrita explora os processos de significação engendrados por diferentes estratos da cultura nacional. Neste artigo, abordaremos especialmente os signos relativos ao cinema, ao transe e à revolução como metodologia para dar conta das relações de produção de sentido estabelecidas por Glauber. Para ele, trata-se da criação de uma nova linguagem para um homem que ainda não existe: “o cinema novo recomeça a cada filme, balbuciando um alfabeto brutal que significa tragicamente ‘civilização subdesenvolvida’” (ROCHA, 1980, p.101).

A inspiração para este artigo vem do trabalho de Gilles Deleuze sobre Proust (2003). Ao identificar os signos presentes no romance do escritor de *Em Busca do Tempo Perdido* (2002), Deleuze consegue entrever todo um projeto filosófico que se encontrava disperso ao longo de sua obra. O objetivo aqui é fazer o mesmo com Glauber: identificar as articulações signícas que instauram uma espécie de semiótica glauberiana. Nossa hipótese é que com Glauber o Brasil realiza uma de suas mais radicais experiências semiológicas¹.

Os signos do cinema

No caso do autor, que essencialmente é poeta ou ficcionista, aderir ao cinema é, em primeiro lugar, a maior ambição de criar mundos próprios mais visíveis e divulgáveis (ROCHA, 1980, p.11).

Para Glauber, “a câmera é um olho sobre o mundo” (ROCHA, 1980, p 11). Mas que mundo seria esse sobre o qual o cineasta

¹ Semiologia é aqui tratada como teoria semiótica, e semiótica (ou semióticas) como o movimento (semiose) dos signos.

desdobra o seu olhar? “A imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com a imagem” (ROCHA, 1980, p.12). Glauber não escreve com as suas imagens sobre um mundo que está aberto aos nossos olhos. Sua escrita imagética busca, por meio da própria realidade, achar um mundo que não é visto em primeira instância. Não se trata de um processo de descrição ou de sistematização, mas sim de criação: a criação de mundos através de signos, dos signos do cinema: “Enquanto se discute muito o problema da comunicação, o Cinema Novo discute o problema da criação” (ROCHA, 1980, p.101). A revolução para Glauber reside exatamente neste ponto. Para nós, no entanto e ao contrário de Glauber, a comunicação deveria ser compreendida como a teoria responsável pela compreensão dos modos como as diferenças são produzidas, ou seja, pela compreensão dos procedimentos de criação.

Essa criação de mundos, de uma linguagem que expresse esses mundos por vir, passa por um processo de negação de qualquer outro tipo de imagem que tenha sido feita sobre essa realidade: “como não tem um domínio maduro de sua linguística, [o cineasta] se submete, se coloniza, deixa-se absorver por outra linguagem. Fica então impossibilitado de atender à sua própria realidade, porque limita seu campo de pensamento àquela linguagem predeterminada” (ROCHA, 1980, p.158). As imagens cinematográficas tradicionais, segundo Glauber, sempre tiveram uma postura demagógica, quase de contemplação da miséria à qual o povo é submetido. Já as imagens de Glauber têm como função principal capturar as diversas manifestações populares, sejam elas da origem que forem, e transformá-las em signos de um mundo por vir: “O povo produz a cultura popular. Um cinema nacional é a montagem dos sons-imagens produzidos pelo povo. O povo tem a capacidade de reconhecer seus próprios sons-imagens se se ousa dizer que seus sons-imagens são nossos próprios sons-imagens” (ROCHA, 1980, p.101-102). Glauber, assim, transcria a realidade e a transforma em um signo do povo brasileiro, povo esse que, segundo Deleuze, ainda não existe, mas deve ser inventado (DELEUZE, 1990, p. 258-259).

Essa invenção do povo pode ser tomada como um dos grandes processos de significação operados pelos signos imagéticos

na obra de Glauber, pois é a essa invenção que ele denomina revolução. Seu processo de produção de signos cinematográficos não se relaciona com as técnicas clássicas do cinema americano e europeu, pois isso transformaria a imagem em objeto de fetiche, de demagogia ou de admiração. Não se pode olhar para o Terceiro Mundo com olhos de Primeiro. Para Glauber, deve-se fazer um cinema verdadeiramente novo, “Novo aqui não quer dizer perfeito, pois o conceito de perfeição foi herdado de culturas colonizadoras que fixaram um conceito de perfeição segundo os interesses de um ideal político. A verdadeira Arte Moderna, aquela que é ética-esteticamente revolucionária, se opõe, pela linguagem, a uma linguagem dominante” (ROCHA, 1980, p.207). É sob este aspecto que se pode dizer que Glauber construiu uma semiótica brasileira e terceiro-mundista. Nossa colonização, para o diretor, transborda as barreiras políticas e invade o terreno artístico e estético. A verdadeira arte terceiro-mundista, aquela que seria capaz de criar este novo mundo, deve seguir a estética do Terceiro Mundo. Mas o que é uma estética do Terceiro Mundo?

Glauber, em seu primeiro manifesto *A estética da fome* (ROCHA, 1980 p. 28-33), indica esta estética do Terceiro Mundo. Uma imagem que deve sofrer das mesmas mazelas de seu povo, personificada na fome, mas que deve possuir o mesmo poder revolucionário: uma imagem violenta. Sua renúncia a noções de perfeição imagética, câmera estática, enquadramentos tradicionais, revelam uma tentativa de abandonar o colonialismo cultural, transformando a fome, uma fome que aqui assume um tom cultural, em potência artística. O que aparece primeiramente como um plano feio, quase mal-feito, é na verdade o que mais se aproxima da noção de beleza estética em Glauber: a pulsão criativa do Terceiro Mundo, sua semiótica. Esta imagem, em princípio repugnante, é violação de sentidos. É uma imagem que nos violenta na sala de cinema². “Em primeiro lugar, é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como que forçado a procurar o sentido do signo” (DELEUZE, 2003, p.22), diz Deleuze à

² “Existe um cinema da violência e do subdesenvolvimento, cinema de uma cultura da fome: nasce da resistência à violência da opressão e gera uma outra violência, revolucionária” (ROCHA, 1980, p. 122).

luz de Peirce. A revolução nos sentidos implica politicamente a compreensão de que finalmente vemos a nossa condição de povo subdesenvolvido expressa em imagens.

Glauber diz que o filme deve ser visto como objeto, não como condutor de mensagens³. Isso implica uma noção de que não se pode utilizar a produção de imagens apenas como um veículo para expor ideias de revolução de forma didática, pois isso implicaria num processo demagógico e ainda comprometido com formas colonizadas em nome de um tipo comunicação que queremos aqui problematizar.

O filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal. Por isso sou contra a fórmula que faz filmes idealistas com temas políticos, usando no caso a estrutura e meios do cinema americano, os dramas psicológicos, o ator estereotipado, montagem de efeito, etc., todas essas técnicas usadas para difundir uma idéia de esquerda, resultam falsas porque a idéia de esquerda se torna de direita. Não existe diferença entre a idéia e a forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições (ROCHA, 1980, p.270).

Aqui, a explícita influência da Escola de Semiótica Russa sobre Glauber reitera a ideia de Maiakovski de que não há revolução sem forma revolucionária. Os signos do Terceiro Mundo, veiculados na forma do cinema americano ou mesmo europeu, acabam por transformar os signos da revolução, por suas semioses, em algo anti-revolucionário. O desafio é, pois, tanto para Glauber quanto para a semiótica russa, produzir a indissociabilidade entre política, ética e estética

A indissociabilidade estético-ético-política preconizada por Félix Guattari em *As três ecologias* (2006) é reflexo tardio da experiência semiológica glauberiana. Defendemos a ideia de que haja uma teoria semiótica latente em Glauber, não formalizada, mas que se insinua em seus filmes, seus artigos e suas entrevistas. Trata-se, com efeito, de uma semiótica cujo sistema torna-se inteligível na interconexão destas três formas de expressão, conforme veremos a seguir:

³ “É inadmissível que um homem inteligente não saiba da incalculável tarefa intelectual que se exige para que o filme seja atingido como objeto e não como tubo condutor de idéias” (ROCHA, 1980, p. 13).

Claro, Roma é aqui

Glauber, em *Claro*, conforme fotogramas abaixo, estabelece uma relação de diálogo com o cinema mundial, mais especificamente com o neorrealismo italiano. Ele, como personagem e diretor, vai a Roma, capital do Império, fazer uma intervenção performática terceiromundista.

Figura 1: *Claro*, 1976



Sua imagem assume um tom de homenagem antropofágica aos grandes diretores que o influenciaram. Sobrepondo diferentes estilos em imagens duplas, triplas, infinitas, expressa com maestria todos os jogos identificados por Deleuze em *A Imagem-Tempo* (1990): o tempo sincrônico de Aion, a fabulação, o intertextual, a remissão especular. Assim, Glauber se apropria da maneira como cada um desses diretores construía as suas próprias imagens – estilo, enquadramento – e as reapresenta sob a ótica do Terceiro Mundo. O Cinema Novo de Glauber, em *Claro*, come os mais valentes diretores europeus do neorrealismo à Nouvelle Vague e os transforma nos grandes intercessores do cinema terceiromundista por vir. Conforme seu cinemanifesto:

“Temos aqui alguns cinemanifestos. Você os quer?”

“Sim, o manifesto de Sua Majestade Eisenstein.”

“Isso. E de Straub. Jean-Marie Straub.”

“E o manifesto, eu repito...”

“Eu tenho o manifesto de Jean-Luc Godard”

“É?”

“É, Jean-Luc Godard”

“E do Andy Warhol?”

“Não, o Andy Warhol é muito de direita pra mim. Não temos Andy Warhol.”

“Tem o cinemanifesto do Sr. Visconti”

“Sim, temos de Visconti, Fellini, Antonioni, e também do mestre Rossellini.”

“Oh” e faz o sinal da cruz.

O Cinema que se olha

Outras duas características fundamentais dos signos em *A Imagem-tempo* (1990) é sua autorreferencialidade e a explicitação dos meios usados para sua produção.

Figura 2: *Idade da Terra*, 1980



Nesta cena de *A Idade da Terra*, Glauber estabelece um processo de metalinguagem irônica quanto aos procedimentos para a criação do seu cinema, coisa que já tinha experimentado ao longo do programa televisivo *Abertura* (1979). A fotógrafa é registrada pela câmera de Glauber enquanto registra uma cena teatral de um cangaceiro trocando tiros com o Cristo Índio. Esta cena referencia suas primeiras obras, quando se movimentava freneticamente com a câmera na mão, em transe. O cangaceiro, com roupas carnavaalizadas, se coloca como a fusão das tradições brasileiras mais arcaicas com as mais modernas, do cangaço ao carnaval, preconizando um assassinato crítico.

É interessante também perceber a relação que Glauber faz quando filma a fotógrafa com a lente voltada para o público. Há aqui uma relação isomórfica com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O olho da câmera da fotógrafa em *A Idade da Terra* que fita

o público e o olho do cavalo que nos encara em *Deus e o Diabo* atestam o modo como para o diretor os signos deveriam funcionar no cinema: para ele, o filme não é apenas para ser assistido, mas aquilo que sobretudo nos assiste. Além de nos olhar, ele também registra, integra a nossa percepção ao fílmico, produzindo um único corpo cujos órgãos já seriam indiscerníveis.

Signos do transe

O cinema de Glauber é um cinema moderno, cinema este que, segundo Deleuze (1990), surge quando o esquema sensório-motor (afecção, ação, reflexão e também percepção) não mais dá conta das situações que se apresentam. Em Glauber, os signos que traduzem a falha do esquema sensório-motor deleuzeano são os signos do Transe:

O transe, o fazer entrar em transe, é um transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a constituir o conjunto” (DELEUZE, 1990, p.264).

Seus signos do Transe têm o papel de desligar a sua imagem deste mundo, exterior à tela de cinema. Assim como o sonho, o transe é um espaço onde o inconsciente se liberta, onde o personagem não está mais inserido na lógica habitual do agir perante o mundo. Ele entra em um estado de passagem, de contemplação. Sob o transe não se age: se vê, se sente. Não existem mais mecanismos de apreensão para um mundo que é desconhecido, um mundo que ainda não existe. Trata-se de uma semiose em transe. De acordo com Deleuze (1990), quando o esquema-sensório-motor falha, quando o personagem não é mais capaz de agir perante o horror ou a beleza supremos, surge uma nova forma de imagem, que são as situações óticas e sonoras puras.

As imagens puras são imagens que nascem imagens, que estão nascendo no momento em que aparecem. Não se relacionam com a realidade propriamente dita, não se referem ao nosso mundo, não significam por metáforas um atual que se dá fora do filme: são

em si, são potenciais, meramente qualitativas (PEIRCE, 2000). As imagens puras valem por seu objeto, mas de uma maneira especial: elas o constituem por intervenção. Na imagem-movimento, o signo – determinado pelo objeto – o representava sob certos aspectos; na imagem-tempo, é o primado semiótico (e não lógico) do signo que intervém sobre o objeto⁴. Essas imagens são puras, pois sua primeira função é significar por si mesmas, são potência, não opinião ou reflexo da realidade. Elas remetem não a realidades conhecidas, mas a uma realidade por vir, uma realidade que ainda não significa, mas que deve ser semiótica e cinematograficamente criada. Não visa à verdade lógica da designação, mas se alia a todas as potências do falso, de que fala Deleuze em *A Imagem Tempo* (1990). Pressupõe por meio de seus movimentos errantes, de suas situações fugidias, de uma confusão imagética, um mundo que não se define por suas atualizações, um mundo que é pura virtualidade. Mas que mundo é esse?

Quando Glauber concebe o transe para quebrar o seu vínculo com as formas da realidade estabelecidas pelo colonizador, ele trabalha em um espaço de indiscernibilidade. Não se sabe o que é o quê na narrativa, os sons e as imagens se misturam em uma lógica onírica, que quebra com a visão de mundo ocidental. É o que Deleuze chama de virtual, Glauber de inconsciente e nós de semiótica glauberiana. O transe em Glauber é uma busca pelo Terceiro Mundo, onde ele alcança o seu nível máximo de incompreensão lógica, seu inconsciente. Ele vai encontrar a expressão deste inconsciente nas manifestações da cultura popular. Não de uma cultura popular como folclore, mas como linguagem em permanente rebelião histórica⁵, como aquilo que constitui o povo brasileiro, suas manifestações mais profundas. Nas palavras do cineasta, o cinema do Terceiro Mundo comprometido com uma prática revolucionária, “desertado de tradições culturais e

⁴ Convém lembrar que em Peirce o objeto dinâmico determina logicamente o signo, no entanto, ele é paradoxalmente segundo em relação ao signo que o expressa semioticamente.

⁵ “A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica” (ROCHA, 1980, p.219).

industriais, pode mergulhar rumo ao desconhecido até se firmar como linguagem que redescobre o mundo” (ROCHA, 1980, p.219). Eis os propósitos de sua semiótica: esta cultura popular, ou o desconhecido, não é tratada apenas como folclore, mas como manifestação de um inconsciente estrutural, uma linguagem primária que encontra sua representação nos mitos do Brasil, mas vai além e se instaura como código da sociedade subdesenvolvida. Estes mitos – sejam eles originários de nossas raízes indígenas ou africanas ou mesmo nossos mitos modernos, da violência, da fome, da revolução – colocados em transe serão utilizados por Glauber como matéria prima na busca de uma linguagem que redescobre o país. Este é o processo do transe e parece ser o propósito da semiótica de Glauber.

Assim, os elementos capazes de invocar uma nova expressividade para o povo brasileiro não estão expressos nestes mitos diretamente, mas é papel do artista colocar em contato, por meio do transe, a ideia de revolução com a cultura popular para daí emergir o produto dialético. Este mergulho rumo ao desconhecido é guiado por tal semiótica: é um cinema que visa chegar à virtualidade inconsciente do povo, pois é nela que reside a revolução não logocêntrica ocidental. O cinema de Glauber parece se realizar, neste momento, como cinema ideogramático: “forma desenvolvida e aprofundada da consciência, a própria consciência, em relação direta com a construção das condições revolucionárias.” (ROCHA, 1980, p.122). Nas palavras de Glauber, “o encontro entre o revolucionário desligado da razão burguesa com as estruturas mais significativas dessa cultura popular, será a primeira configuração de um novo significado revolucionário” (ROCHA, 1980, p.219), sua semiótica.

O Sertão vai virar mar e o mar virar Sertão

A cena final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* instaura uma espécie de pré-transe, um processo de desligamento do mundo ainda em devir, conforme fotogramas a seguir.

Figura 3: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964

Quando Manuel e Rosa correm pelo sertão, fugindo desta terra que ainda pertence a Deus e ao Diabo rumo à terra do homem, Glauber instaura sua imagem de Terceiro Mundo e seu propósito ético-político. Ali efetivamente o sertão vira mar assim como a canção popular nordestina dá lugar a Villa Lobos. Metaforicamente Glauber expressa seu propósito semiótico: dar a ver o Brasil que tem sido inventado e não mais, como queriam os românticos, representado ou miticamente recuperado.

A experiência do transe e a insana coroação

Terra em Transe foi realizado às portas do Ato Institucional Número 5 (AI 5), que instaurou a ditadura propriamente dita no Brasil. Nesta sequência de fotogramas – a final do filme – Glauber apresenta criticamente a complicada situação política em que o país se encontrava. Para ele, a esquerda havia se tornado populista e demagógica e a direita, fascista. Na cena da coroação, Paulo – o intelectual que vive entre a política e a poesia – desiludido com os rumos da política nacional, recebe a coroa que simboliza o poder nas mãos e a olha com o asco do puritanismo intelectual formado pelo pensamento clássico europeu. Quem será coroado pelo colonizador espanhol é Diaz, que anuncia: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força! Pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização.”

Figura 4: *Terra em Transe*, 1967

Aqui o transe que se instaura diz respeito ao poder, mas também às estéticas. Novamente é o primado formalista de que a forma precisa ser revolucionária tanto na expressão quanto no conteúdo que faz de *Terra em transe* o manifesto síntese dos signos do transe em Glauber. Pela observação dos fotogramas, podem-se observar referências irônicas aos valores do colonizador que se faz Rei de Eldorado, composições de luzes expressionistas e de imagens-afecções que, antes de significar, sugerem a universalidade do horror: Diaz não designa um determinado imperador, ele é a expressão do Império. São os signos da imagem-afecção – uma imagem em primeiridade – que compõem esta semiose que, apenas secundariamente, designa determinados países da América Latina.

Cristo em transe

Figura 5: *Idade da Terra*, 1980

Se na cena referida de *Deus e o Diabo* tínhamos os signos de um pré-transe e em *Terra em Transe* os signos de uma política do transe propriamente ditos, nesta cena de *A Idade da Terra*, Glauber eleva o transe ao principal processo de significação do seu cinema rumo a uma espécie de indeterminação.

Aqui, ele remonta o episódio bíblico da tentação de Cristo, onde a ação em *off* se dá entre o Cristo-Índio e um personagem caricato representando o Diabo. As imagens presentes na cena se comportam como signos de uma exterioridade – a televisão desfocada, o jornal *Le Monde*, o próprio globo terrestre – e são elas que seduzem ironicamente o Cristo-Índio brasileiro. Não existe uma narrativa clara nesta sequência, tudo é sugestão, ambos os personagens não fazem mais do que olhar. Olham para o mundo através de uma televisão que se mostra estática, olham para o mundo através de um jornal em língua estrangeira, olham para o mundo através de um globo em chamas.

A tentação de Cristo parece se mostrar como uma tentativa do Diabo estrangeiro, falando em “portunhol”, de desviar o olhar do Cristo para as representações diretas da realidade. Metáfora da passagem do Cinema do Movimento para o Cinema do Tempo? Abandonar a tarefa de representar o mundo externo para criar, balbuciando, novas expressividades. Em transe, tais expressividades em devir começam a significar algo intraduzível pela televisão e pela língua estrangeira do jornal. Parece ser deste devir e destas semioses puramente expressivas que Glauber se ocupa sobretudo em seu último filme: *A idade da terra*.

Signos da revolução

A obra de Glauber se pautou sobre a pretensão de se fazer uma arte voltada para a questão do Terceiro Mundo e seu subdesenvolvimento de maneira a extrair de suas próprias condições de pobreza e miséria o combustível para a revolução. Ele esboça entre filmes, artigos e entrevistas os modos como esta arte revolucionária deveria proceder e seu método de atuação: o transe.

Um dos empecilhos reconhecidos por Glauber para o desenvolvimento revolucionário é o atrelamento do artista do Terceiro

Mundo ao racionalismo burguês europeu. Este racionalismo desempenha para o diretor um papel repressor no pensamento revolucionário, pois a razão que planeja a revolução no Terceiro Mundo acaba se tornando, na verdade, a razão da burguesia sobre o povo. Uma nova semiótica, pois, aparece como necessária.

Assim, o transe, proposto como signo operatório da revolução, tem sua raiz no que Glauber chama do “mais irracional de todos os fenômenos”⁶, que é a pobreza. Desta forma, aquele que sofre a fome e a pobreza na própria pele não consegue explicar o absurdo que o acomete, e acaba relegando um caráter místico a ela. Este misticismo é o ponto vital da pobreza e conseqüentemente do Terceiro Mundo. O racionalismo não compreende tal misticismo, que se manifesta por meio da cultura popular e dos seus mitos religiosos ou políticos. Por isso a necessidade de uma semiótica terceiro-mundista capaz de descrever as semioses deste irracionalismo que não é compreendido pela razão burguesa dominadora.⁷

A concepção de revolução de Glauber parece envolver este mergulho no universo das linguagens, na desrazão, local genuinamente revolucionário em sua perspectiva teórica. É neste virtual que o homem do Terceiro Mundo, despido de suas raízes colonizadas, vai produzir sons-imagens de um povo para criar o cinema do futuro, ideogramático. Afirmava Glauber a respeito:

O cinema do futuro é Ideogramático. É uma difícil pesquisa sobre os signos. Para isto não basta uma ciência, mas é necessário um processo de conhecimento e autoconhecimento que investe toda a existência e sua integração com a realidade. [...] Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas, este é um passo fundamental. O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo (ROCHA, 1980 p.121).

A semiótica de Glauber atravessa, pois, um longo processo de produção de signos que violentam os sentidos, que se desvinculam

⁶ “A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza” (ROCHA, 1980, p.218).

⁷ “Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema irracional da opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível!” (ROCHA, Glauber, 1980, p.219).

das tradições cinematográficas de perfeição e de beleza para alcançar aquilo a que Deleuze denominou *opsignos* e *sonsignos*, ou seja, respectivamente sons e imagens puros, em primeiridade, potenciais, lançados como uma flecha no tempo: “Fazer da violência, do transe e da fome uma estética ou um pensamento”, afirma Ivana Bentes (1993), era a função pragmática do cinema glauberiano.

Barravento e a crise da revolução ocidental

Figura 6: *Barravento*, 1962



Em *Barravento*, identificamos os primeiros signos da revolução na obra de Glauber. Firmino, o personagem que sai de sua aldeia de pescadores, volta da capital querendo denunciar a exploração do povo. Sua noção de revolução é importada, não nasce das semioses do povo que quer libertar. Firmino actorializa o revolucionário que pensa compreender as etapas da Revolução. No entanto, a mudança não vem de suas lógicas, mas do Barravento, que é um mito do próprio povo da vila que representa a mudança, seja ele de origem natural, social ou mística.

Firmino não consegue compreender os artifícios que levam à revolução fora dos parâmetros ocidentais. No entanto, ao longo do filme, quando começa a mergulhar profundamente nos rituais daquela sociedade - a umbanda, a pesca ritualística, o vento - os potenciais revolucionários que se encontram latentes começam a se desenrolar e revelam a mudança. Os esforços de Firmino ao

importar ideais de revolução caem por terra no momento em que as mudanças engendradas são negativas, afogam as características do povo. Só quando é abandonado este esforço de transformar o povoado por fora, é que o Barravento fica livre para ocorrer. Porém, paradoxalmente, ele só ocorre de tal forma, com todo o seu potencial transformador, por causa da presença de Firmino, de sua noção de que é preciso mudar, de sua atuação como revolucionário. O *Barravento* é, portanto, o signo da primeira revolução glauberiana.

A cruz e o rifle: qual revolução?

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber continua influenciado pela lógica da esquerda europeia, porém já se afasta da proposta totalizante que esboçara em *Barravento*. Ao invés de se apropriar de signos – a cruz e o rifle, neste caso – e utilizá-los seguindo a lógica tradicional, Glauber começa a experimentar um intercâmbio de significados, que vão se alterando ao longo da narrativa, como podemos ver nesses fotogramas:

Figura 7: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964



A violência em *Deus e o Diabo* ainda tem um caráter de transformação. Todas as reviravoltas do filme são precedidas por um ato violento, seja ele inserido na narrativa, seja ele estético. O povo, representado no filme por Manuel e Rosa, vaga sem rumo até que a violência se coloque em seu caminho e o faça mudar

seu destino. Quando Manuel assassina o seu patrão, liberta-se de sua condição de explorado e rumo em direção ao Monte Santo, onde encontra a libertação, na forma da cruz de Sebastião. Porém, aos poucos, essa cruz que liberta começa também a oprimi-lo. A liberdade virá na forma do rifle de Antônio das Mortes, que também massacra os fiéis e abre caminhos. Ao encontrarem Corisco, é a sua arma que os oprime, e quando se veem livres (mais uma vez através de Antônio das Mortes) não têm mais para onde ir, a não ser abandonar esta terra de Deus e do Diabo.

Tais permutações de significados, onde tanto a cruz quanto a arma ora libertam ora oprimem, apontam para a incapacidade de revolução no Terceiro Mundo nos mesmos parâmetros daquelas ocorridas no Primeiro. Glauber expõe esteticamente tais impossibilidades, sempre colocando estes dois signos em oposição, jogando com o seu papel de duplo significado e, mesmo assim, ineficaz, até que Manuel e Rosa fogem para longe da terra do rifle e da cruz, rumo às condições de uma produção criativa, onde o mar vira sertão e o sertão vira mar ao som de Villa Lobos.

Idade da Terra e a falta de sentido

A *Idade da Terra* é o filme de Glauber que mais radicalmente experimentou opsignos e sonsignos, ou seja, imagens que significam por elas mesmas, puras, em primeiridade. A estrutura narrativa do filme é fragmentada. O próprio Glauber montou o filme de maneira que a ordem das cenas não fosse fechada: Ter-se-ia liberdade para mudar aleatoriamente a ordem dos rolos. É um filme-rizoma para ser visto e ouvido na sala de cinema, sem o objetivo de ser a representação de algo que lhe seja exterior.

Mesmo assim, o cineasta utiliza muitas vezes elementos com alto poder de referência - como, por exemplo, a cidade de Brasília. No entanto, ao colocá-los lado a lado com outros elementos de semelhante poder, instaura uma espécie de falta de sentido, de nonsense: não se consegue compreender em uma perspectiva clássica o que faz um faraó egípcio lado a lado com um pai-de-santo em frente ao Palácio do Planalto. Trata-se, de fato, para Glauber de uma outra coisa: o choque entre símbolos capazes de gerar sentidos diferentes do que carregavam antes de estarem na tela. É uma desterritorialização da realidade habituada para engendrar novas semioses.

Figura 8: *Idade da Terra*, 1980

Ele organiza uma relação antropofágica entre uma enorme gama de elementos da cultura popular e a traduz em imagens puras. Um Cristo Negro com um cocar indígena fazendo o milagre da transformação de água em coca-cola, nos gramados do Palácio do Planalto em meio a uma bateria de escola de samba não é mais do que a colisão crítica das imagens que supostamente representariam o povo brasileiro.

Considerações finais

Jacques Aumont defende em *A teoria dos cineastas* (2004) a tese de que existe uma teoria, ainda que não formulada nos parâmetros acadêmicos, que norteia o fazer dos cineastas. A natureza deste saber, para ele, seria uma espécie de “teoria espontânea dos cineastas”⁸. Não de uma teoria formal, universal, apriorística,

⁸ Aumont, inspirado em Althusser (1983), a denominou de “teoria espontânea dos cineastas” (2004, p.13). Diz o autor que, da mesma forma que os não-filósofos têm posições filosóficas espontâneas, também os cineastas têm posições sobre o cinema.

mas de uma teoria prática, particular e em devir, passível de ser descrita nas redes semióticas sempre descontínuas e incompletas que a engendram.

Glauber e os signos: cinema, transe e revolução procurou demonstrar a existência de uma espécie de teoria semiótica latente na obra de Glauber cujos fatores encontram-se dispersos entre filmes, artigos e entrevistas. Tal semiótica, fortemente influenciada tanto pelos debates acerca do cinema-verdade e de suas fabulações quanto acerca do cinema de poesia de Pasolini, ainda que não se apresente como uma ciência geral dos signos e nem mesmo como um sistema formal capaz de descrever diferentes processos de significação, traz ao debate as especificidades de uma práxis semiótica tipicamente latino-americana.

Sem pretensões, portanto, de apresentar as leis desta semiótica latente – tarefa que seria impossível no estágio atual da investigação – este artigo, de caráter exploratório, teve por objetivo descrever algumas peculiaridades da experiência glauberiana relevantes para a discussão semiótica em curso. Entre elas, podem-se destacar o papel fabulador do signo trabalhado em imagens e sons em um tipo de cinema que, segundo Glauber, era feito para se ver e para se ouvir e não para se interpretar.

Associado ao papel fabulador do signo, Glauber propunha um método que consistia não em representar no cinema uma dada identidade nacional, mas, sobretudo, em criá-la a partir do seu cinema. O povo, segundo Deleuze (1990), não deveria ser representado, mas criado. O que falta ao Terceiro Mundo, nesta perspectiva, é um povo. Tal criação implicava experimentar procedimentos semióticos não logocêntricos, explorar o inconsciente deste povo, seus misticismos, suas batalhas no cangaço ou em Eldorado, suas linhas de fuga; enfim: as peculiaridades de uma estética cuja compreensão não se daria jamais nos parâmetros de uma semiótica ocidental, mas em uma semiótica da fome (anos 60)⁹ e em uma semiótica do sonho (anos 70)¹⁰.

⁹ Ver *Estética da Fome* (1980)

¹⁰ Ver *Estética do Sonho* (1980)

Tal método apontava do ponto de vista narrativo para três tipos de enfoques¹¹. No primeiro – aqui denominado de os signos do cinema – a ênfase recaía sobre os aspectos qualitativos (em primeiridade) do signo cinematográfico. No segundo – aqui denominados de os signos do transe – a ênfase recaía sobre uma espécie de sintaxe em transe, onde tanto os movimentos da imagem (câmera, montagem) quanto os na imagem (rifles, crucifixos, beatos, cangaceiros, cristos) expressavam o transe das significações e apontavam para um devir revolucionário. Assim, chega-se ao terceiro enfoque – aqui denominado de os signos da revolução – cuja ênfase encontra-se nos sentidos em devir, necessariamente localizados no futuro, mas semioticamente trabalhados no presente a partir de um projeto que afirma a indissociabilidade da estética, da ética e da política.

Referências

- ALTHUSSER, L. **Aparelhos ideológicos de Estado**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- AUMONT, J. **A teoria dos cineastas**. Campinas: Papyrus, 2004.
- BENTES, I. Transe, crença e povo. **Cadernos de subjetividade PUC-SP**, São Paulo, v.1, n. 1, p.107–119, 1993.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003
- _____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papyrus, 2006.
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- PROUST, M. **Em busca do tempo perdido**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- ROCHA, G. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1980.

Recebido: 16.9.2011

Aceito: 7.4.2012

¹¹ Os signos do cinema, do transe e da revolução explorados neste artigo foram escolhidos por sua capacidade de evidenciar problemáticas semiológicas recorrentes no trabalho de Glauber. Tal escolha não tem qualquer pretensão tipológica ou lógica.