

# Novo e Marginal: imagens de Glauber

Liliane Heynemann

Departamento de Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da UFRJ

**Resumo:** A leitura do filme *Câncer*, de Glauber Rocha, aponta para a paradoxal inscrição do cineasta nas duas vertentes “antagônicas” Cinema Novo e Cinema Marginal que constituem o cinema moderno brasileiro das décadas de 1960 e 1970. A análise problematiza ainda as relações que a cinematografia de Glauber irá manter com a poética cristã-surrealista da literatura modernista, atualizando, no âmbito das operações fílmicas, instâncias políticas, estéticas e religiosas.

**Palavras-chave:** Cinema Novo. Cinema Marginal. Modernismo.

As marcas da poética brasileira da década de 1930 atravessam as imagens de Glauber Rocha. Se o Cinema Novo, como o cineasta apontou em *A Estética da Fome*, “fotografou a literatura social dos anos trinta”<sup>1</sup>, a obra de Glauber, em seu duplo processo de fundação e de dissidência dentro do próprio movimento (e *Câncer*, filme marginal, assinala tal processo), irá se nutrir, em sua recorrência ao mito e ao transe (estado em tudo comparável à “imagem como estupefaciente”, dada por uma “consciência estupefata”, formulada pelos surrealistas) daqueles mesmos elementos que alimentaram a *intentona udigrudista*, como Glauber iria denominar a vertente marginal do Cinema Novo, reivindicando para *Câncer* o lugar de “primeiro e único filme *underground* 68”<sup>2</sup>.

Em Glauber, as imagens assinalam desterritorializações do sagrado. Se há um ateísmo em Glauber, este incorpora também um cristianismo peculiar. Não é certamente um ateísmo da Razão, mas, ao contrário, um ateísmo da ordem de um Deus negativo, atualizado como profecia que irá por sua vez engendrar um *espaço de interrupção*, esse outro tempo, próprio dos homens *despojados do poder e separados do possível*, na formulação de Blanchot (1994, p. 89).

O cristianismo em Glauber - pensemos em sua formulação de um *Cristo marginal* e, ainda, nos “*bárbaros cristãos*” que seriam o povo libertado do Terceiro Mundo - mantém uma interface com o “cristianismo das origens”, em Jorge de Lima e em Murilo Mendes. É assim que Glauber, tanto quanto os poetas essencialistas, opõe ao cristianismo seus próprios mitos, sob a forma de um acontecimento traído, irrealizado, dissipado pela História. O “cristianismo das origens” encontra desse modo sua importante identidade com a pátria utópica dos modernistas, marcando diferenças - a despeito das afinidades exaustivamente apontadas - com o matriarcado em Oswald de Andrade.

Sabemos que, para os surrealistas, não existe separação entre as esferas poética e política, uma vez que o poético é um ato político em si, cuja unidade é dada principalmente através da idéia da criação de um “mito coletivo”. Essa idéia, segundo Jacqueline ChénieuxGendron, é formulada por Breton, em torno de 1935, dentro do projeto de fundação da revista *Contre-attaque*, órgão de ataque contra a ascensão do fascismo “e de todos os totalitarismos, cujos móveis ideológicos e funcionamento mítico são evidentes” (1992, p. 123).

Trata-se, pois, de “tomar emprestado” ao adversário os seus próprios meios de luta (CHÉNIEUXGENDRON, 1992, p. 123), operação que é utilizada exemplarmente nos filmes de Glauber, inclusive em *Câncer*, onde todos os personagens são portadores de identidades-clichês, falsas e potentes em sua eminência de destituição. Em *Câncer*, “as junções bretonianas” são realizadas principalmente através desses discursos que aprisionam os personagens em falas determinadas e que no entanto funcionam como aquilo que neles pode ser intercambiado, instância encarnada pela relação entre os personagens vividos por Hugo Carvana e por Antônio Pitanga (José), que possui correspondências com a dos anjos marginais no filme de Bressane, assim como com Herói e Anjo, personagens de Jorge de Lima.



<sup>1</sup> Ver, por exemplo: Rocha, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996, p. 146. O grifo é nosso.

<sup>2</sup> Sobre a polêmica de Glauber com os cineastas marginais, ver o ensaio de Fernão Ramos, de onde retiramos a frase citada de Glauber. RAMOS, Fernão. *Cinema marginal, a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.

Essas duplas de anjos/marginais que recusam e desejam destruir o mundo (e que estão no mundo de uma forma que problematiza a passagem interioridade/exterioridade), anjos melancólicos até mesmo em suas compulsões orais, clássicas nos estados de melancolia, realizam em larga medida a relação arte/política como profecia jubilatória e aniquilação, tal como analisa Jeanne - Marie Gagnebin em seu ensaio sobre os anjos talmúdicos em Walter Benjamin (1989, p. 18 a 29).



Os anjos/marginais, aqui atualizados, participam desse passado imamente descrito por Benjamin, e que é contaminado pelo presente de que ele é passado<sup>7</sup>. Um presente suspenso, portanto, substituindo a fixidez do passado, que reflete o anticartesianismo do pensamento de Benjamin sobre a História: “O irrecuperável é cada imagem do presente que a ele se dirige, sem que esse presente se sintá visado por ela” (1989, p. 68).

Os anjos/marginais, como assinalamos, problematizam através de suas próprias características (encarnadas e espectrais) a passagem interioridade/exterioridade, como vemos em “O Anjo” de Jorge de Lima, que “ficou tristíssimo porque percebia que o seu sono era corporal como os demais e só seu espírito pairava sonâmbulo pelos acidentes da Terra: tinha que suportar nesta vida terrena até os sonhos da humanidade” (1997, p. 47).

A noção de fabulação (de inspiração bergsoniana), em Deleuze, interpreta o movimento próprio ao lugar de passagem entre exterioridade e interioridade de que o sujeito seria a fronteira e cuja travessia entre o privado e o político ele não cessa de percorrer. Desse modo, a fabulação (“flagrante delito de fabular”) vincula-se às formas como indivíduos ou coletividades se constituem como sujeitos (DELEUZE, 1992, p. 157).

Para Deleuze, a diferença entre o cinema clássico e o moderno define-se de forma ampla por uma nova relação político/privado<sup>3</sup>. No cinema político moderno, o assunto privado confunde-se com o imediato-social ou o político. Já não há também evolução do “velho ao novo”. O que substituiria a correlação do político e do privado seria a coexistência de etapas sociais diferentes, como Deleuze irá identificar em *Terra em Transe*, de Glauber. À “tomada de consciência” opõe-se o transe, que abole as esferas do político e do privado: à análise do mito, que identificaria sua estrutura arcaica, teríamos em Glauber o mito arcaico referido ao estado das pulsões em uma sociedade atual.

Os anjos/marginais estariam de acordo com essa inatualidade peculiar, que de certo modo os impede de superar o mundo pela transcendência e os condena a não ser carne nem espírito, a ser uma permanente passagem irrealizada.

<sup>3</sup> A noção benjaminiana de um passado imamente, contaminado pelo presente, encontra na análise de Deleuze sobre a imagem-tempo do cinema moderno um importante contraponto. Deleuze assinala que no cinema moderno:  
O que está em questão é a evidência segundo a qual a imagem cinematográfica está no presente, necessariamente no presente (...).  
Não existe presente que não seja obcecado por um passado e por um futuro, um futuro que não consiste em um presente por vir.  
Ver DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p.52.

Os anjos, figuras exemplares da possibilidade de fabular, fracassam, como o surrealismo fracassou em sua tentativa de conjugar arte e política. Seu êxito é o anúncio profético desse paradoxo que suas obras engendraram. É nessa direção que podemos compreender as tentativas de fusão entre “coisas incomparáveis” e o estilo disjuntivo correlato a tais operações.

As disjunções e fusões desconcertantes das identidades-clichê em *Câncer*, aparecem na fórmula repetida a cada sequência: “Mas você me conhece? Não, não sou eu não. Não me lembro de você”. Em larga medida, as junções realizadas a partir de características antagônicas em *Câncer* são *notações paradoxais* que contestam a possibilidade de conexão entre domínios do real e sobretudo a hierarquização dos discursos envolvidos nesse movimento, pois os personagens de Glauber estão radicalmente separados do possível.

Glauber nos dá a ver esses discursos/personagens: a feminista (Odete Lara), os marginais/intelectuais que trocam seus papéis, o “delegado cristão”, o “comunista” etc. São falas “de apresentação” e de escárnio: “Agora sou marginal brasileiro”, relata o “intelectual”; “Eu sou teórico, tenho um caderninho, não sou militante”, define-se o comunista.

O cineasta traz os personagens à presença e os destitui, pois suas falas podem errar de um para outro personagem, como vemos por exemplo na sequência final em que o marginal José afirma muitas vezes “querer matar o mundo”, passagem que repete a cena em que o personagem interpretado por Hugo Carvana diz à atriz feminista: “Sou a favor de acabar tudo, do apocalipse do mundo, de tudo terminar. Sou a favor de ser assassinado pelas massas e de que elas comam as minhas vísceras”, ao que a feminista responde em mais uma referência ao surrealismo: “Eu mudei, depois que vi *La Belle de Jour*”. Esse complexo de características simultaneamente determinadas e fluidas tem como importante comentário a natureza das vozes e dicções dos personagens: ritmos e entonações extremamente semelhantes entre si, que ressoam também nos sambas monocórdios que pontuam suas discussões sobre crime e moralidade.



A proximidade com o surrealismo é explícita, não apenas em *Câncer*, mas na totalidade da obra glauberiana e para além disso, postulada por Glauber como “coisa latina”, uma vez que “Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes” (PIERRE, 1996, p. 145). Nesse sentido, o surrealismo constituiria a linguagem própria da América Latina, e o mito como ideograma primário engendraria um “cinema do futuro, um cinema ideogramático”.

O *surrealismo concreto* e o cinema ideogramático dialogam diretamente com a poética de Murilo Mendes (lembramos os *Murilogramas*), mas, para além disso, o cinema ideogramático atualizaria a aspiração que vai da pintura à poesia (não apenas no surrealismo, mas nele cristalizada), de uma língua visual, ideogramática, um “quiasmo” que inverteria as relações entre ver e ler<sup>4</sup>. O cinema seria de fato o lugar ideal para esse jogo: um cinema “automático” proporcionado pela propriedade da dissolução e fragmentação alucinatória da imagem fílmica.



A “imagem estupefaciente” do surrealismo, imagem engendrada pela histeria (erigida a um *status* de sublimidade pelos artistas/teóricos do movimento) encontra no transe glauberiano sua atualização profética. Em *Câncer*, o transe é literalmente relacionado ao uso de drogas (álcool, maconha), como na sequência em que os dois marginais e a atriz se drogam na praia, sequência em que o personagem negro (é interessante observar que no filme de Bressane os dois personagens “complementares” são igualmente um negro e um branco, assim como na novela de Jorge de Lima) assassina seu cúmplice.

É importante observar ainda como a relação entre drogas, fome e “consciência visionária”, presente em *Câncer* (pensemos na formulação de Glauber, que trata o “surrealismo concreto” como integração entre fome e misticismo), já se dava em “O Anjo” de Jorge de Lima, inclusive através da referência ao vômito, que, juntamente com o sangue, integra a obsessão do filme marginal por imagens que exibem secreções, como passagem do mais interior ao mais exterior (LIMA, 1997, p.46). Diversas seqüências e instâncias de *Câncer* se comunicam com *O Anjo Nasceu* e com “O Anjo”, promovendo o encontro conceitual entre essas obras, encontro que todavia não positiva entre elas uma relação convencional de ruptura e continuidade. A *violência diante do mar* aparece nas três experiências, criando para o evento profundamente determinado da morte ou da violação sexual, que é também salvação (“O Anjo”), a relação com o devir do mar, seu acaso, seu trágico.

Essa morte quer falar ainda de ação e passividade, pois a morte é provocada, é sacrifício do outro diante dos produtos divinos (o céu e o mar permanentemente unificados nessas seqüências). Um Deus profanado assiste ao sacrifício do duplo e nele ressurgue, no ressuscídio que essa imagem exprime, imagem que retorna na obsessão surreal pela repetição.

A verticalidade da estrada, presente em Bressane e em “Queda do Anjo” de Jorge de Lima, aparece de modo recorrente em *Câncer*. Aqui, ela é um lugar de passagem no interior da cidade: o mito arcaico ressurgue no imediato-social. Além das tomadas intermediárias em que aparece, a estrada está na primeira sequência de *Câncer* (na verdade, ela anuncia o filme, uma vez que *Câncer* é iniciado pelo longo plano-sequência do debate entre intelectuais, com a voz em *off* de Glauber comentando o filme, cena que ressurgue mais tarde no “protesto contra a democracia”, que reverbera: “Escravos, escravos, escravos”) e também em sua conclusão, coincidindo com o desejo de José de “matar o mundo”. Essa última fala é antecedida pelo retorno ao morro, retorno encarnado ainda por personagens que caminham em círculos enquanto José afirma não saber “o que é diálogo”.

<sup>4</sup> A idéia de uma língua ideogramática em sua apropriação surrealista, inclusive pela pintura, por exemplo em Max Ernst (*Qui est ce grand malade...*) e sua relação com o cinema mudo é indicada por Jacqueline Chenieux- Gendron. Ver Chenieux-Vendron, 1992, p. 192.

De fato, a circularidade convive com a verticalidade em *Câncer*, engendrando diferentes propostas do inacabamento e do retorno como sacralização e profanação das instâncias estéticas/políticas. A circularidade aparece, por exemplo, na belíssima sequência em que José declara seu amor a uma mulher através de frases que não se concluem. Os personagens estabelecem uma relação de circularidade que atravessa também a composição do plano morro/cidade e de suas próprias falas.

Essa estratégia (que se refere ainda à troca de papéis identitários que atravessa o filme) permite a realização do único diálogo em *Câncer* em que os personagens *falam um com o outro*. José “não sabe o que é diálogo”, mas sua possibilidade está finalmente garantida por um discurso errante, deambulatório, que coincide com o percurso dos corpos e atualiza agudamente a experiência do amor: “Eu passei, fiquei na tua frente, sorri. Não sei. Você me lembra, sei lá. Eu tive um amigo que eu amava. Não tenho ninguém, eu moro por aí. Acho que já te conheço, sei lá, sinto frio, estou tremendo, eu passei, eu te vi”.

Sabemos pelo relato de Sylvie Pierre que, ao final da vida, Glauber ficou obcecado pelo tema de Orfeu e pelo binômio orfismo/narcisismo (1996). Essas categorias aparecem, não por acaso, através de uma fórmula antitética. Ela nos indica um trânsito problemático entre o próprio e o universal, entre o olhar dirigido às coisas do mundo, como esquecimento do eu, e o refluir desses objetos ao eu incomunicável. A verticalidade da estrada em contraponto à circularidade em *Câncer* assinala que esse tema atravessa sua cinematografia e exprime de muitas maneiras a atormentada tentativa de fazer de suas imagens absolutamente originais um mito coletivo. Essa tentativa se atualiza aqui na aparição visionária do amor, através da sucessão de verbos, de ações determinadas que no entanto erram, esse amor que é invenção órfica e narcisismo, que fracassa como ação no mundo e triunfa como proferição.

**Resumé:** La lecture du film *Câncer*, de Glauber Rocha, indique l'inscription paradoxale du cinéaste dans les deux versants « antagoniques » Cinéma Novo et Cinéma Marginal qui constituent le cinéma moderne brésilien des décennies de 1960 et 1970. L'analyse problématise les relations que la cinématographie de Glauber maintient avec la poétique chrétienne-surréaliste de la littérature moderniste, actualisant, dans le contexte des opérations de tournage, des instances politiques, esthétiques et religieuses.

**Abstract:** An interpretation of the film *Câncer*, by Glauber Rocha, leads to his paradoxical presence in the two antagonistic routes Cinema Novo and Cinema Marginal -, which are part of the modern Brazilian cinema of the 60s and 70s. The analyses focus on the influence that Glauber's cinematography has from the Christian-surrealistic poetics of modern literature, and which updates, within the filming operations, political, aesthetical and religious instances.

**Mots-cléfs:** Cinéma Novo. Cinéma Marginal. Modernisme.

**Keywords:** Cinema Novo. Cinema Marginal. Modernism.

## Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema II: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- LIMA, Jorge de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Jorge Aguillar, 1997.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- RAMOS, Fernão. *Cinema marginal, a representação em seu limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

## Filmografia

- ROCHA, Glauber. 1967. *Terra em Transe*. Brasil, 35 mm, P&B, 115 min.
- BRESSANE, Julio. 1969. *O anjo nasceu*. Brasil, 35 mm, P&B, 82 min.