

**Carnaval: Um devir revolucionário no cinema de Glauber Rocha**

---

**letrônica**

---

Anna Lee Rosa de Freitas<sup>1</sup>

Não raramente o cinema de Glauber Rocha é atravessado por imagens ou personagens do Carnaval popular brasileiro, sobretudo o carioca, tal como ele é concebido na contemporaneidade. Ou seja, de maneira generalizada, e mesmo estereotipada, como um festejo realizado durante os três dias que antecedem a Quarta-feira de Cinzas, às vésperas da Quaresma, segundo a tradição do cristianismo, com desfiles de escolas de samba e blocos, bailes e mulatas seminuas e sensuais, enfeitadas com plumas e paetês, que requebram cheias de ginga ao som de sambas-enredos ou tamborins.

Para dar um exemplo, podemos citar o filme *Terra em transe* (1967), uma alegoria política sobre o Brasil e a América Latina, que tem como temas centrais o populismo e as utopias libertárias de esquerda, no qual o personagem do ator Paulo Autran, Porfírio Diaz, “(...) *napoleão de opereta, alma de escorpião e fariseu empunhando o crucifixo e a negra bandeira fascista* (...)”, que “(...) *pretende coroar-se imperador de Eldorado*”, contracena com Clóvis Bornay, uma figura mítica do Carnaval carioca, que aparece vestido com um traje típico dos concursos de fantasias que participava nos tempos áureos do hotel Glória, do Rio de Janeiro. Ainda nesse mesmo filme, sambistas misturados ao povo comemoram ao som de um batuque característico do Carnaval, quando o governador da Província de Alecrim e líder

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Literatura - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Stage de Doctorat au Centre de Recherche sur les Pays Lusophones (CREPAL) à Université Paris III – Sorbonne Nouvelle. Nom du tuteur de Stage à Paris III: Mme PENJON, Jacqueline. E-mail: [anna.lee@uol.com.br](mailto:anna.lee@uol.com.br).

político Dom Felipe Vieira (José Lewgoy) é lançado como uma alternativa política a Porfírio Diaz.

Outro exemplo da utilização de imagens do carnaval popular carioca no cinema de Glauber Rocha está em *A idade da terra*, quando o cineasta leva para o sambódromo do Rio o Cristo Militar, representado pelo ator Tarcísio Meira. É lá que ele aparece pela primeira vez no filme, no meio da bateria de uma escola de samba, como se estivesse observando e comandando, com orgulho patriótico, uma parada militar. Vestido de negro, com a postura rígida de um general, ele tem sempre ao seu lado Aurora Madalena (Ana Maria Magalhães), mistura de rainha e de profetiza, que ora surge como mulher de Cristo, ora surge como mulher de Brahms (Maurício do Valle). Sendo que este último também desfila na Avenida – mas como um turista extasiado, imagem caricatural de um bufão americano fascinado pelo Carnaval. O personagem Brahms, encarnado na figura de um imperialista, entende a Terra como palco de uma orgia financeira, teatro de operações de guerra, e representa o rival maior do Cristo do Terceiro Mundo, o Cristo múltiplo e coletivo, uma divindade cuja ascensão é celebrada por Glauber Rocha em *A idade da terra* com uma pajelança, um rito que mescla práticas religiosas indígenas com elementos católicos, espíritas e seitas afro-brasileiras, uma “missa bárbara”, como o próprio cineasta definiu, celebrada, inclusive na passarela do samba, durante o Carnaval.

É preciso notar que, mesmo se utilizando nos dois filmes citados acima, e também em outros, de imagens-clichês do Carnaval carioca, Glauber Rocha, ao dispensar um tratamento anárquico ao tema, vai além de sua mera banalização e instiga outras possibilidades de significação propondo um esforço consistente de pensar por meio da alegoria artística.

Pode parecer paradoxal a afirmação de que é dado um tratamento anárquico ao Carnaval, sendo que por si só este evento significa um período de festejos provenientes de ritos e costumes pagãos que se caracteriza pela liberdade de expressão e movimento, ou seja, uma época em que a vida desvia de seu curso normal e se desorganiza. Porém, entende-se aqui que Glauber Rocha dá um tratamento anárquico ao Carnaval quando o transforma em campo de luta política. Diante da impotência e da perplexidade com os rumos políticos do Brasil pós-golpe de 64, da exacerbação da repressão militar no país, na década de 1970, da tragédia e da opressão das ditaduras latino-americanas, da fragilidade de intelectuais, militantes, estudantes e artistas, do conformismo popular, Glauber leva uma nova questão ao seu cinema: a proposição de lutar não no campo da

**Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.15, fev./2012.

razão opressora, mas nos territórios da desrazão e do mito, e é o Carnaval que ele escolhe como um dos seus territórios de batalha.

Na verdade, o gênero de fabulação que interessa ao cineasta é o da carnavalização, conforme o conceito já muito divulgado do teórico russo Mikhail Bakhtin, que parte da análise do Carnaval (como festa popular) para elucidar o conceito de carnavalização. Para ele,

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido”. (Bakhtin, 1997: 122-3)

É justamente ao representar em seus filmes um mundo às avessas, no qual se misturam desejos e diluem-se as fronteiras das dicotomias entre o sagrado e o profano, o sublime e o vulgar, o belo e o feio, que Glauber pretende provocar no espectador o que se pode chamar de “devir revolucionário”, em referência a um conceito caro ao filósofo francês Gilles Deleuze.

Em uma entrevista ao filósofo italiano Antonio Negri, Deleuze critica os movimentos revolucionários distinguindo-os da forma como concebe revolução:

Diz-se que as revoluções têm um mau futuro. Mas não param de misturar as duas coisas, o futuro das revoluções na história e o devir revolucionário das pessoas. Nem sequer são as mesmas pessoas nos dois casos. A única oportunidade dos homens está no devir revolucionário, o único que pode conjurar a vergonha ou responder ao intolerável. (Deleuze, 1992: 211)

O “devir revolucionário”, segundo Deleuze, contraposto ao “futuro das revoluções na história”, tem a ver com o enfrentamento das diferenças que se engendram no presente e a produção de devires em função de tais diferenças. Sendo que no texto “A Literatura e a Vida”, ele afirma que: “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal qual já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula (...)”. (Deleuze, 1997:11).

Nesta medida, o devir corresponde a um momento de destituição do sujeito, que é condição para que o processo de produção de subjetividade, ou seja, de devires, se **Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.16, fev./2012.

mantenha em curso. É preciso sublinhar que a novidade do conceito de subjetividade é ser indissociável da noção de produção. Caso contrário, falar de subjetividade e não de sujeito seria apenas uma mudança de nomenclatura, sem qualquer novidade conceitual. Segundo Deleuze, o devir é da ordem dos acontecimentos, e não da ordem da história:

O devir não é história; a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de “devir”, isto é, para criar algo novo. É exatamente o que Nietzsche chama de o Intempestivo. (Deleuze, 1992: 211).

Se entendermos o “intempestivo” como a emergência de uma diferença desestabilizadora das formas vigentes, a qual nos separa do que somos e nos coloca uma exigência de criação, de produção de algo novo, podemos dizer que uma obra de arte intempestiva é aquela que se faz como resposta a uma exigência deste tipo, e que o cinema glauberiano traz a marca desse intempestivo. “Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda”, afirma Glauber em “A Eztetyka do Sonho”, manifesto que apresentou em 1971, em Columbia University – Nova York.

Antes, em 1965, ele havia apresentado “A Eztetyka da Fome”, no Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, Itália, onde afirmava que “apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação”.

Esses dois textos-manifestos permitem se ter uma visão global da evolução do cinema e do pensamento de Glauber Rocha. Neles, o cineasta passa da fome ao delírio, do realismo à prevalência absoluta do sonho, do inconsciente, do instinto e do desejo, fazendo da violência e do onírico a base de sua obra.

“A Eztetyka da Fome’ era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965”, afirma o cineasta no texto-manifesto de 1971. E continua:

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. (Rocha, 1981: 217-221)

Nem a fome pode ser “compreendida”, nem a revolução pode ser “racionalizada”. Ao intolerável da experiência, Glauber reage com uma convulsão – mística, apocalíptica, alegórica, irracional – capaz de desestabilizar toda ordem, estrutura ou sujeito. Ao invés de trabalhar no campo da razão e da consciência, ele

procura mostrar em seus filmes que toda ordem, estrutura ou indivíduo poderá ser submetido a um transe ou crise radical, capaz de despertar um “devir revolucionário” que nasce dessa violência.

Em a “Eztetyka da Fome” não há idealização da fome e da miséria, mas a proposta de partir dela, como dado do presente – afinal o devir é da ordem dos acontecimentos e não da história – para constituir “uma cultura da fome”, intolerável e convulsiva, que produza algo novo.

Esta proposta estética está presente nos filmes *Barravento* (1961) *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *Câncer* (1968). E dialoga com a afirmação de Deleuze: “Só se pensa porque se é forçado”. O que ele quer dizer com isso? O que nos força a pensar? O que nos força é o mal-estar que nos invade quando forças do ambiente em que vivemos e que constituem nossa subjetividade formam novas combinações, promovendo diferenças de estado sensível em relação aos estados conhecidos nos quais estávamos. Nesses momentos é como se perdêssemos o foco e reconquistá-lo exige o esforço de constituir uma nova figura. E é justamente com o pensamento que passamos desses estados sensíveis que embora reais são invisíveis e indizíveis, para o visível e o dizível. O pensamento, neste sentido, está a serviço da vida em sua potência criadora. Trata-se de nos deixarmos afetar pelas forças do presente e de suportar o estranhamento que sentimos quando somos arrancados do contorno por meio do qual até então nos reconhecíamos e éramos reconhecidos.

Já no filme *Terra em transe*, há uma nova torção no pensamento da fome, explicitando o tema do delírio, do sonho e da desrazão, que é radicalizado em *A idade da terra* (1980), que, segundo Glauber, deveria ser assistido como se o espectador “estivesse numa cama, numa festa, numa festa ou numa revolução”.

O Carnaval, lugar de dissolução de dicotomias e de produção de devires, é terreno propício para esse transe proposto pelo cineasta, mas também o é a instabilidade estrutural que constitui o imaginário político latino-americano. Portanto, abrir-se para as diferenças implica em se deixar afetar pelas forças de seu tempo, uma política que não consiste simplesmente em reconhecer o outro, respeitá-lo, considerar que ele é afetado por nossos atos e vice-versa; trata-se de assumirmos o fato de que somos permanentemente atravessados pelo outro, uma postura que é indissociável da potência criadora da vida. Uma vida que nos filmes de Glauber Rocha é carnavalesca e que, por isso, explode o inconsciente do faminto. Afinal, como o cineasta quis: “Criar é **Letrônica**, Porto Alegre v.5, n. 1, p.18, fev./2012.

revolucionar.... é agir tanto no campo da arte quanto no campo político (...) (Rocha, 1981: 66-68).

## **Referências**

**ÂNGELO**, Miguel. “Biopolítica e Sociedade de Controle: Notas Sobre a Crítica do Sujeito Entre Foucault e Deleuze”. In:

[http://www.revistacinetica.com.br/cep/miguel\\_angelo.htm](http://www.revistacinetica.com.br/cep/miguel_angelo.htm)

**BAKHTIN**, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.

**BENTES**, Ivana. “O Profeta da Democracia Global”. In: *Folha de S. Paulo. – Caderno Mais*, 09/01/2005.

**DELEUZE**, Gilles. *Crítica e clínica*. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Trad. de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. 2. ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

**PACHECO**, Enilda. “Carnavalização um Fenômeno da Cultura Popular”. In: Uninter.com – Revista eletrônica.

**ROCHA**, Glauber. “Eztetyka do Sonho 71”. In: *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

\_\_\_\_\_. “Eztetyka da Fome 65”. In: *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

## **Filmes:**

*Terra em transe* (1967) – edição especial em DVD duplo, 2006.

*Letrônica*, Porto Alegre v.5, n. 1, p.19, fev./2012.

*A idade da terra (1980)*