

Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura

Glauber Rocha and trance in television: The case of “Abertura”

Alexandre Rocha da Silva¹
André Corrêa da Silva de Araujo¹

RESUMO

Glauber e o transe na televisão: o caso Abertura é resultado parcial de uma pesquisa sobre as teorias em dispersão dos cineastas brasileiros sobre o audiovisual, em que se busca identificar elementos de uma teoria por vir que compreenda os modos como os cineastas concebem o audiovisual brasileiro. Este artigo tenta compreender o audiovisual desde uma perspectiva estética que transcenda o meio que o veicula, considerando diferentes estratégias de modelização para atualizar a problemática da indústria do audiovisual no Terceiro Mundo e apresentar as novidades estético-políticas trazidas pela experiência do Abertura, alvo preferencial do cineasta do transe.

Palavras-chave: Glauber Rocha, audiovisual, modelização.

ABSTRACT

Glauber Rocha and trance in television: The case of “Abertura” is a partial result of a research project on the theories in dispersion of Brazilian filmmakers about audiovisual productions which seeks to identify elements of a coming theory that understands the ways in which these filmmakers see Brazilian audiovisual productions. This article tries to understand audiovisual productions from an aesthetic perspective that transcends the medium, considering different strategies of modeling in order to update the issue of the audiovisual industry in the Third World and to present the aesthetic-political novelty brought by the experience of “Abertura”.

Key words: Glauber Rocha, audiovisual production, modeling.

Introdução

Entre os cineastas brasileiros, Glauber foi o que mais escreveu artigos, além de conceder inúmeras entrevistas e de realizar produções tanto para o cinema quanto para a

televisão. Costumava dizer que é cada vez mais necessário fazer cinema na televisão, que a televisão é o cinema popular por excelência e que *a priori* ela nada deve inclusive esteticamente às demais formas de produção audiovisual. Tais declarações polêmicas apontam para alguns dos objetivos deste artigo: precisar o que para Glauber é o cinema;

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Rua Ramiro Barcelos, 2705, Campus Saúde, 90035-007, Porto Alegre, RS, Brasil. E-mails: arstrocha@gmail.com, andrechsaraujo@gmail.com.

compreender o cinema desde uma perspectiva estética que transcenda o meio que o veicula, na esteira de Eisenstein e seus conceitos de cinematismo e imagicidade, mas também na esteira de sua própria concepção de indústria cultural e dos desafios enfrentados por esta indústria no *Terceiro Mundo*. Parafrazeando em outro contexto Deleuze, pode-se sugerir a hipótese de que para Glauber a televisão brasileira não existe, mas necessita ser criada.²

Para compreender glauberianamente o cinema como algo a ser efetivamente realizado mesmo na televisão, trabalhamos o audiovisual em sua irredutibilidade às mídias, ou seja, tratamos o audiovisual como conceito, anterior às suas atualizações midiáticas ou tecnológicas. Não o tratamos como modelo ou estrutura, tampouco como meio autônomo. O que buscamos é aquilo que a semiótica da cultura define como estruturalidade: a estruturalidade audiovisual capaz de dar forma estético-política tanto ao cinema ou à televisão quanto a outros meios ainda por vir.

Partimos, assim, do conceito de modelização, presente nos estudos da semiótica da cultura, para problematizar essa articulação entre cinema e televisão proposta por Glauber Rocha. De acordo com Irene Machado, a “modelização é a chave para compreender a produção de mensagens resultantes das relações entre as mais variadas linguagens ou os mais variados sistemas semióticos da comunicação social” (Machado, 2003, p. 150). Sob tal perspectiva, jamais há redução ou mera transposição da linguagem cinematográfica para o meio televisivo. O que ocorre é uma utilização híbrida das gramáticas de ambos os meios gerando, assim, remodelizações dos sistemas de signos que se colocavam como particulares de cada meio, a partir de uma dada estruturalidade. Esta estruturalidade, que seria o sistema modelizante capaz de engendrar uma modificação profunda nos processos de significação inerentes ao meio televisivo ou cinematográfico, é o que chamamos de Cinema em Glauber. Para o diretor, o fazer audiovisual não pode ser reduzido às mídias que historicamente o veiculam; pelo contrário, o fazer audiovisual tem por função criar novas relações entre imagem e som, razão pela qual os estudos das mídias audiovisuais não deveriam prescindir dos estudos estéticos. A estruturalidade, assim, é ideia central e anterior às gramáticas atualizadas e é a partir dessa ideia que os sistemas irão se “modelizar” e gerar politicamente o audiovisual do Terceiro Mundo. Esse

audiovisual tem por objetivo romper com as determinações quase teológicas dos que creem na independência dos meios (cinema ou televisão) e dos que os estudam como estruturas, como modelos ou, mais recentemente, como processos midiático-comunicacionais capazes de criar mundos cujas estruturas seriam explicadas particular e tautologicamente pela natureza destes mesmos meios transmutados em uma espécie de bios.

É preciso notar que o pensamento cinematográfico de Glauber, desde muito cedo, já voltava seus olhos para esta perspectiva particular de invenção estético-política, especialmente para a televisão. Em uma entrevista dada à época do lançamento do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, em 1969, Glauber diz:

Quando Vidas Secas, de Nelson Pereira dos Santos, foi projetado para a TV do Brasil, é que o filme realmente se realizou. No Rio, dois milhões de pessoas viram o filme e, ainda que não soubessem que era de Nelson, que era do Cinema Novo, o viram, e é o que importa. Há que se acabar com o ritual cinematográfico. O cinema tem que existir, hoje, além da informação, da polêmica e da discussão... Temos que meter isso na cabeça: a importância da TV. Mas o cineasta da América Latina ainda quer ir a festivais, aparecer nos Cahiers, ideias subdesenvolvidas próprias de literatos do século XIX. O assunto é outro: é aproveitar a tecnologia possível para conseguir a maior comunicação possível (Rocha, 1981, p. 156).

A preocupação que Glauber deixa transparecer nessa fala em relação à comunicação é notável, mas de uma maneira diferente da habitual. Sua ideia era a de que o cinema deve ser veiculado para o grande público; porém, sem ser complacente, sem utilizar fórmulas burocráticas com o único pretexto de comunicação. O que Glauber propõe é utilizar de seus próprios métodos teóricos (o cinema como estruturalidade) para revolucionar a forma estética de as veicular. Isso fica claro também em uma entrevista dada em 1975 à revista *Filmcrítica*. Afirma:

Os modernos meios de discussão são fundamentais para o sentido do produto ideológico, que se modifica quando o filme vem a ser visto numa sala pequena. Os meus filmes foram vistos por camadas sociais de público. O produto revolucionário deve ser para as grandes salas,

² Deleuze afirma, em *A imagem-tempo* (1990), ao estudar a obra de Glauber, que para o cineasta o povo brasileiro ainda não existia, mas necessitava ser esteticamente criado.

mas o filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal. Não existe diferença entre ideia e forma: a linguagem é o resultado e o produto dialético das contradições (Rocha, 1981, p. 270).

Essa preocupação de Glauber em fazer um produto simultaneamente popular e de excelência estética sempre se refletiu em toda a sua obra cinematográfica. Para Glauber, todo o audiovisual deveria combater violentamente os produtos audiovisuais convencionais e populistas. Toda a proposta deveria ser traduzida não apenas do ponto de vista do seu conteúdo, mas sobretudo na forma expressiva como esses conteúdos eram criados pela ação do cineasta. Como em Maiakovski, para quem não há revolução sem forma revolucionária, Glauber afirmava:

O público deve ser conquistado democraticamente, mas nunca desfrutado. O filme deve ser democrático para um público proletário. Isso implica uma nova consciência de montagem, de exposição, de interpretação, de diálogos... é fácil demais falar ao público através de uma linguagem convencional que é antidialética (Rocha, 1981, p. 271).

A linguagem convencional que Glauber cita não é mais que o modelo habitual televisivo, o sistema de signos que foi convencionado como linguagem na TV. Toda a sua fala reflete um esforço de reformular essa linguagem através de um sistema de signos que lhe seja próprio. Enfaticamente decretava, ainda em 65, prevendo suas experimentações a serem realizadas no “Abertura”: “Creio que a simples entrevista, a câmara na mão, o simples corte fora de continuidade, se não realiza uma ideia, não tem sentido” (Rocha, 1981, p. 43).

Modelização e estruturalidade

Partimos do conceito de modelização proposto pela Escola de Semiótica Russa para problematizar algumas relações entre cinema e televisão. Como afirmamos anteriormente, não nos interessa a diferenciação que é comumente utilizada quando se pensam essas duas mídias, sempre partindo de especificidades técnicas que são próprias de cada uma. Aqui, a proposta é analisar de que maneira uma dada estruturalidade se comporta ante os dois meios, como uma

ideia audiovisual é capaz de forçar novas experimentações estéticas e formar uma nova televisão ou um novo cinema ou ainda um meio não experimentado.

A televisão e o cinema são muitas vezes tratados como sistemas de signos modelizantes (“por sistemas modelizantes entendem-se as manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural” [Machado, 2003, p. 49]). Nessa perspectiva, o produto resultante veiculado por qualquer dos suportes carregará dentro de si esse próprio modelo. As características que fazem parte desse sistema sempre acabam por se refletir na estética final. Na televisão, a questão da imagem formada magneticamente induz a uma construção de planos mais simples, pois muita informação pode se perder na imagem; no cinema, planos mais longos se configuram pelas dificuldades materiais na hora de elaborar a montagem, e assim por diante. Porém, a partir da modelização, é possível pensar em um outro sistema de signos que seja anterior às mídias, capaz de, ao ser aplicado, modelizar e reconfigurar o funcionamento de cada uma delas.

Esse sistema anterior às mídias, essa estruturalidade, que irá modelizar ambas, tem por pressuposta a noção de que nenhum sistema semiótico é dado ao pesquisador mas, sim, construído. A tarefa, portanto, consiste em organizar e sistematizar todo um conjunto de informações compreendendo-o como um sistema de signos, como um processo semiótico capaz de modelizar inclusive meios.

Para a semiótica, a estrutura pronta nunca deve ser o alvo de pesquisa. É justamente onde essas estruturas operam, sob que códigos, que deve se debruçar o olhar do pesquisador. A partir daí, torna-se possível compreender o esforço que fazemos neste artigo para problematizar questões como que tipo de estruturalidade tem em si a possibilidade de modelizar sistemas tão estáveis e cristalizados como os do cinema e da televisão? A obra de Glauber Rocha e o seu conceito muito particular de cinema oferecem pistas notáveis para o desenvolvimento dessa reflexão.

O conceito de cinema de Glauber

A definição de Glauber para o cinema não é enformada pela mídia, mas pela ideia, pela linguagem, pela autoralidade (estilo). Afirma:

Somente nos países subdesenvolvidos o Novo Cinema, isto é, o Cinema de Autor (o cinema como conhecimento e não divertimento; o cinema como linguagens e não como espetáculos; o cinema como método e não como ilustração; o cinema como revelação e não como descrição do óbvio, etc.) pode, desertado de tradições industriais e culturais, mergulhar rumo ao desconhecido, exercitando a sua impotência até ganhar estatura de linguagem que redescobre o mundo (Rocha, 1981, p. 45).

É dessa invenção de expressividade – que Glauber denomina cinema e nós audiovisual – que advêm as mídias, em suas diferentes modalidades tecnológicas. Em seu primeiro manifesto de 1965, *A estética da fome* (Rocha, 1981, p. 28-33), pontua que essa nova linguagem cinematográfica, verdadeiramente terceiro-mundista, deve, por definição, se opor a qualquer tipo de linguagem tradicional cinematográfica produzindo um novo tipo de imagem, que reflita a nossa condição de subdesenvolvidos, que espelhe a escassez de recursos e se configure como um choque imagético, como uma imagem violenta que não se utilize de esteticismo para agradar a um dado público. A imagem aqui assume papel de questionamento, de confronto. Ela não é mais demagógica ou populista. Um audiovisual brasileiro não pode ser produzido nos moldes americano ou europeu. Mas como fazer isso? Negando profundamente todas as noções estéticas que herdamos dos colonizadores e colocando de forma violenta essa ruptura na tela. De acordo com Glauber, é através dessa violência positiva, fruto de nossa fome como povo subdesenvolvido, que se pode gerar uma linguagem efetivamente brasileira.

Já em *A eztyka do sonho* (Rocha, 1981, p. 141), de 1972, pontua que um dos grandes empecilhos para o desenvolvimento revolucionário é o atrelamento do artista do Terceiro Mundo ao racionalismo europeu. Esse racionalismo desempenha um papel repressor no pensamento revolucionário, pois essa razão que planeja a revolução no Terceiro Mundo, ou a razão do povo, acaba se tornando, na verdade, a razão da burguesia sobre o povo. Aqui, Glauber se aproxima das considerações que Gilles Deleuze fez em seu livro *A imagem-tempo* (1990) a respeito do cinema moderno.

Para Deleuze, o cinema do tempo rompe com o cinema do movimento quando não mais se vincula com um processo de representação da realidade, mas sim de criação estética. A imagem perde o seu caráter de referencialidade, sempre se relacionando com uma dada realidade externa ao campo fílmico, e instaura em si mesma um processo de significação, uma imagem que não mais se refere, mas

é pura. Para que ocorra esse processo de desligamento, deve-se fazer romper o esquema sensorio-motor (afecção – percepção – ação), o esquema que caracteriza a nossa compreensão de mundo e que é próprio do cinema do movimento. Esse esquema, que é rompido desde o neorealismo italiano e a Nouvelle Vague, em Glauber ocorre com a figura do transe. O transe pressupõe justamente este desligamento da realidade racionalizada, propondo a perda da referencialidade tipicamente ocidental.

Quando Glauber utiliza o transe em suas obras (inclusive televisivas), ele está estabelecendo um processo de criação, de produção de diferença. Uma imagem em transe é uma imagem que significa esteticamente por si mesma e na relação com outras imagens, não em relação a uma dada realidade pretensamente objetiva e universalizada. Essa desmaterialização da realidade e a posterior transformação dela em signo estabelecem um processo de significação que se coloca como diferente do habitual. Não é mais a realidade que força o signo à sua adaptação, mas o signo que infere na realidade de maneira a transmutá-la:

Se o povo falta, se já não há consciência, evolução, revolução, é o próprio esquema da reversão que se torna impossível. Não haverá mais conquista de poder pelo proletariado, ou por um povo único e unificado. [...] é a questão do dentro, do eu: pois se o povo falta, se ele se estilhaça em minorias, sou eu que sou primeiro um povo, o povo de meus átomos. [...] é preciso que a arte cinematográfica participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, mas contribuir para a invenção de um povo (Deleuze, 1990, p. 261).

A partir deste sistema semiótico proposto por Glauber procuramos identificar como seus signos funcionam estética e politicamente no programa *Abertura*.

O Abertura

O *Abertura* estreou em 4 de fevereiro de 1979, na rede Tupi de Televisão. Sob a direção geral de Fernando Barbosa Lima, reunia um grupo de intelectuais, como Antônio Callado, Ziraldo, Fernando Sabino, Sérgio Cabral, Antônio Guerreiro. Do Cinema Novo, participaram a atriz Norma Bengel e o cineasta Glauber Rocha.

O momento era de abertura política, com a Ditadura Militar perdendo poder com a volta dos anistiados

e com a chamada transição lenta e gradual dos governos Geisel e Figueiredo. Barbosa Lima, compreendendo o espírito do tempo, propõe, então, criar o que pode ser chamado de uma “metalinguagem televisiva da abertura democrática” (Mota, 2001, p. 81). Pela primeira vez, depois do longo período de censura, um programa televisivo abordava explicitamente aspectos políticos da realidade brasileira.

Glauber participou do programa durante quatro meses, com uma média de dois quadros por semana. Desse material, apenas 16 quadros foram resgatados e estão disponíveis. Barbosa Lima, o diretor, dizia que tinha uma combinação com Glauber: ele cedia a equipe, a câmera e todo o material de que precisava, e Glauber filmava o que queria, mas Barbosa Lima editava o que queria. De acordo com o diretor, essa combinação funcionou durante todo o tempo em que Glauber ficou no *Abertura*, sem a necessidade de concessões por nenhuma das partes.

O espaço reservado ao cineasta foi chamado de “antiprograma” por sua colega Mira Zaramella: “Alvorçando qualquer esquema que se tente estabelecer durante a gravação, Glauber Rocha faz e desfaz, grita, faz caretas, inventa, improvisa, manda que cortem a cena, dirige o movimento das câmeras e daqueles que participam com ele dos minutos em que estão no ar, gravando” (Mota, 2001, p. 91).

Se o cinema, aos poucos, já se assumia como um veículo de criação, com experimentações de linguagem de vários tipos já sendo feitas desde o neorealismo, a televisão continuava sendo Hollywood, para ficar na comparação cinematográfica. Para alguém como Glauber, não existia terreno melhor para subverter que a Hollywood televisiva.

Partindo das elaborações de Glauber a respeito da produção de imagens e de seus conceitos de revolução e transe, procuramos identificar como e onde esses conceitos aparecem no seu trabalho televisivo, e de que forma subsistem para além dos filmes e dos programas que originaram. Uma televisão em transe seria a realização ideal de seu projeto estético-político, pois, de acordo com ele próprio, “[a] arte é a mais sofisticada produção cultural de uma civilização. O Cinema é a mais desenvolvida de todas as artes. A Televisão é o Cinema Popular por excelência” (Rocha, 1981, p. 146). Seu raciocínio produz relações teóricas que rompem a um tempo com os preconceitos que ainda hoje encontramos entre teóricos do audiovisual em relação à televisão e também com os antigos padrões a partir dos quais nos habituamos a ver televisão de uma determinada maneira. Glauber mostrou que muitas televisões eram e ainda são possíveis.

Glauber leva, assim, para a televisão projetos que também desenvolvia no cinema, como o rompimento com o esquema sensorio-motor através do transe. Embora não seja a única experiência estética radical da televisão, nem mesmo a primeira, o *Abertura* aparece como um caso exemplar em que o novo não é pensado desde o paradigma técnico, mas desde os procedimentos de criação, que envolvem domínio de linguagem. Sem qualquer tipo de concessão estética, seu conceito de cinema (para além da mídia cinematográfica, reiteramos) forçou as próprias barreiras televisivas e gerou algo diferente, que aponta para o futuro. Glauber, a partir do procedimento estético-comunicacional do transe, mostrou que não é só possível efetuar a criação na televisão, como necessário:

Enquanto se discute muito o problema da comunicação, o Cinema Novo discute o problema da criação. Irreconciliáveis a criação e o cinema? A maioria dos observadores responde que o cinema é uma arte de comunicação e se fecha aí. Criar se opõe, para estes observadores, a se comunicar. Do zero, como Lumière, o cinema novo recomeça a cada filme, balbuciando um alfabeto brutal que significa tragicamente “civilização subdesenvolvida” (Rocha, 1981, p. 101).

Retomando as afirmações glauberianas de que não há conflito entre cinema e televisão (Rocha, 1981, p. 156), procuramos descrever, de forma ilustrativa, alguns quadros do *Abertura* para evidenciar os procedimentos utilizados pelo diretor como forma de expressão de suas teses sobre o audiovisual.

Os quadros

Máscaras

As máscaras foi o primeiro quadro do *Abertura* e sintetiza o projeto de Glauber para o Programa. Em cena, estão Glauber e seu assistente Severino, além de algumas máscaras de monstros clássicos de Hollywood. O tema principal é o desmascaramento simbólico dos mitos estrangeiros na cultura brasileira. O diretor utiliza um tom épico para expor seu discurso enquanto a câmera faz closes aleatórios nas máscaras, nos rostos, no cabelo de Severino. Aqui, a linguagem audiovisual proposta coloca em xeque toda a concepção de linguagem televisiva

a que nos habituamos. O cenário caótico é intensificado por Glauber, que move as máscaras de forma desordenada, gerando confusões. Didaticamente, ordena um close em Severino, primeiro de máscara, depois sem máscara, estabelecendo contrastes entre a cultura estrangeira e a face do povo brasileiro. Propõe o desmascaramento temático, mas também estético da cultura brasileira quando, ironicamente, sugere que os cineastas brasileiros já não sabem filmar severinos.

Antientrevista

O projeto deste quadro seria uma entrevista de Célia Portela com Glauber. Mas a entrevista não aconteceu. Pelo menos não aconteceu da maneira como estamos habituados a compreender uma entrevista, justamente porque Glauber se negou a responder as perguntas que Portela lhe fez.

Ao não responder às questões rompeu o funcionamento do esquema sensorio-motor que caracteriza não apenas o cinema do movimento, mas também a comunicação televisiva e os procedimentos adotados em entrevistas.

Além de não responder a questões propostas por Portela, Glauber também fez uma defesa do “ao vivo”, característica central do televisivo, segundo o cineasta, negligenciada no Brasil desde a invenção do videoteipe e da censura prévia que vigia durante a Ditadura Militar (1964-1985). Ele faz a defesa deste ao vivo negando-se a comentar uma pergunta proposta no roteiro elaborado nos bastidores do Programa. Para o cineasta, o fato de ele já ter respondido aquelas questões fora de cena (da cena televisiva) retirava a relevância da pergunta. Com ironia, expressava sua crença na potência televisiva do ao vivo e na ideia de que o acontecimento é a matéria-prima da televisão.

A entrevistadora, assim, aos poucos percebe sua entrevista desprogramada por Glauber, permanecendo impassível, vítima e figura do acontecimento audiovisual, que se expressa como transe. O esquema sensorio-motor falha em rede nacional.

Escuro

Neste quadro, Glauber discute metassetiologicamente o papel da linguagem propriamente audiovisual constituída materialmente pela luz cuja função é a

produção de sentidos. No quadro, Glauber se posta no escuro, apenas com uma luz indireta para falar. Se a luz instaura os sentidos no audiovisual, Glauber a apaga, e mostra paradoxalmente a dimensão da escuridão. É como se dissesse que o excesso de luz que vigia na televisão nos cegava. Antes de Saramago (2001), produziu um ensaio sobre a cegueira branca. Em termos semióticos, o excesso de luz correspondia ao esteticismo televisivo. O minimalismo da luz, ao acentuar o impreciso, sobrevalorizava o fantasmagórico de uma gesticulação frenética capturada por uma câmera estática.

Tal escolha pelo escuro, além de seu efeito expressivo paradoxal, sugere metaforicamente uma crítica à censura que ainda vigia no Brasil dos militares. No escuro, Glauber escolhe falar justamente do presidente deposto pela ditadura: João Goulart, o Jango, começando o quadro com uma máscara na face, dizendo que isso é um desmascaramento histórico. Ao longo do seu discurso, ele vai pontuando que é necessário achar o Brasil, o Brasil da feijoada, da macumba. Critica aqueles que apenas absorvem ideologias colonialistas, povoando o Brasil de mitos que não são os nossos. Propõe uma crítica dos nossos próprios mitos que, de acordo com ele, ainda permanecem no escuro.

Brizola

O quadro inicia com Glauber anunciando uma entrevista com Brizola em close, fazendo referência clara ao que seria uma entrevista com o político Leonel Brizola, mas quando o plano se abre nos deparamos com outro Brizola, jovem morador do Rio de Janeiro. Nessa entrevista, Glauber expõe, de maneira clara, muitas de suas convicções políticas sobre as relações entre o pensamento de esquerda e o papel dos operários. Afirma:

O erro da esquerda europeia de vanguarda é aquele de idealizar a classe operária, mas o proletariado não pode ser divinizado: nos países capitalistas ele é uma massa alienada por causa da exploração. O trabalho dos marxistas deve ser o de desenvolver a consciência do proletariado para fazê-lo sair dessa situação; mas eu não romantizo o proletariado alienado, escravo, sem consciência, analfabeto, como existe em todos os países ocidentais controlados pelo cinema e TV (Rocha, 1981, p. 269).

Glauber, neste quadro, de fato, não idealiza Brizola. Ele o coloca primeiramente como representante do povo, para, depois, submetê-lo a uma série de perguntas, sem dar ao rapaz tempo de pensar, provocando uma situação de transe. Ensina como se faz direção de ator. Esse procedimento, Glauber já explicava em entrevista de 1975: “Deixo que os atores liberem suas energias, essa liberação das energias dos atores promete um produto estético diferente e coincide automaticamente com a liberação das estruturas audiovisuais” (Rocha, 1981, p. 272).

O jovem Brizola não é ator. Brizola é morador da favela carioca e se faz personagem de Glauber. Aqui, o diretor utiliza os procedimentos do “ao vivo” para levar ao transe o documentário. Como sugere Deleuze ao defender a fabulação,

para além de sua condição de personagem real e não-fictício, coloca-se em condição de “ficcional”, de “criar lendas”, de “fabular”. O autor dá um passo rumo a suas personagens, mas as personagens dão um passo rumo ao autor: duplo devir. A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pela qual a personagem nunca pára de atravessar a fronteira que separa o seu privado da política e produz ela própria enunciados coletivos (Deleuze, 1990, p. 264).

Cinema

Neste quadro, Glauber assume um tom crítico a respeito da condição do cinema como indústria no Brasil e do papel do cineasta. Com a camisa aberta, contrastando com a boa aparência televisiva, faz alusão à condição de marginalizado em que se encontrava no final dos anos 70, e manda um recado aos seus colegas cineastas, que migraram para o cinema comercial: eles cresceram se alimentando da fome e sem ela irão morrer artisticamente.

Glauber brinca com um dos principais pilares teóricos do Cinema Novo, que era a deformação da imagem em nome de uma nova linguagem. Assim, impõe uma deformação crítica à imagem. Para Glauber, é necessário também deformar a imagem da televisão, sempre tão perfeita e condizente com os padrões estéticos colonizados. Tal deformação surge como um dos vetores estéticos da modelização idealizada por Glauber.

Nélson Rodrigues

Luís Eduardo Mascarenhas, psicanalista, é convidado por Glauber a explicar o que é a psicanálise e o que é o inconsciente. Enquanto Mascarenhas explica verbalmente o inconsciente, Glauber perambula atrás dele, na sombra, representando a própria ação inconsciente, mas sem palavras, apenas com gestos e imagens. A tensão entre os dois regimes – o verbal e o não verbal –, uma das marcas de seu cinema, apresenta uma tese interessante: a capacidade de as imagens apresentarem relações complexas e não necessariamente referenciais. Tal potencialidade das imagens ganha ainda mais força neste quadro porque Glauber sobrepõe à explicação de Mascarenhas sua atuação fantasmática. Mascarenhas apresenta a história (familiar) da psicanálise. Glauber expressa ensaisticamente o funcionamento do inconsciente apenas com imagens para, ao final, ironicamente, sugerir que o mais importante psicanalista brasileiro foi Nélson Rodrigues.

Considerações

Nossa proposta com este artigo era analisar aspectos estéticos, políticos e comunicacionais da participação de Glauber Rocha no programa *Abertura* e tentar identificar o processo de modelização que constitui seu conceito de televisão. Assim, procuramos descrever como este processo ocorre, seguindo a perspectiva de que modelizar não implica reproduzir modelos, “implica antes a adoção de uma espécie de algoritmos cujo resultado mostre que o objeto modelizado jamais resultará em uma mera cópia” (Machado, 2003, p. 50).

Se é verdade que a experimentação em televisão não começou com Glauber – em 1980 já havia suficientes experimentações televisivas influenciadas pelas experiências estéticas derivadas do Neorealismo e da Nouvelle Vague, por exemplo –, parece-nos ser relevante retomar a experiência glauberiana do transe porque ali ele estava formulando suas teses sobre a televisão no Brasil. Suas teses propõem idealmente estratégias de modelização que passam, conforme demonstram os quadros do Programa, pela crítica ao colonialismo, pela afirmação da cultura brasileira, pela defesa do ao vivo como característica fundamental da televisão, pela desconstrução dos paradigmas estéticos vigentes, pela revisão crítica do cinema e da política brasileiros, pela experimentação estético-política.

Com radicalidade, Glauber fez funcionar criticamente uma televisão de Abertura, responsável não apenas por experimentar respostas criativas em relação ao desafio que o programa assumia, mas também de pensar teoricamente esse meio a partir de procedimentos estético-políticos que – mesmo que alguns ainda queiram reduzir às vanguardas europeias – permanecem irreduzíveis a elas.

MACHADO, I. 2003. *Escola de semiótica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 192 p.

MOTA, R. 2001. *A épica eletrônica de Glauber*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 226 p.

ROCHA, G. 1981. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro, Alhambra, 472 p.

SARAMAGO, J. 2001. *Ensaio sobre a cegueira*. 19ª ed., São Paulo, Cia. das Letras, 312 p.

Referências

DELEUZE, G. 1990. *A imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 339 p.

Submetido: 16/06/2011

Aceito: 24/09/2011