

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA – UFBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS
PPGCS
DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DE GLAUBER ROCHA

Humberto Alves Silva Junior



Salvador/Março 2015

Humberto Alves Silva Junior

A ESTÉTICA SOCIOLOGICA DE GLAUBER ROCHA
Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Doutorado em Ciências Sociais,
Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da
Universidade Federal da Bahia como requisito a
obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais
Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara

SALVADOR
Março 2015

Silva Junior , Humberto Alves

A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DE GLAUBER ROCHA

Humberto Alves Silva Junior – 2015
274 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara
TESE – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação e
em Ciências Sociais, 2015

1. Cinema-Brasil 2. Glauber Rocha. 3. Sociologia da Arte. 3. Sociologia do
Cinema. 4. Estética. 5. Colonialismo.

Universidade Federal da Bahia Doutorado de Ciências Sociais. III. Título

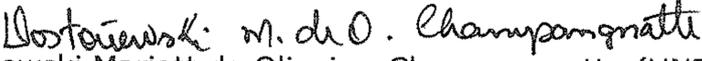
CDD

UFBA/PPGCS

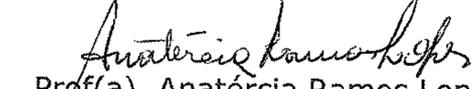
HUMBERTO ALVES SILVA JUNIOR

A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DE GLAUBER ROCHA

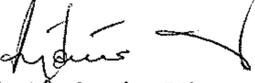
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Ciências Sociais, com área de concentração em Ciências Sociais, e, aprovada em 30 de março de 2015, pela Comissão formada pelos professores:


Prof(a). Dostoiowski Mariatt de Oliveira Champangnatte (UNIGRANRIO)
Doutor em Educação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro


Prof(a). Mahomed Bamba (UFBA)
Doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo


Prof(a). Anatórcia Ramos Lopes (UESC)
Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia


Prof(a). Lídia Maria Pires Soares Cardel (UFBA)
Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo


Prof(a). Antônio da Silva Câmara (UFBA)
Doutor em Sociologia pela Université Paris Diderot - Paris 7

Dedico a Fábila Silva de Santana
e aos meus pais queridos
Humberto Alves Silva e Elzira Santos Silva

AGRADECIMENTOS

Esta tese foi realizada com o apoio e orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara, a quem agradeço pela dedicação e paciência em acompanhar o desenvolvimento da tese. Agradeço também aos professores Lídia Cardel e Mahomed Bamba pelas sugestões e por terem corrigido o meu percurso no trabalho.

O suporte institucional da CAPES foi fundamental para o desenvolvimento da tese pelo apoio financeiro prestado ao longo do curso, em especial ao estágio realizado na França, na Université de Strasbourg, através da cooperação CAPES/COFECUB, que me permitiu o acesso aos documentos referentes à obra de Glauber Rocha, alguns somente encontrados naquele país. Por outro lado acompanhei de perto o projeto desenvolvido pela cooperação institucional, discutindo as questões sociais e ambientais do Litoral Norte da Bahia. Neste particular agradeço a professora Laurence Granchamp que orientou minhas pesquisas na França.

Substancial e essencial o apoio do trabalho de pesquisa no cotidiano de Fábiana Santana, pelas correções, sugestões e o auxílio nas investigações realizadas nos arquivos. Além de todo afeto, amor e segurança a mim dispensado por Fábiana, fundamental no desenvolvimento da tese e por isso a quem devo muito por ter tornado minha vida feliz e encantada.

Imprescindível foi a colaboração de meu pai e minha mãe, Humberto Alves Silva e Elzira Santos Silva pelo apoio afetivo e financeiro nos momentos difíceis. Neste aspecto gostaria também de demonstrar apreço e gratidão por Teresa Coelho pela atenção em meu cotidiano.

Agradeço também a Flávia Santana, Antônio Carlos Pina e Regina Okamoto pelas conversas e troca de ideias neste período de pesquisa e de elaboração da tese.

Fiquei muito gratificado com as discussões “pasolinianas” compartilhadas com Fábiana, Amauri Mapa e Cláudia Santos, grandes conhecedores da sétima arte.

Agradeço também aos meus sobrinhos Arthur Pina, Alexandre Mapa, Nara e Yumi Okamoto pela descontração que me proporcionaram nos momentos mais árduos do trabalho.

Do mesmo modo fico grato em ter conhecido a minha amiga Dominique, que acolheu a mim e a Fábria em sua confortável casa em Strasbourg e pelas “aulas” de francês que entabulávamos todas as quintas-feiras quando frequentemente nos visitava, no momento em que conseguimos alugar um apartamento. E o seu companheiro Alan muito amigável e generoso, e também Martine que nos deu uma grande atenção quando chegamos à França, nos ajudando na adaptação ao país.

Agradeço enormemente a Xuxu e Isa, minhas amigas e vizinhas pelo alto astral de sempre, fazendo os meus dias em Lauro de Freitas mais alegres. Assim também os meus queridos amigos/vizinhos Elisabeth Moraes e Pedro Santana, pessoas que proporcionaram momentos prazerosos, quando era necessário descansar do trabalho árduo da escrita.

Sem esquecer os debates sobre cinema no NUCLEAR fundamentais para as reflexões contidas nesta tese e por isso agradeço aos meus amigos Rodrigo, Anderson Costa, Mariana, Glauber, Valfrido, Bruno Sampaio, Bruno Vilas-Boas, Bruno Evangelista, Caetano, Fernanda, Lucas, Adriano, Hidemi, Sérgio e Altair. Em especial Pedro Salles, além das trocas de ideias políticas ao longo desses anos, agradeço por ter editado os trechos dos filmes para a minha defesa de tese.

RESUMO

Esta tese tem por objeto a estética sociológica na produção artística de Glauber Rocha, partindo do pressuposto que este cineasta no conjunto da sua obra cinematográfica, literária e jornalística propõe efetivamente um modo de compreender a realidade do Brasil, da América Latina e da África em consonância com o seu tempo. O estudo privilegia a obra escrita e cinematográfica do cineasta Glauber Rocha entre as décadas de 1950 e 1980. O cinema político de Glauber foi marcado pelo debate sobre a formação da sociedade brasileira e sobre a situação de pobreza dos países da América Latina e da África. Através de seus filmes Glauber, dentre outras motivações, pretendia compreender e analisar a realidade econômica e social brasileira e latino-americana a partir de uma abordagem que se fundamentava na teoria social, em autores como Karl Marx e Georg Hegel, assim como os teóricos contemporâneos Jean-Paul Sartre e Frantz Fanon e também cientistas sociais brasileiros como Paulo Prado, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Celso Furtado. Glauber propõe uma estética original que se alicerçava na própria realidade social e cultural dos países latino-americanos. A nova estética, do ponto de vista do cineasta, deveria não somente possuir os elementos da própria situação social precária do Terceiro Mundo, mas também deveria através desta ganhar a forma fílmica.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à l'esthétique sociologiques dans la production artistique de Glauber Rocha, en supposant que ce cinéaste dans l'ensemble de sa oeuvre cinématographique, littéraire et journalistique propose effectivement une façon de comprendre la réalité du Brésil, de l'Amérique latine et de l'Afrique selon son temps. L'étude se concentre sur le travail écrit et filmique du cinéaste Glauber Rocha entre les années 1950 et 1980. Le cinéma politique de Glauber a été marquée par le débat sur la formation de la société brésilienne et sur la pauvreté de l'Amérique latine et de l'Afrique. À travers de ses films Glauber, entre autres raisons, a voulu comprendre et d'analyser la réalité économique et sociale du Brésil et de l'Amérique latine à partir d'une approche fondée sur la théorie sociale, chez des auteurs comme Karl Marx et Georg Hegel, ainsi comme les théoriciens contemporains Jean-Paul Sartre et Frantz Fanon et aussi dans les sciences sociales brésiliennes comme Paul Prado, Euclides da Cunha, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre et Celso Furtado. Glauber offre une esthétique originale qui a été basé sur la propre réalité sociale et culturelle des pays d'Amérique latine. La nouvelle esthétique, dans le point de vue du cinéaste, devrait non seulement posséder les éléments de la propre situation sociale précaire du Tiers-Monde, mais aussi à travers de cette situation élaborer la forme filmique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. CINEMA E SOCIEDADE	
1.1 O advento do cinema	08
1.2 Cinema e realidade	11
1.2.1 Cinema, Ideologia e Alienação	21
1.2.2 A montagem e a realidade	31
1.2.3 A estética sociológica – de Roger Bastide a Glauber Rocha	35
2. AS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS CINEMATOGRAFICAS DE GLAUBER ROCHA	
2.1 A realidade e o Realismo Crítico	42
2.2 Da Literatura Regional à refiguração	53
2.3 Homologias entre a Literatura Regionalista e o Cinema de Humberto Mauro	57
2.4 Neorrealismo	63
2.5 Nouvelle Vague	72
3. OS NOVOS PARADIGMAS SOCIAIS E ESTÉTICOS EM GLAUBER ROCHA	
3.1 A Transição – 1967-1971	86
3.2 Subdesenvolvimento, dependência e neocolonialismo	98
3.3 Da violência	114
3.4 Tropicalismo	134
3.5 A sociologia nos escritos e depoimentos de Glauber Rocha	143
4. A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DOS FILMES: ANÁLISE FÍLMICA	
4.1 Barravento – alienação, luta de classes e a questão racial	160
4.2 Deus e o Diabo na Terra do Sol – messianismo, cangaço e o problema agrário	171
4.3 Terra em Transe – A América Latina e o Imperialismo	189
4.4 O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro – a modernidade e as velhas (novas) classes sociais no sertão	201
4.4.1 Primeiro duelo	209
4.4.2 Segundo duelo	212
4.4.3 Shell	214
4.5 O Leão de Sete Cabeças – colonialismo e lutas de libertação	217
4.6 Claro – A decadência do Império	225
4.7 A Idade da Terra – Os Cristos do Terceiro Mundo	230
4.7.1 O Cristo-índio	234
4.7.2 O Cristo-português	236
4.7.3 O Cristo-negro	238
4.7.4 Pasolini	240
4.7.5 Glauber e a saturação do experimentalismo	242
CONSIDERAÇÕES FINAIS	246
ANEXO	253
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	254

INTRODUÇÃO

A pesquisa em sociologia da arte observa o modo como se configura as representações sociais por intermédio da expressão artística e da relação da arte com as instituições políticas e econômicas. Independente do fato da obra ser um produto da arte clássica ou da indústria cultural é possível aproximar-se por meio dessas obras do conteúdo da própria realidade social representada, pois elas apresentam elementos simbólicos de uma sociedade determinada. Por isso, em uma análise sociológica direciona-se a investigação para a integralidade de seus componentes, assim a estética é percebida não como um valor particular atribuído à obra de arte, mas como a solução encontrada pelo seu criador para configurar através de sua subjetividade as relações sociais concretas.

Inserida no debate nacionalista do período (décadas de 1950/1960), o novo cinema proposto por Glauber deveria criar uma linguagem “terceiromundista”, que fizesse, portanto, oposição ao cinema bem definido tecnicamente, que tinha como modelo Hollywood, representante do cinema clássico comercial. Para se contraporem, o cineasta e seus companheiros do Cinema Novo produziram uma estética que teve como esteio os traços da pobreza que eram refigurados por suas câmeras. Por exemplo, a deficiência técnica e o baixo orçamento deixaram de ser apenas um elemento de um cinema precário, para ser uma forma de denúncia das condições materiais do próprio país onde eram produzidos, formulando, assim, uma nova estética.

Por outro lado, Glauber defendia que os seus filmes necessariamente versassem sobre a problemática do subdesenvolvimento, abordando questões do neocolonialismo, do índio, do negro e da fome; temas que deveriam ser colocados pelo cinema para difundir o debate político na sociedade e estimular as possíveis mudanças. A proposta de Glauber teria, portanto, um interesse pedagógico, tanto no sentido de colocar os espectadores em contato com as mazelas do subdesenvolvimento e despertar a sua indignação, quanto no sentido de criar no público uma ligação mais visceral com a cinematografia local, pois os filmes retratavam as condições sociais na qual o espectador estava inserido. Criando o hábito, não

apenas de assistir, mas de sentir e refletir que aquilo que é refigurado diz respeito ao espectador: as suas esperanças, medos e ideias.

Glauber Rocha, ao longo de três décadas, construiu uma cinematografia coerente, na qual os elementos principais formaram uma consistente coluna que demarca o seu estilo único. O que não significa que não tenha mudado nesse período de acordo com as injunções sociais, políticas, econômicas e artísticas, mas fixou a sua busca por um cinema político que não se satisfazia em apenas estimular o público a reagir contra a dominação opressora do capital, mas também se manteve firme na elaboração de um cinema comprometido com a reflexão, com o conhecimento da realidade social, desse modo a sua cinematografia possui fortes laços com a sociologia e a antropologia.

Essa inquietação sempre acompanhou as inovações estéticas do cinema, um exercício que ele começou a fazer na imprensa de Salvador como crítico. Manteve um diálogo franco e aberto com as principais figuras da teoria cinematográfica do seu tempo como, por exemplo, os redatores da *Cahiers du Cinéma* e da *Positif*, e os companheiros de ofício como Pier Paolo Pasolini e Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, além de seus contatos amistosos com os diretores consagrados como Luchino Visconti e Roberto Rossellini.

Glauber sempre declarou seguir o “método de autor” de inspiração do movimento francês da Nouvelle Vague, considerava o melhor caminho para expressar a liberdade de um cineasta e, ao mesmo tempo, para demonstrar uma visão inconformada e revolucionária no cinema, que evidentemente, passava também por uma nova forma de apresentação dos problemas sociais do Brasil, da América Latina, da África e da Ásia.

Ele também não abriu mão de sua inspiração marxista, afirmava que o materialismo histórico atuava como ácido nas estruturas capitalistas, daí a sua persistência também no método dialético épico-didático, em uma confluência do Cinema de Eisenstein e com o Teatro de Bertold Brecht. De posse desses instrumentos, Glauber se dirigia ao espectador para provocar neste a indignação revolucionária, mas também pretendia transformar a sua percepção estética, pois não acreditava em conteúdo revolucionário com forma conservadora. Por conta disso teve sérios problemas com a esquerda stalinista no Brasil, criticando o realismo socialista e a arte marxista em voga nas décadas de 1960/1970, de viés “nacional-populista” patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes).

A proposta estética de Glauber, portanto, não se limitava a agir apenas no plano imediato da arte, quer dizer, livrar as consciências do condicionamento normativo colocado pelo poder dominante do capital. A arte teria como fulcro a criação de uma nova consciência e de uma nova moral, rompendo com o padrão repressor dos países desenvolvidos. Por isso se opunha à arte dos cepecistas, que desejavam fazer deste ofício apenas um manifesto político, não se interessando em incluir a beleza como forma de instaurar uma linguagem política e concomitantemente teórica, como ele costumava afirmar “para novas ideias, novas formas”.

O presente trabalho, portanto, parte do pressuposto segundo o qual o cineasta Glauber Rocha construiu uma estética cinematográfica com intensas preocupações políticas e interessada em analisar a realidade social brasileira e latino-americana, incorporando a partir de determinado momento a realidade africana e a asiática . Esta nova estética propunha uma forma inovadora, ancorada no discurso crítico e fundamentado nas ciências sociais. Além disso, por se tratar de um cinema político, a obra cinematográfica de Glauber tinha como propósito influir na realidade social, a maior parte de seus filmes exorta à luta e à defesa da revolução socialista, assim o cineasta não se contentava apenas em investigar o real, pretendia colocar o seu cinema à disposição das transformações sociais.

O filme é a expressão maior dessa estética, mas é principalmente nos textos que Glauber explicita suas considerações sobre o seu estilo artístico, onde discute a construção de uma arte cinematográfica voltada para os problemas sociais e engajada nas transformações políticas de seu tempo. Glauber passa a elaborar uma estética, um discurso sobre os elementos que constituem o belo no cinema, alicerça-se em uma filosofia da linguagem cinematográfica e a relaciona com os conhecimentos da sociologia e da antropologia.

- **A organização da pesquisa e dos capítulos**

Para a realização desta tese procedeu-se a um cuidadoso exame de fontes bibliográficas específicas sobre a obra escrita e fílmica de Glauber Rocha, mas principalmente foram analisados os textos de autoria do próprio cineasta ou entrevistas concedidas a vários meios de comunicação. Os textos foram encontrados primeiramente nos seus artigos de juventude publicados nas revistas *Ângulos e Mapa*, e posteriormente nos jornais como: *Diário de Notícias*, *Jornal da Bahia*, *Jornal do Brasil*, *Folha de São Paulo*, *Correio Brasiliense*, *Le Monde* e *Pasquim*. Também recolhemos textos publicados em revistas de grande circulação nacional como *O Cruzeiro* e *Manchete*, e em revistas especializadas em cinema como a *Cahiers du Cinéma*, *Positiv* e *Cine Cubano*. E por fim os arquivos que se encontram na

Cinemateca Brasileira, um número expressivo de artigos não publicados pertencentes anteriormente ao Tempo Glauber.

O segundo gênero de fonte pesquisada foram os longas-metragens de ficção de Glauber, com o objetivo de observar como o cineasta refigurou no cinema uma estética que pretendia manter relações estreitas com a teoria social. Foram analisados os filmes de ficção do cineasta: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *O Leão de Sete Cabeças* (1973), *Claro* (1975) e *A Idade da Terra* (1980). Além disso foram investigados dois longas-metragens não incluídos nas análises fílmicas: *Câncer* (1968-1972) e *Cabeças Cortadas* (1970).

Em um universo de nove filmes de ficção de Glauber Rocha foram escolhidos sete para análise, com o intuito de investigar a fundo como se constituiu a estética de Glauber ao longo dos anos, para uma melhor compreensão das mudanças ocorridas em suas propostas refiguradas na tela e para compreender de modo mais abrangente a constituição de sua estética nos longas-metragens de ficção, da sua origem, em *Barravento*, até sua forma madura em *A Idade da Terra*, o último filme do cineasta. Foram excluídos *Câncer* (1968-1972) e *Cabeças Cortadas* (1970) por motivos distintos, o primeiro por ser um filme que Glauber costumava afirmar que não passava de um trabalho de experimentação, de ensaios de determinadas linguagens, não constituindo, uma representação de fato desejada pelo diretor, ainda que o filme contenha ingredientes de seu estilo. O segundo, apesar de suas referências às opressões sofridas pelas classes mais pobres, é um filme excessivamente psicológico, portanto distante dos propósitos da pesquisa. Ao mesmo tempo são filmes do mesmo período de *O Leão de Sete Cabeças*, o tema do colonialismo que sobressai neste filme, o torna mais representativo sob o aspecto estudado aqui neste trabalho.

Sobre a obra de Glauber foram assistidos os seguintes documentários: *No Tempo de Glauber* de Roque Araújo (1986); *L'Homme aux Cheveux Bleus* de Sylvie Pierre e Georges Ulmann (1989) ; *A Rocha que Voa* de Erik Rocha (2001); *Glauber, O Filme. Labirinto do Brasil* de autoria de Sylvio Tandler (2003) e *Diário de Sintra* realizado por Paula Gaitán (2007).

Os sete filmes analisados de Glauber Rocha apresentam uma unidade em termos de elementos que apontam para a formação de uma estética condicionada pela literatura sociológica. Estes filmes apresentaram os estratos mais pobres da população como protagonistas das histórias, e destacaram os problemas sociais decorrentes como a fome e a

pobreza e principalmente a refiguração da religião popular, colocada como uma linha que atravessa todos os filmes analisados.

- **A metodologia**

O trabalho está basicamente dividido em três partes. A primeira, teórica, se encontra no capítulo um, no qual é abordado a relação geral entre o cinema e a realidade social, através de uma discussão que percorre autores como Lukács, Adorno, Benjamin e Kracauer. Em seguida as concepções de Roger Bastide sobre a interação arte/sociedade e, particularmente a noção de “estética sociológica”. Este conceito será aplicado à obra de Glauber Rocha.

A segunda parte da tese é composta pelos capítulos dois e três. Trata inicialmente do universo literário e cinematográfico que influenciou Glauber, tais como: a Literatura Regional, o Cinema de Humberto Mauro, O Neorrealismo e a Nouvelle Vague. Em seguida aborda a transição política e cultural ocorrida no final da década de 1960, que inspirou a obra de Glauber, apontando para o fim de um ciclo e o início de outro na trajetória do cineasta. Estes capítulos examinam textos nos quais as teorias sociais aparecem, conjuntamente com discussões políticas e cinematográficas.

A terceira parte é composta pelo capítulo quatro, no qual se analisa os filmes do cineasta Glauber Rocha para compreender como a estética sociológica foi refigurada nos filmes. Aqui, o foco é compreender como o cineasta estabeleceu e pôs em prática uma estética cinematográfica que se construiu a partir das contribuições da teoria social, com seu arcabouço de conceitos, análises e métodos. Este último capítulo trata quase que exclusivamente dos sete filmes selecionados

Para pesquisar os textos de Glauber Rocha, que compreende artigos (jornais, revistas, escritos não publicados etc.), a técnica empregada foi a da análise de conteúdo, particularmente a análise temática, que consiste em determinar os núcleos de sentido que estruturam a comunicação, procurando compreender os elementos significativos dos textos, que balizam a observação do pesquisador. Em seguida realiza-se uma seleção dos “núcleos de sentido” e depois se faz a inferência do dado coletado; nesta pesquisa a intenção é realçar a significação da mensagem, procurando os nexos entre os “núcleos de sentido” selecionados.

Em relação à análise fílmica a metodologia empregada é conhecida como análise literal do filme, o nome se deve ao fato da metodologia comparar o filme com um livro, onde cada segmentação traçada pelo próprio pesquisador sobre o filme assemelha-se aos capítulos de um livro.

Esta metodologia se fundamenta em dois grandes procedimentos: decomposição e recomposição do filme. O primeiro procedimento consiste na segmentação do filme como dissemos e a análise apurada de cada segmento, enquanto o segundo representa a as inferências sobre os dados coletados através da observação e em seguida a discussão sobre os elementos encontrados em cada segmento, e ao final a formação de uma tese sobre os aspectos levantados e estudados.

Na decomposição, ocorre uma ruptura do fluxo corrente e regular do filme, esse fato proporciona ao pesquisador uma melhor observação dos elementos que dão forma ao filme, viabilizando também a compreensão dos mecanismos sociais subjacentes a sua realização. (SILVA JUNIOR, 2005, p.18).

A decomposição começa com a divisão do filme em blocos, em seguida continua progressivamente fracionando as unidades do maior para o menor: episódios, sequências, enquadramentos e imagens (CASSETI e Di CHIO).

O que determina o local a ser fracionado (onde começa e termina um segmento) são os artifícios colocados pelo filme que indicam a formação de uma unidade, por exemplo, uma voz fora de campo que demarca a mudança de cena ou mesmo uma mudança radical do ambiente e do tempo. A partir daí se faz uma descrição minuciosa e uma interpretação pessoal dos dados, exigindo assim que a análise se distancie da fruição linear para estabelecer melhor cada parte dividida. (SILVA JUNIOR, 2005, p.18).

Adotamos para esta pesquisa somente as duas primeiras divisões, os episódios e as sequências, dado o nosso objetivo de apreender a estética sociológica na obra de Glauber Rocha nos pareceu contraproducente descer em detalhes como proposto pelo método.

A recomposição significa o reagrupamento dos elementos que tinham sido separados. Em seguida busca-se encontrar os blocos com características homogêneas por meio de uma comparação transversal e também linear, para identificar a repetição de um mesmo conteúdo e compreender o seu lugar em cada parte do filme.

A recomposição possibilita localizar os princípios que regem a construção e o desenvolvimento do filme, revelando os elementos significativos e os nexos causais que os ligam. É um trabalho que retorna ao objeto inicial e o segmenta para compreender melhor o objeto/filme. Com a inserção crítica do pesquisador é possível descobrir novas elementos até então imperceptíveis, mesmo para o cineasta, autor da obra.

CAPÍTULO 1
CINEMA E SOCIEDADE

1.1 O ADVENTO DO CINEMA

O cinema nasce no final do século XIX como um instrumento destinado ao estudo, dentre outros da fisiologia animal, dos processos da visão e da fotografia. Posteriormente passa a ser destinado à diversão do público, com os “filmes documentais”, que registravam viagens a distintos lugares e cenas do cotidiano.

Os irmãos Louis e Auguste Lumière foram os primeiros a projetarem filmes destinados ao grande público entre 1895-1905. Outro exemplo é Thomas Edison que inicialmente não nutria nenhum interesse comercial a respeito da nova invenção, entretanto, se surpreende com o público cada vez maior e passa também a explorar comercialmente o novo invento, formando sua própria companhia chamada Motion Production Patents Company (MPPC).

Portanto, muito rapidamente o cinema se torna um grande negócio capitalista, a estrutura cinematográfica se assemelha às linhas de produção de outras indústrias: constante investimento tecnológico, ocupação de amplos espaços (estúdios), especialização dos trabalhadores em tarefas específicas, concretizando uma diversificada divisão do trabalho, produção em larga escala, criação de novos mercados, formação de oligopólios e cartéis.

Esse tipo de organização cinematográfica tem como protótipo Hollywood, criada na década 1910 nos Estados Unidos. Esse pólo de produção e distribuição cinematográfica construída no distrito de mesmo nome, pertencente a Los Angeles, tornou-se o símbolo do cinema que tinha como meta principal o lucro, vender sonhos, e a linha do estilo da maior parte de seus filmes baseava-se na hipersensibilidade sensorial, quase que corporal do espectador que via o espetáculo fílmico. Forma-se um cinema de grande apelo popular e um novo estilo cinematográfico que servirá de modelo para outros cinemas. Hollywood se tornou parte da própria identidade cultural dos Estados Unidos. As grandes produtoras cinematográficas de Hollywood ajudaram a difundir *o american way of life* e os ideais do liberalismo econômico encampadas pelos governos estadunidenses.

Segundo o pesquisador ismail Xavier, Lev Kulechov foi o primeiro teórico de destaque a estudar o fenômeno do cinema hollywoodiano. Ele estudou as reações da platéia diante de filmes hollywoodianos, pois percebia que o público era mais favorável às películas comerciais estadunidenses do que aos filmes europeus, concluindo que o sucesso desse cinema estava principalmente no ritmo da montagem, percebendo, assim, a importância da ação nesses filmes.

Segundo Xavier, pretendia a partir das cinzas do cinema czarista criar um cinema alternativo ao modelo padronizado, entretanto, buscou exatamente na montagem rápida típica do filme comercial, na qual o plano deveria ser o mais curto possível para promover a atenção do público, por meio do ritmo acelerado. Xavier aponta para a análise da relação montagem/ideologia:

Em 1935, no capítulo dedicado à montagem, dentro do livro *A prática da direção cinematográfica*, Kulechov vai levantar esta questão, sendo bem enfático na ligação indissolúvel entre montagem e a visão do mundo do realizador. Em vez de uma simples defesa da montagem *tout court*, ele vai concentrar seus argumentos na explicação de como se dá a relação montagem/ideologia (XAVIER, p.51, 2008)

Kulechov passa então a ressaltar que o cinema hollywoodiano afastava o público da compressão dos interesses econômicos do capitalismo e que, os filmes nutriam a moralidade burguesa, promovendo a alienação das pessoas diante da realidade representada pelo filme. A sua proposta era utilizar essa agilidade para facilitar a compreensão do público sobre a realidade, ao contrário do que realizava a maior parte das produções de Hollywood.

Kulechov ao desconstruir a narrativa hollywoodiana, busca o fundamento do cinema, que não poderia ser outro senão o da própria imagem produzida a partir de uma realidade, de pessoas ou coisas; portanto, o real. Essa percepção de Kulechov tomou grandes dimensões e como observa o pesquisador Francesco Casetti, no pós-guerra (depois de 1945) a tendência realista de diversos matizes ganhou terreno nas discussões teóricas sobre cinema, destacam-se nesse universo as ideias de André Bazin, Siegfried Kracauer, George Lukács e os frankfurtianos Walter Benjamin, Max Horkheimer e Theodor Adorno.

Apoiado na crença em superar o modelo hollywoodiano predominante no mundo, ao longo do século XX, surgiram os mais distintos autores e estéticas cinematográficas que pregavam novos modos de montar o filme com o intuito de criar novas significações. Essas iniciativas objetivavam também, para muitos realizadores, estabelecer uma nova abordagem diferenciada da denominada montagem invisível hollywoodiana (XAVIER, 2008). Isso, devido não apenas a questões de inovação estilística, mas também de oposição ao formato padronizado da indústria do cinema estadunidense, indutora, a princípio, da ideologia dominante, responsável pelo teor manipulatório da platéia. Além disso, a indústria cinematográfica de Hollywood foi considerada antiartística em virtude da excessiva padronização de seus filmes.

A massificação do modelo, a montagem hollywoodiana, se tornou uma crítica não somente estética, mas também política é um marco na história do cinema, ela acompanha

várias gerações de cineastas até os dias atuais, servindo de base para muitos debates contemporâneos em relação ao fazer cinematográfico. Por outro lado é importante ressaltar que esse tema faz parte de toda uma tradição marxista responsável por relacionar o cinema e suas implicações sociais, envolvendo a posição de cineastas, teóricos de cinema e críticos das revistas *Cine Cubano* e as francesas como a *Positif*, *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, como influenciou as escolas cinematográficas como Neorrealismo, Nouvelle Vague e os cinemas novos do Terceiro Mundo, concedendo assim um amplo material de estudos para a sociologia do cinema.

A montagem como princípio da realização artística do cinema como vimos começou com a escola soviética do final da década de 1910, muito inspirado pelos anseios revolucionários da Rússia daquele período, Kulechov é um exemplo. Desde então, grande parte das tendências artísticas do cinema ao longo de sua história (como posteriormente, duas décadas depois com os movimentos do Neorrealismo, Nouvelle Vague e os Cinemas Novos da América Latina) passaram a ter, sistematicamente, preocupações com a montagem, por onde se estruturaria o discurso de viés político, tanto no que diz a respeito à crítica ao cinema comercial, como, no que tange ao combate da ideologia burguesa, comumente identificada como correlata daquele tipo de cinema. Esses dois posicionamentos, quase sempre relacionados ao pensamento de esquerda, frequentemente expressavam-se na proposta estética de cada escola, como método, como forma e como conteúdo.

A expressividade da arte decorrente da relação forma e conteúdo, aparece de modo mais acentuado no cinema dada a sua relação com a imediaticidade no mundo. Belá Balázs afirmava que o cinema aparentemente é um microcosmo que possui leis próprias, separado radicalmente do mundo real. No entanto, esse mesmo autor, conclui que ao abrir um mundo para o outro, o cinema tende a interromper essa separação graças aos seus recursos técnicos, conduzindo o espectador para dentro da tela (XAVIER, p.22, 2008). Entretanto para Balázs o espectador sabe que se trata de um filme montado, o autor tinha preocupações com a fidedignidade com o real, para ele o cinema havia avançado sobre outras formas de conhecimento ao abordar os aspectos visíveis da realidade.

1.2 CINEMA E REALIDADE

Essa gradiente de identificação do cinema com a realidade torna-se um dos focos centrais nas abordagens sobre o caráter da expressividade fílmica. A presença desse elemento no cinema se deve em parte à discussão sobre se o objeto do filme é a realidade. É o cerne da relação cinema e realidade. Para Lukács o cinema encontra um lugar privilegiado, e influi

decisivamente na expressividade estética, pois a sua contração penetra todas as concepções de mundo e acontecimentos sociais, chegando de modo contundente ao coração do espectador. Assim, para o autor húngaro, o cinema mobiliza intimamente as massas, elas acabam tomando espontaneamente uma posição diante dos problemas sociais do momento através de uma realidade figurada (LUKÁCS, 1982, p.221).

Ao contrário das outras expressões artísticas, na qual o antropomorfismo da arte teria mantido a sua vinculação com a religiosidade, retardando a sua autonomia e afastando-a do cotidiano, perdendo assim espaço para a ciência por não conseguir produzir conhecimentos que regressassem ao mundo cotidiano. Como afirma os pesquisadores Antônio Câmara e Rodrigo Lessa:

Aqui, o filme parece capaz de realizar uma refiguração ou mesmo uma reprodução da realidade (*mímeses*) na medida em que se coloca como uma forma de arte de proximidade evidente com a vida cotidiana em função do espectro e dos sons que produz a partir dela. Algo que contribui para uma perspectiva desantropomorfizada da estetização do sujeito na arte ao garantir a exposição da figura humana em um nível semelhante aos outros elementos da vida interpostos nesta cotidianidade. (CÂMARA e LESSA. *Olho da História*, n. 13, dezembro de 2009)

Lukács busca uma origem comum para as formas de objetivação humana que seria a vida cotidiana. E esse aspecto é maior no cinema do que nas outras expressões artísticas, por conta dessa capacidade em captar melhor a existência humana, como relação entre o indivíduo concreto e a realidade social na qual está inserido.

Para Lukács, a semelhança entre essas duas realidades, o real concreto e o real artístico é uma consequência necessária da dupla *mímeses* produzida e, é isso que faz do cinema a arte mais popular da modernidade, pelo poder de desvelar emoções e desejos que se encontram no imaginário coletivo.

A partir da *mímeses*, Lukács considera, portanto, que há uma diferença fundamental do cinema em relação às outras artes, e isso se deve ao seu poder desantropomorfizador. Segundo esse ponto de vista, no cinema há uma inter-relação interna profunda entre o homem e o mundo, os dois apresentam o mesmo *status* representacional, pois contém o mesmo valor de realidade, o homem não está no centro, a representação cinematográfica coloca o homem com o seu mundo circundante, segue o modo como de fato o homem é percebido na sua cotidianidade.

Essa característica do cinema para Lukács tem consequências fecundas na forma dessa arte, pois, mediante esse fato é que se realiza a seleção e as associações que se encontram no conteúdo, e também é por esse meio que se destacam os elementos principais a serem abordados. Nessa perspectiva desantropomorfizada da estetização do sujeito, completaria essa especificidade totalizante do cinema, pois permite compreender as múltiplas possibilidades de apresentar o real, desde coisas grotescas, como sadismo, momentos de tensão até momentos sublimes de beleza e de *happy-end*. Lukács estava interessado na capacidade elástica do cinema em representar o real, em tomar o homem em sua inteireza, física, mental, psicológica, e concomitantemente, ser capaz de transcender a vida cotidiana, sem deixar de se referir a ela, função de toda arte.

A capacidade do filme em elaborar uma concepção mais abrangente da realidade social, e compreender com mais precisão a unidade material do mundo como uma totalidade, leva Lukács a considerar que esta forma de arte estabelece uma expressividade social mais fecunda do que as outras manifestações artísticas. Assim, segundo Lukács, a desantropomorfização efetuada pelo cinema, na medida em que a representação cinematográfica equipara a importância do mundo circundante à figura do homem, proporciona um registro mais amplo da existência humana, conferindo mais precisão à compreensão da relação do indivíduo com a formação social na qual se encontra.

O cinema, entretanto, não fundamenta a sua expressividade somente na capacidade de identificação com o público, mas também no modo como consegue representar pontos de vista distintos (como, por exemplo, nas concepções contra-ideológicas), esse efeito, comumente, é atribuído por teóricos e realizadores ao trabalho de montagem, artifício que pode quebrar a excessiva aproximação entre o real e a representação cinematográfica.

Bazin diferentemente de Lukács estava distante da tradição marxista, mas também buscava o específico fílmico, entretanto, em uma proposta definida como fenomenológica, evidentemente, havia afinidades com essa escola filosófica, mas em termos muito genéricos. Como explica Casetti, a concepção de Bazin:

Au-delà des métaphores (qui cependant restituent bien le ton du discours de Bazin, dont l'expression des points centraux est souvent confiée à des suggestions , des allusions, des paradoxes), la trame qui émerge est claire: le cinéma adhère au réel, et participe même à son

existence. (CASSETTI, 2012,p.36) ¹

André Bazin defendia um cinema que de fato estivesse encravado na realidade, a tela se impregna de toda aquela realidade representada, sua proposta compreendia a própria inserção do cinema na realidade, ao ponto de se confundirem.

Bazin simpatizava com o Neorealismo, pois seus filmes mais importantes como *Ladrões de Bicicleta* de (1948) e *Umberto D* (1952) de Vittorio de Sica utilizavam planos de longa duração, que realçavam a possibilidade de interação entre a tela e a vida. Determinando um cinema ontológico, o que aparece é o ser em sua dimensão física, mas principalmente psicológica. Por esse motivo não concedia muito espaço para a montagem, relegava-a em nome da continuidade, o espaço no qual a vida poderia ser captada.

En una formulación, puede decirse que cuando Rossellini, em 1959, exclamo “las cosas están ahí, porque manipular?”, expresó en una sola frase aquello que Bazin, desde 1945, había reiterado una otra vez. Tal vez sea difícil encontrar alguien que haya tomado la idea de reproducción en su sentido tan literal. (XAVIER, 2008, p.109) ²

O esforço de captar a vida pelo cinema leva Bazin a defender o Neorealismo como a estética que mais se aproximou desse cinema verdade, a narração contida no plano-sequência era a metáfora que se buscava a vida, a sua espontaneidade revelada pelas lentes da câmera.

Ismail Xavier observa que em Bazin a percepção é dada, mas não se atenta para a percepção e as condições nas quais elas se formam. As coisas que aparecem são dadas sem apresentar sua origem. Por isso considera que a fenomenologia de Bazin se resume em uma contemplação de algo que apenas se insinua, mas não se apresenta de fato (p.120).

Enquanto a proposta de Bazin é existencialista a de Kracauer é materialista, partindo também de uma perspectiva realista, o teórico alemão em seu livro *Théorie du film – La rédemption de la réalité matérielle* (2010) confirma que o suporte do cinema é a realidade,

¹Além das metáforas (que todavia restituem bem o tom do discurso de Bazin, cujo a expressão dos pontos centrais é frequentemente confiada à sugestões, alusões, paradoxos), a trama que emerge é clara: o cinema adere ao real, e participa de fato da sua existência.

² Em uma formulação, pode dizer que quando Rossellini, em 1959, disse “as coisas estão aí, por quê manipular?”, exprssou em uma so frase aquilo que Bazin, desde 1945, havia reiterado uma outra vez. Talvez seja difícil encontrar alguém que havia tomado a ideia de reprodução em seu sentido literal.

que em última instância é representada. Por meio deste veículo podemos analisar o comportamento das pessoas, as coisas e os objetos.

Para Kracauer o cinema registra a realidade visível e mais importante pode apresentar uma outra que gravita em torno da realidade física, e que carrega grande parte do significado do real. Tal como Bazin, Kracauer partia da realidade revelada pela fotografia, era o substrato do cinema, portanto fundamental sua compreensão para o entendimento do próprio cinema e da realidade. Casetti compara os dois autores quanto a esse aspecto:

Kracauer, comme Bazin, part d'une analyse de la photographie comme l'ancêtre le plus immédiat du cinéma. (CASSETTI, 2012, p.41)³

Portanto a fotografia mostra aspectos que estão explicitamente visíveis e outros que somente depois de uma segunda ou terceira análise podem ser identificados. Nesse sentido a fotografia é um modo de conhecimento satisfatório na medida em que se funda na qualidade de seu suporte, a realidade. Fundamenta-se portanto no real registrado, representado para conhecer essa realidade focalizada pela câmera fotográfica.

(...) Mais, de par le pouvoir révélateur de l'objectif. Il tient aussi de l'explorateur ; sous l'aiguillon d'une curiosité insatiable, il parcourt des étendues vierges dont il relève les étranges configurations. La photographie mobilise tout son être, non pas configurations. Le photographe mobilise tout son être, non pas pour l'épancher dans des créations autonomes, mais pour le dissoudre dans la matérialité des objets qui le cernent. (KRACAUER, p.45, 2010)⁴

A fotografia revelaria coisas inclusive que não fossem intencionais no momento de sua reprodução. Esse elemento fortuito para Kracauer é fundamental na determinação da fotografia e do cinema como instrumentos de conhecimento da realidade. E a fotografia estaria excessivamente ligada ao cinema.

Ce n'en est pas moins à la photographie, et particulièrement à l'instantané, que revient légitimement la première place parmi ces constituants du film, car elle est et reste indéniablement le facteur déterminant du contenu

³Kracauer, como Bazin, parte uma análise da fotografia, considerada como o antepassado mais imediato do cinema.

⁴ (...) Mas, por causa do poder revelador da objetiva, ele tem também do explorador; sob a ponta de uma curiosidade insaciável, ele percorre extensões virgens das quais ele assinala estranhas configurações. O fotógrafo mobiliza todo seu ser, não para desabafá-lo nas criações autônomas, mas para o dissolver na materialidade dos objetos que o cercam.

filmique. La nature de la photographie survit dans celle du film. (KRACAUER, p.61, 2010)⁵

O movimento seria o aspecto definidor do cinema em relação a fotografia, nesse aspecto o cinema seria mais desvelador da realidade do que a fotografia, evidentemente as qualidades da fotografia se acrescentava o registro do fluxo da vida cotidiana. Kracauer classifica cinco afinidades entre a arte e a realidade, considerando que a fotografia compartilha quatro afinidades com o cinema, e este tem uma quinta afinidade que é o “fluxo da vida”, própria do cinema.

Kracauer primeiro elenca o “não-artificial”; defensor de uma abordagem realista, ele via a vantagem da fotografia e do cinema em relação às outras artes por terem como suportes a própria realidade, o seu registro, a imediatidade com o real. Por isso a princípio ele combate as artificialidades do cenário ou das representações teatrais, entretanto, ressalta que a afirmação não se sustenta sem as devidas reservas.

Aux termes de la règle que nous avons alors proposé, même un film utilisant des décors de théâtre – pour nous en tenir à ce seul aspect de l’artificialité – peut revêtir une qualité cinématographique si son exécution technique atteste d’un sens du médium, étant entendu, cependant, qu’un film restera, dans tous les cas, moins, cinématographique qu’un film entièrement voué à la caméra-réalité. (KRACAUER, p.110, 2010)⁶

Mesmo um cinema de cenários e com atores atuando como se estivessem no teatro não impede de emergir a imediatidade do real, mais adiante nos deteremos melhor sobre essa relação entre cinema e a representação teatral em Kracauer. A segunda característica é o fortuito, para Kracauer esse traço do cinema e da fotografia é responsável por grandes momentos de beleza e de descoberta da verdade.

L’affinité du film pour les événements fortuits ressort on ne peut plus clairement de son hypersensibilité au monde de la rue – ce mot recouvrant non seulement la rue proprement dite, et en particulier la rue de grande ville, mais également ses diverses annexes, telles que gares, dancings et salles de réunions publiques, bars, halls d’hôtels, aéroports, etc. S’il était besoin d’une preuve supplémentaire du lien de descendance et de parenté qui unit le film à la photographie, on la trouverait là, dans cette prédilection partagée. La rue,

⁵Não menos à fotografia, e particularmente à instantaneidade, que equivale legitimamente ao primeiro lugar entre estes constituintes do filme, pois ela é inegavelmente o fator determinante do conteúdo fílmico. A natureza da fotografia sobrevive no filme.

⁶ Nos termos da regra que então propusemos mesmo um filme utilizando cenários de teatro – para nos atermos somente ao aspecto da artificialidade – pode revestir-se de qualidade cinematográfica se sua execução técnica ocorre segundo o sentido próprio do meio, entende-se entretanto, que tal filme permanecerá, em todo caso, menos cinematográfico que um filme inteiramente voltado para a câmera-realidade.

que nous avons déjà caractérisée comme le lieu des impressions fluctuantes, nous intéresse ici en tant que milieu où l'accidentel l'emporte sur le providentiel, où il est pratiquement règle que l'événement prenne la forme de l'incident inattendu. (KRACAUER, p.111, 2010)⁷

Kracauer ressalta a casualidade como forma de colher o real, inopinadamente a câmera fotográfica e a cinematográfica registra o evento. E o melhor lugar para se encontrar o acaso é a rua da grande cidade, é a multidão especialmente que concede uma gama significativa de situações inesperadas, e estas seriam fontes de descoberta, de desvelamento da verdade.

Um terceiro aspecto é “o ilimitado”, os dois instrumentos de registro mostram uma afinidade com o continuum, com o aspecto inesgotável de possibilidades, existe uma variedade infinita de encontrar realidades. Um quarto aspecto é o indeterminado. O cinema e a fotografia tendem a expressar “o indeterminado”, segundo Kracauer os objetos e certos comportamentos registrados possuem uma significação relativamente indeterminada, a multiplicidade de significações que um mesmo plano pode ter, independente do interesse subjetivo do autor da foto ou do filme é abundante.

A quinta afinidade pertenceria somente ao cinema, o “fluxo da vida”, em decorrência da imagem movimento, o cinema traz consigo uma nova possibilidade de conhecer o real, como define Kracauer:

Dans la mesure où les plans, ou les combinaisons de plans, dont il est construit sont porteurs de significations multiples, sa visée dépasse le monde matériel. À travers le flux ininterrompu des correspondances psychophysiques qu'il suscite, il laisse apercevoir une réalité que l'on peut à bon droit appeler <<la vie>>. Mais il s'agit ici de la vie en tant qu'elle intimement liée, comme par un cordon ombilical, aux phénomènes matériels desquels émergent ses contenus affectifs et intellectuels. Or le film tend à saisir l'existant matériel en ce qu'il a d'illimité. (KRACAUER, 2010, p.122)⁸

⁷ A afinidade do filme por eventos fortuitos sai de sua hipersensibilidade pelo mundo da rua – esta palavra recobrando não somente a rua propriamente dita, e em particular a rua da grande cidade, mas igualmente seus diversos anexos, tais como estações de trem, dancings, salas de reunião pública, bares, halls de hotéis, aeroportos, etc. Se fosse necessário uma prova suplementar dos laços de descendência e do parentesco que une o filme à fotografia, nós a encontraremos, nesta predileção compartilhada. A rua que nós caracterizamos como o lugar das impressões flutuantes, nos interessa aqui enquanto o meio onde o acidental ganha da providencial, onde é praticamente a regra que o evento tome a forma de incidente inesperado.

⁸ Na medida onde os planos, ou as combinações de planos, como eles são construídos são portadores de significações múltiplas, sua intenção ultrapassa o mundo material. Através do fluxo ininterrupto das correspondências psicofísicas que ele suscita, ele deixa perceber uma realidade que podemos chamar <<a vida>>. Mas trata-se aqui da vida no que ela tem de intimamente ligada, como por um cordão umbilical, aos fenômenos materiais dos quais emergem seus conteúdos afetivos e intelectuais. Porém o filme tende a alcançar a existência material no que ele tem de ilimitado.

O movimento inserido no filme capta a ininterrupção do real, e por isso ele se apresenta, é percebido como uma fluência da corrente de um rio. Esta realidade por sua vez serve para constituir o cinema como imagens em movimento. Por outro lado por causa dessa qualidade de reverberar o “fluxo da vida”, Kracauer afirma que o cinema aponta os conteúdos afetivos e intelectuais da realidade, bem como os aspectos psicofísicos do momento do registro.

Mais adiante Kracauer sintetiza, o “fluxo da vida” são os eventos materiais, antes mesmo que a sua qualidade mental, ainda que também a envolva. O autor enfatiza o aspecto materialista de análise da realidade que o cinema pode proporcionar, é a própria enxurrada dos fatos observados na realidade cotidiana que desvelará o real e permite o seu conhecimento.

Mesmo uma representação teatral não retira esse caráter de realidade do cinema, segundo Kracauer. Ele não descarta que o elemento teatral no cinema, afirma que a representação teatralizada pode até mesmo em alguns casos, exercer uma função complementar de evidenciar o real.

Les intermèdes théâtraux intervenant dans des films par ailleurs réalistes assument une fonction cinématographique dans la mesure où, se plaçant à l'écart du flux de la vie, ils se mettent en relief. Paradoxalement, l'artificialité théâtrale, qui en principe va à contre-courant du médium, joue un rôle esthétiquement positif dès lors qu'elle est traitée de façon à mettre en valeur le non-artificiel. Aussi, plus un numéro de théâtre placé en insert est stylisé, mieux il joue son rôle de repoussoir pour la caméra-réalité.(KRACAUER, 2010, p.125)⁹

A “teatralização do cinema” apesar de aparentemente ir contra o meio por acrescentar algo de artificial que pode interromper o “fluxo da vida”, repelindo a câmera-verdade, aponta que aquilo que se passa na tela é um filme, e não a própria realidade. Por contraste, segundo Kracauer, a inserção do artificioso, do “caráter fortuito do fluxo desfralda tudo ao redor”, desvela muitas vezes a própria realidade do filme, denuncia seu caráter fictício, assim a ilusão da representação teatral é também desmistificada.

⁹ Os intermédios teatrais intervêm nos filmes por outro lado por serem realistas assumem uma função cinematográfica na medida onde, se situam à distância do fluxo da vida, eles o põem em relevo. Paradoxalmente, a artificialidade teatral, que em princípio vai contra a corrente do meio, representa um papel esteticamente positivo desde o momento que ela é tratada de maneira a valorizar o não-artificial. Assim, mais um número de teatro inserido é estilizado, melhor ele representa seu papel de rejeitar a câmera-realidade.

As abordagens de Kracauer sobre cinema e modernidade em alguns aspectos se relacionam com as análises de Walter Benjamin sobre a vida urbana e a capacidade do cinema em produzir novos conhecimentos sobre a própria sociedade moderna. Ambos consideravam o cinema como um sintoma e uma desvelação do real, principalmente da realidade moderna.

Walter Benjamin, contemporâneo e amigo de Kracauer, expressou ideias próximas ao seu conterrâneo. Benjamin faz algumas observações célebres sobre a relação entre o cinema e a sociedade em seu texto *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1996): 1) a ampliação da percepção dos espaços: por conta dos grandes e dos pequenos planos o cinema permitiu a visualização de novos espaços, antes limitados a presença dos indivíduos, como afirma Benjamin fez explodir os limites das ruas, dos escritórios, dos quartos, das estações, das fábricas, dos cafés através das “viagens” das câmeras, registrando lugares insuspeitos, do mesmo modo em que ela também capta o pequeno gesto, como o ato de pegar um isqueiro, através de seus recursos como “imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações”; 2) o poder de inserção no real, como consequência do fato anterior, Benjamin defende que o cinema, proporciona uma aproximação maior do artista com a realidade, para ele, o cineasta penetra profundamente no real, comparando-o com o cirurgião que intervém diretamente no corpo, ao contrário da pintura, por exemplo, na qual o pintor mantém certa distância entre ele a realidade dada que enforma a obra; 3) a atenção do cinema baseada no choque, a não fixação da imagem, provoca um esforço do espectador para apurar a sua percepção, por isso afirma a que o cinema “é a forma de arte correspondente aos perigos existentes mais intensos com os quais se confrontam o homem contemporâneo”(p.192, 1996); 4) c o cinema capta o espectador pela distração, o cinema mergulha no espectador, o engole, envolvendo-o com o ritmo de suas vagas, produzindo uma recepção tátil.

Portanto, apesar de criticar o desaparecimento da aura artística na época contemporânea, Benjamin tinha uma visão otimista diante das artes fundamentadas no processo de reprodutibilidade técnica nas sociedades modernas, devido a essa reprodução em série e ao caráter tátil do cinema, defendia a possibilidade do desvelamento do real pelo filme e inclusive aventava a possibilidade de sua utilização para ampliar o grau de consciência política das massas. Benjamin percebeu que o cinema, era por excelência a arte da sociedade moderna, modificando desta forma o próprio *status* da arte na contemporaneidade

Benjamin foi um dos primeiros a perceber a estreita relação entre o cinema e a sociedade moderna, ambos caracterizando-se pelo ritmo frenético e avassalador da economia

capitalista, e é nesse encontro que ele observa o grande potencial do veículo em abordar os conteúdos da realidade contemporânea, marcada por transformações constantes, efemeridade, instabilidade, velocidade, tecnologia, e consumismo.

O cinema surge no final do século XIX, seguindo as linhas da conturbada realidade social do capitalismo moderno. A rápida sucessão de imagens, como se o indivíduo estivesse em um moderno meio de transporte diminui as distâncias e possibilita a sensação de compressão do tempo. Do mesmo modo a rápida sucessão de imagens, tornara-se cada vez mais frequente, com o advento de novas tecnologias provocando novas sensações e estados de não pertencimento a lugar nenhum, ou de estranhamento, apresentado de forma cabal em uma identidade descentrada, na qual não há referências seguras para os indivíduos diante das mudanças intensas. Esse é o próprio ritmo veloz da lógica industrial, das ruas movimentadas e das constantes intervenções e demolições urbanas. É dessa realidade que se referem Kracauer e Benjamin.

Dentro desse contexto, segundo Benjamin, o cinema exerce um papel central, ao conduzir a plateia aos estados de super-excitação, entregando-se ao deleite das sensações e da emoção, os indivíduos muitas vezes sentem o filme como se estivessem experimentando o próprio real, o que leva alguns autores a acreditarem, como Bazin, em um encontro do cinema com a vida, ao ponto dos dois se coincidirem, por causa desta suposta identificação do público com o que está sendo projetado, causou uma polêmica que persiste até os dias atuais, nas discussões sobre a ‘impressão de realidade’ do filme, que retomaremos posteriormente. Questão que ao longo das décadas seguintes levaram ao questionamento nos tempos atuais em distinguir o real da ficção.

E a imagem, em certo sentido é a expressão desse embotamento entre as fronteiras. O desenvolvimento desta questão passa pelo desenvolvimento do cinema como matriz e outros meios imagéticos como originados dessa prática cinematográfica e sua relação com a sociedade.

Por enquanto, analisando essa relação entre cinema e a sua grande ascendência sobre a plateia, fica patente que esse veículo foi um dos primeiros a exercer uma forte força imagética sobre as pessoas na sociedade contemporânea, de tal modo, como afirma Jameson, que se tornou difícil encontrar alguma realidade que não passe pelo crivo do cultural (p.283, 1996) ou por meio da imagem.

Muitos autores apontam para esse fato como uma crise na representação, pois se tudo (ou muita coisa) é imagem, ou espetáculo, como para Guy Débord, não haveria mais distinções entre a representação artística da representação social no seu sentido amplo, ou melhor, o que era próprio da vivência cotidiana passou a ser representação.

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (...). A especialização das imagens do mundo se realiza no mundo da imagem autonomizada, no qual o mentiroso mentiu para si mesmo. O espetáculo em geral, como inversão concreta da vida, é o movimento autônomo do não-vivo. (DEBORD, 2007, p.13)

Neste aspecto Débord aponta para o elemento crucial da arte na sociedade de consumo capitalista. Tema levantado no trabalho pioneiro de Theodor Adorno e Max Horkheimer, principalmente no texto *Indústria Cultural – O esclarecimento como mistificação das massas*, no qual sustenta a ideia de que sob o jugo do capital quase tudo é transformado em mercadoria, como a força de trabalho, fazendo com que desapareça a qualidade, em um mundo em que tudo é mediado quantitativamente pela moeda. O mesmo ocorrendo com as obras artísticas, que sofreriam o mesmo tratamento. Entretanto, Débord alerta que não somente as obras de arte no capitalismo passam por um processo de reificação, mas o próprio modo de fruição e de diversão do material cultural é reificado¹⁰. Além disso, para Débord, com certo grau de exagero, a preponderância das imagens na sociedade contemporânea é tão grande que nas condições atuais tudo é vivido como espetáculo, não havendo mais nenhuma relação social que não fosse mediada por imagens.

1.2.1 Cinema, Ideologia e Alienação

Outra discussão realizada por parte das escolas cinematográficas da segunda metade do século XX, versou sobre a ideologia projetada nos filmes, compreendia-se na maior parte das vezes que isso se devia à “impressão de realidade” que o cinema portava, indutora da identificação entre a realidade e a ficção projetada pelo cinema, o que por sua vez levaria à produção de ideologia no filme, polêmica instaurada pelas revistas *Cinéthique* e *Cahier du Cinéma*, retomada posteriormente por Jean Patrick Lebel (1972). O autor defende a ideia de

¹⁰ Jameson observa perspicazmente que os autores da Escola de Frankfurt se apropriaram do conceito marxista de reificação para analisar os produtos da indústria cultural e dentro desse contexto, Jameson define o termo: “A teoria da reificação descreve o modo pelo qual, sob o capitalismo, as formas tradicionais mais antigas da atividade humana são instrumentalmente reorganizadas ou taylorizadas, analiticamente fragmentadas e reconstruídas segundo os vários modelos racionais de eficiência, e essencialmente reestruturadas com base em uma diferenciação entre meios e fins.”

que a maioria dos teóricos de cinema de inspiração marxista estava equivocada ao colocar o problema em termos de “impressão de realidade”. Lebel considera que a necessidade de desconstrução das vanguardas cinematográficas deve-se ao combate à fascinação provocada pelo cinema nos espectadores e que a “impressão de realidade”, não seria a causa da fascinação.

Entretanto, mesmo nessa observação de Lebel, poder-se-ia questionar se, de fato, o público ao entrar em pânico, não se encontraria, ao mesmo tempo, fascinado com as imagens projetadas na tela. Uma segunda questão é saber se o cinema envia o espectador ao mundo do sonho, ao invés de fazê-lo retornar à realidade, como defende Lebel, ou se ao contrário, o envia à realidade, ainda que de modo imaginário.

Entretanto, a controvérsia pode ser aparente, o que um determinado segmento de cineastas e teóricos do cinema de inspiração marxista combate é a fascinação que o cinema clássico produz ao dar ao público a ilusão de estar vivendo de fato aquela realidade representada, por mais fantástica que ela possa parecer; portanto, a “impressão de realidade” não é necessariamente antípoda da concepção de cinema como “fábrica de sonhos”, mas pode ser a outra face da mesma realidade.

No entanto, Lebel faz interessante observação ao afirmar que a existência da ideologia nos filmes não depende apenas das semelhanças imputadas por uma “impressão de realidade”, pois o caráter ideológico dos filmes é formado por um conjunto de diferentes elementos ideológicos, que envolve momentos distintos da produção, distribuição e consumo, e em cada um é possível perceber a formação da ideologia.

(...) estes processos ou figuras de estilo só adquirem sentido devido à sua posição relacional em função do conjunto dos elementos que formam o filme, tanto o nível ideológico como estrutural. O efeito ideológico de cada forma provém do lugar que ocupa na estrutura do filme, ao mesmo tempo que o efeito ideológico desta estrutura é a resultante dos efeitos ideológicos das diferentes formas que a compõem. A importância relativa de cada elemento em relação ao outros e em relação à estrutura do conjunto varia sensivelmente segundo um jogo de determinações e de sobredeterminações que formam uma rede de mediações extremamente complexa, através da qual tem interesse de seguir o caminho do sentido de cada filme (LEBEL, 1972, p.84)

Lebel também observa que a própria ideologia nos filmes se deve ao fato dessas se encontrarem em um âmbito mais amplo da sociedade, e por isso essa ideologia seria antes um produto da realidade externa ao cinema, nesses termos o autor pensa qual as relações entre sensibilidade do espectador e ideologia. O espectador só seria tocado pela ideologia em

decorrência dos valores ideologizados apreendidos ao longo de sua formação cultural. Além disso, Lebel afirma corretamente que os recursos cinematográficos de combate à ideologia, à “impressão de realidade”, tais como os falsos raccords, a câmera agitada e a fragmentação das imagens por si mesmos não seriam suficientes para quebrar a ideologia dos filmes. A utilização desses recursos pode interessar também uma produção mais comercial, neutralizando assim o objetivo político e social daquelas inovações estilísticas.

Por outro lado, apesar da intenção dos autores do “cinema da desconstrução” em controlar a presença da ideologia nos filmes, isso não impede que ela apareça em algum momento das etapas de sua elaboração, para isso requer uma atenção especial do diretor em monitorar esses momentos, como afirma Lebel:

(...) para isso o cineasta deve ter uma autoridade sócio-artístico para resistir às pressões econômicas e às coações materiais que exercem sempre qualquer efeito ideológico. (LEBEL, 1972, p.108).

Contudo, é importante sublinhar que mesmo considerando a dificuldade em se produzir um discurso que escape ao condicionamento ideológico, o “cinema da desconstrução” ou novo cinema, favoreceu em sua história uma crítica fina ao produto padronizado do cinema comercial, impactando todo o cinema produzido posteriormente. A implementação de unidades perturbadoras da diegese, serviu para encorajar outros autores sobre o específico fílmico, o estatuto artístico do cinema, pois a “desconstrução” possibilitava fazer o corte entre a vida e a arte, imprescindível para a definição do fazer artístico.

Nesse sentido, o método da “desconstrução” contribuiu decisivamente para o *ethos* cinematográfico do fazer artístico, ampliou as potencialidades estéticas e de expressão do meio, ao mesmo tempo concedeu ao cineasta o status de artista, dando-lhe a função de ser um porta-voz de seu tempo. Os artistas do novo cinema tentaram assumir essa tarefa, através de uma fundamentação teórica, contrapuseram-se à indústria cinematográfica dominante, permitindo assim uma tomada de posição crítica em relação à cultura de massa e, sobretudo, à sociedade capitalista que concede suporte a esse tipo de produção. Assim, esse cinema conseguiu, em várias ocasiões, transcender a ideologia dominante.

Retomando a relação entre as formas de representação aqui levantadas, elas apontam padrões de pensamento de uma determinada sociedade, convergem, pois, em um mesmo espaço e tempo, desvelam uma mesma ideologia. Complementando essa afirmação, e de acordo com essa convergência, é possível perceber que a representação fílmica encontra-se no interior da representação ideológica no sentido social mais amplo, o cinema como as outras

instituições sociais são veículos da ideologia dominante, mas ao mesmo tempo podem ser os espaços da crítica à ideologia.

A identidade da obra de arte com a realidade, e em especial o cinema, por conta de sua proximidade com o real, puxa para si, como afirma Theodor Adorno (2008, p.21), os seus *membra diseta*, os vestígios do ente, e evidentemente os fragmentos da vida social, reunidos pelas mãos do artista. No entanto, essa mesma obra se opõe ao mundo por ela representada, exatamente por configurá-lo de modo distinto, correspondendo à interioridade dos homens como representação. Portanto, tanto o conceito marxista de ideologia como o conceito freudiano do inconsciente são capazes de dar pistas para decifrar o caráter concreto da relação entre a arte e a sociedade, e constituem o estatuto das representações sociais e das representações cinematográficas.

Entretanto, Adorno ressalta que o elemento psicanalítico da obra, especificamente a análise dos sonhos, é insuficiente para a sua apreensão, outros também são decisivos, como o idioma, o material trabalhado e a própria obra como produto final. Adorno ainda defende que a abordagem psicanalítica privilegia a adaptação à realidade, como uma verdadeira ideologia da harmonia, descartando muitas vezes o dissonante como “fuga” e nesse sentido a psicologia da arte apreende o artista apenas como um “neurótico incorporado”. Adorno reconhece que a obra possa representar fuga, mas não completamente.

De modo semelhante, Jameson ao se contrapor à ideia da arte apenas como manipulação, coloca outro conceito freudiano, o de recalque, ao analisar as obras da cultura de massa, aponta que essas exerceriam um poder de contenção em relação aos sentimentos negativos, como: “trauma, memória culpada, desejo culpado ou intimidador, angústia” (1995, p.25), em que o desejo recalcado é aplacado por um preenchimento simbólico, como afirma na seguinte passagem do livro *O Inconsciente Político*:

...a função ideológica da cultura de massa é entendida como um processo pelo qual impulsos de outra forma perigosos e protopolíticos são ‘administrados’ e desativados, racionalizados e se lhe oferecem objetos espúrios, então um passo preliminar também deve ser teorizado em que esses mesmos impulsos - na matéria prima sobre qual age o processo- são inicialmente despertados dentro do próprio texto que busca silenciá-los. (JAMESON, 1988, p.297)

Mas do mesmo modo que Adorno, Jameson, referindo-se ao cinema, afirma que o recalque e a satisfação dos desejos correspondem à unidade de um mesmo mecanismo no interior do aspecto imaginário da obra de arte, mas não apenas isso, ele observa a dimensão utópica no interior do próprio recalque, da própria ideologia, pois esses mecanismos também estão associados às esperanças e fantasias positivas da coletividade, que são expressas de forma independente das distorções ideológicas do cinema.

Adorno também reconhece que a arte está imbuída do desejo de se construir um mundo melhor, entretanto, ele é pessimista em relação às possibilidades utópicas das obras em relação à sociedade. Segundo Adorno, para Freud as obras não são satisfações imediatas do desejo, mas serve de meio para transformar a pulsão libidinal em produção social, apresentando assim o caráter acrítico da obra na sociedade, e deste modo concebendo a arte como aceitação conformista. Para Adorno, a psicanálise concebe a obra de arte como um bem cultural agradável, acaba por excluir a negatividade da arte, desperdiçando os conflitos pulsionais que estão em sua gênese e que poderia indicar o seu potencial de desvelação. Nesse sentido, Adorno concebe que uma arte com essas características faz sumir a admiração para mergulhar o indivíduo na obra, não mantendo a devida distância, desinteresse que permite estabelecer a diferença entre a arte e a sociedade, e assim manter o seu caráter de negatividade.

A relação da arte não era a de incorporação... é precisamente o caso nas obras modernas, que vêm na direção do espectador como, por vezes, as locomotivas do cinema (ADORNO, 2008, p.29)

Nesse tipo de arte haveria a substituição da experiência sensível do mundo pelos processos tecnológicos cada vez mais avançados, essa consideração leva à identificação do público com o que é projetado, mas observando também a arte como prolongamento da vida, e assim, para Adorno, perder-se-ia a capacidade de transcendência da arte, pois a arte da indústria cultural circunscreve a obra como objeto de consumo. A condição dessa arte moderna se deve para Adorno e Horkheimer (1985) ao condicionamento da economia capitalista e não ao desenvolvimento da técnica em si mesma. Com a desertificação da obra, segundo Adorno, a arte não precisa mais afirmar a sua verdade, basta o observador seguir os ditames da padronização. A essa situação Adorno aponta a presença de um tipo de fetichismo relacionado ao criar artístico moderno, que realiza antes de tudo a legitimação da lógica do capital.

Fica evidenciado, então, que Adorno não concebe uma possível função positiva da arte fundamentada na tecnologia moderna, apontando o inverso, um lugar de uma maior reificação

e alienação, mesmo naquelas obras que imprimem a dissonância como meio de criticar o capitalismo, na realidade aqui analisada sobre o cinema pode se colocar como dissonantes as propostas do Neorrealismo e da Nouvelle Vague que vão além dessa proposição de Adorno.

Em contraponto ao seu pessimismo obsessivo em relação à arte no tempo de reprodutibilidade técnica, principalmente em seu texto *Indústria Cultural - o esclarecimento como mistificação das massas*- Adorno, na *Teoria Estética*, apresenta algumas passagens com ingredientes utópicos na arte contemporânea por ele considerada reificada, Adorno ressalva que o segmento crítico da arte moderna se torna sim um lócus de contestação no interior das relações reificadas do capital. Assim, ele observa que o modernismo compromete-se no plano teleológico, político e prático, mesmo que inserido na lógica da indústria cultural, admitindo que é possível “produzir artisticamente a partir da natureza específica de meios de origem extra-estética” (p.59) através da conjunção dos meios técnicos avançados com as experiências estéticas também avançadas. Assim o autor reconhece o caráter qualitativo diferenciado dessa nova arte com a reprodução das imagens em locais distintos, além disso ele também reconhece que a marginalização da arte moderna radical, seria um sintoma da reação do *status quo* da sociedade em relação às inovações propostas.

Para Adorno a metafísica (filosofia) negativa e a recusa do artista em fornecer explicação evidente sobre a obra, ao se expressar por meio de símbolos, faz parte da tradição da arte. Dentro da proposta adorniana, a filosofia teria a importância de atuar como reavaliadora da estética, acredita Adorno que a metafísica e o símbolo podem virtualmente se tornar um conteúdo, assim como, determinar a forma. As duas para Adorno apesar de não se identificarem, se relacionam como instâncias sociais, se alimentam e interagem no significado estético da obra, como no seu significado social. Estendendo essa análise de Adorno, mesmo em discordância com ele a respeito da posição do cinema na sociedade, podemos perceber como essas duas instâncias constroem o cinema como uma instituição que é a um só tempo artístico e social, e deste modo contribui para delimitar a sua forma.

Parafraseando Adorno em sua análise sobre a estética em geral, é possível tirar duas conclusões importantes do que foi exposto; primeiro, até quando a arte é explicitamente uma crítica da sociedade, ela apresenta a sua “natureza” social e, em segundo lugar, a constatação de que não se compreende a expressão artística quando se descuida dessa “natureza”. No cinema, exatamente por sua representação estar tão próxima da realidade que lhe serve de base, a discussão sobre o específico fílmico, que perpassa a forma e o conteúdo é mais encarniçada; o real de base serve tanto para aproximar, como para afastar a elaboração de um

significado estético preciso, e por isso, como analisado acima, a montagem ocupa lugar preponderante nessa discussão.

Grande parte da discussão sobre o caráter específico da estética cinematográfica de fato parte da discussão sobre a montagem. Tema iniciado principalmente pelo Cinema Russo, tornou-se um dos elementos chaves na compreensão da linguagem do cinema, principalmente, no que diz respeito ao confronto entre o cinema de vanguarda, o cinema de arte e o cinema comercial, de estilo hollywoodiano.

Esse fato tem outra implicação, quando se pensa, como Adorno, que o objeto formado desperta o conteúdo da forma, em relação ao cinema pode se considerar, então, que este é mais evidente, por causa de sua aparente imediatidade com o conteúdo, o que faz com que alguns autores defendam que o cinema é portador de uma representação que leva diretamente às coisas, sem mediações. Entretanto toda forma artística é mediada pela realidade social e pelos símbolos, e como afirma Jameson no livro *Marxismo e Forma*, a forma artística permite apreender o real de modo coletivo, histórico e social,

Outra observação adorniana sobre a forma e que é extremamente fecunda nas análises cinematográficas é a presença da logicidade, como elemento essencial na sua definição. Para Adorno, as obras modernas tendem a ser abertas e assim dissociar a forma do conteúdo, mas, mesmo os arroubos revolucionários e inovadores dos mais variados tipos de modernismo na tentativa de estabelecer uma arte inquieta, instável, desestabilizadora da percepção, não são capazes de excluir a lógica do interior dessas novas formas. Ele chama a atenção para definição da forma a partir das ideias de simetria e repetição, mas que mesmo quando se tenta destruir essa “harmonia”, a lógica em si não desaparece, como ele defende na *Teoria Estética*:

As análises musicais, por exemplo, mostram que mesmo nas obras mais desorganizadas e mais opostas à repetição existem analogias, que numerosas partes correspondem a outras em quaisquer características e que apenas pela referência a elementos idênticos é que se realiza a não-identidade procurada; sem nenhuma semelhança o caos permaneceria por seu turno uma invariante. (ADORNO, 2008, p.216)

Estendendo essa análise aos filmes produzidos por algumas vanguardas, como os cinemas da desconstrução, abordados anteriormente, é possível perceber que por mais que se utilize recursos para destruir a diegese do filme, a sua forma mesma não é destruída, o esforço em apagar os limites tradicionais da representação fílmica torna-se uma constante e ele por si só estabelece uma constância, uma coerência, uma lógica.

Como afirma Adorno, a forma é o que media a obra e o mundo empírico, como também a subjetividade do artista com a objetividade social na qual está implicada a obra. Para Adorno é inconcebível uma arte sem forma, ela é a responsável pela organização de tudo o que contém a obra, transformando-se assim em uma linguagem. Portanto, a forma é uma mediação da obra com o real, uma síntese dos impulsos externos com a criatividade do artista, a forma coloca a arte para se pronunciar sobre o mundo, pois este está como que sedimentado na forma.

Assim, a organização da obra conflui em si a “correlação entre o movimento artístico e o movimento do conceito” (2008, p.540). Para Adorno ao se elaborar uma estética, cria-se a própria metodologia da arte que relaciona o objeto e o pensamento estético. uma segunda mediação aqui é apontada, - pois como já foi analisado anteriormente a primeira se refere a relação entre a obra e o contexto social, - entre a obra e a reflexão, esta última sendo realizada “através do *médium* do conceito” (2008, p.541).

Partindo dessas teses adornianas, no que se refere ao cinema, apesar das controvérsias em torno da montagem como elemento central para abordar o seu perfil estético, é lícito afirmar, analogamente a Adorno, que ela é o eixo organizador do filme, a montagem exerce um papel decisivo na configuração da forma cinematográfica. No caso específico do cinema de arte ou do cinema alternativo, a tematização sobre o papel da montagem na definição da forma fílmica ganha grande destaque, e onde poderíamos supor a segunda mediação do cinema, a obra e a reflexão.

Em flagrante oposição ao cinema comercial que possui uma forma predominantemente padronizada, as vanguardas cinematográficas, remetem as suas obras ao crivo da atividade reflexiva, e nesses termos poderíamos afirmar do mesmo modo que Adorno sobre a importância da reflexão para obra de arte em geral:

A estética intervém pela sua reflexão; só através dela se pode abrir a perspectiva do que é a arte. Pois a arte e as suas obras são apenas aquilo em que se podem converter. Porque nenhuma obra consegue resolver de todo a sua tensão imanente; porque a história ataca, por fim, a idéia de semelhante resolução, a teoria estética não pode contentar-se com a interpretação das obras de arte existentes de seu conceito. Ao voltar-se para o seu conteúdo de verdade, é impelida, enquanto filosofia, para lá das obras. A consciência da verdade das obras de arte reencontra, enquanto consciência filosófica, a forma aparentemente mais efêmera da reflexão filosófica, o manifesto. (ADORNO, 2008, p.543/544).

Apesar da descrença de Adorno no cinema como forma de arte autêntica, poderíamos estender essa análise ao próprio cinema, mesmo a contragosto de seu autor, pois é a arte mais próxima do real como vimos, em grande parte devido ao seu suporte de registro da realidade. Para Adorno os fatos recentes devem iluminar os passos da arte, em busca do conhecimento e da verdade que se desvela. Entretanto, ao contrário, de nossa posição em pensar na teoria adorniana para compreender as possibilidades contestatórias do meio, o próprio Adorno não acreditava no cinema, nem mesmo na arte política ou de vanguarda como expressões de oposição ao estilo burguês.

Para Adorno a associação entre a obra e o real que a o artista crítico realiza é uma obrigação que faz parte da legitimação social de qualquer arte, a intenção de desconstruir do setor crítico da arte moderna/massificada serve mais para cobrir do que para destacar como uma crítica verdadeira. Adorno considera que a arte crítica (parte do modernismo) tem que se adequar às exigências do *status quo*, pois, segundo esse autor, as obras verdadeiramente autênticas são incompatíveis com a figuração que a própria sociedade tem de si mesma, ao ponto de colocar em risco a sua autoconservação. Nestas leituras, Adorno insiste tenazmente que a arte de protesto, o modernismo, de um modo ou de outro, consciente ou não, procura coexistir com o sistema dominante, ou seja, aquilo que seria uma arte contrária a alienação, muitas vezes não faz mais que reforçá-la.

Já Frederic Jameson, contrapõe-se a Adorno, ao nutrir esperanças em relação a arte contemporânea, mesmo aquelas obras mais massificadas, inserida por completo no sistema de produção vigente, por esse motivo, Jameson destaca que a arte política sobrevive concomitantemente com a ideologia dominante, inserida na própria obra crítica. Ele afirma que o mesmo lugar de atuação da ideologia na produção artística, é o lugar de sua crítica, defendendo que manipulação e utopia estão imbricadas no cinema.

A abordagem que Jameson relaciona essas duas instâncias opostas, ideologia e utopia como fundamentais para compreender a complexidade da relação entre a produção artística na modernidade, em especial o cinema, e a sua recepção pelo público. O autor ressalta também a relação entre, de um lado, cinema, interesses dominantes do capital, produção de ideologia no contexto cinematográfico, e, de outro, suas implicações sociais. Assim, Jameson percebe que a dimensão utópica da consciência é indissociável da dimensão ideológica, observando que há troca compensatória, por um lado, uma gratificação, através de um vislumbre positivo de um sentimento de comunidade em troca da passividade. Compreendendo deste modo essa junção,

vê-se que a ideologia não é apenas coerção, mas também sedução, e por isso a ideologia não é algo mecânico que surge apenas como um epifenômeno da infraestrutura.

A luminosa recuperação de Ernest Bloch dos impulsos utópicos em ação naqueles textos mais degradados da cultura de massa, *slogns* de anúncios comerciais – visões da vida externa, do corpo, transfigurado, da gratificação sexual extraordinária -, pode servir como modelo para uma análise do quanto as formas mais cruas de manipulação dependem das mais antigas expectativas utópicas da humanidade (JAMESON, 1992, p.297)

Para Jameson, analogamente, a consciência de classe é ideológica e utópica, pois carrega em si a esperança, a alegria e o desejo de se viver em comunidade, ao mesmo tempo, que contém forte tendência à manipulação e à acomodação. Do mesmo modo poderia ser percebida a recepção no cinema, pois ela é uma expressão alegórica de uma solidariedade que se encontra no imaginário coletivo. O próprio Adorno afirma que a arte não é desprovida de ideologia e verdade, como se fossem cão e gato, e por isso mesmo reforça a ideologia do material estético da arte, pois aparecem indivisíveis, ideologia e verdade, na totalidade administrada pela sociedade.

A abordagem de Jameson sobre o modernismo, como foco da arte crítica da indústria cultural é nitidamente mais matizada do que a de Adorno, ainda que ele considere que cada vez mais, nos dias de hoje, na pós-modernidade, há um crescente amálgama da dita arte erudita com a cultura de massa. Em especial no cinema, que depende em larga escala da utilização de recursos técnicos e de grande investimento financeiro, questão compartilhada pelas duas tendências, “alta cultura” e cultura de massa. Esse amálgama se dá principalmente em virtude da configuração da arte como um bem de consumo, semelhante a qualquer outro produto na economia capitalista. Esse fato aponta para uma tensão no conceito da arte, ela deixa de ser apenas um elemento de transcendência para ser também um produto a ser vendido e consumido como já atentava Adorno e Horkheimer no texto *A Indústria Cultural – o esclarecimento como mistificação das massas*, quando se coloca o estatuto artístico em questão destas obras produzidas no contexto da cultura de massa.

Se por um lado é indisfarçável cada vez mais que elas estão relacionadas à lógica capitalista, tanto na produção, quanto na distribuição e comercialização, elas se destinam a motivos e a públicos distintos, apesar de que são como afirma Jameson, “formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. (JAMESON, 1995, p.25).

Mas isso não desautoriza a indistinção entre as duas, como no caso específico do cinema do cinema Russo da década de 1920, o Neorrealismo, a Nouvelle Vague e o Cinema Novo, foram responsáveis não apenas por uma inovação estilística inaugurando novas

linguagens artísticas, mas criaram expressividades estéticas que ultrapassam considerações que sejam somente técnicas. Esses movimentos abriram um grande leque de novas formas de se pensar a realidade social e subjetiva.

1.2.2 - A Montagem e a Realidade

Como podemos observar ao analisar a relação entre o cinema e a realidade, a montagem cinematográfica aparece constantemente nas discussões dos teóricos que tratam do tema. Em virtude de sua centralidade nas discussões é indispensável retornar à montagem debatida e construída pelo pionerismo do Cinema Russo. Inserido na tradição estética marxista, esta escola cinematográfica teve a montagem como elo fundamental para compreender o filme em seus vários aspectos, como significado, delimitação da forma e do conteúdo, consideradas, também, pelos teóricos e cineastas russos como o ponto essencial para perceber e, também para confrontar a ideologia dominante.

No interior dessa escola, Serguei Eisenstein foi o nome mais proeminente, autor da chamada “montagem de atrações”, propunha um cinema baseado no choque, elaborado através de uma montagem na qual privilegia os cortes abruptos, entre os planos e os choques entre eles quando justapostos. Mas ao contrário do cinema comercial de hoje que em grande parte se fundamenta em cortes, no qual estes servem, na maioria dos casos, para promover o embotamento, Eisenstein buscava despertar indignação no espectador.

Para Eisenstein, o cinema possibilitaria apreender uma realidade que não é palpável por outros tipos de linguagens, o espectador deveria fruir nas correntezas das imagens, e principalmente nos cortes, nas interrupções abruptas, O intuito era fazer com que as imagens também fossem capazes de produzir significações, produzir conceitos, superando assim os elementos superficiais da representação imagética e adentrando na percepção no texto fílmico com as sensações e o pensamento.

O método de Eisenstein se fundamentava na dialética marxista, e nesse sentido o próprio filme seria um esforço de transformar as imagens em uma forma de pensamento imagético/dialético, o autor, propõe assim, um a cinema que “pensa por imagens”. Para se constituir em pensamento essas imagens são elaboradas por meio de oposições, denotando o conflito, a partir da colocação de planos contrários. Além disso, Eisenstein inclui na montagem imagens não pertencentes ao enredo, com o intuito de estabelecer metáforas para comentar fatos particulares da trama (XAVIER, p.130, 2008) e reforçar a ideia de oposição, como afirma Robert Stam:

Eisenstein estetiza a dialética hegeliana/marxista, ainda que, de certa forma, temporalizando as justaposições fundamentalmente especiais da colagem cubista. Seu ideal de montagem é uma concatenação dissonante entre som e imagem, em que as tensões permanecem irresolutas. (STAM, 2006 p.59)

Para Eisenstein o plano e a montagem são os elementos essenciais do cinema, específico fílmico, o verdadeiro nervo do cinema. A montagem seria antes o ritmo do filme, não apenas a medida, a métrica.

Em minha opinião, porém, a montagem é uma ideia que nasce da colisão de planos independentes – planos até oposto um ao outro: o princípio “dramático”. (EISENSTEIN, 2002, p. 52)

Os planos opostos resultariam em uma visão dialética, o confronto de planos concederia uma nova realidade, sua explicação explicitamente se fundamenta na dialética marxista:

Conflito dentro de uma tese (uma ideia abstrata) – se *formula* na dialética da legenda – se *forma* espacialmente no conflito dentro do plano – e explode com crescente intensidade no conflito da montagem entre os planos isolados. (EISENSTEIN, 2002, p. 58)

Um cinema em busca de sínteses que fossem capazes de orientar as soluções para os problemas sociais. Mais do que conflito de planos, para Eisenstein a apresentação do conflito era o mais importante como elemento cinematográfico para constituir o cinema político que realizava e ao mesmo tempo desejava. Eisenstein afirma que esse conflito poderia ser, por exemplo, entre as vibrações de luz, ou a contraposição entre a forma e um objeto (EISENSTEIN, 2002, p.85). Pode até mesmo os diferentes fragmentos serem “sinônimos” e cita como exemplo *A Linha Geral*:

A primeira, a categoria métrica, é caracterizada por uma vigorosa força motivadora. (...) Por exemplo, o concurso de segadura em *A Linha Geral* é montado deste modo. Os diferentes fragmentos são “sinônimos” – contendo um único movimento de segadura de um lado ao outro do quadro (...) (EISENSTEIN, 2002, p. 85)

Neste filme a oposição ocorre com imagens sobre o mesmo objeto, pessoa ou paisagem. Para Eisenstein, na década de 1930 quando estava no exílio considerava que havia uma hipertrofia do conceito de montagem, simplificando sua compreensão, reduzindo-a muitas vezes a discussões abstratas e que efetivamente não poderia ser utilizada em sua plenitude naquele período de intensa censura e perseguição política na União Soviética.

Entretanto, o pressuposto da linguagem fílmica ser definida pela montagem está longe de ser uma unanimidade. Christian Metz é um dos teóricos de cinema que se opõe à pretensão

de estabelecer-se a definição estética do cinema pela significação da montagem. Ele critica a posição das vanguardas cinematográficas que, segundo Metz, concediam uma valorização suprema aos elementos formados na moviola, ele considerava que estetas do cinema soviético e dos teóricos de 1920 do cinema puro como Jean Epstein e Abel Gance, por exemplo, estavam encarregados de um fanatismo pela ordenação das sequencias.

Segundo Metz, a manipulação não é um tema frutífero para abordar o específico fílmico, pois para ele a montagem-rei, termo que utiliza, não é e elemento principal que define a estética do cinema. Metz, a partir de uma visão fenomenológica, estava interessado, antes no fluir das imagens, compreendidas como uma correnteza, que em seu fluxo apresenta a significação, portanto, qualquer grande interrupção, efetuado pela montagem seria visto como algo não desejado.

Para Metz, ao contrário a montagem, desarticula o sentido e o significado do cinema, pois o significado, para Metz, estava na correnteza de suas imagens, no seu fluxo, e ela em si já era o bastante para determinar o seu significado:

O filme já se encontrava aqui e ali definido, ou pelo menos abordado, sob um ângulo que se chamou de fenomenológico: um espetáculo de cinema, como um espetáculo da vida, carrega em si seu sentido, o significativo é dificilmente distinto do significado. ...um espetáculo de cinema, como um espetáculo da vida, carrega em si seu sentido, (...) O cinema, arte “fenomenológico” por excelência, o significante coextensivo ao conjunto do significado, o espetáculo que significa a si mesmo. (METZ, 2010, p.58/59)

O cinema aprendeu com as outras artes, e criou algo para além, ela perpassa em si e em todas as artes e a si mesmo, e assim não se concebe, segundo Metz, uma expressividade pura. Portanto, a significação do cinema não é interno, inclui a totalidade do fazer artístico, afluem para si as contribuições de outros meios, e por isso também a sua força em fazer circular em torno de si elementos do real, de modo intenso, de refigurar os aspectos internos e sociais, como: os sonhos e as figuras do inconsciente, o contexto histórico, social e econômico.

Portanto, para Metz a estética depende desse grande aporte como também da utilização de metáforas; cabe, portanto, nesse sentido, ao cineasta utilizar esse complexo que é o cinema para construir as suas metáforas, utilizar a imagem como forma de superar a literalidade da representação, e isso é mais emblemático exatamente pela relação de proximidade entre a representação imagética do cinema e a vida cotidiana. Portanto, Metz,

assim como Bazin, opta pelo aspecto “vivencial” do filme, e a montagem inviabilizaria esta experiência.

Entretanto, sem a discussão sobre a montagem se tornou mais profícua, como vimos, mesmo uma abordagem fenomenológica pode ser realizada a partir da montagem, o ato de organizar a linguagem fílmica não impede a fluidez do real representado. Do ponto de vista técnico um mesmo filme pode combinar plano-sequência com planos curtíssimos, sem que estorve a significação do fluxo e de uma apreensão fenomenológica da trama.

A montagem se tornou a grande referência da elaboração fílmica, neste sentido a importância do Cinema Soviético foi fundamental, deixou marcas em toda história não somente do cinema, mas do audiovisual como um todo: a disjunção, a impureza estilística e o corte abrupto a ser sentido pelo espectador. Opções técnicas utilizadas para conceber uma estética de combate a ideologia do capitalismo e a proposta de ser um meio de divulgação de idéias políticas.

Por isso tanto do ponto de vista técnico, estéticos e de propósitos políticos, o Cinema Soviético dos anos 1920/1930 foi fundamental na elaboração de uma linguagem de vanguarda pensada a partir dos movimentos estético-cinematográficos do pós-guerra.

1.3 A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA – DE ROGER BASTIDE A GLAUBER ROCHA

A teoria do cinema e a teoria social sempre estiveram presentes na obra cinematográfica como um todo de Glauber Rocha, incluindo textos, depoimentos e filmes. Esse conjunto de instrumentos e habilidades permitiu ao cineasta tornar-se uma espécie de intelectual politizado (personagem assumido pelo diretor) interessado em fazer com que a sua obra de arte e sua posição política contribuíssem de algum modo para as mudanças sociais necessárias para o combate das mazelas da fome e da miséria a qual estava devotada o Terceiro Mundo.

Glauber Rocha se lança em uma aventura dupla, ser teórico de cinema e realizador de filmes. A criação de uma teoria do cinema brasileiro parece ter sido uma meta constantemente procurada pelo cineasta. A reflexão sobre as estéticas de cinema, aliada as leituras de autores das ciências humanas, aponta que Glauber desejava elaborar uma teoria do cinema brasileiro e latino-americano. Uma teoria que deveria ser a um só tempo estético, social e política.

Essa convergência entre arte e sociedade não era nova no Brasil, Alex Vianny foi um dos pioneiros dessa atividade dupla na década de 1950, ele já tinha um acervo considerável de textos não somente sobre aspectos pontuais das produções novas, mas uma ampla análise

do cinema nacional e internacional e produziu filmes importantes para cinematografia brasileira. Glauber admirava o trabalho de Viany, e em certo sentido praticou exercício similar ao confluir problemas sociais, linguagem cinematográfica e o desejo de uma estética brasileira.

Por esse motivo ao abordar o cinema em Glauber Rocha, estamos tratando efetivamente da relação entre arte e sociedade. O estudo da obra do cineasta nos leva inevitavelmente a se deparar com ela. Em virtude desse caráter artístico/social do objeto estudado, relacionamos as análises do cientista social Roger Bastide sobre o modo como a sociologia poderia analisar os fenômenos sociais através do cinema ou de estudar o próprio cinema como uma instituição social.

Roger Bastide no livro *Arte e Sociedade* lançado na década de 1960, tenta estabelecer a sociologia da arte como um segmento autônomo no interior da sociologia. Para tanto o sociólogo descreve a fundamentação de tal ramo do conhecimento sociológico, descrevendo os fundamentos teóricos de possíveis autores da sociologia e da filosofia que fundamentasse uma análise do ponto de vista das ciências sociais a respeito do fenômeno da arte.

Bastide aponta a origem para os estudos entre arte e sociedade desde Platão (2006) quando este se ocupava da influência da arte na sociedade ateniense, vista como elemento ameaçador para a República. Bastide em seguida discorre detalhadamente sobre autores que direta ou indiretamente contribuíram com a formação de uma possível sociologia da arte, citando Auguste Comte, Emile Durkheim, Karl Marx e Hippolyte Taine, em termos amplos, e autores que tinha a relação entre a arte e a sociedade como um problema específico: Georgi Plekhanov, Lucien Goldmann, George Lukács e Charles Lalo.

A partir das poucas pistas deixadas pelos autores clássicos sobre o significado da arte no interior da sociedade e dos estudos mais detidos dos autores contemporâneos, Bastide discute alguns problemas que poderiam ser estudados ou já estavam sendo estudados sob o eixo arte/sociedade. O sociólogo observa que grande parte dos autores pesquisados recorrentemente abordam a influência da arte na sociedade e vice-versa, os aspectos externos de produção artística, o impacto na percepção do público diante das obras, a questão da subjetividade do artista e da objetividade na elaboração da arte.

Esse percurso de formação de uma segmentação da sociologia, Bastide nomeia de estética sociológica, em determinado momento do texto ele define que ela tem como objeto

central, os juízos coletivos sobre o belo. Bastide insistia nesse aspecto da crença, da consciência coletiva que emergia da arte, onde se localiza o objeto da estética sociológica.

Não somente existe uma consciência estética de natureza social, como ainda esta obedece a leis que lhe são próprias (...) (BASTIDE, 1979, p. 28)

Bastide percebe que a estética depende antes de mais nada da sociedade, como ela se constitui e como se formou, a tendência social que condicionou a apreciação de determinado tipo de arte em detrimento de outras. Além disso, Bastide destaca que a arte possui correspondências com outros aspectos da sociedade, como o econômico, principalmente por um viés marxista, compreende-se que a arte é tributária dessa base, mas, acertadamente Bastide observa que não há uma relação direta entre uma expressão artística e seu momento econômico ou mesmo histórico.

As formas não só existem como ainda vivem no tempo. Há períodos que elas se estabilizam, constituem “blocos de duração”, e há também períodos de transformação. Não poderíamos estabelecer um paralelismo entre a história das formas e evolução social? Se pudéssemos, haveria bastante possibilidade de uma estética sociológica. Porém os fatos nos demonstram que, se podemos às vezes discernir uma vaga correspondência, no mais das vezes a história das formas transcende a história dos homens (...) (BASTIDE, 1979, p. 29)

Evidentemente a arte é produto de seu tempo, e por isso o contexto histórico é fundamental para compreender seu significado como fenômeno social. Inclusive como atesta Bastide há períodos onde os estilos artísticos se “estabilizam”, sofre poucas mudanças ao longo do tempo, enquanto outras são induzidas a grandes mudanças em um curto tempo.

Entretanto, o próprio Marx observa que a configuração de alguns elementos superestruturais apresenta ritmo próprio em relação à base material da sociedade, como é o caso das produções artísticas. Por essa razão, teóricos marxistas estabelecem uma série de mediações entre os dois níveis, com vista a apreender a singularidade do fenômeno artístico.

Por essa razão Bastide afirma que a “arte é frequentemente a expressão de uma sociedade, não o é sempre, nem forçosamente”, pois dependerá de outros elementos na sua formação, tal como a subjetividade e a situação de classe do artista, o momento tecnológico e a moda.

Para Bastide quem melhor contribuiu para a formação de uma estética sociológica foi Charles Lalo. Bastide considera Lalo como peça fundamental na tentativa de se pensar em uma sociologia da arte, para este dentre outros fatores que concorrem para a apreensão do

fenômeno estético como expressão das condições sociais, Lalo ressalta dois aspectos: a) uma técnica para esquecer, ou seja, um meio escapista de negação da realidade social; b) uma reação contra a sociedade, nesse sentido expressa um desejo de contestação da ordem estabelecida. A partir dessas observações, Bastide afirma certa independência da “consciência estética” coletiva em relação à sociedade, essa consciência segue um ritmo próprio que nem sempre coincide com o desenvolvimento dos grupos particulares. Essas considerações apontam para o fato que a “consciência estética” é coletiva e pode ou não acompanhar o desenvolvimento das representações coletivas gerais, pois a arte é determinada segundo o tempo necessário do artista, como firma Bastide citando H. Focillon:

Que o artista toma parte ativa na vida social, que sofre sua atração, a impulsão ou a dura necessidade, não podemos de maneira alguma negar. Mas ele é, antes de tudo, habitante do mundo das formas onde vive mergulhado, onde até certo ponto é o deus criador (Apud BASTIDE, 1979, p.29/30)

A relativa independência da esfera artística não significa total falta de liame com a esfera social, pelo contrário, a primeira comumente se estabelece e se relaciona com a segunda. Por outro lado, o ritmo dessa consciência estética, apesar da relativa autonomia e de forçosamente não coincidir com os outros grupos sociais, políticos, religiosos ou econômicos, também segue um ritmo que lhe é próprio, mas, que não deixa de ser coletivo e por isso está também relacionado com a estrutura social. O que demonstra a existência da inter-relação entre a arte e a sociedade a partir de duas estruturas: a sociedade em geral e a esfera artística, as duas se amalgamando e se distinguindo no condicionamento do fazer artístico, contudo, as duas são dependentes de uma articulação coletiva.

Essas considerações sobre a arte e suas imbricações com a sociedade fazem com que Roger Bastide reconheça a importância da pesquisa social no âmbito da arte. Para o autor tanto os fatos anestéticos (o âmbito coisista da obra: a influência da família, da organização política, da divisão do trabalho, etc.), quanto os fatos estéticos propriamente ditos (os que tratam dos caracteres específicos da arte, como a apreciação e a definição do belo e a discussão sobre a forma) apontam essa necessidade. Para Bastide esses eram os aspectos a serem considerados ao abordar o objeto e o alicerce do estudo da sociologia da arte, o qual denominava de “estética sociológica”. Ele tenta, com esse conceito, abarcar as variáveis possíveis em uma pesquisa social sobre o fazer artístico, desde a estrutura macroeconômica, passando pela classe social do artista, pelas instituições, pelos estilos, confluindo para a análise de uma dimensão própria da arte, onde o artista exerce o seu poder de transcendência.

Analisando o trabalho de Bastide quando traça uma linha temporal do desenvolvimento da estética sociológica, entendemos que Bastide trata da própria formação da sociologia da arte como um segmento da sociologia que estuda as relações sociais a partir dos fenômenos artísticos, seja da sua criação, difusão ou da apreciação pelo público.

A pesquisa em sociologia da arte observa o modo como se configura as representações sociais por intermédio da expressão artística e da relação da arte com as instituições políticas e econômicas. Independente do fato da obra ser um produto da arte clássica ou da indústria cultural é possível aproximar-se por meio dessas obras do conteúdo da própria realidade social representada, pois elas apresentam elementos simbólicos de uma sociedade determinada. Por isso, em uma análise sociológica direciona-se a investigação para a integralidade de seus componentes, assim a estética é percebida não como um valor particular atribuído à obra de arte, mas como a solução encontrada pelo seu criador para configurar através de sua subjetividade as relações sociais concretas.

Partindo desse conceito proposto por Roger Bastide, pretendemos realizar uma releitura da sua acepção original com o fito de analisar a obra cinematográfica e os escritos do diretor Glauber Rocha entre as décadas de 1950 e 1980. Partindo do método da “estética sociológica”, o trabalho pretende observar o modo como o conjunto da obra glauberiana compreende a realidade política, econômica e social brasileira e latino-americana do período citado.

Se o conceito de “estética sociológica” assinala os processos sociais que formam as representações do artista e do mesmo modo aponta como a “arte instituição” é ela mesma também produtora de representações; a redefinição do conceito na proposta atual se refere à leitura da realidade social realizada pela arte, no caso específico, pela obra de Glauber Rocha, que como afirma o próprio cineasta fundamenta-se em parte nas ciências sociais, nas ciências históricas e na filosofia.

Comparando com o conceito de Bastide, mas resguardando as devidas diferenças, Glauber trabalhava com os aspectos estéticos e anestéticos com a intenção de analisar a realidade social dos países da América Latina e África. Esses elementos corroboram assim para o conceito de “estética sociológica”, na qual o próprio estilo linguístico já expressa a problemática do subdesenvolvimento, do colonialismo e da fome dos países pobres e é, ao mesmo tempo, meio privilegiado de atuação política.

A estética sociológica glauberiana tem por fundamento, primeiro, uma vasta produção teórica inserida nos filmes e nos textos; segundo, ela se associa a pesquisa sobre as origens da formação brasileira com uma abordagem interdisciplinar na qual se agregam a literatura, as artes, a filosofia e as ciências sociais; terceiro, ela promove uma reflexão crítica sobre os países subdesenvolvidos, levantando questões e apontando caminhos.

E a despeito dos posicionamentos contraditórios do cineasta, notadamente nos anos 1970, a obra de Glauber Rocha apresenta-se coesa e coerente. Estabelece um estilo que está presente em quase todos os seus filmes de ficção. Há semelhanças entre as fitas, no conteúdo, principalmente os relativos a problemas sociais latino-americanos, e na forma uma linguagem que aderiu aos problemas abordados, construindo uma *estética terceiro mundista*.

Por outro lado o conceito de “estética sociológica”, reformulado tem como objetivo compreender o cinema de Glauber Rocha sob a perspectiva de sua preocupação com a realidade social dos chamados países do Terceiro Mundo. A teoria social foi incorporada por Glauber como uma forma de compreender e apontar soluções para os graves problemas sociais brasileiros e latino-americanos. Por outro lado, encontrava-se presente a preocupação de descobrir uma nova linguagem, através de construções cênicas e do próprio enredo dos filmes, inspirados em debates comuns no âmbito da sociologia da época como o desenvolvimentismo e a teoria da dependência.

O cotidiano, a religião, a cultura popular, enfim os costumes, objetos da sociologia, estão presentes nos filmes, escritos e depoimentos de Glauber. Na representação cinematográfica esses elementos inspiravam a criação artística, e, seus filmes em grande medida procuravam os significados simbólicos das representações coletivas já existentes. Glauber apropriava-se dessas representações, refigurando parte delas na estética que criava.

Por tomar os problemas sociais como tema principal de seus depoimentos, textos e filmes, e por elaborar uma linguagem cinematográfica inovadora a estética do cinema de Glauber Rocha e de seu grupo evidencia o desenvolvimento de uma arte determinada pelo movimento da sociedade e da teoria social, como pensam as pesquisadoras Kátia Maciel (1997) e Célia Aparecida Tolentino (2001). A abordagem sociológica e antropológica da realidade social foi um traço do Cinema Novo como todo, mas em Glauber essa perspectiva era explicitada até verbalmente ao longo de toda a carreira do cineasta.

Ao aliar estrutura cinematográfica e estrutura social Glauber construiu uma estética que se aproximava da sociologia de muitas formas e esse aspecto do ofício de Glauber como

cineasta perdurou até o seu último filme, *A Idade da Terra*. Costumava associar as ciências sociais aos filmes, mas suas interpretações partiam na maioria das vezes de fragmentos de raciocínio de teóricos sociais como Marx e o contemporâneo Lukács que balizavam o seu estilo, portanto não há em seus filmes. O cineasta desenvolvia o argumento principal destes autores, mas não demonstrava conhecer internamente os conceitos abordados, não raramente emendava um raciocínio em outro e em seguida, uma teoria emendada imediatamente com outras, pontuadas por suas observações.

Entretanto, isso não reduz a importância das ciências sociais no trabalho de Glauber, seja ele escrito ou filmado, a sua forma de apropriação teórica era adquirida de modo semelhante a tantos outros cineastas que se dividiam entre a prática e a teoria do cinema político, assim por exemplo como Eisenstein que escreveu muitos ensaios, na sua maioria curtos, reflexões muitas vezes sucintas. De outro lado, o seu modo de estudar, analisar e de “aplicar” as teorias sociais e cinematográficas era muito específico, a realidade social, o registro das populações pobres e as alegorias que representavam elementos da cultura popular aparecem impregnados na tela quando um filme de Glauber Rocha é projetado. Os objetos e as teorias das ciências sociais estão também ali refigurados em uma estética sociológica.

CAPÍTULO 2

AS REFERÊNCIAS ESTÉTICAS CINEMATOGRAFICAS DE GLAUBER ROCHA

2.1 A REALIDADE E O REALISMO CRÍTICO

Concernente ao que foi analisado no capítulo anterior, quando se observou que a expressão cinematográfica ao ter como suporte o real, promove a aproximação entre o registro cinematográfico e a coisa registrada, ou de outro modo, a relação estreita entre o cinema e a realidade. Por esse motivo consideramos, portanto, o cinema como um meio para compreender as representações coletivas ou a ideologia dominante do período no qual o filme foi produzido, além de ser uma refiguração do real que permite ao espectador, ainda que de forma indireta refletir e se emocionar com os temas abordados. Essa possibilidade de compreensão captada pelo cinema se torna mais evidente na perspectiva do cinema político, o qual privilegia a realidade social e as questões políticas, como é o caso de grande parte da cinematografia de Glauber Rocha.

Os temas relacionados aos problemas sociais como a fome, pobreza, racismo e exploração do trabalhador, recorrentes nos filmes de Glauber aparecem também em seus escritos: cartas, manifestos estético-políticos, livros, artigos de jornais e de revistas de variedades e especializadas em cinema, além das inúmeras entrevistas concedidas e depoimentos gravados em fita cassete. Do mesmo modo, assim como ocorria nos filmes, Glauber pretendia utilizar a escrita como instrumento estético-político. Em parte considerável dos textos, o cineasta se preocupa em colocar a escrita como espaço para discutir principalmente os problemas sociais do Brasil, da América Latina e da África, com o objetivo de ampliar o debate político, tanto no cinema como na sociedade e também criar uma nova teoria cinematográfica que tivesse como fundamento esses problemas.

O estilo de escrever de Glauber Rocha, portanto, relaciona de modo indissociável cinema e sociedade, quando começou a escrever suas críticas cinematográficas nos jornais de Salvador, ele analisa predominantemente o comportamento da sociedade estadunidense, o *american way of life*, ligado a um modo de vida conservador, consumista e onde a violência

permeia o imaginário de seus cineastas e de sua população. Ao se referir a *Chá e Simpatia* (1956) de Vincente Minnelli, o então crítico de cinema elogia exatamente o filme por abordar o homossexualismo, um tema ousado para época como observa Glauber:

A denúncia do teatrólogo e roteirista Robert Anderson contra o nível mental do universitário e da família classe média americana, situa-se como a mais objetiva por ser menos dogmática e carregada de uma indignação racional fria, quase de um sociólogo: isso percebe-se em *Tea and Sympathy* antes mesmo de se evidenciar o drama do jovem poeta pálido e cabeludo tipo do anti-homem, vítima espetacular da masculinidade americana que, não entendendo da fragilidade humana ou a reclusa ou a ternura, ou o poético como também fatores: construção do másculo, o excluem para o campo dos vulgarmente chamados frouxos. (ROCHA, 2006, p. 62)

Ao relacionar a sociologia como uma abordagem fria e racional do filme, Glauber pretendia dar relevo ao aspecto objetivo da ciência e de sua capacidade crítica, em contraposição a uma abordagem dogmática, tradicional ou clichê do assunto. *Chá e Simpatia* representava uma proposição mais analítica e próxima da concepção que Glauber tinha da sociologia.

Ainda como crítico de cinema em Salvador entre os anos de 1957/1962, alguns de seus artigos destacavam aspectos sociológico dos filmes, através dos quais seria possível compreender a realidade social que de algum modo está representada neles. Neste período a maioria dos filmes analisados por Glauber era proveniente de Hollywood, o então crítico cinematográfico fazia algumas inferências a respeito da sociedade estadunidense. Em 1960 em artigo publicado no *Diário de Notícias* percebemos que desde cedo Glauber se interessava em compreender uma determinada realidade social através do cinema, a sociologia era um dos instrumentos de análise do filme como escreve sobre *Rastros de Ódio* de John Ford (1957):

Rastros de ódio como prova seus intentos em mostrar a sociedade colonizadora dos Estados Unidos submetida à consciência de desbravar e construir ante uma natureza inóspita e os desequilíbrios que essa luta provoca e os grupos que nascem daqueles na formação do complexo social.

Mas se em *Rastros de ódio* o sociólogo se faz presente, o poeta aflora com mais vigor, sobrepuja o primeiro, porque, ao passo que situa, mostra e explica, uma sombra que vai separando o herói, elevando-o à sua condição de mito (...) (*Diário de Notícias, A Presença de John Ford no Filme de Western – Notas a propósito de Rastros de Ódio* de outubro/1957)

Como se observa, Glauber se interessava pela análise social como uma das possibilidades de abordar um filme, servindo de base para suas críticas cinematográficas, posteriormente a própria sociologia seria considerada pelo cineasta como fundamento de seu cinema, assim como parte constituinte de sua concepção estética. Glauber considerava peremptoriamente a sociologia e antropologia tão fundamentais quanto a literatura e a poesia

para o cinema, como afirma em entrevista concedida a Frederico Cardenas e René Capriles em 1969:

Conta com instrumentação muito diversa: sociologia, antropologia, literatura, poesia, economia, matérias sobre as quais o cineasta pode informar-se e finamente agregar sua própria aspiração, que é componente poética individual de cada autor. (ROCHA, 2004, p.190)

Logo, o pensamento de Glauber tem as ciências sociais como instrumento, que serve como ponto de referência, como reflexões fundamentadas sobre a realidade social e por isso também representam pontos de partidas para compreender os conteúdos tratados pelo filme, assim como também inspira a elaboração de uma estética correspondente a esse conteúdo social.

A partir de críticas como essa em relação aos filmes de Hollywood, Glauber toma-as como ponto de partida para criar uma estética, ou ainda para influenciar as diretrizes do cinema brasileiro definidas pelos governos e principalmente para interferir politicamente na realidade política em geral, como aparece em um texto do diretor publicado em 1961 no *Jornal do Brasil*.

O cinema como veículo de idéias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, de metafísica, de pathos (...), é preciso antes fazer as três refeições diárias, embora que, para isto, seja necessário, morrer em várias partes do mundo, onde esteja correndo sangue demasiado. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 6 de maio de 1961)

Outro aspecto importante nesse trecho destacado e que também era um traço de sua escrita é o tom grave que acompanha alguns textos do diretor, o ritmo dramático da análise, tal como aparece em seus filmes. Como observam os pesquisadores José Carlos Avellar (1995, p.96) e Ismail Xavier (2004, p.14) Glauber escrevia como filmava e vice-versa. Na maior parte das vezes os textos abordam os temas estéticos, sociais e políticos em uma dimensão grandiloqüente. Do mesmo modo como o autor constrói seus filmes a partir de referências históricas e sociais amplas e diversas, sempre relacionando-as com temas abrangentes.

Os seus textos abordam assuntos variados, no mais das vezes citando literatos, teóricos do cinema, filósofos e cientista sociais. Glauber apóia-se muitas vezes em teóricos da sociologia e da antropologia, aliando estrutura cinematográfica e estrutura social nas suas discussões estético-políticas, com o objetivo de aproximar o cinema nacional do pensamento político e social do período. Esse fato levou alguns pesquisadores como Kátia Maciel (1997,

p.38) e Célia Tolentino (2001, p.12) a afirmarem que os cinemanovistas, como Glauber Rocha, ao agirem assim inauguram uma nova sociologia.

Mesmo considerando fecundo o trabalho realizado por essas autoras em evidenciar na obra de Glauber o desenvolvimento de um cinema “determinado pelo movimento da sociedade” (MACIEL, 1997, p.38) e da teoria social, entretanto, não é possível afirmar seu trabalho como uma obra de sociologia *ipsis litteris*, mas de fato temos uma cinematografia que se fundamenta nas ciências sociais no Cinema Novo. Recorrendo a autores da sociologia, Glauber norteou seus filmes enfocando a formação da sociedade brasileira e os problemas sociais dos países pobres.

Como afirma o pesquisador Mário Reis Neto (1997) as formulações teóricas de Glauber Rocha, sejam elas estéticas ou sociais, apresentam contornos ensaísticos, pois não havia por parte do cineasta a preocupação de descrever em detalhes os temas abordados e os conceitos citados, seguindo um raciocínio veloz, o cineasta muitas vezes era capaz de apresentar em um texto diversos temas, como conclusões sobre teoria cinematográfica, observações sobre a sociedade brasileira e latino-americana e considerações sobre seus desafetos pessoais.

O estilo ensaístico era admirado por Walter Benjamin, que no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, o nomeava de tratado:

Os tratados podem ser didáticos no tom, mas em sua estrutura interna não tem validade obrigatória de ensino, capaz de ser obedecido, como a doutrina por sua própria autoridade. Os tratados não recorrem, tampouco, aos instrumentos coercitivos da demonstração matemática. (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Benjamin destacava o aspecto anti-sistemático do ensaio, nesse sentido era necessário seguir o caminho indireto, certo diletantismo para captar o real em seus vários fragmentos. É nesse sentido que Glauber confere a si um alto grau de liberdade, flexibilizando os conceitos conforme a necessidade do raciocínio. De outro lado os conceitos abordados podem ser interrompidos bruscamente para a abordagem de outros conceitos e outros temas, sem se deter em uma ideia específica e assim desdobrar o raciocínio.

Na fala o locutor apóia com sua voz e sua expressão fisionômica as sentenças individuais, mesmo quando elas não tem sentido autônomo, articulando-se numa sequência de pensamentos, muitas vezes vaga e vacilante, como quem esboça, com um traço, um desenho tosco. (BENJAMIN, 1984, p. 51)

Do mesmo modo Theodor Adorno (2003) também se ocupou em analisar o ensaio, apesar de concordar com a caracterização do estilo, entretanto, ao contrário de seu

companheiro da *Escola de Frankfurt*, ele era um crítico tenaz deste gênero. No texto *A Forma do Ensaio*, Adorno apresenta características próximas às colocadas por Benjamin e que também ajuda a compreender o modo de escrever de Glauber Rocha:

O ensaio (...) incorpora em seu impulso anti-sistemático em seu próprio modo de proceder, introduzindo sem cerimônias e “imediatamente” os conceitos, tal como eles se apresentam. (ADORNO, 2003, p.28)

Os conceitos e as conclusões de Glauber Rocha comumente abordados em seus escritos são inseridos sem grandes medições analíticas entre as categorias citadas, muitas vezes pondo lado a lado, conceitos estéticos, análises históricas, abordagens parciais sobre ideias e temas que com frequência se referem aos problemas sociais e à realização do cinema político. Observa-se, por exemplo, na quase totalidade dos artigos do livro *Revolução do Cinema Novo*, de 1981, que abarca textos de três décadas, ainda que com algumas modificações do cineasta Glauber Rocha.

Adorno acreditava que o ensaio não compartilha da lógica da ciência e da teoria organizada, e que serve apenas para expressar a experiência individual do autor. Para ele o ensaio se ocupa apenas com objetos pré-formados e não se apóia na “dignidade do universal” do conhecimento científico. Adorno, entretanto, não percebe que esses “objetos” ganham consistência ao longo de seu desenvolvimento, por meio da análise lógica e do confronto de termos, portanto, um grau de legitimidade que a coloca no mesmo patamar do conhecimento científico, não havendo portanto incompatibilidade entre eles. Apesar da ênfase na crítica ao ensaio realizado pelo autor, podemos também compreender o estilo de Glauber com a seguinte passagem de Adorno sobre o procedimento:

No entanto, a pletera de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvendar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também a sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode ser facilmente acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte, tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto à sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética. É isso que Lukács não percebeu quando, na carta de Leo Popper que serve de introdução ao livro *A Alma e as Formas*, definiu o ensaio como forma artística, não é melhor que a definição de Lukács. (...) (ADORNO, 2003, p.18)

Glauber desde seus artigos na imprensa soteropolitana na transição das décadas de 1950 e 1960 já realizava a interpretação antes mesmo de desenvolver em maior profundidade suas considerações sobre o assunto tratado. Por outro lado com esse modo de escrever,

Glauber pretendia aproximar a escrita do objeto analisado, para isso a explanação toma muitas vezes a forma do conteúdo.

Essa prática é correlata àquela que Glauber praticou ao realizar filmes e em sua proposta estética, sobretudo quando o cineasta passou a defender a utilização das limitações técnicas e econômicas do cinema em países da América Latina como fonte de inspiração para a linguagem cinematográfica. A precariedade do cinema correspondia às condições sociais desses países pobres.

A despeito de seus escritos serem extremamente pessoais, subjetivos, categóricos, judicativos e anti-sistemáticos, Glauber teve sempre como um dos seus objetivos principais, como nos filmes, refigurar os problemas sociais, e assim contribuir com reflexões políticas e estéticas sobre a situação dos chamados países subdesenvolvidos. Para melhor tratar esses problemas o cineasta sempre recorreu ao apoio de materialistas históricos e às ciências sociais, como mostra as reiteradas citações do diretor aos teóricos sociais como Karl Marx, George Lukács, Walter Benjamin e Frantz Fanon e aos brasileiros Paulo Prado, Euclides da Cunha, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Caio Prado Junior dentre outros, para fundamentar as suas argumentações.

Portanto, Glauber Rocha procurou realizar uma cinematografia completa que constasse com a produção de textos sobre estética fílmica, que poderia, segundo intenções do cineasta, concretizar novas teorias para um novo cinema político que incorporaria o acúmulo intelectual produzido pela filosofia, história e ciências sociais. Como foi analisado anteriormente cabia naquele instante sintetizar reflexões entre cinema e realidade, seja nos escritos e nos filmes.

A busca de um cinema impregnado do real aproxima Glauber Rocha das teorias estéticas de Lukács, em especial da obra *Realismo Crítico*. Entre 1957/1963 Glauber tinha, portanto, como um dos pilares de seu cinema político, essa teoria defendida por Lukács, que apresentava grande abrangência e abertura em relação à sua delimitação. Segundo o pesquisador Francesco Casetti para Lukács o *Realismo Crítico* além de se opor a um realismo descritivo (*Naturalismo*), é capaz de “refletir não somente as situações particulares, mas também o caráter típico de uma condição histórica e humana” (CASSETTI, 2012, p. 33). Os limites do *Realismo Crítico*, talvez tenham influenciado Lukács que desprezou obras que não se adequavam ao seu quadro classificatório. Por exemplo, o autor no livro *Realismo Crítico Hoje*, ao opor Thomas Mann a Franz Kafka, considera o primeiro como representante

legítimo de seu tempo e seguidor da escola realista e condenava o segundo por ser um artista de vanguarda e experimentalista.¹¹

O conceito de *Realismo Crítico* de Lukács, apesar da ausência de uma definição precisa, permite a Glauber utilizar-se da teoria com grande liberdade, o cineasta não explicita a definição de tal pensamento, utiliza-o com pouca cautela, mas capta o essencial da teoria proposta por Lukács que assim a definia em uma passagem analisando uma posição de Engels, o realismo na literatura:

O realismo verdadeiramente grandioso, que extrai sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade, só pode alcançar este conhecimento se abarcar realmente todos os estratos sociais, se destruir a concepção oficial da história e da sociedade e se acolher – no vivo processo criador – as camadas e as correntes sociais que operam a verdadeira transformação da sociedade, a formação desses novos tipos humanos. Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura. (LUKÁCS, 2010, p. 45).

Esse sentido de uma arte que almeja a totalidade como forma de apresentar a realidade de maneira crítica encontra sentido na obra de Glauber, constituindo parcialmente, o seu método. Glauber refere-se a distintos realismos como forma de analisar as características do Cinema Novo: *realismo ingênuo*, *realismo coreográfico*, *realismo carioca* e defende a própria prática do realismo crítico nos filmes; parecendo apenas seguir, como afirma Ismail Xavier, um “léxico de prestígio na época” (2003, p.22), todavia o pensamento de Lukács, em um primeiro momento, efetivamente ajudou o cineasta a pensar um método tanto para seus escritos como para os filmes, apesar de ser frequentemente pouco sistemático.

Glauber encarava seu ofício de cineasta, que deveria atuar como artista engajado politicamente e esteticamente preocupado em colocar o real, mostrado pelas câmeras em relevo, em uma relação inextrincável do artista com a realidade. Por outro lado, a crítica que se atrela a esse realismo é o esforço de esclarecer uma situação como propõe Glauber ao cinema e que se assemelha a ideia de Lukács sobre a literatura:

O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda riqueza de sua vida interior e exterior (...). (LUKÁCS, 2010, p. 80)

Há pontos em comum entre a discussão de Lukács e a proposta de Glauber, entretanto, *Realismo Crítico* é uma expressão que em Lukács se refere antes ao conjunto de determinados

¹¹Posição atenuada por Lukács anos mais tarde quando reconhece o valor humano da obra de Kafka, como observa Carlos Coutinho na introdução da primeira versão do livro publicado no Brasil em 1968: “Lukács penitencia-se por ter exagerado a continuidade entre Kafka e seus pretensos seguidores de vanguarda.” (COUTINHO in LUKÁCS, 1968, p.12).

autores considerados realistas para o autor como Tolstoi, Balzac, Thomas Mann, que narravam histórias de personagens que em grande medida eram sinônimos de uma denúncia das condições sociais desumanas no capitalismo, ainda que incorporasse de modo inovador o pensamento subjetivo, mostrando interesse também pelos aspectos psicológicos. Para Lukács o *Realismo Crítico* é uma perspectiva na qual o escritor tem consciência (ou se esforça para ter) da realidade global e na qual está inserido, nesse movimento, esses escritores críticos “criam imagens da vida social, que podem classificar-se como globais “(LUKÁCS, 1965, p.139/140). Lukács acreditava que alguns autores que tinham por objeto a crítica social como foco principal de seus enredos, a exemplo de Balzac, encarnam essa noção de apreensão da totalidade como ele afirma no ensaio *Narrar ou Descrever?*:

O drama das figuras principais é, ao mesmo tempo, o drama das instituições nas quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam as suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas (LUKÁCS, 2010, p.152).

Glauber em seus filmes representava realidades totalizadoras, pois ao abordar a questão regional percebe sua vinculação com a exploração de empresas estrangeiras, e sua relação com a fome na América Latina. O realismo era para Glauber um método aberto de produzir filmes e de analisar a realidade social, atento para a totalidade, tal como defendia Lukács ao utilizar a expressão “global”.

A crítica se endereçava, sobretudo à esquerda stalinista de viés “nacional-populista” patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura), entidade ligada a UNE (União Nacional dos Estudantes). Na década de 1960, Glauber considerava que o CPC defendia uma arte propagandista, paternalista e panfletária, pois, para o cineasta faltava uma proposta mais consistente em relação à linguagem, pois a despeito dos cepecistas serem favoráveis a uma forma fundamentada na arte popular, como sustenta Carlos Estevam Martins no anteprojeto do Manifesto do CPC o que interessava era a comunicação fácil com o público, secundarizando-se a construção de uma estética:

Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, como arte do povo e arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nelas que se encontra desenvolvido a linguagem que se comunica com o povo. Na medida em que nossa arte pretende ser porta-voz dos interesses reais de uma comunidade, necessariamente temos que nos servir dos processos pelos quais o artista popular se faz ouvir e se torna representativo das qualidades e dos defeitos próprios ao falar do povo. (apud XAVIER, 1983, p.93)

Glauber por seu lado, mantinha a sua defesa de uma arte política, mas que também fosse livre, aberta à criatividade do artista. E por isso entrou em choque com setores da esquerda no Brasil, que segundo seu ponto de vista, defendiam uma arte que serviria apenas como instrumento de difusão de ideal socialista, muitas vezes sem se preocupar com a forma artística, desde que ela comunicasse as ideias políticas do grupo, de maneira mais direta e simples possível. Para Glauber a linguagem do cinema deveria ousar em diversos sentidos para fazer jus ao caráter livre de uma arte revolucionária e socialista:

Não se pode idealizar o operariado. Como se viu em *Terra em Transe*, o operariado é um fantoche do sindicalismo (...) é ignorante, subdesenvolvido. E são exatamente os intelectuais da classe média (segundo a história das revoluções) que vêm a situação e se transformam em advogados do proletariado, depois comandantes (...). Mas a utopia moralista dos intelectuais “puros” é que justamente sabota muito mais o trabalho de comunicação com o povo. Então não tem que ter nenhum pudor moralista nenhum “bom-mocismo”. (apud GERBER, 1991, p.19).

Terra em Transe (1967) aponta para a posição teórica de Glauber em relação à arte política. O filme, dentre outras questões, representa as limitações intelectuais da esquerda, incorporado no personagem Paulo Martins, o guerrilheiro ou de demonstrar as classes mais pobres em protagonistas da história. Observamos em nossa dissertação que o cineasta era contrário a uma arte política paternalista, na qual o “povo” era exaltado ou vitimizado, sua intenção era criar uma arte na qual o espectador fosse colocado diante de um problema real, socialmente constatável, e não diante de uma “verdade” revolucionária indubitável. Para Glauber o CPC não tinha definitivamente comprometimento em construir uma nova linguagem, secundarizando a questão e, portanto, retirando um aspecto essencial da arte.

Glauber, no entanto compreendia que o Realismo Socialista, teria sido um esforço em criar uma arte revolucionária, mas que paulatinamente passou a ter contornos autoritários, por isso acredita existir uma filiação entre a sua posição e os princípios do Realismo Socialista, apesar de defender a desintoxicação dessa tendência. Glauber, em 1967, utiliza um texto de Jesus Diaz, publicada na *Partisans*, nº 137 para tornar mais preciso seu posicionamento na *Cahiers du Cinéma* de novembro de 1962 no artigo intitulado *Cela s'appelle l'aurore*:

<<En simplifiant les termes de ces polémiques, qui impliquaient des artistes et quelques fonctionnaires, on défendait un art plus ou moins apparenté au réalisme socialiste, tandis que d'un autre côté (chez la grande majorité des

artistes), on défendait un art qui ne renonce pas aux conquêtes de l'avant garde. La défaite du premier point de vue fut consacrée lorsque le <<Che>>, dans <<Le socialisme et l'homme à Cuba>>, fustigea le réalisme socialiste sans toutefois trouver un second point de vue absolument satisfaisant : pour lui il ne faut pas se contenter de cette position, il faut aller plus loin. Mais pour aller plus loin, il faut partir de quelque part, et l'avant-garde semble être un bon point de départ, sinon d'arrivée.>>(apud ROCHA, *Cahiers du Cinéma*, n° 195, p.39/40)¹²

A despeito dessa polêmica em torno do Realismo Socialista por parte de Lukács e Glauber, cada um em seu tempo, a ênfase das observações do escritor e do cineasta fundamentalmente partem de refiguração do real pela ficção. Se para Lukács a literatura era a melhor expressão artística que representava o real, para Glauber, essa arte era o cinema, apesar do cineasta considerar a literatura fundamental na elaboração de um cinema comprometido com a realidade e livre de amarras.

No ensaio *Marx e o Problema da Decadência Ideológica*, Lukács defende uma literatura na qual o homem “surge sem mediações, em toda riqueza da sua vida interior e exterior” (LUKÁCS, 2010, p.80) de modo correlato Glauber, propõe ao cinema brasileiro essa via de uma arte direta e crua em suas representações, e para ele o melhor exemplo no Brasil era o cinema de Humberto Mauro. Ao analisar a obra do cineasta, Glauber pensava uma proposta de cinema que tivesse o impulso realista defendido por Lukács na literatura, o homem e seu contexto social como objeto a ser pesquisado, como afirma o cineasta:

Desta maneira, cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e neste processo repensar o cinema brasileiro – não em formulas de economia – mas em termos de cinema como expressão do homem. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 08/10/1961)

Mantendo as devidas distâncias, as afinidades de Glauber com a teoria de Lukács é significativa, a meta é construir um cinema que “busca o homem”, sua vida e suas reais necessidades; citando Paulo Saraceni, Glauber defende: “ mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” (apud ROCHA, 2003, p.129). Essa dimensão ontológica concedia ao cinema já

¹²Simplificando os termos destas polêmicas, que concernia a certos artistas e a alguns funcionários, defendíamos uma arte mais ou menos próxima ao realismo socialista, enquanto que por um outro lado (a grande maioria dos artistas), defendíamos uma arte que não desiste das conquistas de vanguarda. O defeito do primeiro ponto de vista foi consagrado quando o << Che>>, no << O Socialismo e o Homem em Cuba>>, fustiga o realismo socialista sem contudo encontrar um segundo ponto de vista absolutamente satisfatório: para ele não é preciso se contentar com esta posição, é preciso ir mais longe. Mas para ir mais longe, é preciso partir de algum lugar, e a vanguarda parece ser um bom ponto de partida, senão de chegada.>>

fora dada por Lukács sobre a literatura: “A capacidade de atingir tal conhecimento íntimo do homem é o triunfo do realismo na literatura. (LUKÁCS, 2010, p.81).

Partindo da perspectiva de Lukács segunda a qual a literatura no confronto com o real deveria buscar o “homem”. Glauber delinea a sua teoria para o cinema brasileiro e posteriormente para o Terceiro Mundo propondo a figura humana como eixo central. Tendo a literatura como base de seu cinema, o cineasta privilegiou a literatura regional nordestina (1930-1945) como fonte de seu cinema e de sua busca de expressão artística e da realidade social.

2.2 DA LITERATURA REGIONAL À REFIGURAÇÃO

Nota-se que Glauber parte de uma teoria literária para abordar uma possível teoria cinematográfica brasileira, percebendo que o moderno realismo regionalista brasileiro era uma fonte de inspiração importante, pois o retrato cru do sertão com seus problemas constantes de secas e de ação política autoritária de todo tipo, oficial e extraoficial em meio a uma realidade de miséria, que não se restringe a uma região esquecida pelo poder público, mas que está em certo sentido relacionada à formação da sociedade brasileira. Glauber reconhecia que o cinema ainda não havia alcançado o patamar de reflexão atingido pelos literatos, que ao abordarem os contextos locais retratam também as vicissitudes da vida nacional.

Na transição entre as décadas de 1950 e 1960, Glauber começava a idealizar uma estética do cinema brasileiro, contribuindo para eclosão do Cinema Novo por volta deste período, essa literatura regionalista foi fundamental para o movimento cinemanovista. O cineasta percebe que essa matriz, além de realista e regional, era também “moderna” no tratamento da linguagem e isso parecia ser de fato um bom ponto de partida para o Cinema Novo. Os escritores preferidos por Glauber Rocha entre aqueles da geração regionalista 1930-1945, eram Graciliano Ramos e José Lins do Rego.

Para Glauber certos filmes dos primórdios do Cinema Novo como *Aruanda* (1959), de Linduarte Noronha, foram capazes de captar o espírito de uma obra como a de Graciliano, “um nordeste seco do gado e agriculturas difíceis” (ROCHA, 2004, p. 284), apontando assim o caminho que desejava para o cinema brasileiro, almejando focalizar o real com a mesma força que a literatura de 1930 tinha alcançado. Glauber pretendia tornar Graciliano Ramos

referência maior da literatura no quadro do Cinema Novo, como consta em suas cartas, nas quais tenta insistentemente convencer diretores do Cinema Novo para que façam adaptações dos livros de Graciliano Ramos. Paulo César Saraceni foi o mais assediado por Glauber para tal empreitada; levando em consideração a necessidade do diretor em convencer o amigo Saraceni, o cineasta afirma em uma carta enviada em 1963 (ROCHA, 1997, p. 191) que Graciliano Ramos está para o Cinema Novo assim como o escritor italiano Giovanni Verga (que inspirou, por exemplo, *A Terra Treme* e *Rocco e seus Irmãos de Visconti*) estaria para o Neorrealismo italiano.

Verga foi uma referência para o Neorrealismo, ele apresentava uma obra que se fundamentava na realidade social e na cultura popular da Itália. Segundo Mariarosario Fabris:

Geovanni Verga não criou somente uma obra poética, mas criou um país, um tempo; uma sociedade para nós que acreditamos na arte especialmente enquanto criadora de verdade, a Sicília homérica e lendária de *I Malavoglia*, *Mastro Dom-Gesualdo*, *Lamante di Gramingna*, *Jeli il Pastores*, parece oferecer, ao mesmo tempo, o ambiente mais sólido e humano, mais milagrosamente virgem e verdadeiro, que possa inspirar a fantasia de um cinema que procura coisas e fatos num tempo e num espaço de realidade (...) (apud FABRIS, 2003, p. 6)

Glauber de modo semelhante pensava na obra de José Lins do Rego e Graciliano Ramos em relação ao novo cinema que estava sendo elaborado, esses dois autores teriam criado uma literatura realista que se apoiava nas expressões populares, na narrativa coloquial e nos temas que abordam a relação homem e sociedade, obras comumente definidas como “literatura sociológica”, por abordarem questões como o latifúndio, o mandonismo local, a seca, o drama da migração, o cangaço e o messianismo de uma região específica, o Nordeste, em especial sertão.

Verga apontava os problemas sociais da Sicília, em um espaço “virgem” e “verdadeiro”, pois representava a vida cotidiana dos mais pobres, dos “esquecidos” pela sociedade, que são os protagonistas de suas histórias, expondo a realidade de um modo inédito sem mediações e assim promovendo o descortinamento de uma realidade que era vivida, mas, ainda não refigurada de modo direto. Glauber observava naquele momento que o Nordeste se assemelhava em certo sentido a Sicília; desprezado pelas autoridades brasileiras ao longo de séculos, o sertão nordestino aparece com pujança nos livros desses escritores. A referência a estes literatos está presente na vegetação da caatinga símbolo do Cinema Novo, como afirma o pesquisador Eurico Alves Boaventura: “Esse abandono, o descaso do Rei pelo pastoreio aqui nasceu, frisa-se bem, por ser nossa pecuária fonte de reduzidos lucros imediatos, de ser logo garantido e de poucos proventos para a sua ganância e sua cobiça, num

reino decadente (BOAVENTURA, 1989, p.339). A busca de realidades duras e que são escamoteadas pela mídia, governos e pela a população mais rica de outras regiões do país foi a inspiração de Visconti e também a de Glauber.

A partir do século XIX o Nordeste passou a ser visto como obstáculo ao desenvolvimento do país, e era tratado pelo pensamento dominante como um lugar “atrasado”, advindo daí um forte preconceito que se estabelece na ideologia nacionalista, principalmente de setores militares influenciados pelos ideais de progresso da teoria positivista de Auguste Comte. A Guerra de Canudos foi o fato histórico mais conhecido desse conflito de um governo que pretendia arrancar à força a “chaga do atraso”. De modo semelhante constata Mariarosario Fabris sobre as obras literárias de Verga e as cinematográficas de Visconti:

Para os dois autores, tratava-se mostrar as contradições de uma sociedade que vinha se constituindo sem conseguir superar a famosa questão meridional, que sob muitos aspectos, ainda hoje espera por uma solução. E quando Visconti fez de *Rocco e i suoi fratelli* a segunda parte de *Il Malavoglia* é disso que ele estava falando, ou seja, dessa relação entre o mundo civilizado e um mundo ainda atávico que, nos anos 1960, com migração interna, irá implodir nos grandes centros industrializados do Norte da Itália. (FABRIS, 2003, p.7).

O sertão era considerado esse mundo atávico no caso brasileiro e que era visto como a antípoda do Brasil desenvolvido representado, sobretudo, pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, a última por conta de seu processo de industrialização, fato que proporcionou também no Brasil a intensa migração do sertanejo em direção à capital paulista durante um longo período, e de migrações internas na região Nordeste como mostra o livro *Vidas Secas* e a adaptação de Nelson Pereira dos Santos para o cinema em 1962, que retratam o deslocamento de uma família pela caatinga fugindo da seca. E na própria obra de Glauber a migração está presente, na saída do personagem Firmino da comunidade de pescadores em direção a cidade em *Barravento* (1961) e a cena final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), na corrida desesperada de Manuel e Rosa pelo sertão em direção ao mar.

Na mesma carta anteriormente citada Glauber afirma para Sarraceni que pretende escrever um livro sobre cinema e literatura a partir das contribuições literárias de Graciliano, que lhe pareciam naquele momento fundamentais para se pensar em um “realismo crítico” para o cinema.

Glauber aponta autores que mostraram as “chagas do Brasil” e que servia de referência para o cinema brasileiro dentre eles afirma em 1975 que “Graciliano escreveu sobre o

nordeste seco e agricultura difíceis” (ROCHA, 2004, p.285) e afirma que José Lins do Rego analisou a “cultura produzida pela economia açucareira de Pernambuco” (ROCHA, 2004, p.285).

José Lins do Rego é a outra ponta dessa escola literária que foi fundamental na construção estética de alguns filmes de Glauber; a maior contribuição do escritor neste sentido para os filmes do cineasta foi a representação da realidade do cangaço e do messianismo no mesmo sertão que aparece nos filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). Glauber ao criticar os artificialismos do filme de Lima Barreto, *O Cangaceiro* (1953), no qual, o sertão é representado em paisagens filmadas no interior de São Paulo, contrapõe a obra de José Lins do Rego como parâmetro para se alcançar uma representação mais convincente da realidade do cangaço filmada.

Glauber observa o peso da obra de Jose Lins do Rego na caracterização dos cangaceiros, ele mesmo afirmava que o escritor “vislumbra os cangaceiros” (ROCHA, 2004, p.37). No caso específico os personagens e as paisagens do sertão do Nordeste mostrados como enfatiza Glauber, na crueza da realidade.

Pedra Bonita e *Os Cangaceiros* são as duas obras chaves para compreender principalmente a composição dos personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). O vaqueiro e a linguagem local, as possíveis crises de consciência do cangaceiro, as condições sociais e a falta de opção de vida como fatores que levam os personagens ao messianismo e ao cangaço, essas representações na obra cinematográfica de Glauber se deve em grande parte aos dois livros citados que tratam da temática de uma população faminta e pressionada pela violência oficial e dos fazendeiros. Enquanto o cangaço e o movimento milenarista foram vistos por esta população como possíveis saídas da situação de pobreza. Como mostra uma passagem de *Cangaceiros*:

Este nosso sertão é assim mesmo (...), há de sofrer do governo, de rezar com o beato, e lavar os peitos com os cangaceiros. (2011)

Glauber em um longo artigo publicado na Revista Mapa em 1957 demonstrava sua admiração pelo romancista José Lins do Rego e no qual analisa toda a sua obra, coloca-o como escritor fundamental, pois, a sua literatura abordaria aspectos sociais do Brasil através de uma escrita autêntica:

Lidar com o que é nosso não é nacionalismo ufanista como muita gente está pensando que somos. Conhecer o Brasil e seu tema e sua cultura e sua

história e sua sociologia não é ufanismo; conhecer sua arte é dever de quem se supõe intelectual. (apud GOMES, 1997, p.558)

A obra de José Lins do Rego para o cineasta era importante, portanto, pela compreensão da realidade social do sertão, apesar do conteúdo dos livros se referirem a uma realidade social de miséria e de violência, em alguns momentos torna-se lírico ao descrever a paisagem natural e humana local, não escapa da memória do romancista a vida difícil que observou no sertão até a pré-adolescência quando viveu em Pilar e Itabaiana no estado da Paraíba, por esta razão considerava Glauber, o conjunto da obra de José Lins um documento sócio-histórico:

É uma obra fundamental para a compreensão do complexo nordestino e a vemos mesmo, em alguns pontos, superior importância a “Os Sertões”, quando em José Lins do Rego encontramos uma estrutura humana mais bem aparelhada, um mergulho na raça mais sofrido, menos frio, mais vivenciado. E é justamente neste aspecto da vivência, que o romance de Lins do Rego avulta como o mais autêntico da moderna literatura brasileira. (apud GOMES, 1997, p. 559/560)

Ao se debruçar sobre o sertão José Lins do Rego trouxe maior compreensão da realidade brasileira, esse é o aspecto mais autêntico de seu trabalho na visão do cineasta Glauber Rocha e por isso se fazia necessário para o cineasta a divulgação da obra do escritor para as novas gerações, um caminho para entender o Brasil através da arte, servindo inclusive como instrumento didático.

2.3 HOMOLOGIAS ENTRE A LITERATURA REGIONALISTA E O CINEMA DE HUMBERTO MAURO

Glauber percebia a importância da literatura regionalista por conta de sua força estética ao combinar expressões coloquiais com descrições verossímeis da realidade do sertão, ao modo de um estilo seco, em alguns momentos, mas também lírico como considerava o cineasta.

O diretor Glauber Rocha enxerga essa literatura até mesmo no cinema realizado por Humberto Mauro. Para o cineasta as obras do regionalismo literário e a cinematografia de Humberto Mauro apresentavam semelhanças. Em parte, o período contribui para que aparecessem com mais facilidade aspectos comuns entre um e outro. Para Glauber isso se dava em grande parte ao viés realista de Mauro e da literatura regionalista.

A obra do cineasta Humberto Mauro é a referência principal de um cinema realista no Brasil segundo Glauber, capaz de abordar com lirismo e veracidade “o rosto e o gesto do

homem”. A obra de Mauro é o elo que liga o cinema brasileiro ao *Realismo Crítico*, segundo as observações dos textos de Glauber sobre o assunto, e portanto, o iniciador de um certo realismo cinematográfico ao estilo brasileiro. Não por acaso que Glauber ao relacionar Humberto Mauro ao *Realismo Crítico*, cita autores da literatura brasileira como apoio ao realismo no cinema. No seu primeiro livro lançado em 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, ao visitar o cinema realizado no Brasil através de uma percepção crítica, estabelece como proximidades Humberto Mauro e a literatura realista, apoiando-se no legado de autores como Jorge Amado, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, e menos nos realistas do final do século XIX como, Raul Pompéia ou Machado de Assis.

Outro aspecto importante que Glauber observa nessa cinematografia e que se assemelha a outro tipo de realismo, o do cinema. Desse ponto econômico-estético, Humberto Mauro foi contemporâneo do Neorealismo, provavelmente sem saber, ao realizar filmes com poucos recursos e com grande valor estético, capaz de inspirar a linguagem de um novo cinema como Glauber pretendia então realizar.

Glauber deixa entrever que o cineasta de Cataguases era uma referência obrigatória para um novo cinema. A partir dessa característica estabelece a precariedade técnica como meio de inspirar uma linguagem nova para o cinema brasileiro, proposta que se tornou um dos pilares para a sua elaboração estética, e que se apresenta de modo mais evidente na tese de Glauber em 1965 no manifesto *Estética da Fome*.

Em Humberto Mauro uma “estética da precariedade” começa a ser pensada como motivação para se fazer cinema em um país de poucos recursos e onde a arte é comumente vista por parte dos governos como uma esfera de menor importância na sociedade. Em 1932 Humberto Mauro em uma transmissão de rádio explicava como deveria ser esse cinema:

O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículas, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo suas necessidades reais do ambiente em que se forma. Se o cinema americano já nos habituou ao luxo e à variedade das produções, estamos certos de ainda não nos roubou o entusiasmo natural que teremos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos ser. O cinema brasileiro, para vencer não necessita caminhar pari-passu com o cinema americano que seria uma tentativa, necessita exclusivamente de propriedade. O luxo nababesco das películas americanas é exagero Yankee das suas montagens, o excessivo conforto material que ali se vê, que de tanto se requintar já nos aparece afetado aos dramas que ornar nada disso é indispensável para que o cinema brasileiro alcance desde já, sob de estarmos habituados a vê-los, mas é indispensável sim é até essencial que nosso filme saiba traduzir a nossa civilização, o nosso progresso, as nossas aspirações no período da vida

histórica que passamos (...) o nosso caráter e nosso ambiente social, enfim. Nada precisamos tirar ao filme americano que não seja a técnica do cinema, os elementos de expressão, os instrumentos e a maneira de usá-los com eficiência, pois foi na Norte América que eles surgiram e se desenvolveram. (apud SEHVAIZMAN,2004, p.20)

Um cinema que surge de seus problemas econômicos, nesse sentido Glauber sempre defendeu uma linguagem que se entrelaçasse ao seu conteúdo e por isso até a forma do filme é pensada a partir das constantes crises econômicas que se abatem sobre o cinema de países pobres. Glauber já conhecia esse aspecto do Neorealismo, mas o diretor posteriormente descobre a obra de Humberto Mauro e percebe, portanto, que no Brasil no mesmo período do movimento italiano existiu um cineasta que pensava no cinema de baixo custo e de grande significação cultural para o país, pois, era uma ideia, como foi afirmado anteriormente, que aliava a precariedade, em virtude da situação econômica, que em última instância é um problema advindo da própria pobreza do Brasil e ao mesmo tempo, o desejo de criar uma identidade para o cinema brasileiro.

Outro aspecto a se observar em seu depoimento no rádio é a sua meta em realizar filmes que abordassem a história, a economia do Brasil e aspectos de “nosso ambiente social” e de “nossas aspirações”. Como foi visto anteriormente essa também era um dos objetivos do Cinema Novo, e de Glauber Rocha em especial. A diferença é que Humberto Mauro se referia fundamentalmente à técnica, pois se afirmava que os “elementos de expressão” deveriam ter como inspiração a experiência do cinema comercial dos Estados Unidos. O diretor de fato ultrapassa os limites de um puro mimetismo em relação ao cinema estadunidense, apresentando, em vários momentos, imagens que traduziam uma “expressão brasileira”, registrava imagens da realidade nacional e regional (da região de Cataguases), apresentava com apuro aspectos sociais como a cidade moderna, com seus bondes elétricos e sua agitação urbana ou o campo que paulatinamente também serão transformados pelas modificações introduzidas pela “modernidade brasileira”, representada na política desenvolvimentista do governo de Getúlio Vargas.

No livro *Revisão do Cinema Brasileiro* de 1963, Glauber dedica um capítulo a Humberto Mauro, no qual o cineasta apresenta dois grandes feitos do diretor de *Ganga Bruta* (1933) diante das restrições orçamentárias e a inovação da linguagem. O cineasta mineiro, segundo Glauber, atingiu um grau significativo em termos estéticos mesmo tendo baixa dotação orçamentária, como afirma em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, e em parte reproduzido no referido livro:

Com Ely Azeredo, Walter Lima Jr., Alex Vianny, Sérgio Augusto e Paulo Cesar Saraceni concluímos que Humberto Mauro e logicamente Ganga Bruta como cabeça de sua obra, é tema para livro (...). Desta maneira, cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e nesse processo repensar o cinema brasileiro. Oferece esta aplicação de Humberto Mauro a mais tremenda responsabilidade que qualquer homem de cinema no Brasil poderia receber:

- a) Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros (...) um dos vinte maiores de todos os tempos, Ganga bruta;
- b) Mauro não entende como se gata “tantos mil contos” em uma fita porque um filme não é arquitetura de efeitos, mas expressão visual de problemas;
- c) em contraposição, todas as fitas brasileiras, depois de Mauro são realizados com recursos multiplicados e são infinitamente inferiores;
- d) o princípio de produção do cinema novo universal é o filme antindustrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica – rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas do extermínio de ideias. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 07 e 08/10/1961)

Glauber enumera as qualidades externas do filme para mostrar que com baixos recursos era possível realizar filmes preocupados com estética, ao contrário dos filmes considerados comerciais. Desse ponto de vista, podemos observar dois aspectos da sua análise sobre o filme: a valorização do primeiro plano cinematográfico, ou seja um enquadramento que “não necessita de outros”, e nesse sentido Glauber aproxima Humberto Mauro de Eisenstein do filme *A Linha Geral* (1929), no qual o enquadramento do rosto de uma camponesa se contrapõe ao tratamento dado por Eisenstein do enquadramento em *Outubro* (1927), quando se aplica a montagem dialética, como explica Glauber:

A Linha Geral contém mais lirismo no rosto da mulher camponesa (primeiro plano) apenas, sem necessidade de um discurso posterior com outros planos) do que a celebre sequência da ponte do cavalo, em *Outubro*, busca de uma poética da violência. (ROCHA, 2003, p.51/52)

O ritmo sincopado era outro aspecto destacado por Glauber em relação a montagem, o seu interesse era pela quebra da “montagem discursiva patenteada, a partir de 1940, na prática comercial” (ROCHA, 2003, p.53). Para ele o ritmo de algumas partes de *Ganga Bruta* pode ser comparado com a técnica de Jean-Luc Godard que retira os elementos intermediários da narração através de cortes abruptos entre a passagem de um plano para outro.

Ganga Bruta chama a atenção de Glauber especialmente pela ousadia da montagem:

Mauro conhecia, e bem as regras básicas da montagem narrativa. Seu corte, contudo é livre; não ha tempos extáticos em *Ganga Bruta*: é todo um tempo que vive movido por um ritmo interior; explode, recua, discursa, reflete, comunica um mundo em mutações imprevistas, cada vez mais sugestivas. E

selando a autoria, o que se deduz da posição da câmera de Mauro é uma compreensão dos valores objetivos da paisagem física e social. Sendo entendimento e *não-exatase* frente à exuberante paisagem brasileira. (ROCHA, 2003, p.53).

O filme de Mauro possui um ritmo incomum para o período e aborda questões sociais como afirma Glauber no texto acima, entretanto ele não explica como se apresenta esses elementos na trama. Poderia citar, por exemplo, as implicações da modernidade na cidade e no campo ou a impunidade em relação ao personagem do Engenheiro Mário Rezende que por conta de sua posição social é absolvido no julgamento que o acusava de matar a noiva na noite de núpcias, apontando também para o machismo existente na sociedade, onde um homem poderia ser absolvido em nome da honra masculina.

Em *Engenhos e Usinas* (1955) de Humberto Mauro, filme realizado sob encomenda do INCE (Instituto Nacional de Cinema Educativo), portanto, uma fase posterior ao Ciclo de Cataguases e de sua saída da Cinédia. Ao abordar a película, Glauber explica melhor os aspectos sociais contidos na obra de Humberto Mauro, o cineasta baiano elogia o filme por privilegiar imagens que refiguravam a paisagem brasileira tanto em seu aspecto natural como social:

O poema ingênuo estabelece organicamente a evolução econômica e industrial dos campos, as usinas que destroem os engenhos de rodas-d'água lentas no campo parado, o advento da máquina, a inadaptação do homem primitivo ao progresso (por ignorância), a fuga da febre industrial (causas do subdesenvolvimento) – cujo trágico caminho é a nostalgia. Embora certas críticas não sejam dotadas de uma intencionalidade maior, a verdade com que Mauro penetra no quadro é suficiente para informar sem rodeios, o problema social. (ROCHA, 2003, p.53/54)

Em *Engenhos e Usinas* a proposta realista que Glauber procura em Humberto Mauro fica mais evidente do que em *Ganga Bruta*, trata-se de um documentário, que apesar de seu tom oficial por ter sido realizado sob a encomenda do INCE, registra literalmente paisagens físicas do Brasil: como planos gerais em paisagens rurais brasileiras, a grande árvore majestosa que surge na abertura do filme, localizada em uma parte alta da região enquadrada pela câmera, e na qual sob suas raízes, o próprio diretor do filme está sentado e observando o amplo campo, visto de cima. Além disso, Glauber destaca um dos temas mais frequentes nas realizações fílmicas do Cinema Novo, os problemas sociais e históricos. *Engenho e Usinas* é um retrato da economia açucareira no Brasil, a decadência dos engenhos é tratada de modo lírico, didático e sintético. Na tradução de Glauber há entre estes dois pontos da história um

ciclo social, que pode ser pensado a partir da cena da passagem da roda de engenho para a turbina da usina.

Para Glauber estaria formado assim o paradigma do enquadramento do filme brasileiro, Humberto Mauro e sua obra ocupariam o lugar antes atribuído a Lima Barreto com *O Cangaceiro* (1953) como marco principal do cinema brasileiro, o que se devia ao fato de poucos conhecerem, segundo o cineasta, a obra mauriana. Essa redescoberta que ocorreu sobretudo em decorrência do Livro de Alex Viany, *Introdução ao Cinema Brasileiro* lançado em 1959, serviu de fundamento teórico para o movimento do Cinema Novo nascente.

Glauber considera que parte da história brasileira está representada no filme *Engenhos e Usinas*, o ciclo do açúcar, pode ser traduzível em imagens cinematográficas de poucos minutos, destaca-se nesta observação a capacidade informativa e reflexiva de captar uma realidade histórica por meio da imagem, e é neste sentido que Glauber afirma que o plano inicial de *Engenhos e Usinas* é o mais importante do cinema brasileiro, pois seria uma representação imagética brasileira, no conteúdo e na forma, sem seguir o ritmo ou padrão de filmes de Hollywood.

Glauber destaca que os filmes de Mauro eram pejorativamente classificados como “primitivos” por sua qualidade técnica e amadora. Ao contrário disso, o cineasta ressalta o aspecto inovador de Mauro, a exemplo de sua análise sobre os dois filmes citados, na qual afirma que Mauro é “livre de influências”, pois, supostamente não teria formação teórica, somente informações técnicas.

(...) segundo Alex Viany um processo quase inconsciente de Griffith, e King Vidor e Henry King (e acrescentaríamos John Ford) – não é um primitivo como também não tem a intuição como base de sua criatividade. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 08/10/1961)

Glauber acreditava que o diretor de *Ganga Bruta* aprendeu na prática a realizar filmes e captou determinadas tendências estéticas de sua época como o expressionismo de modo diletante, talvez Glauber considerasse que Mauro aprendeu mais como espectador de cinema, do que como estudioso.

Glauber reconhece a preocupação estética de Mauro com as imagens, relacionando-as aos temas da realidade brasileira a partir de filmes baratos. Em 1934, *Favela dos Meus Amores*, é um dos primeiros filmes a refigurar a vida cotidiana de uma população pobre no Brasil, moradores de um morro carioca. Por esses motivos a reverência a Humberto Mauro por parte de Glauber se justifica, o pioneirismo daquele diretor poderia ser mais um marco

inicial importante do cinema brasileiro e serviria de esboço para estética procurada por Glauber Rocha.

2.4 - NEORREALISMO

Antes de conhecer a obra de Humberto Mauro, Glauber conhece a perspectiva realista no cinema através do movimento italiano do Neorealismo, que passa a ser a referência principal, não somente para Glauber e para todo o grupo do Cinema Novo. No Brasil a presença neorrealista surge com intensidade principalmente quando ocorrem os congressos da primeira metade da década de 1950, como o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro (1952) e do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro (1953), o movimento italiano aparece nas discussões desses congressos. Este cinema tornou-se parâmetro para os cinemas do continente, exatamente por conta de suas características que apontavam a miséria social como tema e estética.

No Neorealismo, o cinema adapta-se às “condições precárias da Itália, no período imediatamente posterior ao final da Segunda Guerra; filmava-se com baixo orçamento, fora dos estúdios e com atores amadores. A partir de um aparato precário, os cineastas pretendiam desvelar a realidade italiana no seu aspecto político e social” (SILVA JUNIOR, 2005, p.40). O Neorealismo faz um balanço dos anos de fascismo e de guerra, os filmes abordam temas sobre a destruição de metade do território italiano, por isso os enredos abordam temas como a resistência popular, “a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher” (FABRIS, 1994, p.4). Como a situação de miséria é uma constante na América Latina ao longo de toda sua história, os novos cineastas latino-americanos, dentre eles Glauber, viam semelhanças com aquela Itália.

Esquemáticamente poderíamos dizer que as maiores contribuições do Neorealismo para o *Cinema Novo* e para a obra de Glauber foram: a) a realização de filmes com orçamentos baixos; b) a exploração de temas sociais como base das produções, c) utilização de locações fora de estúdios acentuando-se o gosto pela paisagem; d) o uso de dialetos e expressões populares; e) o regionalismo; f) o uso de atores não-profissionais; g) a preocupação com o teor documental de alguns filmes. Difícil pensar o Cinema Novo de Glauber Rocha sem essas características, os filmes realizados em ambientes naturais, por exemplo, era uma ideia recorrente no cineasta e atendia a dois interesses básicos, o desprendimento dos estúdios que eram caros e a necessidade de mostrar um país que

comumente não aparece nas telas, a exemplo das agruras do sertão do Nordeste em de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Mariarosaria Fabris observa que parte dos cineastas do Neorealismo pretendiam captar a realidade local, sem correr o risco de reproduzir uma imagem caricatural ou folclórica:

“A interação entre personagens e paisagem, uma paisagem italiana, não somente focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrado como algo vivo e determinante à ação, havia estado praticamente ausente das telas”. (FABRIS, 1996 p.66).

Desde seu primeiro longa-metragem é possível observa a presença do Neorealismo, apesar de Glauber afirmar desconhecer *A Terra Treme* (1948), *Barravento* se assemelha com o filme de Luchino Visconti, já a partir do tema, ambos tratam dos problemas sociais dos pescadores e enfatizam a necessidade de visualizar o real estando próximo dele, ao ponto de tentar sentir a carga pesada dessa realidade, evitando assim cenários vazios, sem força e sem vida. Como atesta o depoimento de Glauber:

“Foi assim que alcançando um sentido social, descobri que a imagem decorativa é o suicídio do homem moderno. Foi um encontro orgânico, vivencial, verdadeiro (...). Mas aquele conviver com os pescadores de xaréu abriu um horizonte novo sobre a minha visão”. (ROCHA, *Diário de Notícias*, 25 e 26 de Dezembro, 1960).

A interação entre personagem e paisagem, natural ou social mediada pelos objetos e lugares registrados pela câmera capta, portanto, a ação humana ou os seus costumes.

Em 1943 na *Revista de Cinema*, Visconti publica seu manifesto intitulado Cinema Antropomórfico que segue essa tendência dominante do Neorealismo em abordar o homem em sua integridade, procedimento ligada à noção de paisagem comentada anteriormente:

Levou-me ao cinema, sobretudo o empenho de narrar histórias de homens vivos: de homens vivos entre as coisas, não as coisas em si. O cinema que me interessa é um cinema antropomórfico (...). A experiência me ensinou sobretudo que o peso do ser humano, a sua presença, é a única "coisa" que verdadeiramente preenche o fotograma; que o ambiente é criado pela sua presença viva e que, a partir das paixões que o agitam, isto adquire verdade e relevo, ao passo que até mesmo a sua momentânea ausência do retângulo luminoso reconduzirá cada coisa a um aspecto de natureza não animada. O mais humilde gesto do homem, o seu andar, as suas hesitações e os seus impulsos sozinhos geram poesia e vibrações nas coisas que os circundam e nas quais se enquadram. Toda solução diferente do problema me parecerá sempre um atentado à realidade como ela se desenrola diante dos nossos (apud FABRIS, 2006, p.210)

Glauber também via nessa perspectiva da “paisagem” e da inserção do homem nela um dos princípios básicos de um cinema realista. A atuação do cineasta Roberto Rossellini também segue esses princípios. Segundo o cineasta brasileiro, no cinema de Rossellini a verdade surgiria no filme em virtude principalmente do plano. Este recurso cinematográfico pode ser definido como o espaço de tempo no qual se liga e se desliga a câmera, intervalo onde se desenvolve os aspectos estéticos da imagem, como conceitua o pesquisador Jacques Aumont:

Na maioria das vezes, o plano define-se implicitamente (e de maneira quase tautológica) como “qualquer pedaço de filme compreendido entre duas mudanças de plano”; e é de certa forma por extensão que falaremos, na filmagem, de “plano” para designar qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada (AUMONT, 2011, p.40).

Na obra de Rossellini, segundo Glauber destaca-se o plano geral, reconhecido como aquele plano que possui “um ângulo visual aberto, no qual a figura humana ocupa espaço reduzido na tela”, o autor retoma o próprio conceito de paisagem citado anteriormente para identificar o plano. A visão de grandes amplitudes e horizontes fascinava Glauber, o que é percebido nos filmes dirigidos por Rossellini, um modo propício de representar histórias épicas, que mostram as trajetórias do herói.

Roma, Città Aperta (Roma, Cidade Aberta) (1945), *Paisà* (1946) e *Il Generale della (De Crápula a Herói)* (1959) são os filmes de Rossellini que Glauber considera mais emblemática do ponto de vista da paisagem, do esforço do diretor em construir uma imagem de totalidade através do plano geral. Glauber vê que Rossellini se recusa em dar altivez ao herói, enquanto personagem individual em nome dos valores coletivos da epopeia: por esse motivo a distância relativa dos fatos

Glauber Rocha tentava associar dois tipos de estilos aparentemente contraditórios, a concepção de Rossellini sobre o plano e a obra de Sergei Eisenstein, na qual o plano é secundarizado, pois o cineasta russo valorizava a mudança de planos em ritmo acelerado, destacando apenas o movimento, era a perspectiva da montagem dialética. Glauber reconhece as diferenças, mas afirma que mesmo na obra einsteiniana havia momentos de valorização do plano como em filmes como *Linha Geral*, onde há o registro longo em primeiro plano do rosto de uma mulher camponesa, cena esta que para Glauber é mais lírica do que a sequência da ponte e do cavalo em *Outubro* (1928). Deter-se na duração do plano, para que este possa

captar a emergência do real, assim desejava Glauber fundir a “montagem dialética” com o plano geral.

Outro ponto que ressalta da obra de Glauber e que se aproxima de uma abordagem documental, e típica do Neorrealismo é o uso da linguagem popular, observando com acuidade as entonações e a atenção dispensadas à língua do cotidiano, apesar de incorrer em alguns momentos em interpretações teatrais empostadas que exacerbam a forma de falar da população local, naturalizando-se como se fossem fiéis ao ritmo dos sotaques locais. Essa característica dos filmes de Glauber aparecem com maior intensidade nas produções da década de 1960, sobretudo em *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, onde os personagens utilizam expressões populares como gírias.

Fato inspirado na literatura regional como vimos e nos filmes neorrealistas que tendia a mostrar as diferenças dialetais existentes na Itália como atesta Fabris, no caso do Neorrealismo o dialeto era considerado pelo fascismo como desagregador da unidade nacional e ao sublinhar essas diferenças locais o movimento afrontava o regime e era também uma “busca de aderência à realidade” (FABRIS, 1996). Por isso para a pesquisadora o regionalismo dos dialetos, é uma forma também de expressar mais um aspecto da realidade social, o modo de falar do cotidiano.

Uma particularidade que foi muito discutida no Cinema Novo e adotada por Glauber em todos os seus filmes de ficção, como explica em um artigo de 1960 publicado no *Diário de Notícias*, no qual fala da importância do modo de falar dos personagens:

O que nosso povo reprova em nossos diálogos é pobreza de ideias que as frases protegem em suas armações convencionais. A fala verdadeira não tem gramática e ela é mais eficiente quanto mais verdade trouxer contida em si. Em “O Cangaceiro” (assim como nas chanchadas) existia uma integração da fala com o sentimento popular do país. Em “Rio Quarenta Graus” havia uma integração social. Essas duas autenticidades abriram o coração do povo para o filme (...). Foi refletindo hesitando muito que decidi pela fala dos personagens para o filme. (*Diário de Notícias*, 1960, *Experiência <<Barravento>> confissão sem moldura*)

Para Glauber o modo de falar dos personagens era fundamental para a estética de *Barravento*, o que demarca todo o filme, os diálogos entre os personagens apresentavam forte tom coloquial e reproduzia expressões populares do cotidiano da cidade de Salvador e de seu entorno. Exemplo, significativo desse uso de expressões populares é a passagem na qual o personagem Firmino define a sua “profissão” de contraventor:

É o que você pensa velho! Esse gosto de riqueza não posso dar pra mim... O papai aqui, pra jogar esses panos em cima dele, teve que descarregar muita muamba, e a polícia tá mesmo em minha sombra (...). (*Barravento*).

Ou quando denuncia a quebra do encanto de Aruan pelo fato dele, prometido de Iemanjá, ter tido relações sexuais com Cota quando diz:

... o culpado foi Aruan que negou o santo! Eu vi a miséria ontem.

Glauber deixava evidente que as expressões populares e os sotaques e idioletos tem grande importância para estética realista que ele buscava, perseguida pelo Cinema Novo. Assim, esse cinema tentava repetir o sucesso alcançado pela literatura regional de 1930/1945 que recorreu à linguagem local para expressar sentimentos e pensamentos de pessoas inseridas em determinados contextos sociais e históricos do Brasil.

O Neorrealismo ao realizar filmes que estivessem próximos do real, influenciou o próprio cinema documentário muitas vezes seus cineastas, apesar da maioria dos filmes serem de ficção, no qual prevalece a construção de uma imagem que descreve ou analisa o objeto registrado. Segundo Bill Nichols (2005) o *Neorrealismo* representou um momento importante para dar continuidade ao cinema documentário:

E o documentário procura transmitir aos espectadores a sensação de envolvimento emocional ou comprometimento com as pessoas e as questões retratadas. O neorrealismo ajudou a demonstrar que essa forma de estilo narrativo criou um fio comum entre ficção e não ficção, que permanece até hoje: contar uma história ou dar voz a uma visão do mundo histórico não precisam ser vistos como alternativas polarizadas. (NICHOLS, 2005, p. 129)

Em sentido semelhante Glauber Rocha considerava que contar uma história era indissociável da apresentação da realidade, por isso o documentário seria uma prática fundamental para a elaboração do filme ficcional, como “exercício da criatividade e de maior aproximação com a realidade reelaborada pela estética fílmica” (SILVA JUNIOR, 2013).

Como foi exposto anteriormente, o estilo das obras do Neorrealismo estava próximo da estética dos documentários, a obra de Glauber como um todo também segue esse aspecto do cinema neorrealista, um viés estético que pretende captar o real e o por isso privilegia cenas externas e poucos retoques na imagem, sem utilizar os recursos que maquiavam o objeto retratado como fazia o cinema de ficção clássico, que os utilizava para criar uma imagem

idealizada, ao controlar a intensidade da luz, por exemplo, e assim criando um ambiente artificial.

Glauber em seus filmes, ao contrário, utiliza muito as filmagens externas e procurava uma iluminação que se adequasse à realidade registrada pela câmera. Uma das técnicas defendidas pelo diretor para captar a atmosfera do sertão do Nordeste foi dispensar os refletores e os rebatedores, considerados como instrumentos falseadores do tema abordado pelo filme.

Esse tipo de construção imagética que dispensa filtros e que busca o contato com as imagens e sons da realidade com a menor intervenção possível de instrumentos interpostos entre câmera e o fato registrado, são características da linguagem do cinema documentário, está presente, sobretudo nos primeiros longas-metragens do cineasta como *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

Apesar que em relação à luz, *Barravento* possuía ainda uma proposta mais tradicional, na qual a luminosidade foi controlada pelos recursos técnicos, aplicadas pelo diretor de fotografia Tony Rabbatoni oriundo da Vera Cruz (espécie de Hollywood brasileira), não esteve a altura das esperanças de Glauber em alcançar uma luz próxima do real brasileiro, considerava-o ultrapassado por utilizar materiais cinematográficos em demasia de acordo com o cineasta, colocando-o na mesma tradição dos filmes ingleses da década de 1940.

De fato o cineasta somente alcançará a luminosidade que desejava com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando sem o uso de rebatedores e filtros aproveita o máximo da forte luminosidade do sertão, apresentando um filme com a imagem “estourada”, a luz do fotógrafo Waldemar Lima capta a paisagem social e natural do sertão, uma luz que turva o olhar por ser muito intensa.

A luz era o sol implacável que castiga as pessoas, assim como as duras relações sociais tradicionais, que coloca o sertanejo diante dos impasses políticos locais, e dos condicionamentos culturais e econômicos dessa realidade sufocante e atordoante. Essa concepção foi tributária de um lado da literatura regionalista, como citado anteriormente, mas também das discussões entre Glauber e Waldemar; eles buscaram na luz do sertão a linha dramática do filme, valorizavam a imagem fotográfica com o que apurasse o tema, e nesta concepção o sol e sua forte presença é o signo maior de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é o esteio do filme.

Entretanto, apesar do filme ser essencialmente alegórico apresenta esse traço que se aproxima do naturalismo fortemente combatido pelos cinemas novos por causa da impressão

de realidade, uma característica que marcam os filmes ditos comerciais como os de Hollywood, como afirma Jacques Aumont a respeito desse assunto:

... o efeito de realidade deve-se ao sistema de representação e, mais particularmente, ao sistema perceptivo herdado pelo cinema da pintura ocidental, enquanto o efeito é marcado, inscrito, no próprio interior do sistema representativo, como se participasse do mesmo espaço. Essa inclusão do espectador faz com que ele já não perceba os elementos da representação como tais, mas como sendo as próprias coisas. (AUMONT, 2011, p.151)

A incursão do espectador como um quase partícipe da cena embota a percepção desse, o impede de uma análise mais objetiva por estar supostamente mais próximo da realidade, tendo a consequência contrária, exatamente o alargamento da distância entre o espectador e o real. Deste modo não há aparentemente indistinção entre o real e o real filmado. Nesse aspecto pontual Glauber se afasta de Brecht e do seu “método do distanciamento”, que demarca grande parte do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e da carreira de cineasta de Glauber.

Outro nome recorrente nos escritos de Glauber que contribuiu para se pensar o papel da luz na composição estética do filme brasileiro foi o fotógrafo Rucker Vieira, principalmente a partir do filme *Aruanda* de Linduarte Noronha, documentário que serviu de base para a elaboração teórica do *Cinema Novo*, e do qual Glauber fez dezenas de referências em sua obra escrita. O cineasta destaca o trabalho de Noronha:

E para isto não é importante ter penas uma câmera: é necessário o senso de cinema natural em Noronha e Vieira; a cultura-método-humildade-coragem artística de Linduarte Noronha; a modernidade da luz do fotógrafo Rucker Vieira, inimigo dos crepúsculos à Figueroa¹³, dos filtros sofisticados,; sua luz é dura, crua, sem refletores e rebatedores (...) (ROCHA, 2003, p.146)

De todo modo a prática das técnicas do cinema documentário foi um elemento importante na discussão sobre a luz no cinema brasileiro, e conseqüentemente na concepção estética e temática do diretor Glauber Rocha. O cineasta demonstra assim como esta modalidade cinematográfica era uma referência fundamental para compreender os problemas do país a partir de uma estética que surgia colada ao tema, no caso brasileiro, a questão da luz do sertão nordestino se tornou central quando se procurava a paisagem brasileira, a atmosfera da caatinga, do ponto de vista físico e social, como descreve Glauber Rocha:

¹³Fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa.

A montagem, se desastrosa, dá impressão de uma Pisa no Nordeste. Noronha e Vieira estão próximos àquele fantástico Rossellini, realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens. (ROCHA, 2003, p.145).

Inicialmente esse texto fora publicado no Jornal do Brasil em seis de agosto de 1960. Com esses documentários: *Arraial do Cabo e Aruanda*, Glauber aponta para alguns elementos da técnica do nascente Cinema Novo, como os “cortes descontínuos” que se ajustam “ao tempo-ação”, ou seja, os cortes de uma cena para outra não segue o esmaecimento paulatino da imagem, eles ocorrem em função da história, o corte seco serve para chamar a atenção sobre o tempo e no caso de *Aruandade* exprimir o “ciclo da miséria” como atenta Glauber.

No mesmo período Glauber é influenciado pela obra documental de Alexandre Robatto e entrevista o autor de filmes “etnográficos” como *Entre o Mar e o Tendam* (1953) Xaréu (1954), sobre a pesca; e *Vadiação* (1954), que trata da Capoeira. Glauber pergunta sobre os problemas de ordem artística para um documentário realizado na Bahia, e Robatto defende uma ideia cara para o cinema glauberiano em depoimento ao *Jornal da Bahia*:

(...) o documentário exige sobriedade ou melhor propriedade de expressão aliada à uma absoluta fidelidade à tese do filme; Não chutar os assuntos, mas senti-los e traduzí-los em uma linguagem fílmica (...) (ROBBATO in: ROCHA, *Jornal da Bahia*, 14/12/1958).

No início de *Barravento*, deparamos de saída com um elemento do cinema documental: o filme inicia com uma cartela que explica a situação histórica, geográfica e social do lugar, recurso utilizado por filmes documentários do período, como, por exemplo, *Vadiação* (1954) de Alexandre Robatto e *Mestres loucos* (1955) de Jean Rouch.

Em *Barravento* Glauber é cuidadoso ao descrever aspectos culturais de Buraquinho e da Bahia, outras características do filme documental são apresentados, como o registro das expressões culturais da aldeia, a religião de origem africana, o candomblé, a capoeira e a roda de samba. Todas essas expressões culturais são registradas ao longo da trama ficcional.

Além de matrizes brasileiras do cinema documentário tais como *Aruanda* de Linduarte Noronha e os filmes “etnográficos” de Alexandre Robatto, Glauber frequentemente cita em seus escritos autores como Robert Flaherty a Grieson, Dzga Vertov, dentre outros. De modo particular, destaca-se a sua admiração pelo cinema-verdade do etnógrafo-cineasta Jean Rouch, apontado, como um caminho seguro a ser seguido pelo documentário brasileiro, influencia notadamente o Cinema Novo.

Glauber reconhecia a importância do cinema de Rouch para a abordagem dos problemas sociais, sobretudo pelo fato do realizador francês ser uma pessoa da área da sociologia e da antropologia. Sua formação permitiu-lhe unificar as ciências sociais com o cinema, criando-se uma nova linguagem cinematográfica com a contribuição de recursos técnicos, aqui já citado, sobre o cinema moderno, como: o uso de equipamentos leves, o som direto, a luz natural, a improvisação, o combate ao fetichismo da técnica e principalmente o procedimento da câmera na mão (sem tripé), para fazer sentir a presença do investigador/cineasta no local da trama do filme. Glauber reconhece também o poder da câmera em perscrutar a realidade social da África através das câmeras de Rouch, como afirma em um debate em 1965 e transcrito para o livro *Revolução do Cinema Novo*:

Jean Rouch, por outro lado, pode ser considerado como um dos grandes reveladores da África para o mundo. Não é um político, pois assumiu até agora diante da África uma posição puramente paternalista, revelou a África de um ponto de vista antropológico, e em nenhum momento discutiu as contradições internas da África. De qualquer forma, esse interesse antropológico fez com JR revelasse, pelo menos para o mundo ocidental, para Europa e para os EUA, através do cinema, aspectos da África que quisesse ele ou não ter dado um nível de informação bastante acentuado sobre a África. (ROCHA, 2004, p.72/73)

Para Glauber, Rouch demonstrou grandes potencialidades da abordagem filmíco-etnográfica, inaugurando um tipo de registro distinto do sensacionalismo exótico predominante nas imagens sobre a vida e grupos sociais da África. Tal procedimento teria contribuído para o surgimento de cineastas de origem africana e, conseqüentemente para o desenvolvimento do cinema naquele continente.

2.4 NOUVELLE VAGUE

Jean Rouch, além de ser o precursor do cinema etnográfico, foi um dos principais inspiradores do movimento cinematográfico da Nouvelle Vague na França entre o final dos anos 1950 e início da década seguinte. Os jovens cineastas estavam, sobretudo animados com a utilização de equipamentos leves em cenas externas como fez Rouch em seus filmes, que serviram para concretizar as experiências técnicas e estéticas procuradas para encontrar novas linguagens visuais e sonoras. Além disso, outros aspectos eram também citados, (principalmente por Jean Luc-Godard, que faz referências freqüentes ao cineasta-etnógrafo em seus textos na *Cahiers du Cinéma* na década de 1950), como a espontaneidade de filmar, a utilização da pesquisa social como elemento da construção fílmica, a junção do documental com ficcional e principalmente a atenção dispensada a inovação estética e

temática, como demonstra um depoimento de Godard a respeito do filme *Le Petit Soldat* em especial uma cena em utiliza o método de Rouch.

(...) la scène de l'interrogatoire dans *le Petit Soldat* est faite sur le côté Rouch: elle ne savait pas à l'avance les questions que je lui poserais. Ici, elle a joué son texte comme si elle ne savait pas les questions. Finalement, on obtient autant de spontanéité et de naturel. (*Cahiers du Cinéma*, décembre, p.31/32, 1962)¹⁴

Percebe-se que a maior parte das características da Nouvelle Vague já era antes analisadas e aplicadas pelos cineastas neorrealistas, neste o mesmo período de formação do movimento francês, os integrantes do que viriam a ser o movimento do Cinema Novo também acompanhavam as teses por meio dos debates nos cines-clubes e pela aquisição das revistas de cinema como a *Cahiers du Cinéma*, *Positive* e *Cine Nuovo*. Na prática, no Brasil já se realizavam filmes desde 1955 com a intenção de acompanhar a linguagem do chamado cinema moderno, ideia na qual comumente o cinema é considerado como uma expressão artística nova, por sua capacidade técnica e sobretudo por sua capacidade expressiva. Fato que se evidencia desde *Rio Quarenta Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, *Aruanda* (1959) de Linduarte Noronha e *Barravento* de Glauber Rocha (1961).

Isso demonstra que os dois movimentos surgem no mesmo período, e é mais um ingrediente estimulante para os cinemanovistas. Glauber de sua parte durante muito tempo foi defensor da *Política de Autores*, criada pelos cineastas da Nouvelle Vague e adaptada por ele como um método fecundo a ser seguido pelo cinema político do Cinema Novo. Em seu primeiro livro Glauber afirma:

O “autor” no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas. O diretor ou o cineasta” ou artesão”- como observou Paulo Emílio Sales Gomes – podem em raros casos, atingir a autoria através do artesanato se não estiverem submetidos à técnica mecânica dos estúdios mas à procura que investe na técnica uma ambição expressiva. Então já ultrapassa uma fronteira: é um autor. O advento do “autor”, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo. (ROCHA, 2003, p.35/36)

¹⁴(...) cena do interrogatório em *Le Petit Soldat* feita sobre a influência de Rouch: ela (a atriz) não sabia as questões que eu lhe faria. Aqui, ela interpretou seu texto sem saber das questões. Finalmente obtemos um tanto de espontaneidade e de natural.

A *Política de Autores*, tese defendida por parte dos redatores da *Cahiers du Cinema* e desenvolvido na prática da realização dos primeiros filmes da Nouvelle Vague. Era essa teoria dos cineastas-críticos de cinema da revista que guiava o desejo da renovação estética do cinema, Glauber inicialmente se apóia na ideia básica do “cinema de autor”, um cinema no qual se evidencia a autoria do filme, como o escritor é autor de seu romance. Entretanto a interpretação de Glauber se diferenciava das perspectivas dos cineastas franceses.

A expressão foi utilizada pela primeira vez por Truffaut na revista *Arts* em setembro de 1954 e sempre na verdade faltou consistência ao seu conteúdo, tal conceito, entretanto, produziu debates sobre o ofício artístico do cineasta. Alguns textos da década de 1950 abordam o conceito, antes de tudo era combater o cinema realizado na França no período, considerado ultrapassado por parte dos críticos *Cahiers du Cinéma* como François Truffaut. Mesmo que para isso fosse necessário defender certas obras comerciais de Hollywood, neste aspecto os integrantes da Nouvelle Vague comumente citavam cineastas que consideravam fundamentais para o surgimento de uma nova linguagem, frequentemente havia referências a: Abel Gance, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Howard Hawks. Truffaut redige um artigo para *Cahiers du Cinéma* em 1955 que serve de base para o movimento com o título *Ali Baba et la Politiques des Auteurs*, no qual demonstra como em um filme comercial, no caso *Ali Baba* (1954) de Jacques Becker pode apreender essa qualidade imprecisa e subjetiva elaborada pelo “autor” de cinema.

Cette brisure de rythme, cette cassure du mouvement, assez bien soulignées par l'arrêt de la musique et sa reprise sur un tempo plus doux, amènent inmanquablement le rire sans que le scénario intervienne, sans qu'il ait à proprement parler de gag. Cette petite notation procure un plaisir toujours plus vif; en revoyant le film, on s'aperçoit que c'est le moment que l'on attendait, d'autant plus impatientement que c'est un effet dont on avait déjà, plus ou moins consciemment, éprouvé la qualité. (TRUFFAUT, 2001 p.32)
15

¹⁵Essa quebra do ritmo, essa ruptura do movimento, muito bem sublinhada na parada da música e sua retomada em um tempo mais suave, conduzem inevitavelmente ao riso sem que o cenário intervenha, sem que propriamente fale piada. Esse pequeno detalhe sempre agrada mais facilmente; revendo o filme, percebemos que é o momento que esperávamos, é um efeito o qual já tínhamos, mais ou menos conscientemente, sentido a qualidade.

Jean-Luc Godard, companheiro de Truffaut pelo menos no início do movimento, também abordava o conceito, para o cineasta franco-suíço no cinema de autor, o cineasta é obrigado a levantar-se e erguer a cabeça, e filmar tanto para esquerda como para direita, há vários pontos de vista que o campo lhe oferece para ser visto (GODARD, 2001, p.91). Ou seja, a liberdade do cineasta, poder experimentar o melhor ângulo para expressar o ponto de vista do cineasta-autor.

As determinações de um filme de autor eram colocadas de modo impreciso, por isso o seu conceito parecia arbitrário em alguns momentos. A expressão cinema de autor, entretanto teve como ponto de partida o texto *Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo* de Alexandre Astruc na *L'Ecran Français* de março de 1948. Neste texto Astruc defende que a linguagem cinematográfica deveria traduzir o pensamento como o faz o romance e por isso compara a câmera com a caneta, a *caméra stylo* (apud MARIE, 2009, p.30). Desde Astruc os redatores da *Cahiers du Cinéma* refutam o cinema industrial e o padrão de Hollywood, mas contraditoriamente, portam admiração pelo cinema comercial dos Estados Unidos, como foi visto anteriormente. Além de estimar alguns cineastas, há referências explícitas aos Estados Unidos como faz Godard em seu primeiro filme de longa-metragem *Acosados* (1958) onde aparecem cartazes de atores famosos de Hollywood, como Humphrey Bogart.

Até o final de sua vida Glauber critica a admiração da Nouvelle Vague à Hollywood, como em 1981 em entrevista a João Lopes afirma:

(...) a criatividade de novas formas, quer dizer uma espécie de anti-hollywood – uma estrutura como se fosse o negativo, o antitético de Hollywood e que permitisse, não uma política de autores no sentido da nouvelle vague, mas uma política de criatividade, no sentido que os realizadores se convertessem em produtores os seus próprio filmes e que a indústria não tivesse as características repressivas ou esquemática da indústria tradicional (ROCHA, 2006, p.327/328).

Por outro lado, Glauber reconhecia também que a Nouvelle Vague tinha um traço comercial como afirma em 1961:

Todos nós sabemos, que o fenômeno da nouvelle vague foi apenas um golpe de produção muito bem-lançado. O que os produtores franceses fizeram quebrou também a linha garantida dos americanos: eles deram aos jovens maior liberdade e mesmo investiram a *inteligência* como novo ingrediente do filme. (ROCHA, *Jornal do Brasil, O processo Cinema*, maio/1961)

Michel Marie (2009) confirma que a Nouvelle Vague foi de fato uma estratégia comercial, o nome inicialmente estava ligada a promoção da revista *L'Express* em 1957 que se inicia com uma enquete sociológica sobre gerações e lança vários artigos sobre o assunto. A pesquisa torna-se uma obra publicada em 1958 com o título *La Nouvelle Vague: portraits de la jeunesse*, a revista acompanha o sucesso de suas entrevistas e estabelece um slogan: *L'Express le Journal de la Nouvelle Vague*. A mesma revista em 1959 atribui aos filmes lançados naquele ano de *Nouvelle Vague*, a UNIFRANCEFILME, órgão ligado Centre National de la Cinématographie aproveita o termo e faz a promoção dos filmes franceses em especial os novos filmes dirigidos por críticos da *Cahiers du Cinéma*.

Nota-se que a intenção de aproveitamento comercial dos filmes e o fraco posicionamento político de seus integrantes no início da Nouvelle Vague, aponta que o movimento não teria muito interesse por assuntos sociais, e até mesmo ignoravam as condições econômicas e históricas da produção e da realização dos filmes (BAECQUE, 2001, p.8). De modo diverso, seus temas passariam mais pelo cotidiano urbano de Paris, suas modas, costumes etc, como uma crônica cinematográfica sem maiores pretensões, mas desde os primeiros filmes é possível ver questões que podem ser problematizadas politicamente, como o aborto, a situação do menor infrator e a prostituição, mas que efetivamente não são o foco da maioria das tramas. Havia, portanto certo desprezo por temas mais politizados, citando André Bazin, Michel Marie explicita que ele era defensor da ideia que um filme deve ser apreciado a partir de elementos formais que mobiliza e não a partir do projeto temático e nem mesmo das intenções do diretor (MARIE, 2009, p.40).

Neste caso a posição entre a Nouvelle vague e o Cinema Novo havia diferenças significativas. Em relação a proposta do “cinema de autor” de Glauber Rocha, para ele essa prática não deveria estar desassociada da política. Por outro lado, Glauber critica peremptoriamente o filme comercial, apesar disso o cineasta reconhece a importância de determinados diretores de Hollywood para a história do cinema mundial como Alfred Hitchcock, em vários artigos nos jornais de Salvador Glauber sempre elogiara a criatividade do cineasta dos Estados Unidos, como em 1957 no Jornal da Bahia sobre o filme *39 Degraus* (1935) e reproduzido em parte no livro *O Século do Cinema*:

Dentro da linguagem cinematográfica, Hitchcock utiliza recursos comuns em planos que, seqüenciados por uma montagem peculiar, atingem o resultado original que cria o suspense. (ROCHA, 2006, p.97)

Glauber percebia que de fato existia cineastas importantes em Hollywood, por outro lado algumas poucas vezes tentou aliar as duas tendências, o cinema político e o alcance de

uma grande bilheteria, principalmente na década de 1970 quando há uma maior pressão social para se inserir nas novas regras da indústria cultural que crescia nesse momento, mas ao longo de sua carreira Glauber percebia a dificuldade dessa conciliação. Quando convidado na década de 1970 a realizar um filme em Hollywood logo foi rechaçado pelos produtores. Poucos anos antes em entrevista a Federico de Cadernas e René Capriles em 1969, na revista peruana *Hablemos de Cine*, e publicada posteriormente em *Revolução do Cinema Novo*, tenta antever uma possibilidade, desde que a liberdade fosse assegurada:

O que não deve existir é autocensura, um dos perigos da indústria. O que pensamos em conseguir no Brasil é uma indústria na qual seja defendida a liberdade de expressão do autor, para evitar a censura econômica. Porque a pior censura é a econômica, não a política. (ROCHA, 2006, p.178)

Entretanto, Glauber concordava com os diretores da Nouvelle Vague a respeito da autoria do filme como uma assinatura do artista, a impressão individual, exaltando assim a liberdade criativa no cinema, mas ao contrário da Nouvelle Vague, Glauber contesta o entretenimento e o mercantilismo dos filmes como diz o cineasta em 1964, texto publicado em *Revolução do Cinema Novo*, pertencente ao arquivo Glauber:

(...) esta forma de olhar o mundo é tão individual que, mesmo nós somos forçados, é impossível disciplinar a visão aos regulamentos dos visores tradicionais, formulados para divertir e dar lucro” (ROCHA, 2004, p.60).

Glauber reafirma o cinema de autor como antípoda do cinema comercial como afirma em 1968 na revista *O Cruzeiro*, e publicada na íntegra no anexo do livro *O Século do Cinema*:

O cinema de autor, ou o cinema independente, ou o cinema novo, ou o cinema moderno, ou o cinema livre, é o cinema onde o valor cultural, artístico, político, sobrepuja o interesse comercial. (ROCHA, 2006, p.343).

Seria também nesses termos que Glauber se colocava como um intelectual, como afirma Michel Lowy existe uma ligação entre a *intelligentsia* e as camadas médias formado em grande parte por jornalistas, escritores, professores, artistas e teólogos. E o espírito anticapitalista serve para fomentar a convergência dos interesses dispersos desse estrato social. Esse caráter de oposição ao capitalismo se deve segundo Lowy de que a dissociação entre produtor e produto do trabalho é sentido como um processo hostil para esse segmento, de outro a crescente proletarização da pequena burguesia como o desemprego, subemprego ou a redução salarial. Por conta dessa posição o intelectual no sentido clássico, no qual Glauber se coloca, tende aos valores qualitativos em detrimento dos valores quantitativos que dizem respeito ao capital, ao valor de troca, em virtude desse raciocínio Lowy afirma:

O intelectual tende a resistir a esta ameaça que visa constantemente transformar todo bem material ou cultural, todo sentimento, todo princípio

moral, toda emoção estética em uma mercadoria em uma “coisa” trazida ao mercado e vendida por seu justo preço. À medida que ele resiste, não pode senão se tornar instintivamente, visceralmente anticapitalista. (LOWY, 1979, p.6)

Glauber se insere nessa concepção de Lowy, e por isso cineasta ratifica a *Política de Autores* da Nouvelle Vague, como uma forma de reafirmar o aspecto qualitativo abrindo espaço para autoria em contraposição ao cinema industrial. Glauber por esse motivo defende a noção de *mise en scène* da *Política de Autores* e a ressignifica. Como dito anteriormente ela é o conjunto dos elementos que se apresentam na tela, atento para sua disposição e o significado que advém desse retrato. Esse recurso é utilizado em nome de um cinema inconformado com as condições sociais da maior parte da população, ao contrário, portanto da aparente passividade da proposta da Nouvelle Vague.

Glauber Rocha criou uma *Política de Autores* ao seu modo, não abrindo mão da arte política revolucionária defendida até meados da década de 1960 por todos os membros do Cinema Novo, e confluiu como já visto, esse método com o do Realismo Crítico. O cineasta pretendia através dessas duas correntes de pensamento, relacionar e conceber um esboço teórico de uma estética esteada na análise social a partir da construção teórica da sociologia, como no caso específico, do trabalho do marxista Lukács, como afirma a pesquisadora Fátima Sebastiana Gomes em sua tese intitulada *Un Artist Intellectuel: Glauber Rocha et L’Utopie du Cinéma Novo*, o cineasta procurava uma arte de síntese entre o conhecimento sociológico e a pesquisa estética (GOMES, 2000, p. 644) e pode ainda acrescentar que havia também um desejo no cineasta de compreender a realidade pelo cinema, ou seja, o ofício cinematográfico também é em si uma pesquisa dessa realidade.

Portanto, em Glauber o autor era o cineasta possuído pela consciência política da necessidade da mudança social e do dever em divulgar informações sobre a realidade das populações pobres, o autor é o “artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo” (ROCHA, 2004, p.52) e é também nesse sentido o intelectual engajado politicamente, pronto a oferecer seus serviços à sociedade.

No período no qual Glauber passa a escrever nos periódicos soteropolitanos *Diário de Notícia* e *Jornal da Bahia* entre 1957 a 1962 havia um debate intenso no Brasil sobre o papel do intelectual na sociedade, difundido principalmente pelos jornais convencionais e pelos alternativos de esquerda. Importante também destacar o papel do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) nas formulações teóricas sobre a situação social e econômica do Brasil que abordaremos com mais detalhes adiante e os debates do CPC da UNE, que relacionava

temas sociais, militância política e produção artística. Do mesmo modo a produção teórica de José Veríssimo, Euclides da Cunha, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Caio Prado Junior e Celso Furtado servia de referência para o cinema glauberiano.

Como esses autores, Glauber analisava a formação da realidade social brasileira, nesse aspecto o cineasta se aproxima de teóricos que ao se defrontar com os problemas sociais do Brasil remetem a uma análise histórica para compreender as origens dessas questões, por isso é possível compreender a obra de Glauber, como Octávio Ianni compreendeu os teóricos sociais do país:

(...) estão interessados em explicar ou inventar como se forma e transforma a nação, quais as suas forças sociais, seus valores culturais, tradições, heróis, santos, monumentos, ruínas. Preocupam-se com o significado das diversidades regionais, étnicas, ou raciais ou culturais, além das sociais, econômicas e políticas. Meditam sobre as três raças tristes, explicam a mestiçagem, imaginam a democracia racial. Procuram as desigualdades regionais, raciais e outras na natureza e na história passada. Inquietam-se com o fato de que a maior nação católica do mundo flutua sobre a religiosidade afro e indígena [...]. Debruçam-se sobre o passado próximo e remoto, buscando raízes nos séculos de escravidão. Atravessam o Mar Atlântico para encontrar as origens lusitanas, africanas, européias. (IANNI, 1996, p.27).

Em janeiro de 1959, Glauber já problematizava o papel do intelectual que ele mesmo assumia, no artigo intitulado *Breve Nota: O Intelectual e o Cinema* no *Jornal da Bahia*, o cineasta critica o intelectual que considera o cinema uma arte menor e propõe a construção de um novo intelectual. No final do artigo ele descreve o ofício deste intelectual e deste cinema:

Se a concepção defendida por intelectuais mais avançados (...) de que o cinema funciona como uma “síntese das artes ou de conhecimento” é válida e mais compreensiva em relação ao problema cinematográfico, diremos que essa tentativa de entendimento ainda peca porque nem sequer intui a linguagem nova que o cinema fala. (ROCHA, *Jornal da Bahia*, 25 e 26/01/1959)

Glauber observava no cinema já em 1959 um meio não só de expressão política mas também de compreensão da realidade, ainda que lamentasse o fato de que parte da intelectualidade brasileira não se interessava pela linguagem cinematográfica, o que para Glauber inviabilizava muitas vezes o cinema como expressão intelectual, por supostamente haver preconceito contra a nova forma.

Apesar de Glauber reconhecer o que ele consideraria certa apatia política da Nouvelle Vague, o que contraria a sua ideia do artista/intelectual, o cineasta desde o início da década de 1960 admirava a autoria como forma de expressão intelectual como fazia o movimento dos cineastas franceses, principalmente o modo despojado e anárquico dos filmes de Jean-Luc Godard que, segundo Glauber, antevia a formação de um diretor que viria a se comprometer em realizar um cinema explicitamente político no interior da Nouvelle Vague, a força estava também na linguagem como destaca Glauber:

É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema de Godard, aprendendo o cinema, apreende a realidade, o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O Cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia. (ROCHA, 2003, p.36)

De fato, Godard iria realizar filmes com contornos político-militantes cada vez mais acentuados. O cineasta franco-suíço, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1960 passa, com frequência a criticar os Estados Unidos como referência cultural, faz auto-crítica por ter sido influenciado na década anterior pelo cinema de Hollywood, como fica explícito em seu primeiro filme *Acosados (A Bout de Souffle)* (1958), que faz referências aos filmes comerciais estadunidenses. Entretanto, em seu quarto longa-metragem, *O Pequeno Soldado (Le Petit Soldat)* (1963) diz que pretende fazer um filme político como forma de responder àqueles que acusavam a Nouvelle Vague de passar ao largo dos problemas sociais¹⁶. Godard faz um filme sobre as relações de colonização entre a França e a Argélia, mas evita fazer ataques frontais ao governo francês focaliza como problema principal as torturas ocorridas na “Guerra da Argélia”, cometidas tanto por argelinos e franceses.

O filme mostrava que Godard ainda era cauteloso ao criar uma obra que criticasse frontalmente a política internacional francesa. De todo modo, mesmo filmes realizados nesta primeira metade da década de 1960, como os anteriores, nos quais as questões existenciais/filosóficas se sobrepõem aos outros temas, os problemas sociais estão presentes, como em *Viver a Vida (Vivre e sa Vie)* (1962), que narra as dificuldades financeiras de uma lojista que para pagar o aluguel de sua residência, é obrigada a se prostituir por força das condições sociais a que estava exposta.

¹⁶Apesar de ser em parte acusação injusta pois filmes como *Os Incompreendidos (Les Quatre Cents Coups)* de Truffaut realizado em 1958, é indubitavelmente um filme no qual o problema social é abordado, quando mostra a complexa relação entre os dramas individuais/emocionais da criança pobre e a realidade social na qual vive.

Por conta desses traços políticos da cinematografia de Godard e por suas qualidades inventivas, o cineasta é para Glauber o maior nome da Nouvelle Vague. Admira-o, exatamente porque suas obras se realizam através de estética moderna para abordar temas sociais e políticos, como por exemplo, a utilização de uma linguagem *pop* em alguns filmes como *O Dêmonio das Onze Horas (Pierrot le Fou)* e *Alphaville*, ambos de 1965.

Interessante observar do mesmo modo, é que os filmes de Godard também passaram, ao longo da década de 1960, a serem influenciados pela estética cinematográfica latino-americana e em especial a brasileira. Como defende Sylvie Pierre (1996, p.180), apesar de parecer não existir declarações públicas de Godard sobre Glauber, havia uma relação de admiração e de influências mútuas sobre a concepção de cinema moderno que pretendiam fazer. O pesquisador Antoine Baecque reconhece que Godard a partir de 1967 passa seguir um caminho próximo àquele percorrido pelo cineasta latino-americano:

Le discours de Godard se rapproche beaucoup de celui d'un Glauber Rocha au même moment, autour de la question d'un cinéma alternatif au modèle hollywoodien. Comment créer un <<tiers cinéma>>, nouveau, engagé, qui ne renonce ni sur la forme ni sur le fond? Dans la revue *Tricontinentale*, liée à l'Organisation tricontinentale de solidarité des peuples d'Afrique, d'Asie, d'Amérique latine, fondée en janvier 1966 à La Havane, Rocha lance un appel pour un cinéma d'artiste et de militant (...) Au nom de cette refondation du cinéma par la poésie et la politique, le Brésilien Glauber Rocha place Godard au coeur du nouveau cinéma. (BAECQUE, p.364/365)¹⁷

A prática cinematográfica de Godard se aproximava da de Glauber, a autoria nesta perspectiva deveria ser aliada das causas políticas de esquerda, com um tipo de engajamento que supera a pura reflexão sobre os filmes, que é considerada importante, mas que incluía muitas vezes a inserção direta na realidade registrada pela câmera que participa do evento, como desejou Godard ao se predispor em fazer filmagem dos ataques aéreos estadunidense contra a população do Vietnã no final da década de 1960, do mesmo modo, como Glauber pretendia filmar cenas de sequestro realizados pela guerrilha urbana brasileira no mesmo período.

¹⁷ O discurso de Godard se aproxima muito daquele de Glauber Rocha nesse período, autor da questão do cinema alternativo ao modelo hollywoodiano. Como criar um “terceiro cinema”, novo, engajado, que não renuncia nem sobre a forma nem sobre o conteúdo? Na revista *Tricontinentale*, ligada à Organização tricontinental de solidariedade aos povos da África, da Ásia, da América latina, fundada em janeiro de 1966 em Havana, Rocha lança um apelo para o cinema de artista e militante (...). Em nome dessa refundação do cinema pela poesia e política, o Brasileiro Glauber Rocha coloca Godard no coração do novo cinema.

Se Eisenstein, Rossellini e Visconti são os autores clássicos mais citados por Glauber e que mais influenciaram a sua obra, Godard, ao lado de Pasolini, é o cineasta contemporâneo que mais fustigou as ideias do diretor. O pesquisador francês Michel Marie ressalta que a influência da obra de Godard em vários trabalhos de outros cineastas, alguns deles inclusive convidavam atores que frequentemente trabalhavam com o diretor franco-suíço:

En 1969-1970, le cinéma moderne transcende les frontières nationales et les interactions esthétiques sont constantes entre des créateurs comme Godard, Pasolini, Glauber Rocha, mais aussi Ingmar Bergman, Luis Buñuel et Federico Fellini qui réalisent alors leurs films les plus libre, dégagés de toute contrainte narrative trop marquée. C'est une conséquence directe de la réception internationale des films français de la Nouvelle Vague à partir de 1960. (MARIE, 2009, p.111) ¹⁸

Para Marie a transição entre as décadas de 1960 e 1970, foi um período no qual filmes de vanguarda como os de Glauber, Pasolini, Bergman, Buñuel e Fellini foram influenciados por uma narrativa sem restrições intensamente demarcadas, e isso se devia a Nouvelle Vague. Sobretudo em Glauber, a técnica godardiana dos saltos ao formular a descontinuidade de planos, proporciona o controle do ritmo do filme por parte do diretor, na maior parte das vezes acelera o desenvolvimento do enredo. Sem dúvida essa formulação de Godard foi uma das maiores inspirações em termos de montagem que Glauber obteve do diretor franco-suíço. Segundo Glauber em um texto de 1967 publicado no original e na íntegra no livro *O Século do Cinema* (2006), Godard, ao colocar personagens que discutem os mais variados assuntos, enquanto realiza atitudes cotidianas:

Godard, como um escritor que eliminasse as vírgulas, botou abaixo a continuidade, a lógica formal imposta pelos americanos. Quando dois personagens conversam, falam sobre a vida, seus amores, seus sonhos, frustrações, com a franqueza de quem fala na vida real. Por exemplo: leitor pode discutir uma crise econômica enquanto toma banho. Ou pode falar de estética enquanto come feijoada. Ou pode rir enquanto assassina alguém. Ou pode fazer aquilo pensando na bomba atômica. (ROCHA, 2006, p.370/371)

Godard segundo Glauber foi o que melhor representou o cinema de vanguarda na passagem dos anos 1960 aos anos de 1970, que acompanho as inovações estéticas dessa transição. Em um texto intitulado Neorrealismo de Rossellini que fora escrito, segundo Sylvie

¹⁸Em 1969-1970, o cinema moderno transcende as fronteiras nacionais e as interações estéticas são constantes entre criadores como Godard, Pasolini, Glauber Rocha, mas também Ingmar Bergman, Luis Buñuel e Federico Fellini que realizam então seus filmes o mais livre de todo constrangimento da narrativa muito marcada. É uma consequência direta da recepção internacional dos filmes franceses da Nouvelle Vague a partir de 1960.

Pierre, a partir de três artigos distintos, dois no *Diário de Notícias* em 1962 e um no *Jornal do Brasil* em 1977 e publicado no livro *O Século do Cinema*, demonstra o significado hodierno da obra de Godard para Glauber:

Com Rossellini o cinema saía da idade das letras e do teatro e entra no seu específico audiovisual. Godard elevou o método ao paroxismo, produzindo a crise do cinema contemporâneo. (ROCHA, 2006, p.215)

Godard nessa perspectiva continuaria o espírito da inovação do cinema, Glauber percebe principalmente que elevou ao extremo os experimentalismos ocorridos na arte na década de 1960, conduzindo o seu cinema a um paroxismo, ao ponto de Godard propor a destruição do cinema como afirma Glauber. Essa tese, entretanto, não foi acolhida pelo cineasta baiano. Ao contrário, Glauber aponta a saída, negando o suposto niilismo de Godard, ao mesmo tempo, em que exalta o cinema latino-americano:

Pois Godard ficou assim humilde que nem São Francisco de Assis, com vergonha da genialidade, pedindo desculpa a todo mundo, chorando como uma criança, (...) Por favor, vamos acabar com isso, eu sou apenas um operário do cinema, eu quero fazer a revolução, ajudara a humanidade e vai por ai a fora pedindo socorro a esquerda festiva de maio que se aproveita do dinheiro da produção para fazer uma bela estação de veraneio na Sicília e logo abandona Cohen-Benedit com suas históricas discussões Mao-spray e vai correndo paris montar trechos do filme sobre a Tchecoslováquia e depois chega correndo de Roma e diz não querer ganhar nada pelo filme e me critica dizendo que eu tenho mentalidade de produtor, depois me pede para ajudá-lo a destruir o cinema, aí eu digo para ele que eu estou em outra, que meu negócio é construir o cinema no Brasil e no Terceiro Mundo. (ROCHA, *Manchete*, 31/01/1970).

Glauber descreve parte dessa nova fase de Godard e de sua crise, que se estendia a seu ver aos aspectos econômicos da produção, a questão clássica da indústria cultural lançada por Adorno (2003), a situação das artes no interior da sociedade capitalista, o objeto artístico como produto comercial. O dilema entre a indústria cultural e a arte persiste para Glauber, e vê em Godard esta questão de modo mais evidente do que em outros diretores. Em *O Desprezo (Le Mepris)* de 1962, Godard aborda justamente a questão da criatividade no cinema sendo obstaculizada e financiada por produtores ricos. Como a seguir no mesmo texto Glauber afirma:

De um lado há um cansaço geral financiado pelos grandes capitais e inclusive o desesperado Godard, por mais que deseje escapar, faz filme atrás de filme, financiado pelo sistema (...) (ROCHA, *Manchete*, 31/01/1970)

A crise do cinema naquele momento era para Glauber estética e econômica, através da análise da obra de Godard, concebia que a estética estaria esgotada pelo experimentalismo e

por isso propõe até mesmo a superação do cinema; o outro fator é de cunho econômico, o financiamento dos filmes muitas vezes dependia de grandes empresas, as quais faziam parte das críticas do cineasta. Por isso Glauber via o futuro do cinema no Terceiro Mundo, pois já havia uma convivência maior com a precariedade do cinema e mesmo assim a linguagem cinematográfica proporcionou um cinema novo em termos de conteúdo e de expressão estética, e como foi visto Godard a partir desse momento de transição também foi influenciado pelo cinema do Terceiro Mundo como afirmava Antoine Baecque.

Entretanto, em abril de 1981, Glauber concluía que o seu cinema se distinguiu exatamente dos filmes de Godard, mesmo em sua fase mais acentuadamente política. Em entrevista a imprensa portuguesa em 1981 Glauber afirmava essa fase da obra de Godard:

Foi um momento, 1969-1970, quando o Godard tinha criado o Grupo Dziga Vertov e declarado radical ao cinema de representação (isso foi, alias o motivo de seu encontro com ele durante as filmagens de *Vent d' Est*), em que raciocinei que mantinha posição de cineasta de Terceiro Mundo era impulsionada por outros motivos que não os de Godard. A ruptura de Godard tinha um sentido niilista (je ne crois plus, en quoi je dois croire?), era uma démarche de caráter muito mais existencial do que político. Para mim, era um problema existencial, mas o problema da oportunidade política e da responsabilidade política era muito mais vasto. (ROCHA, 2006, p.330/331)

Glauber na verdade, assim como Godard, continuaria seguindo um caminho desestruturante, uma linguagem que por ter aparentemente alcançado o ápice do experimentalismo, produzia uma arte que desejava extrapolar os limites do cinema, ainda que em essência continuasse a ser cinema. Glauber continuou aprofundando suas análises sociais e políticas em seus filmes até *Idade da Terra* (1980), Godard do mesmo modo continuou a fazer filmes de contornos políticos. Na década de 1970 sua crítica política teve como foco principal a televisão em filmes/séries produzidos para a TV, como [Ici et Ailleurs](#) (1975), *Six fois Deux sur et sous Communication* (1976), *Quand la Gauche aura Pouvoir* (1977) e *France/Tour/Détour/Deux/Enfants* (1978), na década de 1980, Godard trabalhará temas políticos e sociais específicos, mas se sobreporá os enredos de tom existenciais e filosóficos como [Soigne ta Droite, une Place sur la Terre](#) (1987).

Glauber nesse mesmo período continuou a fazer filmes declaradamente políticos e também se aproximou da televisão, acreditando como Godard que um meio de massa poderia abordar questões políticas e sociais, aproximando a população de seus problemas coletivos. Glauber do mesmo modo atuou na TV, com uma coluna no programa jornalístico *Abertura*

(1979/1980) da Rede Tupi, onde exerceu liberdade estética e temática ao abordar problemas políticos brasileiros no final do regime ditatorial.

CAPÍTULO 3

OS NOVOS PARADIGMAS SOCIAIS E ESTÉTICOS EM GLAUBER

3.1 - A TRANSIÇÃO - 1967 / 1971

O período compreendido entre 1960 e 1970 marca a mudança na carreira e na militância de Glauber Rocha, com o crescimento econômico e ampliação do mercado de consumo no Brasil, acompanhado de grandes inovações tecnológicas no audiovisual e de expansão do cinema comercial. Isso forçava Glauber a reformular seu posicionamento em um período de mudança não somente técnica, mas principalmente econômica, que restringia mais ainda o campo da produção cinematográfica de vanguarda ou do cinema de autor como defendia o cineasta, pois houve na época um crescimento de filmes direcionados ao grande público e do dirigismo cultural patrocinado pelos governos militares, ao mesmo tempo, como o próprio Glauber apontava, havia uma parcela dos espectadores habituais dos filmes do Cinema Novo que passaram também a apreciar o Cinema Marginal ou *underground*, a outra face da vanguarda cinematográfica brasileira naquele momento e que Glauber chamava pejorativamente de “udigrúdi”.

A forte pressão comercial levou cineastas do Cinema Novo a buscarem a adaptação às novas imposições do mercado, tentam se enquadrar às exigências cada vez mais restritas do mercado, em um período que as ideias e os movimentos de esquerda sofrem um refluxo em sua atuação por conta em grande medida de uma ditadura já instalada por uma década no Brasil. Esses dois fatores desencorajavam o cinema político e o experimental, entretanto Glauber segue o mesmo caminho sem fazer praticamente concessões aos ditames comerciais que poderiam restringir sua criatividade e sua liberdade de expressão.

Ao contrário de alguns cineastas do movimento daquele período, Glauber mantém as principais características cinemanovistas como: a improvisação, a fragmentação nas imagens, a referência revolucionária, a violência, a religião, os diálogos “gritados”, as temáticas focadas no Brasil e na América Latina e a denúncia da miséria provocada pelo colonialismo antigo e moderno. Esta fidelidade não é encontrada em outros diretores cinemanovistas, a exemplo de Carlos Diegues que em entrevista em 1973, nega a continuidade do Cinema Novo:

(...) não me interessa mais discutir com base nas referências passadas. Não me interessa mais discutir o Cinema Novo, nem a diferença entre cinema comercial e cinema de arte, no fundo é tudo cinema, bateu na tela, está servindo de mercadoria. (Apud RAMOS, 1983, p102)

A unidade do grupo é posta em questão e o Cinema Novo entra em crise, por isso não se pode mais afirmar com precisão que todos os filmes produzidos naquela década por cineastas cinemanovistas de fato possam ser chancelados por aquele movimento artístico/político. Joaquim Pedro de Andrade, mais ponderado que Diegues, afirmava que de fato havia sinais de rupturas entre seus integrantes:

O movimento cultural que existe hoje no Brasil caracteriza-se pela inexistência de um sentido coletivo capaz de generalizar propostas e unificar propósitos. Daí deriva a anemia e debilidade de quase tudo quanto se faz hoje no Brasil em termos de cultura” (Apud RAMOS, 1983, p.103)

No artigo *De la Sécheresse aux Palmiers* publicado na *Positif* em 1970 Glauber faz uma ampla defesa da continuidade do Cinema Novo, mas soava mais como um apelo pela unidade do que uma constatação, buscando salvar o movimento citava as suas realizações para justificar a sua existência e continuidade, mesmo mostrando estar atento às críticas de seus companheiros de grupo:

A Venise Carlos Diegues m'a dit que nous étions déjà tropo vieux être de jeunes cinéastes et Ruy Guerra a jouté qu'il fallait en finir avec le cinéma novo mais je me demande si on peut en finir avec le cinéma novo dans sa saison tropicaliste e je répons : on va attendre la saison du feu. Il faut que le feu dévorer le cinéma novo comme la Yara dévore Macunaíma. (ROCHA, *Positif*, 1970, n°114) ¹⁹

¹⁹Em Veneza Carlos Diegues me disse que nós já estávamos muito velhos para ser jovens cineastas e Ruy Guerra acrescentou que era preciso terminar com o cinema novo mas eu pergunto se a gente pode acabar com o cinema novo na sua estação tropicalista e eu respondo: a gente espera a estação do fogo. É preciso que o fogo devore o cinema novo como a Yara devora Macunaíma.

Glauber concordava que havia mudanças no cenário do cinema mundial, tanto comercialmente quanto esteticamente, e a reposta do Cinema Novo configurava-se através de uma nova fase antropofágica, termo emprestado das ideias modernistas de Oswald Andrade e do Tropicalismo.

Glauber reluta em reconhecer o fim do movimento, passa também a se apoiar no Tropicalismo como a maioria dos integrantes do Cinema Novo, entretanto com cautela, desconfiança afirmando que seus integrantes chegaram “atrasados à festa dos anos sessenta” e que o Cinema Novo não se dobrou às práticas da *pop art*, que muito influenciaram os tropicalistas mas que de alguma forma estava presente em alguns de seus filmes e de seu companheiros do Cinema Novo. Em carta a Carlos Diegues, comenta sua posição controversa sobre os tropicalistas, em um trecho aparece a sua indignação:

O cinema novo acabou, meu irmão (respondi). Mas vocês precisam aproveitar. Mas não queremos usar política para fazer promoção artística. (ROCHA, 1997, p.414).

Em 1971 em entrevista ao *Le Monde*, Glauber mais uma vez reconhece as profundas e recentes mudanças ocorridas no cinema internacional e no brasileiro em especial, estas últimas decorrentes da situação política local, observando que esta conjuntura não era favorável às suas escolhas, na entrevista as perguntas foram feitas pelo próprio diretor:

Mes films brésiliensappartiennent à l'époque du rêve e de l'espoir d'une génération. Ce sont des films plein d'enthousiasme, de foi, d'agitation, inspirés par un grand amour pour le Brésil. Après « Antonio das Mortes », j'ai compris qu'il était impossible de continuer dans cette voie. Antonio dasMortes n'intéresse pas le public brésilien.

>> Ce dernier – même le public politisé – préféré des films légers ou artistiques à la manière de l'underground américain, c'est un public infantile contrôlé par des critiques imbéciles et colonisés. J'ai compris que pour moi était terminé l'époque où jereprésentais le chevalier de l'espoir, le prophète d'une révolution ratée, le drapeau d'une geration en révolte. *Le Lion à Sept Têtes et Cabezas Cortadas* représentent la fin de cette époque.

En 1971 le cinéma politique s'est transformé en un commerce et à l'intérieur de ce commerce j'étais déjà en train de me convertir en article de luxe. La mode du cinéma politique est aujourd'hui la position la plus commode pour un auteur cinématographique. J'ai décidé d'en finir avec ceci, enfin de continuer à être libre de faire des films politiques loin de cette mode internationale. J'ai décidé de transformer ma propre expression d'un cinéma politique même en sachant que je courais le risque de décevoir ceux qui attendaient mes films avec honnêteté critique et des sentiments favorables. (ROCHA, *Le Monde*, 11/03/1971) ²⁰.

²⁰Meus filmes brasileiros pertencem à época do sonho e da esperança de uma geração. Esses são os filmes do entusiasmo, de fé, de agitação, inspirados por um grande amor pelo Brasil. Depois do Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, eu compreendi que era impossível continuar nesta via. Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro não interessa ao público brasileiro.

Interessante observar, que depois de um balanço sobre a década anterior, o cineasta faz uma demarcação de sua própria obra, considerando 1971 como o ano de uma nova etapa do Cinema Novo e também de sua carreira. Glauber mostra decepção política, com o recrudescimento da ditadura militar e com o aparente fim das utopias revolucionárias e do fortalecimento do cinema comercial. Glauber, no exílio, confiava nas suas credenciais junto aos cineastas cubanos e europeus para realizar filmes políticos.

Na contracorrente, o cineasta defendia um cinema político, e uma estética da América Latina ou do Terceiro Mundo. Esta estética utiliza novos recursos audiovisuais e é influenciada por determinados estilos do momento, como o tropicalista, como vimos anteriormente. Muitos desses recursos não eram tecnicamente novos, no entanto a intensidade, a exacerbação da fragmentação imagética e discursiva lhes emprestavam estas características. E mais uma vez Glauber ofende parte do público e da crítica por não compreender a dificuldade de entendimento de sua obra.

Além disso, percebemos nas tendências artísticas inovadoras a utilização acentuada do hibridismo, da fusão de linguagens que pode ser encontradas em filmes e em escritos; traços por vezes, identificado com as tendências culturais consideradas pós-modernas (JAMESON, 1996). Nos filmes cinemanovistas encontrava-se, muitas vezes a mistura de encontros, histórias pessoais, entrevistas e considerações teóricas sobre o cinema e a sociedade. Nos textos de Glauber, além de fazer algumas substituições de letras, como colocar o “y” no lugar do “i”, o cineasta segue o mesmo sentido híbrido, como atesta Sylvie Pierre sobre o livro *A Revolução do Cinema Novo*:

Il a une façon bizarre de raconter l’histoire du Cinema Novo qui n’est pas globalement narrative, ni thématique, pas rigoureusement chronologique, pas anecdotique, bien que le livre soit plein de récits, de thèmes, d’anecdotes et de marquages temporels.(...) partant dans tous les sens des Sciences

>>Esse último – mesmo o público politizado - prefere os filmes leves ou artístico à maneira do underground americano, é um público infantil controlado por críticos imbecis e colonizados. Eu compreendi que para mim estava terminada a época que eu representava o cavaleiro da esperança, o profeta de uma revolução fracassada, a bandeira de uma geração em revolta. *O Leão tem Sete Cabeças e Cabeças Cortadas* representam o fim dessa época.

Em 1971 o cinema político se transformou em um comércio e no interior deste comércio eu já estava a ponto de me converter em artigo de luxo. A moda do cinema político é hoje a posição mais cômoda para um autor cinematográfico. Eu decidi acabar com isso, enfim de continuar a ser livre de fazer filmes políticos longe desta moda internacional. Eu decidi transformar minha própria expressão de um cinema político mesmo sabendo que corria risco de decepcionar aqueles que esperavam meus filmes com honestidade crítica e sentimentos favoráveis.

Glauber não estava interessado em recuar de sua opção política e estética, não se furtando a exacerbar a fusão de temas, formas e técnicas. Em 1969 ao atuar no filme de Godard *Vent d'est*, Glauber toca no problema da necessidade de mudança não somente da sociedade, mas também do próprio cinema político. Essa crise estava presente em Glauber, mas também em Godard, exatamente no momento no qual o cineasta franco-suíço optara por um cinema abertamente revolucionário, não somente na linguagem, mas com inserções diretas ou indiretas na sociedade, interesse que ocorre principalmente depois da criação do grupo Dziga Vertov. Em Godard a crise vinha de sua necessidade de fazer um cinema de fato político, sem “estetizações” e um contato mais direto com os oprimidos.

A crise do cinema em Godard e Glauber é distinta, como vimos por conta do contexto de seus países, mas ela se instala nos dois como necessidade de superar as inovadoras linguagens cinematográficas produzidas pelos novos cinemas e manter a chama política nos seus filmes. Essa busca é o tema de *Vent d'est*, o problema colocado é: o que fazer? Qual o método do cinema político a partir daquele momento?

No filme uma personagem depois de visitar três modelos de cinema (Hollywood/Nixon/Paramount, Brejnev-Mosfil e o Underground) se depara com a quarta opção, que seria o cinema do Terceiro Mundo. No filme ele é representado por Glauber que aparece diante de uma encruzilhada estático com os braços abertos, “semelhante a Cristo”, uma jovem grávida caminha em sua direção e fala consigo mesma, mas sua fala parece se dirigir a Godard:

Você diz de início que a história das lutas revolucionárias nos fez conhecer um caminho. Mas onde ir? Para frente, atrás, à direita, à esquerda e como? Então você mudou de método. Você perguntou ao cinema do Terceiro Mundo onde ele foi.

Enquanto isso Glauber canta incessantemente o refrão da música *Divino Maravilhoso* de Caetano Veloso: “é preciso estar atento e forte, não temos tempo de temer a morte”,

²¹Ele tem uma forma estranha de contar a história do Cinema Novo que não é globalmente narrativo, nem temático, nem rigorosamente cronológico, nem anedótico, embora o livro seja pleno de narrativas, temas, de anedotas e de marcas temporais. (...) partindo de todos os sentidos das Ciências Humanas às vezes, e sobre o modo poético ou lírico sempre.

ressalta a necessidade de continuar a ousar na criação estética, essa era a proposta do Terceiro Mundo, personificado em Glauber. A seguir, o cineasta brasileiro é interrompido pela personagem que o interpela em francês:

Desculpe camarada em incomodar a sua luta de luta de classes, isso é importante, mas (qual) a direção do cinema político?

Glauber aponta para trás dela e afirma em português que ali “é o cinema desconhecido é o cinema da aventura”; e que para sua esquerda estava o cinema do Terceiro Mundo. Enquanto ela caminha para este lado ele afirma:

(...) pra aqui, é o cinema do Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da opressão de consumo imperialista, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da repressão, da opressão fascista, do terrorismo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso... é o cinema desconhecido, é o cinema bola-bola de Miguel Borges, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é um cinema que vai construir tudo, a técnica, as casas de projeção e de distribuição, os técnicos, trezentos cineastas por ano para fazer 600 filmes para todo o Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso, é o cinema da tecnologia, que vai se incorporar ... a alfabetização das massas no Terceiro Mundo, é um cinema perigoso, divino e maravilhoso.

A personagem chuta uma bola que estava no caminho e retorna, continuando seu diálogo interior com Godard, ela concorda com este e se dirige para o lado contrário do cinema do Terceiro Mundo e reflete como um alter ego do cineasta Godard:

E então, você sentiu a complexidade das lutas. Você sentiu que te faltam os meios de analisá-las

Glauber sentia a necessidade de continuar, mesmo que as evidências externas lhe mostrassem os riscos de fazer filmes experimentais explicitamente políticos/didáticos, o refrão da música soava como uma ideia do cineasta que ele cantava como mantra, certificando-se de suas escolhas contaria com o vigor estético do Tropicalismo, o novo caminho era também tropicalista.

Deste modo Glauber marca sua posição sobre o Cinema do Terceiro Mundo no novo contexto político e social, a unidade do grupo se desintegrava, mas o seu prestígio internacional como representante de um determinado tipo de cinema continuava, a exemplo do convite para atuar no filme de Godard e recebe o reconhecimento do Festival de Cannes, no qual recebeu o prêmio de melhor direção em 1969 por *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

O dilema do filme era real tanto para Godard como para Glauber, os dois buscaram atualizar a linguagem cinematográfica diante da nova realidade que ambos se deparam no final da década. As inovações estilísticas se acentuaram, Godard pregava a destruição do cinema e Glauber dizia que no Terceiro Mundo, o cinema teria ainda que se realizar, por isso as referências estéticas na sua fala do filme. Ou seja, as inovações estilísticas levaram Godard a negar o cinema em si, via neste gesto uma forma política mais ousada, enquanto em Glauber essa exacerbação o levava a um cinema que se aprofunda nas misérias ao ponto de causar delírios e transtornos mentais como sintomas sociais; que para ele poderiam ser captados pela magia da arte ou da religião, exatamente por esse contato para além da razão. A exacerbação estilística da fragmentação pode corresponder à exasperação semântica que o diretor tenta associar com essa sua nova fase, mais religiosa e mística do que as anteriores. E continuava marcada pelo transe, fosse por uma possessão religiosa, ou por uma conturbação extrema.

Não é outro o sentido de seu segundo manifesto que marca essa nova etapa de sua carreira, Glauber apresenta em 1971 na Columbia University nos Estados Unidos a *Estética do Sonho*, o qual complementa o outro abordando os mesmos problemas: pobreza, colonialismo e apoio nas ciências sociais para interpretar essa realidade. No entanto, concedendo maior relevo à religião, ao misticismo e à des-razão.

Na *Estética do Sonho*, Glauber afirma que a razão é a própria opressão do colonizador, aproximando-se da definição da razão instrumental analisada por teóricos da Escola de Frankfurt, mas Glauber não trabalha com esta definição, tendendo a rejeitar a razão e elevar o sentimento místico e religioso ao primeiro plano, assim como suas implicações psicossociais, por isso ele propõe a arte como um canal que expressaria o sentimento libertador da revolução. Por atingir o inconsciente, essa arte deveria encontrar “com as estruturas mais significativas” da “cultura popular”, e encontrar “o ponto vital da pobreza que é o seu misticismo” (Apud PIERRE, 1996) o misticismo e a cultura popular, esta compreendida em um sentido dinâmico como “linguagem popular de permanente rebelião histórica” (Apud PIERRE, p.137, 1996), seriam os dois caminhos para o desenvolvimento de uma arte revolucionária para libertar os países do colonialismo e do neocolonialismo.

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com razão revolucionária. A revolução é a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza. (...) O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentimento do amor ilimitado entre os homens.

Este amor nada têm a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. (Apud PIERRE, p.136/ 137, 1996).

A violência de fato para Glauber era a pobreza, e esta provocava reações de delírio nos povos que passam por privações, gerando “estados místicos” irracionais e até mesmo violentos que poderiam ser convertidos para a revolução. Como veremos, mais adiante há evidente influência de Fanon nessas considerações. No entanto, Glauber defende que o irracionalismo é algo que parte da pobreza, ou seja das condições sociais de vida, o pobre que sofre em virtude da sua precária situação econômica e social, sofre as consequências de um irracionalismo, que lhe provoca um estado violento como resposta, inspirado por exemplo nos rituais de possessão. A partir de considerações como essa que crescem ao longo da década de 1970, Glauber se afasta do pressuposto básico do marxismo, no qual se defendia apenas a possibilidade de uma consciência de classe racional. Contudo, Glauber insiste em fundir o pensamento marxista com tendências de um pensamento irracionalista.

A razão foi uma coisa criada pela sociedade burguesa para justificar sua própria ideologia de classe. Nesse processo de servilismo dos intelectuais ao poder, o problema da razão sempre foi colocado, foi uma coisa criada pela sociedade burguesa para justificar sua própria ideologia de classe. Essa razão que determinou uma política, uma estética, um comportamento filosófico foi sempre a razão do interesse de classe, que inclusive influenciou a ciência. (...) Quer dizer, a razão burguesa e aristocrática foi contestada pela primeira vez por Marx. Quando Marx fez a crítica da filosofia alemã, denunciou exatamente isso e então fundou uma razão revolucionária que para um hegeliano idealista parece a irrazão, entende?! É que a razão verdadeiramente revolucionária é irracional em relação à razão burguesa (...) (ROCHA, 2002, p.26/27)

Glauber ao criticar a razão burguesa queria na verdade, atingir a razão instrumental da sociedade capitalista, mas como não conseguia distinguir esta da razão crítica, confundindo-as, tornando sua explicação confusa e equivocada, pois a crítica de Marx ao idealismo alemão era em virtude de ser uma razão apenas metafísica e não materialista, do mesmo modo Marx não considerava o idealismo um irracionalismo.

No manifesto *Estética do Sonho*, Glauber não traz novidades, a própria religiosidade como se sabe é uma constante em sua obra fílmica, nos ensaios e em seus depoimentos como em 1959 quando Glauber realizava o seu primeiro longa-metragem *Barravento* no qual o Candomblé era criticado como uma forma de alienação dos pescadores da aldeia de Buraquinho. Do mesmo modo que as abordagens sobre o transe são distintas nos filmes de Glauber e no tratamento de Fanon sobre a possessão, principalmente sobre o potencial catártico da possessão diante da opressão do colonizador.

O momento em que Glauber Rocha enfatiza a religiosidade em sua obra é também o mesmo no qual insere a África como objeto prioritário de suas reflexões. O seu interesse pela África e por suas lutas de independência e pós-coloniais entre as décadas de 1960 e 1970, aparece com mais constância em seus escritos e, por consequência, na sua produção fílmica a exemplo do *O Leão de Sete Cabeças*. Mas já em 1970 Glauber começa de fato a sua nova fase, *Cabeças Cortadas*, representa os seus objetivos de explorar os aspectos mais oníricos do cinema que corresponde àquela sua aproximação mais acentuada com a religião, como também do surrealismo.

Por outro lado ao longo da década de 1970 Glauber insiste, apesar de em outras passagens afirmar o final do Cinema Novo, em uma improvável unidade do grupo ainda naqueles anos. O seu comentário sobre o filme do diretor Carlos Diegues lançado em 1976, *Xica da Silva*, vislumbra a continuidade do Cinema Novo por conta de determinadas características:

Xica da Silva derruba preconceitos que nos últimos anos se levantaram contra o Cinema Novo.

Que o Cinema Novo é elitista. Ninguém nunca definiu essa concepção. Que produz filmes para festivais e para aplausos da crítica internacional. Seria uma sofisticada posição de pobres com manias de ricos. (...) Por exclusão, o cinema tem razão: novo, como sempre será desde que apareçam filmes como *Xica da Silva*, raro, e belo diamante de nossa cinematografia. (ROCHA, 2004, p.355)

O cineasta volta a tocar em uma das críticas mais frequentes ao Cinema Novo, o de ser elitista, voltado para uma minoria intelectualizada. Glauber aborda essa crítica para defender a unidade do grupo, que de fato estava se esfacelando, deparando-se basicamente com os mesmos problemas das duas décadas passadas. Ele defende um filme que pode de fato ter relações com as linhas mestras do que tinha sido o movimento, as inspirações de cineastas que tinham participado do Cinema Novo, evidentemente traziam consigo a experiência cinematográfica/política da década anterior; por outro, era visível que *Xica da Silva* se moldava perfeitamente como comercial, o cinema tornava-se mais “profissional” e integrado, os cinemanovistas cediam cada vez mais aos apelos comerciais, tendência analisada pelo pesquisador José Mario Ortiz (1983), ao mostrar o esforço de cada cineasta do movimento tentando garantir a liberdade de criação e, ao mesmo tempo, se esforçava em que se inseriam em uma realidade cinematográfica mais comercial e menos politizada que a da época precedente.

Entretanto, ao discorrer sobre *Xica da Silva*, Glauber persistia na negação do fim do Cinema Novo, mesmo quando as evidências emergiam, sempre associa o filme como mais

uma nova produção do movimento, mesmo que o próprio autor, no caso o cineasta Carlos Diegues, não fosse muito taxativo em rotular sua obra como tal. O filme é exaltado por Glauber, ele destaca os supostos atos heroicos da escrava Xica da Silva, relacionando-os aos seus dotes sexuais, sem se preocupar como o filme analisou a história de uma personagem que se presume ter sido real e se omite quanto às possíveis características comerciais do filme, partilhando com as produções cinematográficas de sucesso com enredo centrado no apelo sexual como fórmula para atrair o público, recurso sempre combatido pelo próprio Glauber Rocha. Nesse artigo ainda que seja possível fazer algumas relações com os princípios praticados pelos cineastas cinemanovistas no auge do movimento, Glauber, ao fazer um tributo ao cineasta Carlos Diegues parece pretender manter a unidade do movimento.

Em termos gerais os ex-integrantes do Cinema Novo deram continuidade a algumas referências do movimento, por exemplo, as tramas que abordam os problemas brasileiros a partir de uma visão muitas vezes dita “antropológica”(RAMOS,1983) de aprofundamento nos estudos do homem brasileiro e latino-americano, mas sem o ímpeto político da fase anterior.

A partir de meados da década de 1970, Glauber continuou realizando filmes e escrevendo em função de um movimento restrito a um único integrante: o próprio diretor. Mesmo levando em consideração que há flexões ao longo do tempo e inovações na linguagem, Glauber não se afasta de princípios cinemanovistas como o fato de fazer um cinema político fundamentado na teoria social.

Em uma matéria de 1975, intitulado *Muitas Mortes e Ressurreições do Cinema Novo no Jornal do Brasil*, lança a questão da existência do movimento ainda naquele ano. O cinemanovista Gustavo Dahl faz uma análise da situação e reafirma a mudança de contexto histórico, como principal fator do enfraquecimento do movimento, destacando o fortalecimento do consumo de massas no Brasil. Para Dahl a diferença em relação ao período anterior encontra-se, sobretudo, no abandono do empenho “coordenado no sentido de modificar uma determinada situação colonial (...)”. O diretor e produtor de cinema destaca a elevação do aspecto comercial das produções:

O Cinema Novo deu uma linguagem aos cineastas. Da posse dessa forma de expressão, a partir de 1968 os realizadores, de um modo geral, foram se voltando gradativamente para o diálogo para uma abertura de mercado. Hoje não travamos a luta mais curta no plano ideal, o que discutimos preferencialmente é a possibilidade de competição do cinema nacional em um mercado dominado pelo filme estrangeiro. (DAHL, *Jornal do Brasil*, 10/12/1975)

Gustavo Dahl observa a perda de vitalidade da agitação cultural da década de 1960, tanto em termos de criatividade quanto de protesto político. Os cinemanovistas tentaram enquadrar-se nessa nova conjuntura.

Na mesma matéria Glauber afirma que o Cinema Novo morreu e ressuscitou desde suas origens. Um cinema que segundo Glauber é “caracteristicamente político voltado para a realidade brasileira e latino-americana, ligado estreitamente ao processo histórico”. O cineasta considerava sempre possível afirmar a sua existência, apesar dele mesmo em alguns depoimentos falar sobre o seu fim. O diretor não perde a oportunidade para afirmar de modo jocoso que o movimento existe pelo fato de ser constantemente uma referência:

O Cinema Novo existe também porque está sendo discutido, porque eu estou dando esta entrevista. Como é que um processo pode estar morto se a imprensa se ocupa dele, e muito, como tem acontecido nos últimos tempos o Cinema Novo existirá sempre que existir cineasta filmando dentro do processo criativo revolucionário. Fazendo um texto audiovisual que englobe os mais diversos aspectos do Brasil, favela, cidade, Nordeste, tudo isso. O texto visual do Cinema Novo. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 10/12/1975)

Em seus escritos, entrevistas e nos filmes Glauber enfatiza os elementos formadores desse cinema, tanto a forma quanto o conteúdo, que foram balizadores do cinema brasileiro. A ideia do “texto audiovisual” concebido por Glauber de fato cumpriu o seu papel de referência, talvez exageradamente, pois, esse texto serviu de base para a discussão dos primeiros filmes brasileiros. Glauber Rocha durante os anos 1970 não fez grandes concessões artísticas ou políticas, em meio ao crescimento do cinema comercial, sustentando sua posição como uma questão de princípio, como afirmou ainda em 1975:

Todos os meus filmes são de esquerda, me dei o luxo de ser intelectual de cinema (...). E assumi minhas posições (...) estou em Paris na miséria, não tenho dinheiro, não faço filme comercial, nem de publicidade. Não me lamento compro a minha briga. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 14/12/1975)

Por outro lado a maior parte dos filmes foram produzidos fora do Brasil, escapando assim do controle estatal e da censura praticada pelos governos ditatoriais da época e, em virtude do sucesso externo de seus filmes, gozava ainda grande prestígio entre produtores europeus, com os quais era menos complicado conseguir financiamento para os seus filmes políticos, “experimentais” ou “alternativos” no início daquela década, o que não ocorrera no seu final.

Nesse período os filmes de Glauber ganham uma conotação mais internacional, pois abordavam temas que perpassavam a América Latina, na qual a discussão sobre

desenvolvimento e subdesenvolvimento foi preponderante, bem como a África. Com a ideia da tricontinentalidade a África passa a ocupar um papel de maior importância no seu cinema e nos seus ensaios. A temática unificadora do neocolonialismo era a tônica dominante de seus escritos e de seus filmes, influenciados tanto pela teoria social quanto pela estética tropicalista, apesar de suas divergências como foram aqui citadas.

Na segunda metade da década Glauber confirma suas previsões pessimistas entorno da crise da arte, em especial a brasileira, ressalva que havia oportunidades para o futuro, entretanto, volta a citar a arte antropofágica de Oswald de Andrade em entrevista de 1976 para *O Movimento* o que indica ainda seu interesse pelo Tropicalismo naquele ano.

Na arte brasileira, há uma grande explosão entre 1962 e 1968. De 1968 para cá nada de novo ocorreu nem na música, nem no teatro, nem na literatura, nem no cinema. O que existe de bom são ainda obras que continuam resistindo com as formas dos anos, já gastas e reprimidas. (Apud REZENDE, 1986, p.42)

A crise da inovação da arte moderna foi um tema constante de autores pós-modernos e de estudiosos sobre ação artística, pois a inovação vertiginosa requerida pela indústria na sociedade contemporânea influenciou fortemente o campo artístico, que a partir da segunda metade do século XX passou a ter contornos cada vez mais experimentais, o que reduziu as perspectivas do novo. Por outro lado, essas artes que tinham como princípio a experimentação como forma de encontrar o novo na linguagem, em grande parte foram absorvidas pela cultura de massa. No Brasil, Glauber ao retornar do primeiro exílio, sentiu o terreno áspero para continuar uma arte menos condicionada aos ditames da cultura de massa. O espaço criativo foi reduzido pela censura e pela indústria cultural, que naquele momento estava em expansão como afirma Renato Ortiz no livro *A Moderna Tradição Brasileira - Cultura Brasileira e Indústria Cultural* (2001), especialmente para os artistas que continuavam com um posicionamento mais reativo às aproximações entre arte e comércio, como ficou configurado desde então.

Em relação ao cinema brasileiro durante a década, os governos militares privilegiavam os filmes comerciais, levando muitos diretores, inclusive do Cinema Novo a optarem pela “nova tendência”, apesar de a EMBRAFILME (empresa estatal que financiava a produção e distribuição de filmes brasileiros entre 1969 e 1990) financiar também alguns filmes mais audaciosos na linguagem como foi o caso de *Idade da Terra* de Glauber Rocha.

3.2 SUBDESENVOLVIMENTO, DEPENDÊNCIA E NEOCOLONIALISMO

A realidade social do Brasil em especial, da América Latina e da África (este último continente aparece na obra do autor a partir de 1970 com o filme realizado no Congo Brazzaville, *O Leão de Sete Cabeças*) foram constantemente analisadas nos textos e entrevistas de Glauber Rocha publicados em jornais e revistas semanais brasileiras e em revistas especializadas em cinema. Grande parte dos temas abordados pelo cineasta nesses meios de comunicação e no cinema versava sobre questões levantadas principalmente pelas Ciências Sociais brasileira da época como afirmara em entrevista à pesquisadora Raquel Gerber:

Então o que nós do Cinema Novo propúnhamos era o seguinte; vamos tentar, dentro dos instrumentos que nós temos, quer dizer, com o conhecimento que temos no Brasil (...) era um pouco de Ciências Sociais, um pouco de literatura, um pouco de informações internacionais, ver como é que funciona esta colônia. Esta colônia, como todas da América Latina, é também um problema de índios, de pretos, de marginais, de burguesia cafajuste. (GERBER, 1977, p.99).

Em seus escritos, Glauber Rocha concebe uma estética que seria tributária dessas discussões e serviria de guia na busca de uma nova linguagem, o cineasta se referia constantemente aos temas nacionais e latino-americanos que estavam sendo amplamente discutidos por teóricos que apresentavam como problema principal o subdesenvolvimento e a sua superação, dentre os quais: Luiz de Aguiar Costa Pinto, Celso Furtado, Florestan Fernandes, Caio Prado Junior, Luís Werneck Sodr e e Francisco de Oliveira.

Tema central tamb em de institui es defensoras das teorias desenvolvimentistas, como alguns centros de estudos, a CEPAL (Comissão Econômica para América Latina) e, no Brasil o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros). Nas formula es destes grupos comumente se propunha superar o atraso econômico e social dos países pobres, através de investimentos de grande monta em diversos setores, sobretudo na indústria, para que essas na es pudessem alcançar a autonomia financeira e política, saindo do subdesenvolvimento. Assim como o marxismo, tamb em o nacional-desenvolvimentismo influenciou o cinema do Terceiro Mundo proposto pelo diretor.

Os conceitos construídos, reelaborados e amplamente discutidos por esses autores forjaram uma *Teoria do Desenvolvimento* para o continente, e foram objetos de cita o e instrumento de reflexão de Glauber Rocha que se referia a conceitos como subdesenvolvimento, dependência e “neocolonialismo” nos seus escritos e entrevistas concedidas, desde o final da década de 1950.

Glauber apoia-se em digressões de conjunto, partindo sempre de macroanálises do Brasil e da América Latina, apresentando pontos de contato com os teóricos do desenvolvimentismo. Um exemplo é Celso Furtado, autor que Glauber demonstrava grande simpatia, e cujo estudo sobre os ciclos econômicos brasileiros fora citado no filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Em uma carta para o jornalista Zuenir Ventura ele confirma sua admiração pelo economista, onde afirma que Furtado “é a metáfora do terceiro mundo dragado pelo *Wall Street Scout*” (ROCHA, 1997, p.483).

Para compreender o subdesenvolvimento, termo caro à obra de Glauber, a teoria de Celso Furtado, coloca em relevo a questão da mão-de-obra como categoria fundamental para entender esse fenômeno social, exposto no livro *Desenvolvimento e Subdesenvolvimento*:

O subdesenvolvimento é (...) um processo histórico autônomo, e não uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento. Para captar essência do problema das atuais economias subdesenvolvidas necessário se torna levar em conta essa peculiaridade. Consideramos o caso típico de uma economia que recebe uma cunha capitalista, sob forma de atividade produtiva destinada à exportação (...). A intensidade do impacto desse núcleo na velha estrutura dependerá, fundamentalmente, da importância relativa da renda a que ele dê origem e que fique a disposição dentro da coletividade. Depende, portanto, do volume de mão-de-obra que absorve (...). O nível do salário real era e é determinado pelas condições de vida prevalentes na região onde se instalam essas novas empresas, sem conexão precisa com a produtividade do trabalho (...) (FURTADO, 1963, p.18)

Os países subdesenvolvidos assim se caracterizariam, pela dificuldade em reverter os meios econômicos na geração de empregos; segundo Furtado, mesmo quando utilizassem plenamente do capital disponível, isso não seria condição suficiente para completa absorção da força de trabalho. Furtado, alerta para o fato de o Brasil apresentar uma estrutura econômica considerada capitalista já no século XIX, mas que isso não significava mudanças essenciais no modelo exportador em um primeiro momento. E, mesmo posteriormente, com a introdução da indústria no século XX não teria ocorrido mudança nas condições de pobreza da maior parte de população. Segundo Furtado o volume de mão-de-obra não alcançava grandes proporções como na Europa mesmo com a expansão econômica. Ele apontava no hibridismo econômico dos países subdesenvolvidos a origem desse problema, “um núcleo capitalista” passava a “coexistir” com outro “atrasado”, tendo como resultado perspectivas diferentes ao seu congênere europeu.

Na verdade era raro vermos o chamado núcleo capitalista modificar as condições estruturais preexistentes, pois, estas estavam ligadas à economia local apenas como elemento formador de uma massa de salários. Somente quando um tipo de empresa requeria a absorção de grande número de

assalariados é que o efeito da organização capitalista sobre a economia local assumia maior importância. (FURTADO, 1963, p.184)

Furtado enfatizava o aspecto social da economia e afirma que somente seria possível atingir o desenvolvimento quando o país fosse capaz de aumentar a produtividade e os seus produtos tivessem capilaridade em toda sociedade e em todo o sistema produtivo, o que permitiria incluir as classes trabalhadoras, incrementando assim a mão-de-obra, problema fundamental em seu ponto de vista. Entretanto, o autor defendia a introdução de novos fatores de produção e a combinação destes para impulsionar a economia e as benesses teriam provavelmente um encaminhamento social. Seguindo esse raciocínio, Furtado defendia a tecnologia como uma aquisição *sinon qua non* para o desenvolvimento brasileiro e que sua escassez nos chamados países subdesenvolvidos era um problema de grande monta.

O processo de desenvolvimento se realiza seja através de combinações novas dos fatores existentes, ao nível da técnica conhecida, seja através da introdução de inovações técnicas. Numa simplificação teórica se pode admitir como sendo plenamente desenvolvidas, num momento dado, aquelas regiões em que, não havendo desocupação de fatores, somente é possível aumentar a produtividade (a produção real per capita) introduzindo novas técnicas. Por outro lado, as regiões cuja produtividade aumenta ou poderia aumentar pela simples implantação das técnicas já conhecidas são consideradas em graus diversos de subdesenvolvimento (...). O crescimento das economias subdesenvolvidas é, sobretudo, um processo de assimilação prevalecente na época. (FURTADO, 1963, p. 90)

Furtado ressalta, portanto, que não bastava investir na técnica, que serviria para impulsionar o desenvolvimento, era necessário o domínio sobre elas, como fonte de criação tecnológica. Para Furtado um país desenvolvido seria definido por uma região onde haveria grande aproveitamento da mão-de-obra e que a acumulação de novos conhecimentos científicos e de aplicação desse conhecimento fosse satisfatoriamente realizado, ao contrário do que ocorre nos chamados países subdesenvolvidos, pois estes quase sempre adquirem tecnologia de maneira dependente, a partir dos países ricos.

Furtado, portanto, acusa também a dependência como causa do subdesenvolvimento, para ele este é o resultado da “penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas” (1963, p.191), pois, não se constituía em um sistema de fato integrado, que além da coexistência de setores com alto grau tecnológico convivendo com outros tipificados como arcaicos, não havia autonomia para gerir os conhecimento produzidos, estando sempre dependentes de insumos tecnológicos externos.

O que se percebe é a completa imbricação entre os conceitos de “subdesenvolvimento” e de “dependência”. Eles foram amplamente utilizados pelo cineasta Glauber Rocha, para

descrever a realidade social brasileira e latino-americana, assim como o cinema destes países. Apesar de Glauber não se referir a Florestan, o fato dele repetir o conceito de dependência e de neocolonialismo, esse último cunhado pelo sociólogo, torna-se necessário compreendê-lo a partir de seu formulador, para Florestan Fernandes, para ele a dependência é designado como um processo econômico e social impulsionado fundamentalmente por agentes externos:

As grandes fortunas, formadas internamente, pela exportação de produtos primários e pelo comércio importador, dissipavam-se, em parte, através do ônus do controle externo ou em gastos sibaríticos e de representação de status, as parcelas poupadas porém, encontravam pouca perspectiva de reinversão produtiva, dados a organização da economia agrícola e o ritmo da diferenciação da economia urbana. Por conseguinte aquelas fortunas se erigiram num fator de autonomização relativa do crescimento econômico interno (essa foi aliás, a sua principal função criadora). Mas nunca chegaram a eliminar os centros de decisão econômica externos nem substituir seus investimentos. No conjunto, pois, delinea-se toda uma situação específica dos povos de capitalismo dependente (FERNANDES, 2008, p. 45).

Para Florestan Fernandes a nova classe urbana que passa a se formar a partir do século XVIII, quando no Brasil aumenta lentamente a população das cidades e os fatos históricos como a transferência da corte portuguesa para o Brasil, a abolição da escravidão e a proclamação da república, abriram um processo, ao mesmo tempo de “modernização” em que instituições necessárias para adaptar o país às exigências do capitalismo internacional foram criadas, pois este mudara principalmente em virtude das revoluções industriais ocorridas da Europa.

Assim as estruturas econômicas sociais, constituídas sob a égide do sistema colonial permanecem mais ou menos intactas, ao lado das novas (...) criadas sob o impulso da expansão urbana e da implantação do setor capitalista correspondente, montado através de processos de modernização incentivados, orientados, e comercializados a partir de fora. Se se atentar bem para a natureza das evidências, a principal fase da acumulação originária de capital, nas sociedades subdesenvolvidas, ocorreu neste intervalo, entre a emancipação nacional e a aceleração do crescimento econômico (...). Os seus efeitos se fazem sentir construtivamente, mas não na gestação de um padrão de desenvolvimento econômico. Este é absorvido pela inclusão no mercado mundial e através do processo de modernização, que converte a economia nacional emergente em núcleo dependente e satélite (...) (FERNANDES, 2008, p.44/45)

Tanto Florestan como Furtado compreendem que o maior significado do subdesenvolvimento é a de que nas condições existentes do capitalismo dependente do Brasil, o aumento de produtividade e o desenlace do “desenvolvimento”, não significariam melhoria nas condições de vida de grande parte da população como previa a teoria desenvolvimentista.

Florestan Fernandes considerava os países pobres incapazes de gerar um desenvolvimento integrado, compreendendo, sobretudo as classes menos favorecidas, pois sua condição heterônoma, híbrida, impedia utilizar da melhor maneira o aumento da produtividade. E isso ocorreu ainda mesmo no período da colonização e no subsequente, período de transição para uma economia primeiro “independente”, depois industrial.

O grande problema também visto por Furtado seria o da relação de submissão posta internacionalmente, logo o subdesenvolvimento somente deveria ser superado, segundo esse raciocínio, quando se colocasse termo a esta relação desigual, dentro ou mesmo fora da ordem constitucional, como considerava Florestan Fernandes.

Ao abordar a dependência Florestan Fernandes elabora também o conceito de “neocolonialismo” do mesmo modo utilizado por Glauber; para o sociólogo o neocolonialismo hodierno apresentava características próximas do sistema básico de colonização. Uma dominação externa ampla e com atuações indiretas seria o perfil do novo colonialismo, segundo Fernandes, os países latino-americanos seriam produtos da expansão da “civilização ocidental”, e sua dependência perpetuou-se mesmo depois da conquista da autonomia política com administrações legalmente constituídas

Para Florestan Fernandes a dependência, portanto, ganhava contornos mais complexos, ocorria de modo indireto, por meio da economia, os países da América Latina não tinham condições de resistir a sua incorporação aos países capitalistas hegemônicos de modo desvantajoso, pois grande parte dos lucros era auferida aos governos de países colonialistas ou de ex-colônia e aos Estados Unidos. A este tipo de organização econômica e social na América latina é o que define Florestan de neocolonialismo. Estes países davam manutenção aos países economicamente hegemônicos e se situavam em termos secundário no concerto do capitalismo internacional.

A par das distinções da economia da época colonial Florestan aponta elementos de domínio entre países que persistiram ao longo do desenvolvimento do capitalismo, mesmo estando muitas vezes relacionado, segundo seu ponto de vista, com a combinação de uma adequação fácil às exigências externas e a utilização de formas de produção “arcaicas”. E que no fundo produzem consequências sociais que demarcam a história econômica brasileira, assim conclui Fernandes: 1) Concentração de renda, 2) Coexistência de estruturas “modernas e arcaicas” e 3) Exclusão social de grande parcela da população.

Observa-se, portanto que Glauber, refere-se com frequência a conceitos tais como: subdesenvolvimento, neocolonialismo, dependência e identidade nacional, todos intensamente discutidos na sociologia brasileira da época.

Do mesmo modo algumas citações, ainda que parcas, das obras de Celso Furtado e Caio Prado Junior, surgem como material imprescindível para compreender como a reflexão do cineasta sobre a realidade social brasileira e do Terceiro Mundo estava inspirada na teoria social. A estética que procura o cineasta se desenvolve muitas vezes de modo paralelo às questões colocadas por esses autores, em um período no qual os debates travados na universidade exerciam influência sobre segmentos de intelectuais, artistas e militantes políticos.

Em um trecho de uma entrevista concedida a Gianni Menon para a revista *Cinema B e Filme* em 1969, intitulado *Subdesenvolvimento e Estrutura Cinematográfica* publicado em *Revolução do Cinema Novo*, Glauber vê a sua aproximação do debate do desenvolvimento e da dependência. Em uma entrevista concedida a Gianni Menon, Glauber aponta o problema central da América latina:

No nosso continente o problema é o subdesenvolvimento: lutar para mudar as estruturas político-econômicas, querer passar do capitalismo ao socialismo, para nós quer dizer ter aceito a ideia de que o socialismo é um sistema mais eficaz na luta contra o subdesenvolvimento.(ROCHA,2004, p.160).

Glauber Rocha no início do trecho de seu depoimento afirma as diferenças vitais entre dois mundos: o desenvolvido e o subdesenvolvido. Deixa implícito as formas diferenciadas de capitalismo implantada em cada um deles, e por isso para os subdesenvolvidos a resposta deveria ser diferente assim como pensara os autores analisados acima. Além da perspectiva da superação do subdesenvolvimento como a meta principal a ser alcançado nos países, como elemento decisivo para extirpar os males da pobreza e miséria na América Latina, do mesmo modo Glauber, compartilha com Furtado a preocupação com a tecnologia associada ao desenvolvimento. No caso de Glauber, acresce-se à tecnologia o elemento cultural; interessante observar como a cadência do texto e até mesmo as expressões utilizadas por Glauber se aproximam do estilo de análise desenvolvimentista:

Para nós, subdesenvolvidos é o contrário: o objetivo primário é a eliminação do subdesenvolvimento, assim como em Cuba. Naturalmente colocar-se como problema fundamental o desenvolvimento econômico e tecnológico não significa esquecer o desenvolvimento cultural. (ROCHA, 2004, p.161)

O subdesenvolvimento tornou-se sinônimo do cinema realizado por Glauber Rocha, aparecendo enquanto uma das faces da identidade do Cinema Novo, a própria forma dos filmes denuncia essa condição, pois para o diretor a insuficiência técnica era um meio de

explicitá-la. “Câmaras e laboratórios de segunda qualidade, por consequência uma fotografia suja, um diálogo arrastado, ruídos, acidentes na montagem, as partes gráficas (genérico e legendas) sem clareza.”. (ROCHA, 1981, p.75). Esse cinema consente “lugar a uma sensibilidade fundamentada na simplicidade, na qual as desigualdades e os defeitos de imagem seriam vistos como consequência natural da pintura original das relações sociais” (FIGUEIROA, 2004, p.155).

Essa temática foi sistematizada posteriormente no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* de Paulo Emílio Sales Gomes, no qual estabelece o autor as relações distintas de um filme realizado nos países ricos e os de origem subdesenvolvida, uma relação análoga àquela entre os países:

(...) cinema norte-americano, o japonês e, em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitem escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p.85).

Glauber Rocha compartilhava essa ideia de cinema do subdesenvolvimento, comum aos demais integrantes do Cinema Novo e a outros cineastas da América Latina como o argentino Fernando Birri que assim explica a relação cinema/subdesenvolvimento:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluída. Es un dato econômico, estadístico. Palavra no inventada por la izquierda, organizaciones ‘oficiales’ internacionales (ONU) y de América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) la usan habitualmente em sus planes e informes. No han podido menos de usarla. Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa com todas sus deformaciones. Da una imagem falsa de esa sociedad, de esse pueblo, escamotea el pueblo: no da una imagem de esse pueblo. (Apud AVELLAR, 1995, p.41)²².

O novo cinema da América Latina parecia fundamentar a sua identidade nas próprias condições de pobreza e de dependência econômica dos países latino-americanos, identidade

²² O subdesenvolvimento é um fato para a América Latina, Argentina incluída. È um dado econômico, estatístico. Palavra não inventada pela esquerda, organizações ‘oficiais’ internacionais (ONU) e da América Latina (OEA, CEPAL, ALALC) usam habitualmente em seus planejamentos e nos artigos. Não poderiam não usá-las. Suas causas são também conhecidas: colonialismo, de fora e de dentro. O cinema destes países participa das características gerais dessa superestutura desta sociedade, e a expressa com todas as suas deformações. Dá uma imagem falsa desta sociedade, desse povo, escamotea o povo: não a imagem desse povo.

ratificada de modo “oficial” no I Encontro de Cineastas Latino-americanos de Viña del Mar em 1967 no Chile. Em Glauber Rocha essa identidade aparecia no conteúdo, com os temas sociais; na precariedade da produção e nos diálogos/discursos que se opõem à dominação cultural estrangeira, considerada como neocolonialista, no sentido dado por Florestan Fernandes. Glauber Rocha no final da década de 1960 ao falar de *Terra em Transe* aproxima seu cinema da temática do subdesenvolvimento, preocupando-se com o “destino nacional” dos países da América Latina, diagnosticando e buscando soluções para os problemas sociais.

Terra em Transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que estão presentes tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além de febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. (ROCHA, 2004, p.172)

Já em 1965, no texto paradigmático *Estética da Fome*, apresentado na *V Rassegna del Cinema Latino-americano* em Gênova, Glauber compila um documento no qual entrecruza referências de estilos cinematográficos e de análises sociais que modelam a sua escrita vigorosa e descreve a estética para o cinema brasileiro e latino-americano, ou para o Terceiro Mundo.

No texto da *Estética da Fome* Glauber levanta o problema dos “colonialismos” assim como fazia Florestan Fernandes no mesmo período ao analisar a dependência brasileira, baseava-se no domínio das grandes empresas corporativas as quais eram apontadas com as principais responsáveis pelo neocolonialismo. É este problema social de dependência entre países que serve de esteio para a explanação sobre a realidade neocolonial do ponto de vista do diretor.

O primeiro parágrafo do manifesto coloca de imediato o conflito da América Latina com a Europa em um tom provocativo e de denúncia, Glauber analisa o referido conflito entre a cultura latino-americana e a “cultura civilizada”. O diretor em seus escritos e nos filmes deixa entrever que a política desenvolvimentista aplicada por governos como o de Juscelino Kubitschek, ao impulsionar a industrialização realizam de fato o projeto de um capitalismo subdesenvolvido. Desta forma Glauber também adere às análises da realidade brasileira que partem desse princípio dualista, composta pelo arcaico e pelo moderno (OLIVEIRA, 2006).

O projeto desenvolvimentista era visto por vários autores como implementação da modernização capitalista que tornaria o país ainda mais dependente; a revolução “desenvolvimentista” “levada a cabo por Juscelino Kubitschek não visava mudanças significativas quanto aos problemas sociais, pelo contrário viria a consolidar o padrão econômico e de poder perpetuado pela formação histórica brasileira” (SILVA JUNIOR, p.67, 2005). Logo, a sua implementação não implicaria em alcançar a autonomia político-econômica, ou resolver os problemas sociais do país. Para esse argumento desenvolvimentista, o “atraso” brasileiro partia de dois pontos: a debilidade institucional (a persistência do mandonismo e do patrimonialismo), a permanência da deficiente economia e a instalação de uma indústria dependente com características próprias do subdesenvolvimento. A noção de desenvolvimento confundia-se também com a busca de “tornar o país uma “civilização”, a par com o desenvolvimento no estilo europeu ou estadunidense, o desenvolvimentismo era um tentáculo da economia internacional dominada pelos países mais ricos do capitalismo. Glauber compreendia esse fato e observava a ação de interesses colonialistas permanentes na América Latina, que de algum modo perpetuava um “ethos civilizatório” europeu, como pretendia parte da intelectualidade brasileira do final do século XIX e início do XX.

Ao mesmo tempo, para Glauber, os países colonizadores ou ex-colonizadores e seus governantes pouco se preocuparam com a realidade social desses países, a não ser para praticar caridade ou para ser objeto exótico de curiosidade, como afirma no manifesto *Estética da Fome* de 1965²³:

Assim enquanto a América Latina lamenta as suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal de seu interesse. Nem o latino comunica a sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA, 2004, p.63).

Glauber enfoca as diferenças das percepções existentes entres os europeus, leia-se países ocidentais ricos e os latino-americanos sobre a miséria existente, mas além disso Glauber destaca também que essa distinção ocorre em parte pela indiferença europeia e estadunidense diante dessa situação, pois não a compreendem. Para Glauber haveria na

²³Este é principal documento que sintetiza as metas de um cinema latino-americano, com as quais constrói as linhas de seu próprio cinema, tanto aquele realizado antes do manifesto como os demais nos anos subsequentes, em especial *Terra em Transe*, filme que realizaria no ano seguinte, cujo problema central abordado é a situação social da América Latina.

postura dos intelectuais desses países a “nostalgia do primitivismo”. No mesmo manifesto traça as particularidades desse domínio cultural e econômico dos países ricos.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência

Este condicionamento econômico e político nos levaram ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria. (ROCHA, 2004, p.64)

Em relação à esterilidade, ele se refere à incipiência e à insuficiência teórica da produção artística e intelectual dos países latino-americanos que não teriam criado novas estéticas ou novas linguagens. De maneira correlata, pensava outras esferas teóricas da sociedade latino-americana, como por exemplo, no campo da teoria social, os problemas políticos e econômicos não escapavam das teorizações formuladas para a realidade europeia, apesar de reconhecer o esforço de teóricos como Euclides da Cunha, Paulo Prado, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado e Caio Prado Junior.

Quanto à histeria, Glauber a considerava como uma consequência da esterilidade, ela se expressa para o cineasta no sentimento de indignação e no grito de dor em relação a essa realidade da sociedade latino-americana: fome, pobreza e limites econômicos de toda espécie. É a maneira de possível de se expressar já que a elaboração teórica é insuficiente em suas explicações sobre a miséria. Por isso o grito de dor aparece com frequência em seus personagens tentando exprimir emoções e pensamentos. Em relação a esse aspecto da impotência Glauber afirma:

Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados apenas nos limites inferiores do colonizador; e se ele compreende não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento. (ROCHA, 2004, p.64)

Glauber reconhece que sua escolha é paternalista, pois sente a necessidade do colonizado ser compreendido pelo colonizador, entretanto, essa compreensão será realizada, na visão do diretor, a partir da realidade social dos países subdesenvolvidos, e o meio de exprimir é através do grito de dor e da ação violenta. Por isso, o cineasta considera que a fome

é o “nervo” da sociedade latino-americana juntamente com a violência, e que seu cinema nela se fundamenta, assim pensa a respeito também de toda a cinematografia subdesenvolvida.

Ao focar excessivamente a questão colonial em um discurso genérico, Glauber se distancia de um conceito básico do pensamento marxista, tendência da qual se dizia simpatizante, que é a luta de classes e os processos de dominação de classe, que seriam essenciais em sua abordagem sobre colonização.

Em seguida, no mesmo texto, em tom aguerrido Glauber retoma a violência, e propõe um confronto violento contra o colonizador, a violência ganha uma conotação dupla, de violência física e simbólica.

Glauber encerra o manifesto propondo a existência de um cinema militante e que seja considerado como parte importante da mudança social, assim como é a economia, ou melhor o cinema seria também instrumento essencial no desenvolvimento econômico e social da América Latina, do mesmo modo Glauber considerava que esse desenvolvimento seria uma forma de garantir o livre desenvolvimento da cultura dessas nações. O nacionalismo arraigado do período influenciou até mesmo Glauber, e apesar de um discurso menos ortodoxo do que de setores tradicionais da esquerda sobre o tema como o PCB, o cineasta não aprofunda o raciocínio e não ultrapassa as noções de cultura e nação, não compreendendo os elementos de classe que subjaz ao problema nacional.

De todo modo o texto do manifesto coloca a fome como identidade do cinema latino-americano, a qual, por sua vez, estava associada constantemente ao problema do subdesenvolvimento e nesse sentido Glauber retoma o aspecto econômico como central na compreensão da fome. Por isso, para Glauber a primeira atitude a ser assumida por um cineasta latino-americano ou do Terceiro Mundo deveria ser o ato de assumir a pobreza, superando “recalques históricos” de país subdesenvolvido, e compreender e investigar a realidade social para poder atuar melhor politicamente sobre essa realidade, como muitos autores das ciências sociais de modo correlato defendiam no período.

Entre 1965 e o início da década seguinte a referência de Glauber ao problema do domínio cultural e econômico por parte dos países ricos chamado por ele de “colonialismo” ou “neocolonialismo” se tornaram mais constantes. Em um artigo publicado provavelmente em 1971 no jornal *Última Hora* intitulado *Contra Direitas e Esquerdas Nosso Cinema Segue em Frente*, ele faz uma longa explanação sobre o tema, e analisa o cinema como parte dessa colonização a qual se refere:

A colonização econômica de nosso cinema gera a colonização cultural de nosso povo. O povo brasileiro é inconscientemente deformado pela visão moral e artística do cinema americano e por isto inconscientemente venera e respeita os Estados Unidos. O fenômeno é igual na América Latina. Hollywood impondo sua civilização através do cinema debilita psicologicamente o povo e consolida a sua penetração econômica (...). A colonização cultural do povo pelo cinema hollywoodiano atinge a classe média e proletária (...). Inconscientemente duas ou três gerações de intelectuais brasileiros foram colonizados pelo cinema euro-americano. Formou-se uma linguagem. Modelos. Chavões. A colonização é um vírus tão forte que contamina até mesmo os espíritos mais nacionalistas. (ROCHA,S/D)

Para Glauber a colonização no cinema do Brasil e da América Latina ocorria também em duas esferas: a econômica e a cultural. A primeira pela expansão do mercado cinematográfico tomado pelos filmes produzidos nos Estados Unidos, no qual o diretor defende um equilíbrio do mercado, onde não haja a supremacia estadunidense, que promove a sua cultura e seus hábitos, impondo-os aos espectadores do Terceiro Mundo.

Neste artigo jornalístico também afirma que a defesa dos cinemas da América Latina não significa explorar o mercado, mas conquistar, criar um público cativo, mas que fosse um “público consciente” de sua condição de público, capaz de discernir a ideologia presente no filme. Na visão de Glauber o problema econômico tinha relevância no cinema, dado o fato de ser um meio de comunicação de alto custo financeiro, porém observa que a melhoria das condições econômicas para produzir filmes não reverteria necessariamente a tendência de realizar filmes que copiassem aqueles produzidos pela grande produtoras, tendo como parâmetro Hollywood.

A “conquista” tem outros objetivos, pois são filmes que pretendem analisar a realidade social e por isso não tem como fito “explorar”, cita como exemplo o filme de Joaquim Pedro de Andrade *Macunaíma*, apresentando um caráter “descolonizador” e que obtivera grande bilheteria.

No mesmo artigo, Glauber faz um balanço do Cinema Novo, naquele início de década: “a crítica, o público, os distribuidores a censura e a sabotagem geral dos intelectuais nacionais colonizados”. No fundo o cineasta se refere à parte da crítica cinematográfica dos jornais e à parte dos intelectuais que não se preocupavam com a estética dos filmes desde que passassem mensagens políticas de esquerda. Ao citar o público, refere-se a um dos problemas centrais para os cinemanovistas, e principalmente para ele que insistiu na prática experimentalista e política até o fim de sua carreira, fato que dificultou a sua vida de cineasta na década de 1970.

Ainda sobre esse texto, ao despontar de uma nova década, Glauber afirma que o Cinema Novo se impôs, como mercado e movimento anticolonial que tinha por objetivos:

produzir “filmes descolonizados” e estabelecer uma distribuição nacional para fugir de empresas estrangeiras como a Paramount e a Metro Goldwyn Mayer. Em março do mesmo ano, na revista francesa *Positif* Glauber também aponta para o problema da colonização cultural, por isso defende o avanço do cinema independente no mercado internacional, pois considera que este tipo de colonização poderá continuar mesmo depois de uma revolução.

Objective unique: renverser le cinéma politique est un article de consommation américain, européen et brésilien et le remplacer par un cinéma dialectique. Nous nous sommes sous-développés, nous n'aimons ni la faim absolue ni les maladies chroniques que nous portons en nous depuis notre naissance.

L'expression <<cinéma politique>> est un article bon marché et nous, cinéastes brésiliens, sommes trop occupés à mourir et à produire pour perdre notre temps dans la grande fête démagogique internationale.

Nous voulons seulement le marché international

Notre public est victime du cinéma international

Notre bourgeoisie est victime de la colonisation du néo-réalisme de la nouvelle vague etc.

La colonisation risque de continuer même après la révolution

La Fox, la Paramount, La Metro sont nos ennemies. Mas Eisenstein, Rossellini, Godard, etc sont aussi nos ennemis. Ils nous écrasent.
(ROCHA, 1970, *Positif*, p.43)²⁴

Neste texto publicado na *Positif* intitulado *De la Sécheresse aux Palmiers* Glauber, mais uma vez, mostra sua preocupação com o condicionamento ideológico do colonialismo.

Por consequência Glauber, nos textos nos quais aborda a colonização traça os condicionamentos estéticos impostos ao cinema latino-americano ou do Terceiro Mundo pelas formulas hollywoodianas. O autor destaca, sobretudo, o que seria um dos sintomas do processo de colonização: a cópia do parâmetro servia também como metáfora da situação colonial como toda assimilação acrítica de modelos externos, no cinema para Glauber, a imitação levou ao clichê daquilo que se via nas telas como identitário do Brasil. Este questionamento (cópia/colonialismo) encontra-se em grande parte dos textos de Glauber nas

²⁴Objetivo único: reverter o cinema político é um artigo de consumo americano, europeu e brasileiro e o substituir por um cinema dialético. Nós somos subdesenvolvidos, nós não gostamos nem da fome absoluta nem das doenças crônicas que nós portamos desde o nosso nascimento.

A expressão “cinema político” é um artigo barato e nós, cineastas brasileiros, estamos muito ocupados a morrer e a produzir para perder nosso tempo na grande festa demagógica internacional.

Nós desejamos somente o mercado internacional.

Nosso público é vítima do cinema internacional.

Nossa burguesia é vítima da colonização do neorealismo e da nouvelle vague, etc.

A colonização corre o risco de continuar mesmo depois da revolução.

A Fox, a Paramount, a Metro são nossas inimigas. Mas Eisenstein, Rossellini, Godard, etc. são também nossos inimigos. Eles nos esmagam.

décadas de 1960 e 1970 e em seus filmes, referindo-se tanto à estética quanto ao modelo político existente no Terceiro Mundo.

A postura de Glauber de combater a colonização cultural, leva-o também a criticar até mesmo as referências de seu próprio cinema e do cinema político latino-americano. Na transição entre as décadas de 1960 e 1970 Glauber condenará incessantemente as influências do Neorrealismo e da Nouvelle Vague e de outras tendências cinematográficas que de fato serviram de baliza para os escritos e os filmes políticos latino-americanos. Por isso, mesmo tendo sido um admirador desses cinemas, defende nesta década uma ruptura radical com essas linguagens, consideradas pelo cineasta como essencialmente europeias, e, portanto colonizadoras. Tais posições parecem decorrer de sua frustração com o resultado da produção teórica e fílmica do *Novo Cinema Latino-americano* ao final da década de 1960 e início da seguinte. Por outro lado, essa visão sobre o colonialismo cultural é excessiva, impossível Glauber negar as influências citadas, elas já faziam parte de sua cinematografia.

Em um texto de 1972 enviada à direção do ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) (apud SARNO, p. 95/106), Glauber anunciava uma crise no *Novo Cinema Latino-americano* que não era apenas por razões políticas, como a repressão policial por parte das ditaduras então entronizadas no poder, mas uma crise que era sobretudo de criatividade. O desejo em criar uma estética política para o cinema da América Latina, a seu ver, não teria sido realizado a contento. Neste texto, o diretor brasileiro constata que o projeto do *Novo Cinema da América Latina* depois de um ciclo de dez anos estava em crise.

Glauber considerava que o crescimento vultoso do cinema comercial e da televisão no campo do audiovisual tiveram reflexos na linguagem, pois se abriram mais espaço para produções construídas por fórmulas e por “convencionalismo ideológico-comercial” (apud SARNO, 1994, p.95). Glauber ressalta que naquele momento o cinema (comercial ou não) utilizava-se das mesmas técnicas e até das mesmas imagens para realizar um filme, o que induzia à “domesticação” da linguagem do cinema, inaceitável para o cineasta. Nesta mesma crítica, Glauber inclui até mesmo alguns diretores do cinema político, sem entretanto, citá-los:

El cine no puede continuar como vehículo paralisador de las informaciones contemporaneas ya manipuladas per la televisión (...).Un tipo de cine politico actual monta las miesmas images com la misma complacencia de los centres de televisión (...) y llegan al mercade com meses de retraso (Apud SARNO, p.96).²⁵

²⁵O cinema não pode continuar como veículo paralisador das informações contemporâneas e manipuladas pela televisão (...). Um tipo de cinema político atual monta as mesmas imagens com a mesma complacência dos centros de televisão (...) e chegam ao mercado com meses de atraso.

Por outro lado, Glauber acusava parte dos cineastas latino-americanos (mais uma vez sem citar nomes) de não se prepararem para fazer filmes que metodologicamente estivessem afinados com a dialética marxista. Nesta crítica, o cineasta acusava seus próprios colegas de falta de conhecimento sobre a realidade social e econômica de seus países, que deveria ser o objeto a ser filmado por esses diretores.

Ainda nesse texto, Glauber afirmava que os cineastas latino-americanos preocupados em criar uma nova expressão artística não conseguiram aprofundar o debate teórico. Para sustentar tal argumento compara a produção teórica no cinema da América Latina com a produção das ciências humanas, considerando que o cinema revelou menos a realidade social dos países do continente do que as ciências sociais e a psicanálise. Logo o balanço do *Novo Cinema Latino-americano* seria negativo, pois os cineastas estariam aquém do objetivo de realizar uma pesquisa e uma intervenção social com o apoio da teoria e da linguagem cinematográfica.

Apesar das desilusões estéticas e políticas do período Glauber continuará realizando filmes e refletindo sobre a teoria cinematográfica na América Latina, mesmo perdendo de vista a revolução desejada, a África poderia ser um recomeço para o seu cinema social e político e assim como fizera Che Guevara, que partira para o Congo - Brazzaville depois de deixar Cuba, Glauber parte para a mesma região para dar continuidade aos seus anseios estéticos e políticos.

3.3 DA VIOLÊNCIA

Exatamente na transição entre as décadas de 1960 e 1970, observa-se, como analisado anteriormente, que Glauber se ocupa da questão do colonialismo, apoiando-se em um debate teórico travado principalmente entre cientistas sociais e economistas, e no qual foram forjados e pensados conceitos como vimos de dependência e neocolonialismo. Além dessa base teórica latino-americana, nos escritos do diretor identifica-se, sobretudo, a influência do pensamento anticolonialista de Frantz Fanon, e secundariamente de autores como Che Guevara, Jean-Paul Sartre e Régis Debray.

Principalmente em seus escritos da década de 1970, a África passa a ser citada com mais frequência por Glauber, levando adiante o seu projeto de um cinema Tricontinental com base no pensamento de Che Guevara, que almejava uma aliança entre os países dos três

continentes mais pobres, América Latina, África e Ásia na luta contra o Imperialismo dos países dominantes.

Glauber já demonstrava o interesse pela integração do cinema latino-americano através de propostas estético-políticas, o que se encontra em sua obra desde o seu primeiro longa-metragem *Barravento*. Por outro lado demonstrava preocupação com questões raciais no Brasil desde meados da década de 1960 com a *Estética da Fome*, obra na qual, como vimos, além dos problemas da fome na América Latina aborda a questão da Guerra da Argélia. Essa sua “nova” incursão na África se deve em grande medida pela sua admiração por Che Guevara que pretendia criar um foco revolucionário no Congo e outro na Argélia.

Terra em Transe e os esboços de 1966 de um outro filme que pretendia realizar chamado *América Nuestra* são tributários dessa admiração de Glauber por Che Guevara e seu antigo interesse pela África, exatamente em virtude do guerrilheiro desejar realiza a revolução nos três pobres continentes: América Latina, África e Ásia. A atenção dispensada por Glauber ao guerrilheiro é percebida pelos recortes de jornais e revistas que ele guardava em seu acervo pessoal e por suas referências em alguns textos e filmes de sua autoria.

Em um artigo escrito para a *Cahiers du Cinéma*, nº 195, com o título *Cela s'appelle l'Aurore* depois republicado com modificações em 1980 no *Revisão Crítica do Cinema Novo* com o título de *Tricontinental 67*²⁶, Glauber propunha naquele momento um cinema que tivesse por pressuposto a ideia de tricontinentalidade enunciada por Che Guevara na *Mensagem aos povos do Mundo através da Tricontinental* em 1967. Neste documento, Che Guevara exalta o combate das populações nos três continentes citados e analisa as situações de conflitos sociais no mundo, em especial na África e na Ásia, sobre o primeiro reconhece a complexidade do Congo, primeira experiência sua de luta armada no continente africano, complexidade das lutas que ocorriam por envolver questões étnicas. No texto o autor prega a necessidade de união dos três continentes “atrasados” contra os imperialismos, principalmente o dos Estados Unidos, por isso para Che Guevara o Vietnã era o melhor exemplo para os três continentes por sua resistência aos EUA.

No Texto *Tricontinental 67* publicado no livro, Glauber dentre outras tentativas de definição do cinema tricontinental, ele reafirmava as metas já seguidas por seu cinema: “o cinema de autor, o cinema contra, é o cinema de guerrilha; em suas origens é brutal e impreciso, romântico e suicida, mas se fará épico/didático” (ROCHA, 2004, p.104). Além dessas qualidades Glauber defende que o cinema tricontinental não se subordinasse aos

²⁶Na verdade dois textos autônomos que se entrecruzam, um direcionado ao público francês/internacional e o outro direcionado ao público brasileiro.

compromissos financeiros, privilegiando a reflexão sobre a condição humana nos três continentes pobres, de forma similar ao proposto pelo cineasta argentino Fernando Birri com a ideia de “Pátria Grande” ao se referir à América Latina. A especificidade dos três continentes, particularmente a pobreza, era ponto de partida para esta teorização que Glauber e seus colegas latino-americanos compartilhavam, o que evidentemente se confrontava com a perspectiva da internacionalização da classe trabalhadora defendida pelo materialismo histórico. No entanto, aponta para formas de apropriação e incorporação de perspectivas desenvolvimentistas vigente na época.

No cinema tricontinental de Glauber o que se destaca é a sua concepção sobre a atuação política de Che Guevara vista como épica/didática. Em entrevista para Piero Arlorio e Michel Ciment na *Positif* n°91, no mesmo ano de 1967 e que também foi publicada no livro, Glauber avalia a importância de Che Guevara na elaboração de sua estética social a partir daquele período:

Ce que Guevara souligne, c'est que la guerilla n'est pas une aventure romantique, mais une épopée didactique. C'est à peu près comme les personnages de western, sauf qu'ils ont une mission très précise, c'est-à-dire qu'ils sont là pour politiser. D'ailleurs cela me semble le début d'une nouvelle culture, d'un comportement nouveau, d'un nouveau style d'homme et début et d'action ; on peut faire des observations plus détaillées : la façon de parler, de s'habiller de se conduire des guerilleros est une chose absolument neuve. (ROCHA, *Positif*, Jan/1968) ²⁷

Guevara era épico²⁸, segundo Glauber possivelmente por tentar imprimir um ritmo revolucionário ao mundo que atuasse de modo descentralizado nas áreas exploradas dos três continentes: América, África e Ásia, promovendo revoluções que tinham como meta afirmar a autonomia no plano internacional e a construção de sociedades com características socialistas, sempre em uma perspectiva colossal, traçando grandes amplitudes. Por outro lado, Glauber via a trajetória de Guevara como a incorporação da própria trajetória de um herói que percorre o mundo para transformá-lo, em um esforço hercúleo, passível de ser pensada em termos de uma epopeia.

²⁷O que Guevara sublinha é que a guerrilha não é uma aventura romântica, mas epopeia didática. Um pouco como os personagens de *western*, com a ressalva de uma missão muito precisa, a de politizar. De outro modo, isso parece o início de uma nova cultura, de um novo comportamento, de um novo estilo de homem e de ação: podemos fazer observações mais detalhadas: a forma de falar, de se vestir e de se comportar dos guerrilheiros apareciam como algo novo.

²⁸Épico de modo geral é uma narrativa que conta fatos grandiosos relacionados a um povo, a sua estrutura parte das raízes desse povo e destaca as suas vicissitudes. Nesse estilo se destaca o Teatro Épico de Bertolt Brecht, que influenciou fortemente o cinema de Glauber Rocha.

E também didático porque o cotidiano difícil e as lutas históricas servem como aprendizagem do real, no caso do cinema um meio de aquisição de conhecimento para o espectador, no qual a emoção e a reflexão, através do audiovisual estão a serviço da aprendizagem do público. Assim, o cinema mostraria a sua dupla ligação com o contexto social, como conteúdo e apresentação do real. Glauber em depoimento ao Jornal do Brasil em 1966 sublinha esse caráter didático:

O cinema é um instrumento cultural, um instrumento de conhecimento humano, e como tal não pode ser prostituído como querem os bem pensantes. Eu estou radicalmente contra digestivos, evasivos, “fáceis”, filmes sem compromisso com a realidade e nosso tempo (...). Eu quero fazer um cinema que tenha raízes em nossa formação histórica, social (...) filmes que sejam ao mesmo tempo universais, abertos, livres (...) que deixem ao espectador a liberdade de assistir, discutir, amar ou detestar. (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 14/8/1966)

O didatismo de Glauber implicava, portanto, não em um ensino dogmático sobre “verdades revolucionárias”, mas em uma didática que coloca o real a ser apreendido como problema, como fatos a serem analisados e pensados pelo espectador. O fato de Guevara citar o Vietnã como exemplo para os outros países, parecia para Glauber, uma forma de se aprender como lutar e resistir às incursões militares principalmente dos Estados Unidos

Assim, guardando as devidas proporções, Glauber buscava, como o fizera Brecht, a fusão entre o método teórico-político e o método estético, a fusão do artista com a política, compreendia que existia esta separação, mas pretendia construir o seu próprio conceito de arte política e do papel correspondente do artista, através do exercício de uma práxis política.

No texto *un cineaste tricontinental*, ele pensava fazer um cinema que se amparasse no que ele definira como o método de Che Guevara e que seria o seu próprio.

Le but d'un cinéma épique-didactique ne pourra précéder l'épopée didactique mise em scène par <<Che>>, mas devra se confondre avec elle. (ROCHA, *Cahiers du Cinéma*, *Cela s'appelle l'aurore*, nov1967)²⁹

Entretanto, Glauber ao se colocar à disposição da guerrilha e defender a estética de Brecht aprisiona sua obra a um conteúdo pré-estabelecido apesar de sua grande preocupação com a forma, e nesse ponto distancia-se do cinema libertador que buscava. Do mesmo modo, o artista procura o real, mas esse real deve ser observado em sua manifestação, ao pretender seguir um “método de guerrilha” o cineasta se impõe a determinadas diretrizes. Isso fica mais evidente na obra escrita, onde busca elaborar uma reflexão sobre o papel do cinema. Contudo,

²⁹A meta de um cinema/didático não poderá anteceder a epopéia didática colocada por Che, mas se confunde com ela.

ao contrário, no momento das filmagens Glauber não segue roteiros fixos, o processo de desdobramento a partir da arte ocorre em Glauber ao realizar o filme.

O filme *O Leão de Sete Cabeças* expressa a problemática da colonização na África, e mais exatamente o processo da descolonização, que se refere na prática a uma independência incompleta, frágil. Glauber considerava, portanto que o problema não era somente decorrente do interesse externo que degradava a vida social interna, esse era o principal, mas para além dele haveria limites na concepção racional, mesmo sendo de esquerda, a tendência do cineasta neste momento era de relacionar o colonialismo à razão europeia, atitude que se acentua ao longo da década seguinte e o distancia paulatinamente de uma posição marxista precisa.

A dominação linguística (sobretudo o português e o francês) unificou a cultura negra sob o racionalismo francês, cuja infra descartesiana permite o mínimo de dialetyka, mesmo nos cérebros enferrujados pela demagogia. (ROCHA, S/D)

A questão da violência em Glauber, como já visto, relaciona-se fortemente com sua admiração por Guevara, na referida entrevista concedida para *Positif* n°91, Glauber diz que constatou aproximações entre o final de *Terra em Transe* e o final da *Mensagem aos Povos do Mundo através da Tricontinental*, no filme “o ruído das metralhadoras se sobrepõe à música”, o cineasta vê neste trecho, apesar de seu tom bélico, um canto de esperança, assim como de fato parece com o final do texto de Che Guevara, citado por Glauber na entrevista a Piero Arlorio e Michel Ciment:

Peu importe Le lieu ou me surprendra La mort. Qu'elle soit la bienvenue pourvu que notre appel soit entendu... et dans le crépitement des mitrailleuses d'autres hommes se lèvent pour entonner les chants funèbres et pour pousser de nouveaux cris de guerre et de victoire. (apud ROCHA, *Positif*, Jan/1968).³⁰

Por conta de sua opção por uma proposta que se fundamentasse em uma política de guerrilha, há em Glauber uma preocupação constante com a violência e suas repercussões. Como vimos uma violência que se originava no interior da própria miséria, haja vista, que a *Estética da Fome* também era chamada de *Estética da Violência*, é uma estética onde reside a correspondência entre os dois termos. A violência como último recurso, muitas vezes considerada necessária para combater a violência cotidiana, que em termos amplos, e em última instância significava a violência dos conglomerados econômicos nacionais e

³⁰Pouco importa o lugar onde encontrarei a morte. Que ela seja bem-vinda desde que nosso apelo seja ouvido ... e no replicar das metralhadoras outros homens se levantem para entoar cantos fúnebres e lançar novos gritos de guerra e de vitória.

internacionais. Neste ponto destaca-se o romantismo revolucionário do cineasta (como observara a pesquisadora Ivana Bentes), que defende um cinema generoso que se prestasse a uma causa que lhe poderia custar a vida de modo violento.

Como vimos, na *Estética da Fome*, Glauber considerava que somente pela violência o colonizador iria entender o colonizado, enquanto este último não empunhasse armas não lograria a sua libertação. Assim, o autor acompanhava a tônica dominante dos discursos e pensamentos revolucionários de Che Guevara e Frantz Fanon.

Glauber problematiza a questão da violência, algo doloroso ao extremo, mas que parece imprescindível em sua perspectiva artística-política, ele ressalva no trecho destacado, que essa violência provavelmente inevitável, tinha como origem o amor pela coletividade, pelos que sofriam a truculência física e simbólica dos países desenvolvidos. Ao mesmo tempo o cineasta aponta que a violência é muito mais visível nos países latino-americanos do que na Europa, o grau de risco é significativamente maior, apesar de ter afirmado em uma entrevista para Noel Simsolo que essa violência estaria associada ao temperamento latino-americano, o que lhe concede um viés biologicista e determinista. Por outro lado, ele observa que a violência, em um sentido amplo, seria decorrente de fatores sociais, sobretudo, como algo enraizado nas sociedades que convivem com a miséria e a fome.

René Gardies ao destacar as características do novo cinema cita Glauber Rocha como um dos cineastas que melhor trabalharam a violência ao lado de Ruy Guerra, o autor assim se refere às obras dos dois cineastas:

C'est assez dire que la violence s'inscrit comme donnée politique fondamentale d'un système. Elle régit les structures sociales et, partant, les rapports sociaux et individuels. Produit d'une société, elle sera aussi instrument de sa mort. L'efficacité politique, dont les cinéastes cherchent à inscrire le message dans la fable comme dans la fiction de leurs films, passe par une lutte à armes égales : à la violence répondre par la violence. (GARDIES, *Image et Son*, n°240, p.47, 1970)³¹

Gardies lembra que a violência não parte do oprimido e serve para sacudir o olhar passivo do espectador e de implicá-lo na ação como pretendia Glauber. Em termos estéticos Glauber alcançava esses efeitos através de alguns recursos segundo Gardies, a representação da violência nos filmes de Glauber ocorriam não com objetivo de ser apenas um elemento da ação ou um elo da narrativa, mas passou a ser trazida ao primeiro plano (GARDIES, *Image et Son*, n°240, 1970).

³¹ É muito dito que a violência se inscreve como um dado político fundamental de um sistema. Ela governa as estruturas sociais e, portanto, as relações sociais e individuais. Produto de uma sociedade, ela será também instrumento de sua morte. A eficiência política, que os cineastas buscam inscrever a mensagem na fábula como na ficção de seus filmes, passe para uma luta á armas iguais: a violência responde pela violência.

Glauber, em virtude de suas escolhas estéticas e políticas, sabia que a violência era incontornável. Por consequência em seus filmes, não somente aborda a violência, como pretende realizar uma estética da violência como afirmava no manifesto de 1965 e em *Image et Son* em 1970.

Vous savez, les acteurs étaient pris pour l'action. Tout le morbide et les crimes dans le film étaient faits pour les acteurs qui sont primitifs d'une certaine façon. Comme je n'avais pas écrit le sujet, ils sont rentrés dans le jeu, et moi aussi. Si le public s'agace avec un crime, c'est bien! Moi, j'ai vu des cris barbares dans ma vie, des assassinats (j'ai été dans des régions très dangereuses, et j'ai été reporter de police); je trouve qu'au cinéma on triche. L'acte de la mort est une chose fondamentale dans la vie humaine. Le public ne doit pas accepter, sinon il accepte la mort et la violence; il faut qu'il voit les choses jusqu'au fond et constate que la violence n'a rien de drôle. (ROCHA, *Image et Son*, n°236, 1970)³²

O que pretendia com uma estética violenta era apontar para o seu horror. Glauber nega a violência como espetáculo, e por isso defende em toda a sua carreira de cineasta, a necessidade de abordar a violência no cinema, mas de um modo que não satisfizesse o desejo sadomasoquista do público de sentir prazer com a violência representada, como afirma em 1967:

Quand La violence est montrée de façon descriptive, elle plaît au public, parce qu'elle stimule ses instincts sado-masochiste ; mais ce que je voulais montrer, c'était l'idée de la violence, et même parfois une certaine frustration de la violence (...) (ROCHA, *Positif*, jan/1968)³³

A violência é algo palpante nos filmes de Glauber, isso porque o cineasta percebe a sua presença constante na história brasileira, latino-americana, e de todos os países pobres.

Se pretendia abordar os problemas sociais de seu país e da América Latina, a violência parecia para Glauber um tema inescapável. A violência e fome, servem como pontos de reflexão e ação, são linhas mestras da cinematografia glauberiana e por isso seus filmes pretendiam apresentar uma estética que correspondesse a esta realidade violenta, por exemplo, uma luz “estourada”, sem filtros que fosse fiel à realidade e à história do sertão em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

³² Você sabe, os atores estavam em ação. Todo o mórbido e os crimes no filme eram feitos pelos atores que são primitivos de uma certa maneira. Como eu não tinha escrito o assunto, eles entraram no jogo, e eu também. Se o público se irrita com um crime, isso é bom! Eu vi os gritos bárbaros na minha vida, dos assassinatos (eu estive em regiões muito perigosas, e eu fui repórter policial); eu acho que o cinema nos engana. O ato da morte é uma coisa fundamental na vida humana. O público não deve aceitar, senão ele aceita a morte e a violência; é preciso que ele veja as coisas até ao fundo e constate que a violência não tem nada de engraçado.

³³ Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a ideia de violência, e às vezes uma certa frustração da violência(...)

Glauber pretendia que o público cinéfilo reagisse a essa violência, de algum modo, mesmo que fosse com uma resposta também violenta, pois considerava que haveria uma tradição sentimental da violência na América Latina, destacando o caráter social de um problema que estaria mais próximo do sentimento e da internalização do comportamento.

Moi, je ne fais pas des scènes de violence au niveau de spectacle, mais parce qu'il y a une tradition sentimentale de violence en Amérique latine, c'est une donnée de pays sous-développé (...) (ROCHA, *Image et Son*, n°236, 1970)³⁴

Para representar a reação à violência dos mais fortes, seria necessário um cinema explosivo no modo de representação, de construção estética a partir dos pressupostos teóricos capazes de reconstituir a carga da violência pelos recursos técnicos/imagéticos. Entretanto, no final da década de 1960 (com a Tricontinental), Glauber avançava para uma proposta de cinema que pretendia ir além do simbolismo, considerava uma estética que participasse efetivamente da realidade social e política.

Glauber se dispôs a participar de organizações clandestinas de esquerda, manteve contatos com alguns integrantes da ALN (Aliança de Libertação Nacional), VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário). O cineasta pretendia, assim, associar-se de fato a uma dessas organizações, desejava participar filmando as ações (sequestros e os assaltos) dos grupos como comprova os depoimentos de dois ex-militantes. Em entrevista para *Folha de São Paulo* em 1996, Fernando Gabeira confirma:

Tinha uma visão romântica, queria fazer grandes tarefas revolucionárias como cinegrafista, filmar sequestro, ações, um combatente com a câmara na mão. Queria aderir sem perder o seu lado cineasta. (GABEIRA, *Folha de São Paulo*, Mais!, p.7, 05/05/1996)

Glauber, de todo modo, considerava que no cinema a câmera era o instrumento a ser aplicado na guerrilha, assim como as armas de fogo. Sair da pura contemplação e ultrapassar a violência simbólica, o levou a escolhera narrativa épica, que parecia encarnar melhor a ideia de violência e resistência popular, esta última representada nos filmes por figuras “heróicas”.

Glauber Rocha acompanhou a situação colonial da Argélia e na época tinha uma grande admiração por Frantz Fanon e por Jean-Paul Sartre que tiveram intensa participação no debate pela libertação do país do jugo francês. O neocolonialismo como afirmamos passa a

³⁴ Eu não faço cenas de violência ao nível do espetáculo, mas porque há uma tradição sentimental da violência na América Latina, é um dado dos países subdesenvolvidos.

ser um conceito muito citado por Glauber em seus escritos e depoimentos. O novo colonizado era invisível ao colonizador, cabia ao primeiro reagir e superar sua histeria e sua esterilidade para se colocar em condições de emancipar os indivíduos e os países da trama neocolonial, como Glauber afirma na *Estética da Fome*:

(...) Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitivo (é revolucionário, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. (ROCHA, 2004, p.66).

O cineasta Glauber Rocha explicita sua inspiração em Frantz Fanon ao relacionar a expressão “Do Cinema Novo” ao termo “da violência”, esta última expressão começa o primeiro capítulo do livro de Fanon, *Os Condenados da Terra* de 1961. Por outro lado Glauber parece responder a Sartre, quando o filósofo ao prefaciá-lo analisava a situação de grande parte dos franceses indiferentes a colonização brutal implementada por governos da França.

Il faut que les paysans jettent leur bourgeoisie à la mer. Le lecteur est sévèrement mis en garde contre les aliénations les plus dangereuses : le leader, le culte de la personne, la culture occidentale et, tout aussi bien, le retour du lointain passe de la culture africaine : la vraie culture c'est la Révolution; cela veut dire qu'elle se forge à chaud. Fanon parle à voix haute ; nous, les Européens, nous pouvons l'entendre : la preuve en est que vous tenez ce livre entre vos mains (...) (SARTRE, 2011, p.434)³⁵

A problemática da violência, principalmente a de viés nacionalista e de raça se exacerba em Fanon e por consequência em Glauber e passa a ser considerada como recurso possível na luta contra todas as formas de colonização. O primeiro policial francês morto na Argélia acendeu uma guerra que vinha sendo gestada nos anos anteriores sob a opressão do governo da França.

Fanon tornou-se o principal teórico da independência da Argélia diante do poderio militar francês e propunha a resistência armada. Médico, psiquiatra Fanon em alguns livros

³⁵É necessário que os camponeses atirem sua burguesia ao mar. O leitor severamente se arma contra as alienações mais perigosas: o líder, o culto da personalidade, a cultura ocidental e, também, o retorno do distante passa pela cultura africana, a verdadeira cultura é a Revolução, isso quer dizer que ela se forja a quente. Fanon fala em voz alta, nós os Europeus podemos o entender: a prova é que vocês têm esse livro em suas mãos.

analisou as consequências, as patologias psicológicas originadas de uma realidade social de um país colonizado.

O interesse de Glauber por Fanon é curioso, pois como atesta um artigo do pesquisador Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, havia no Brasil poucos estudos sobre a obra de Fanon durante as décadas de 1960 e 1970, o autor do texto também afirma que somente em 1968 é que a obra de Fanon passa a ser abordada por cientistas sociais brasileiros e incorporada às reflexões sobre a problemática racial e colonial:

Frantz Fanon tornar-se-á uma referência importante para Abdias só depois de 1968, quando provavelmente o líder negro brasileiro é introduzido à obra de Fanon, largamente traduzida, discutida e comentada nos Estados Unidos, onde está exilado. Só a partir do *Genocídio do negro brasileiro* Fanon passa a ser referido nos escritos de Abdias. O mesmo acontecerá com Octávio Ianni e com muitos intelectuais brasileiros exilados. O seu *Imperialismo y cultura de la violencia en América Latina* já absorve a discussão de Fanon e dos marxistas da *Montly Review*. O mesmo é verdadeiro para Clóvis Moura. Ianni, de volta ao Brasil nos anos 1980, e reintegrado à universidade, fará de Fanon leitura obrigatória em suas classes e o indicará aos estudantes negros que dele se aproximam. (GUIMARAES, 2008)

Glauber analisava o pensamento social de Fanon, portanto, antes mesmo dos cientistas sociais brasileiros, o que indica atenção arguta do cineasta quanto aos problemas sociais da América Latina e da África. Fanon é mais um autor que se enquadra nessa busca de uma estética social por parte de Glauber. Há uma ênfase do cineasta sobre a violência que traduz o tom aguerrido de Fanon:

Nós somos os filhos inquietos do novo mundo – nossa linguagem agora é do ódio e da violência – mas somos também herdeiros de um mundo que nos espanta e humilha (...). (ROCHA, *Diário de Notícias*, 03/09/1962).

Fanon escreveu alguns anos antes o seguinte ponto de vista sobre a situação colonial no livro *Condenados da Terra*:

Nous trouvons notre humanité en deçà de mort et du désespoir, il la trouve au-delà des supplices et de la mort. Nous avons été les semeurs de vent; la tempête, c'est lui. Fils de la violence, il puise en elle à chaque instant son humanité : nous étions hommes à ses dépens, il se fait homme aux nôtres. Un autre homme: de meilleure qualité. (FANON, p. 443, 2011).³⁶

³⁶Nós encontramos nossa humanidade ao lado da morte e da desesperança, ele a encontra além dos suplícios e da morte. Nós fomos os semeadores do vento; a tempestade está aí. Filhos da violência, ele retira dela a cada instante sua humanidade: nós éramos homens às suas custas, ele se fez homem às nossas. Um outro homem: de melhor qualidade.

Glauber pensava, portanto, já nos primórdios do Cinema Novo em um cinema pautado na violência que era intrínseca a uma situação social de pobreza e fome, esses temas marcam o seu cinema, mesmo considerando as transformações que ocorriam em sua obra ao longo dos anos. No artigo intitulado *O Eclipse (O Espaço Funeral)*, publicado em 1962 no *Diário de Notícias* e depois com algumas modificações foi publicado no livro *O Século do Cinema* de 1983, Glauber analisa o filme *O Eclipse* de Antonioni, ao mesmo tempo, em que comenta o prefácio de Sartre, sem que necessariamente um assunto se relacione com o outro. Sobre Fanon e Sartre, comenta a abordagem da violência proposta por esses dois autores.

Cette violence irrépressible, il le montre parfaitement, n'est pas une absurde tempête ni la résurrection d'instincts sauvages ni même un effet du ressentiment : c'est l'homme lui-même se recomposant. Cette vérité, nous l'avons sue, je crois, et nous l'avons oubliée : les marques de la violence, nulle douceur ne les effacera : c'est la violence qui peut seule les détruire. Et le colonisé se guérit de la névrose coloniale en chassant le colon par les armes. (SARTRE, 2011, p. 441).³⁷

A violência não era algo impensável, recusado, pois ela de fato já existia no cotidiano dos países colonizados, e a reação significa uma forma de recompor a integridade do homem, uma concepção compartilhada por Guevara, Fanon e Sartre. Por isso Glauber fala de um ódio que nasce do amor, do mesmo modo que Sartre afirma não existir no ato violento revolucionário uma atitude instintiva, nem mesmo ressentimento, mas uma contra-violência.

A fome, a violência e a condição colonial eram termos muito utilizados por Fanon e por sua influência, Glauber os relacionava com frequência em seus textos e entrevistas, fosse sobre a realidade social, fosse sobre a estética e a economia do cinema. O posicionamento do diretor diz um pouco mais sobre esse sentimento de ódio em 1965 na *Estética da Fome*:

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como diríamos não está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que essa violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 2004, p. 66)

Sartre e Fanon do mesmo modo analisam a violência a partir da afirmação de uma postura considerada humanista, por isso uma violência que parte do amor como concebia Glauber.

³⁷Esta violência irreprimível, ele o mostra perfeitamente, não é uma absurda tempestade nem a ressurreição dos instintos selvagens nem mesmo um efeito do ressentimento: o homem por si mesmo se recompondo. Esta verdade, nós a sabemos demais, eu acredito, e nós a esquecemos: as marcas da violência não se apagarão facilmente: é a violência que somente pode os destruir. E o colonizado se cura da neurose colonial expulsando o colonizador pelas armas.

Quand les paysans touchent des fusils, les vieux mythes pâlisent, les interdits sont un à un renversés : l'arme d'un combattant, c'est son humanité. Car, en le premier temps de la révolte, il faut tuer abattre un Européen c'est faire d'une pierre deux coups, supprimer en même temps un oppresseur et un opprimé : restant un homme mort et un homme libre ; le survivante pour la première fois, sent un sol *national* sous la plante de ses pieds.(SARTRE, p.441/442, 2011)³⁸

Glauber concorda com Fanon e Sartre, sobre o tema da violência e aplica o mesmo método dialético ao pensar o papel do cineasta/intelectual, fala também nesse momento do novo homem, como também do novo artista, o que se deduz uma inspiração, mesmo que indireta, de Fanon:

O artista se rebela contra a sua própria estrutura e cresce por isto – cresce para destruir-se; cresce para eliminar o ser que contempla este homem que ainda, segundo Sartre, no mesmo prefácio citado, deve ceder lugar ao novo que surge. (ROCHA, *Diário de Notícias*, 03/09/1962).

Percebe-se a afinidade do pensamento de Glauber com a proposta de Fanon e Sartre, o estabelecimento de novos valores, os valores do colonizado. Esses valores para Fanon seriam encontrados nas manifestações populares, assim como Glauber procura encontrá-las na cultura popular brasileira e latino-americana; além disso, Glauber propunha que essa cultura fosse inspiradora não somente para estabelecer os novos valores de uma nova sociedade, mas também para criar o caminho da revolução social. Segundo o cineasta a cultura do povo, das populações mais pobres e a religião participariam de um processo de descolonização no sentido defendido por Fanon, apesar deste último não estender à religião esse papel.

Seguindo o mesmo raciocínio Glauber se apoia na concepção das identidades nacionais de cada população ou de cada agrupamento humano, e propõe a partir desse ponto construir o despontar desse “homem novo”, nascido desse conflito entre colonizador e colonizado. Para Fanon a descolonização é um processo que modifica o ser, que é introduzido em um ritmo próprio, que comporta “um novo homem, uma nova linguagem e uma nova

³⁸Quando os camponeses pegarem os fuzis, os velhos mitos empalidecem, as proibições são uma a uma revertidas: a arma de um combatente, é sua humanidade. Pois, no primeiro momento da revolta, é necessário abater um Europeu é fazer de uma pedra dois golpes, liquidar ao mesmo tempo um opressor e um oprimido: restando um homem morto e um homem livre, o sobrevivente pela primeira vez, sente um chão *national* sob a planta de seus pés.

humanidade” (FANON, 2011, p.452), a descolonização deveria ser, neste modo de raciocínio, o próprio processo de desalienação do colonizado. Entretanto, Glauber ao se apoiar nas teorias de Fanon, como um novo momento de suas incursões estético-políticas deslocará enormemente a sua posição da perspectiva de classe para uma perspectiva de conflito ente povos, que muitas vezes tornou a primeira discussão secundarizada.

O tema da colonização e dos nacionalismos encontra-se presente na literatura marxista mas sempre percebido a partir da perspectiva de classes, pois os conflitos entre países tem como fundo interesses econômicos que envolvem as classes dominantes dos países colonizados e dos países desenvolvidos, bem como a presença das classes dominadas nos países coloniais.

Por outro lado, Glauber também se apropria da perspectiva de Fanon sobre a questão racial, tema que como vimos aborda desde a década de 1950, e os relaciona com outros mais frequentes nos círculos da esquerda brasileira, como a ideologia, o anti-imperialismo, a luta de classes e a descolonização. A sua aproximação de Fanon e Sartre, convergia com os seus interesses em termos de análise social e política, conseqüentemente a teoria fanoniana era uma referência que se inseria bem na perspectiva de Glauber principalmente a partir do final de 1960 e toda a década posterior.

O diretor Glauber Rocha sempre considerou as tradições negras, assim como as indígenas, imprescindíveis para a consecução de qualquer mudança social mais profunda nos países colonizados, em 1969 afirmava:

Na Bahia a civilização negra conseguiu impor suas religiões, cozinha, música e danças. Mesmo politicamente ela resistiu contra a ditadura Vargas através de uma verdadeira guerra clandestina (...). As maiores rebeliões da história brasileira são as guerras que os negros e os camponeses místicos organizaram na época da escravidão. As mais célebres são as de Zumbi dos Palmares (negra) e Canudos (mística: camponesa) (ROCHA, 2004, 195/196).

Glauber pontuou a condição do negro em seus textos e depoimentos na sociedade brasileira e, em especial, no conflito contra o neocolonialismo. Isto ocorreu principalmente quando escreveu textos sobre *Barravento* ou em entrevistas sobre o filme. A maior contribuição de Glauber ao analisar a situação do negro, talvez seja através da religiosidade de origem africana, cuidadosamente apresentada em quase todos os seus filmes de ficção. A religião, nesse período (a década de 1960) era criticada por Glauber, assim como é a outra porta pela qual a consciência é trabalhada na estética social de Glauber Rocha, assim como Fanon que não via na religião uma saída política. Entretanto, Glauber sempre via nas

manifestações religiosas indícios de uma possível revolta social ou, de modo semelhante, por significar formas de expressão popular, onde supostamente residiria a espontaneidade do povo, sobretudo as classes mais pobres, ela seria para Glauber um peça importante na elaboração de uma estética autêntica, pois fundamentada no sentimento, ainda que religioso, da população

Fanon tratava da questão da histeria e tentava entender como uma dor que provinha do colonialismo e produzia “estados neuróticos” que tinham repercussões nos corpos, apresentando-se através de espasmos, arrebatamentos e gritos de desespero. A análise de Glauber assemelha-se à de Fanon :

Dans le monde colonial, l'affectivité du colonisé est maintenue à fleur de peau comme une plaie vive qui fuit l'agent caustique. Et le psychisme se rétracte, s'oblitére, se décharge dans des démonstrations musculaires qui ont fait dire à des hommes très savants que le colonisé est un hystérique. (FANON, 2011, p.467) ³⁹

Fanon se refere a possessão especialmente como forma de manifestação de histeria:

Sur un autre versant, nous verrons l'affectivité du colonisé s'épuiser en danses plus ou moins extatiques. C'est pourquoi une étude du monde colonial doit obligatoirement s'attacher à la compréhension du phénomène de la danse et de la possession. La relaxation du colonisé, c'est précisément cette orgie musculaire au cours de laquelle l'agressivité la plus aiguë, la violence la plus immédiate se trouvent canalisées, transformées, escamotées. Le cercle de la danse est un cercle permissif. Il protège et autorise. À heures fixes, à dates fixes, hommes et femmes se retrouvent en un lieu donné et, sous l'œil grave de la tribu, se lancent dans une pantomime d'allures désordonnée mais en réalité très systématisée où, par de voies multiples, dénégations de la tête, courbure de la colonne, rejet en arrière de tout le corps, se déchiffre à livre ouvert l'effort grandiose d'une collectivité pour s'exorciser, s'affranchir, se dire. Tout est permis... dans le cercle. (FANON, 2011, p.467) ⁴⁰

³⁹No mundo colonial, a afetividade do colonizado é mantida à flor da pele como uma ferida viva que foge do agente corrosivo. O psiquismo se retrata, se oblitera, se descarrega nas demonstrações musculares que fazem com que os sábios digam que o colonizado é um histérico.

⁴⁰Por outro lado, nós veremos a afetividade do colonizado se esgotar nas danças mais ou menos extáticas. Um estudo do mundo colonial deve obrigatoriamente estar associado à compreensão do fenômeno da dança e da possessão. A descontração do colonizado, é exatamente esta orgia muscular ao curso da qual a agressividade mais aguda, a violência mais imediata se encontram canalizadas, transformadas, escamoteadas. O círculo da dança é um círculo permissivo. Ele protege e autoriza. Em horas fixas, em datas fixas, homens e mulheres se encontram em um dado lugar e, sob o olhar severo da tribo, se lançam em uma pantomima de ritmo desordenado, mas na realidade muito sistematizada onde, por vias múltiplas, negações da cabeça, curvatura da coluna, jogando para trás todo o corpo, se decifra o livro aberto do esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, se libertar, se dizer. Tudo é permitido... no círculo.

Nas análises e críticas de Fanon, não se percebe em muitos momentos a preocupação em especificar o país ou comunidade a qual ele se refere quando se trata do continente africano, o que pode levar a generalizações que tornam imprecisas suas explicações sobre processos considerados psicopatológicos de origem social, no caso da colonização na África. Apesar desse possível inconveniente metodológico, Fanon levanta um problema em 1961 que tinha sido colocado pelo filme de Rouch em 1955 sobre as relações entre possessão/transe na situação colonial.

Fanon defende que se reoriente essa violência e descargas emocionais que explodem nos rituais de possessão para a luta política, não através da repressão aos membros de determinado grupo religioso ou místico, mas para as próprias condições sociais existentes que proporcionariam a mudança de atitude.

Glauber Rocha parece concordar com Rouch e Fanon a respeito da epifania no mundo colonizado, e também está de acordo com a ideia deste último sobre a repressão e o modo como essa se manifesta como uma válvula de escape no comportamento extático das pessoas que participam de rituais de transe, por isso a necessidade de canalizar as energias do esforço que apresentam nas possessões para a luta de libertação. Fanon, no fundo via a religiosidade como algo negativo e queria substituí-la por uma suposta “energia revolucionária”. Ao contrário Glauber não pretendia através dessa reversão, negar as religiões ou seitas que seriam a prova da existência do colonizador, o cineasta tem uma percepção mais complexa, principalmente em seus filmes sua posição aparece dilacerada entre registrar e negar os rituais religiosos, uma posição contraditória que o acompanha do primeiro ao último longa-metragem, no qual o dilaceramento deseja superar o estado de coisas, as condições sociais existentes.

Fanon não concede maiores explicações sobre o destino dessas associações, o que lhe interessava, sobretudo era organizar politicamente essas pessoas e criar focos de liderança inseridos nos partidos. Para Glauber a religião e o misticismo, ao contrário, seriam fundamentais na elaboração da nova sociedade e seriam também referenciais identitárias, pois a religiosidade popular em especial, poderia ser o canal de contato com as raízes coletivas de um país colonizado, dando assim uma resposta autêntica e nacionalista contra o colonizador. Na *Estética do Sonho* ainda se percebe uma grande presença de Fanon:

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas

cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística. (apud PIERRE, 1996, p.136).

A referência é evidente, a pobreza como produtora de graves doenças psicológicas, ou seja, as condições de pobreza, um problema social induzia patologias psicológicas que em última instância estava relacionada ao colonialismo na visão de Fanon e por influência deste no neocolonialismo na visão de Glauber. Grosso modo na concepção do cineasta era que o pobre não consegue entender sua situação e se depara com dois caminhos: a submissão à lógica do explorador ou a irracionalidade que se expressa em atos religiosos. Em Glauber Rocha a irracionalidade está vinculada, não somente à religião, mas também à cultura popular e a um suposto inconsciente coletivo.

Por isso a tônica do cineasta neste período foi a de que esse irracionalismo era uma forma de escapar da razão que estava relacionada a opressão europeia, colonizadora, um ponto de vista até certo ponto unilateral como vimos mas que permite a Glauber continuar suas propostas de aprofundamento da realidade e das origens dessa realidade tricontinental, não apenas em uma dimensão histórica e sociológica, mas também religiosa enquanto desveladora de realidades inconscientes e por isso capazes de apontar soluções para os problemas sociais do Terceiro Mundo. Neste sentido é que Glauber aborda a *Estética do Sonho*:

Para mim é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-india na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. (apud PIERRE, p.137).

As neuroses da colonização analisadas por Fanon servem para Glauber compreender a situação da América Latina em especial, reconhecê-las como problemas correlatos ao da África. Ao abordar especificamente o Brasil, Glauber ao analisar *Deus e o Diabo na Terra do Sol* para a revista *Cine Cubano* em 1970, afirma que se apóia no misticismo popular para compreender a realidade que se mostra indiretamente neste tipo de manifestação coletiva:

Quería ofrecer con Antônio das Mortes una visión mas reflexiva sobre el problema del Nordeste, sobre todo las contradicciones sociales y políticas dentro del contexto místico. En el Nordeste, sobre todo las contradicciones sociales y políticas dentro del contexto místico. En Nordeste del Brasil no se puede olvidar que el misticismo es la fuerza mas viva del pueblo, y aunque negative como fenomeno sociológico yo creo que, desde el punto de vista subjetivo e inconsciente es una fuerza muy positiva porque significa una permanente rebellion del pueblo contra la opresión tradicional en esta region. (ROCHA, *Cine Cubano*, 1970, n°60/62)

O cineasta considerava que o misticismo era tratado como um problema negativo para a sociologia. Uma década antes Glauber já cobrava essa postura da Antropologia ao tratar o Candomblé como um costume negro apenas em seus aspectos exóticos, como afirmava então:

Estes candomblés, embora possuam um valor estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades. Uma raça que poderá se emancipar de vez no Brasil paralelamente à independência africana. Vivemos aqui com a Nigéria na ponta do nariz e são os próprios nigerianos visitantes que deploram o fetichismo pernicioso. Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. (...)

O negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro de excepcional porque é 'negro'. Aí está o racismo! Os negros de *Barravento* no roteiro que eu refiz são homens vítimas da condição de 'negro', mas são sobretudo homens; tanto os belos quanto os maus assim o são 'porque' homens e não 'raça'. (ROCHA, 1997, p.126).

Não se sabe ao certo a quais antropólogos Glauber se refere, era uma crítica generalizada, no fundo reconhecia a Antropologia como fonte de conhecimento, mas considerava que os estudos sobre essas tradições não eram associadas com o problema social, haja vista que essas religiões eram composta em sua maioria por negros pobres. De modo correlato Fanon desconfiava também de uma certa interpretação da etnologia interessada nos costumes mas “desinteressada pelas condições objetivas”, isso significava para Fanon a falta de uma análise mais totalizante da situação colonial, utilizando a citação de um outro autor fundamental em seu pensamento, M. Mannoni:

Après avoir enfermé le Magache dans ses costumes, après avoir réalisé une analyse unilatérale de sa vision du monde, après avoir décrit le Malgache en cercle fermé, après avoir dit que le Malgache entretien des relations de dépendance avec les ancêtres, caractéristiques hautement tribales, l'auteur, au mépris de toute objectivité, applique ses conclusions à une compréhension bilatérale – ignorant volontairement que depuis Galliéni le Malgache n'existe plus.(apud FANON, 2011, p.137/138)⁴¹

⁴¹Depois ter fechado o Malgache em seus costumes, depois de ter realizado uma análise unilateral de sua visão de mundo. Depois de descrever o Malgache em um círculo fechado, depois de ter dito que o Malgache mantém relações de dependência com os ancestrais, características altamente tribais, o autor, desprezando toda objetividade, aplica suas conclusões a uma compreensão bilateral – ignorando voluntariamente que desde Galliéni o Malgache não existe mais.

Outro autor que apresenta posições próximas e que Fanon se inspirou fortemente é Balandier, responsável pela elaboração do conceito “situação colonial” também muito utilizada por Glauber, este também percebia o colonialismo como parte de um fenômeno mais amplo da lógica do capitalismo global como afirma o pesquisador Renato Ortiz:

A originalidade de Balandier consiste em apreender o colonialismo enquanto fenômeno social total, ele procura afastar dos antropólogos anglo-saxões (aqui talvez devêssemos sublinhar duas exceções, Glucksman e Fortes), e tenta pela primeira vez compreender o contato entre civilizações dentro de uma perspectiva globalizante que leve em consideração os diferentes níveis da realidade: social, econômico, político, cultural e até mesmo psíquico. (ORTIZ, 2006, p.51)

A crítica aos antropólogos nas três perspectivas, de Fanon, Balandier e Glauber se deve a necessidade de pensar os elementos da tradição negra como fundamentais para a compreensão das identidades nacionais (costumes, culinária, ornamentos, vestimentas, cultura popular etc.) e relacioná-las aos problemas da realidade social como a fome e a miséria perpetradas pelas relações colonialistas ou neocolonialistas, o interesse na pesquisa sobre os hábitos regionais e locais é contextualizado no interior de uma análise mais ampla que envolve as relações entre países ricos e pobres e no qual os conceitos de imperialismo, situação colonial, consciência, luta de classes e anti-racismo convergem.

Como se percebe Fanon apesar de não ser sociólogo de formação elaborou uma teoria social sobre o “ser colonizado e a situação colonial” e suas implicações psicológicas e sociais, observando os comportamentos que se estabeleceram com a chegada do europeu na África. E Glauber, mesmo concordando em linhas gerais com este autor, analisava a possessão e outras manifestações religiosas de modo distinto desse, pois as via como sinais de uma saída autêntica para os problemas sociais. O transe era também compreendido como sinônimo de estados de perturbação espiritual, atordoamentos, como são atordoados os personagens de Glauber, beirando o delírio e a histeria.

Glauber se propunha portanto, compreender as contradições sociais através das manifestações religiosas e também a partir delas encontrar soluções políticas para o Terceiro Mundo. Fanon, através de suas pesquisas como a psiquiatra, observou os fenômenos sociais como indutores de problemas psicopatológicos, para ele algumas manifestações religiosas de possessão é produto da colonização e serve também, conseqüentemente, de fonte para analisar uma dada realidade social, no caso distúrbios mentais como indicativo do problema da colonização. Diferentemente de Fanon, o cineasta acreditava que era possível também mergulhar no sobrenatural, no irracional da religião, no transe e no inconsciente, como forma

de superar a pobreza, através das origens míticas de um determinado povo, possibilidade como dissemos não aventada por Fanon. Por outro lado Glauber modifica o sentido original de inconsciente coletivo, para Carl Jung o termo se referia às “(...) camadas mais profundas do inconsciente (*que*) dever-se-iam ter estruturado simultânea e inextricavelmente com experiências sociais primárias comuns a todos os homens (...)” (SILVEIRA, 1981, p.106); Glauber Rocha pretendia procurar um inconsciente coletivo brasileiro.

Fanon pensou a produção de uma nova cultura, como as expressões artísticas, no interior das lutas de libertação, dedicando um espaço específico no *Condenados da Terra* para a discussão da produção das culturas nacionais a serviço da independência, da crítica à ideologia e mais importante, compreendo-a como inscrita na consciência do povo, na libertação dessa consciência. Ele reconhece a importância da cultura para um país, como forma de afirmação de si, mas não despreza as influências externas, a renovação artística advinda de modelos diferentes, e não descarta as influências recíprocas entre as culturas nacionais.

La culture nationale, c'est la somme de toutes ces appréciations, la résultante des tensions internes et externes à la société globale et aux différentes couches de cette société. (FANON, 2011, p. 619)⁴²

A cultura popular e nacional, nesta análise de Fanon seria o retrato de um determinado momento histórico, alimentada pela possível criatividade espontânea de sua população e que não fosse refratária às influências externas. Glauber também, estava vigorosamente influenciado pela ideia de uma cultura popular como matriz do espírito nacional. O nacionalismo e a identidade a ela associada também era uma concepção típica do período, o cineasta como outros artistas e teóricos sociais da América Latina e da África buscavam esse novo ser pós-colonial, como o novo homem, como vimos anteriormente, na cultura popular, a despeito da multiplicidade de significações do termo, o seu uso indicava um espaço da desalienação e de afirmação da identidade e da autonomia.

A noção de nacionalidade vista como identidade foi fundamental para Fanon abordar a situação colonial da África e a questão dos grupos étnicos, visto por ele como uma barreira para se constituir a unidade nacional ou ainda as unidades nacionais. Manifestamente a

⁴²A cultura nacional, é a soma de todas estas apreciações, resultante das tensões internas e externas da sociedade global e em diferentes camadas desta sociedade.

situação colonial na América Latina neste aspecto era diferente comparando-se ao continente africano, nos países latino-americanos a independência política formal estava consolidada na segunda metade do século XX, enquanto na África as lutas de libertação nacional ocorreram, na maioria dos países, exatamente no pós-guerra. Na América Latina as instituições como o Estado estavam estabelecidas, mesmo durante os regimes ditatoriais. Entretanto, evidentemente havia elementos da realidade que aproximavam os dois continentes, como a pobreza, a fome e a submissão econômica e política aos países ricos da Europa e aos Estados Unidos, o que por sua vez conseqüentemente acarreta a submissão cultural.

A questão da identidade nacional demarcou a sociologia brasileira desde seu início, os seus precursores já levantavam o problema como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Nina Rodrigues ainda no século XIX. Esses autores têm em comum a busca para compreender a realidade brasileira e tornar o Brasil um “país civilizado”, tendo como parâmetros a Europa, partindo de análises de deterministas que consideravam o meio ambiente e a raça como fatores responsáveis pelo “atraso” econômico, social e cultural.

A partir da década de 1950 a identidade nacional passa a ser abordada sob outra perspectiva, sob influência do desenvolvimentismo e tendo como referência teórica principal o ISEB, como afirma Renato Ortiz:

A leitura dos isebianos nos traz um misto de sentimentos de atualidade e passado sem que muitas vezes saibamos nos situar de maneira segura no tempo. Quando nos artigos de jornais, nas discussões políticas e acadêmicas, deparamos com conceitos como “cultura alienada”, “colonialismo...” (ORTIZ, 2006, p.46).

Os conceitos do ISEB se popularizaram como afirma Ortiz e influenciaram setores da esquerda e da produção artística dos anos 1950 e 1960. Apesar de conceber os conceitos isebianos de formas distintas, os grupos artísticos e culturais os utilizaram como referências, como ocorreu com o Centro popular de Cultura (CPC) ligado a União Nacional dos Estudantes (UNE), o Violão de Rua, o Teatro do Oprimido, o Teatro de Arena, o Opinião e o Cinema Novo. Por esse motivo, “esses segmentos artísticos compartilhavam com certos setores da esquerda dos mesmos propósitos em criticar a dominação cultural-econômica dos países desenvolvidos”. (SILVA JUNIOR, 2003, p.15). Foi nesse contexto que Glauber elaborou a sua estética, apropriando-se tanto do pensamento isebiano como de Fanon.

3.4 TROPICALISMO

Uma outra forma de conceber a cultura popular a partir do final da década de 1960, como comentamos anteriormente, foi concretizada pelo viés do movimento tropicalista. A inspiração maior é a da antropofagia modernista, recuperada em novos termos, o de “deglutir” as experiências estéticas estrangeiras e tenta elaborar uma arte, ao mesmo tempo, afinada com o Brasil e a América Latina.

A relação entre os dois movimentos é estreita, ao ponto do poeta Augusto de Campos utilizar-se da mesma definição dada por Haroldo de Campos aos modernistas de vinte, para explicar o Tropicalismo, segundo ele este movimento fazia uso metafórico da “devoração”, entendida como a assimilação do outro (no caso a cultura estrangeira) e sua reelaboração de forma original e autenticamente nacional, concretizava-se a alegoria do canibalismo” (SILVA JUNIOR, 2005, p.76). Como defendia Oswald de Andrade na década de 1920, no Manifesto *Antropófago*: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena felicidade’ (ANDRADE in BASUALDO, 2007, p.207). O Tropicalismo traz a *pop art* para as suas obras, os elementos de uma sociedade cada vez mais marcada pelo consumo, a sociedade capitalista, esse aspecto no fim dos anos 1960 consolida-se, na arte se expressava a perplexidade diante dessa nova realidade brasileira e latino-americana, deglutir era a tendência como aponta o cantor Gilberto Gil: “Até que ponto aquela gente não podia estar sendo enganada por toda essa sensação de estar participando da modernidade do consumo internacional?” (apud SANT’ANNA, 1978, p.240- 241). Por outro lado os tropicalistas preocuparam-se em buscar nos mitos indígenas, na cozinha da Casa Grande, no vatapá, no estilo de vida dos Tupinambás, no samba e no carnaval o fulcro dessa identidade.

Para o cineasta Glauber Rocha o Tropicalismo modificou a face do Cinema Novo e o colocou em um novo momento, isso está expresso nos filmes da época realizados por Glauber, *Terra em Transe* (1967), *Câncer* (1968/1972), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e de outros cinemanovistas como Joaquim Pedro de Andrade que dirigiu *Macunaíma* (1969) e Nelson Pereira dos Santos com o filme *Como era Gostoso o Meu Francês* (1970).

A partir da apropriação do Tropicalismo Glauber desde então não abandonara o aspecto debochado da *pop art* ao utilizar, mesmo muitas vezes negando, por exemplo, elementos cômico-trágicos nos filmes e se servir de expedientes típicos da cultura de massa, como o excesso de cores, e sobretudo a mistura de elementos da publicidade com aspectos da tradição latino-americana ou africana como no filme *O Leão de Sete Cabeças* (1970).

A “política tropicalista” se dá de fato na cultura, e se expressava basicamente na música: assume não somente o lixo cultural, mas também estilos artísticos e comportamentos

coetâneos do período, como do movimento Híppie, da *pop* de Andy Warhol e do rock dos Beatles e dos Rolling Stones; por isso a introdução de imagens que se referem à cultura de massa, à modernidade com os grandes painéis luminosos, os produtos consubstanciados em peças artísticas, a guitarra acompanhando a volta dos timbáus, transformando assim a música brasileira.

O movimento foi fundamental para dar continuidade ao processo de renovação das artes brasileiras, e acabou por influenciar outros setores artísticos no final dos anos 1960, como o cinema e o teatro, e tem repercussão na arte feita hoje. Entretanto, o cineasta Glauber Rocha concebe que foi o Tropicalismo que modificou a face do Cinema Novo até mesmo a sua noção de nacionalismo. Neste momento o nacionalismo não deveria ser refratário à contribuição externa. A partir de então a busca da identidade nacional não representava mais a recusa do que é estrangeiro. A cultura popular desde então passa a exercer um novo papel na arte contemporânea brasileira.

Um dos pensadores do movimento o artista plástico Hélio Oiticica concebia a dimensão coletiva como associada à aparente espontaneidade da cultura popular. No mesmo texto introdutório da mostra do MAM-RJ em que apresentaria Tropicália, o artista fazia notar que suas ideias acerca de uma arte coletiva total provinham da “descoberta de manifestações populares organizadas (escolas de samba, frevos, festas de toda ordem, futebol, feiras) (BASUALDO, 2007, p.20/21). Alguns anos antes do lançamento do Tropicalismo, no manifesto *Estética da Fome*, Glauber Rocha já antevê o estilo antropofágico/nacionalista:

(...) de Aruanda a Vidas secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer (...) foi essa galeria de famintos que identificou o Cinema Novo. (ROCHA, 2004, p.65).

O nacionalismo passa a não ser recusa do que é estrangeiro, pelo contrário, tenta incorporar elementos externos aos elementos locais, para (re)criar a noção da identidade brasileira, esta emerge pela associação aparente dos contrários: o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o essencial e o acidental, o nacional e o internacional.

A despeito das distintas concepções de cultura popular, essa originalmente seria a expressão artística das camadas sociais pobres ou de comunidades rurais ou ainda aquelas aqui relacionadas às tradições culturais do país como o carnaval, os folgedos, os reisados e o bumba meu boi no caso do Brasil. A partir do final da década 1960 gradativamente se exacerba as exigências econômicas de um mercado cultural no Brasil, que em parte absorve

alguns elementos do nacional-popular da década anterior, como o caso de teatrólogos e cineastas que passam atuar na televisão (ORTIZ, 2001) e por outro há uma tendência crescente de despolitização ao longo dos anos dessas propostas artísticas difundidas em meios de comunicação de massa. Isso ocorre, em primeiro lugar em virtude da censura, mas também pelos interesses de classe dos proprietários desses meios que controlam o conteúdo das produções, preocupados com as possíveis “mensagens políticas” que poderiam questionar o *status quo* dessa classe e, por fim a predominância econômica sobre a criação artística, cada vez maior com a incrementação da cultura de massa no Brasil na década de 1970, o lucro passa a ser uma exigência cada vez mais imperiosa graças à “profissionalização” e à “modernização” da arte.

A revista *Manchete* em dezembro de 1967 aborda o sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em Paris, que foi apresentado depois de *Terra em Transe*, e registra o posicionamento de Glauber Rocha, que aproveita o momento para demonstrar insatisfação com o avanço da sociedade de consumo e o crescimento do aspecto mercadológico no cinema, a matéria da revista menciona o depoimento do cineasta. Para Glauber, o sucesso internacional, do Cinema Novo é explicado pelo fato de estar o público se cansando da televisão e da arte de consumo do gênero hollywoodiano de produções coloridas em processo de absorção pela tevê em cores. Diz Glauber:

Do ponto de vista estético, a morte do cinema americano clássico não foi substituída a contento pela nouvelle-vague porque, com exceção de Godard e Resnais, todos os outros franceses que alcançaram a fama estão absorvidos por Hollywood. O mesmo ocorreu na Itália, o grande cinema neorrealista foi dominado pelas distribuidoras americanas, que estão filmando Western em Cinnecittá. Neste quadro surgiu o cinema novo vindo do longínquo *tiers monde* e trazendo duas novidades: primeira, uma decisiva e definitiva preocupação sócio-política expressa numa linguagem que, recusando-se a copiar os mestres europeus e americanos e mesmo sendo imprecisa e imatura, mostrava uma agressividade, uma violência e uma originalidade desconhecidas; a segunda novidade é que os 32 prêmios internacionais, ganhos em vários festivais, deram ao Brasil o título de recordistas de vitórias. (ROCHA, *Manchete*, 9/12/1967)

Glauber Rocha nesta transição de uma década para outra demonstra dificuldades em dar prosseguimento ao seu projeto de Cinema Novo em uma nova fase de mudanças profundas no quadro da arte cinematográfica com o crescimento do entretenimento nos países da América Latina e a consolidação da indústria cultural, constata com amargura a nova situação cultural do país, em carta enviada ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes

em 1971, quando ambos estavam no exílio e quando Glauber já havia assumido uma postura tropicalista:

Depois que o militarismo liquidou o esquerdismo cultural teórico e entrou de bala e de tortura em cima do esquerdismo cultural prático – a burguesia aderiu agora porque podia avacalhar sem compromisso qualquer forma de esquerdismo. No Brasil salvo a minoria de quem pegou em armas, todo mundo ficou nacional-facista: os meios de comunicação tribalizam o país jogando com o seu inconsciente cotidiano, de baixo nível neurótico e de triste fantasia: imagens de Chacrinha, Flavio Cavalcanti ou da pseudo-elegância americana de *Veja*, ou do nosso udigrúd inglês, onde tem mais *hippe* brasileiro que Ipanema. (ROCHA, 1997, p.424)

Depoimentos como esse mostram que Glauber tinha sérias dúvidas em relação a qual caminho escolher, tanto esteticamente, quanto politicamente. Glauber não digeriu o novo momento, que representou o crescimento da indústria cultural no Brasil e o desprestígio da arte política, nesse sentido o cineasta oscilava sua relação com o Tropicalismo, fazia elogios e críticas ao movimento em períodos bem curtos. Em termos políticos passava a acreditar em certos setores militares que estavam propondo uma transição lenta para a democracia institucional.

De todo modo, Glauber defendia as referências que lhe tinham consagrado, mas tentou se adequar à nova configuração social e econômica das artes, e em um certo sentido acompanhou as mudanças estéticas do período, quando opta pelo viés do Tropicalismo (1968/1970) cujo movimento em parte, como já foi dito, se inspirou em seu filme *Terra em Transe*, mas a maior parte das vezes os temas abordados pelo Tropicalismo, já eram levantados pelo Cinema Novo e por outros grupos, como a questão do subdesenvolvimento e a identidade do indivíduo que nascia sob o seu signo. Entretanto, Glauber oscila entre a defesa e a indiferença em relação ao Tropicalismo, um exemplo acima é a crítica que faz ao Chacrinha, associado correntemente ao trabalho dos tropicalistas. Glauber lamenta a existência dos produtos da indústria cultural brasileira, mas contraditoriamente tenta ao longo de toda a década de 1970 algumas aproximações com o Tropicalismo e a mídia.

Munido das ideias do Tropicalismo, Glauber concebe o conceito tropicalista de uma cultura nacional que incorpora elementos externos e da indústria cultural, sem no entanto isso significar uma desfiguração da arte e principalmente de seus aspectos nacionais. Interessante observar que essa posição não é nova se pensarmos a sua formação eclética que envolve sociologia, literatura, cinema de Hollywood e as estéticas do Neorrealismo e da Nouvelle Vague. Por outro lado contraditoriamente, na segunda metade da década de 1970 passa a negar esses dois últimos por considerá-los formas de expressão estrangeira superada.

Apesar da oscilação de Glauber Rocha em relação ao Tropicalismo, a estética desse movimento repercutirá nos seus filmes como *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), *Câncer* (1968-1972), *O Leão de Sete Cabeças* (1970) e o documentário *Di Cavalcanti* (1977), o mesmo ocorrerá nos textos e nos depoimentos do diretor, realizado nos anos seguintes, porém com menor intensidade os últimos aparecendo com mais frequência até 1972. Glauber estendeu a chancela tropicalista para compreender também a América Latina e a África, ele se apega ao Tropicalismo para conciliar as mudanças, continuar a busca da identidade nacional e para se contrapor ao neocolonialismo, seja ela econômico, político ou cultural. Em um texto publicado em 1969 na revista italiana *Cineforum* e publicado na íntegra em *Revolução no Cinema Novo* com o título *Tropicalismo, Antropologia, Mito e Ideograma* defende a nova proposta.

A história do Brasil é pequena, reduzida. Temos uma tradição nacional-fascista, que depois se transformou em nacional-democrática, mas quando o país descobriu o subdesenvolvimento, o nacionalismo utópico entrou em crise e caiu. Primeiro se descobriu, se bem que em forma bastante esquemática, por que no Brasil as ciências sociais são primitivas, o subdesenvolvimento econômico; depois veio a descoberta que o subdesenvolvimento era integral.

O cinema brasileiro partiu da constatação dessa totalidade, de seu conhecimento e da consciência da necessidade de superá-la de maneira também total, em sentido estético, filosófico, econômico: superar o subdesenvolvimento com meios do subdesenvolvimento. O Tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia) aceitamos a *ricezione*⁴³ integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostros succhi*⁴⁴ e através da utilização e elaboração da política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente” (ROCHA,2004, p.150 /151).

Para Glauber as ciências sociais brasileiras seriam primitivas porque ao estudarem o país, apresentaram uma realidade subdesenvolvida, observando-se depois que o subdesenvolvimento não era um estágio, mas algo intrínseco ao Brasil. No momento em que há uma ampliação e consolidação da indústria cultural e de seus produtos massificados a cultura popular passa em parte a ser absorvida por aquela, ou pelo menos sofre sua influência, independentemente de ser deletéria ou positiva; não é mais possível relacionar o conceito de cultura popular apenas com tradições agrárias do país como se pensava antes. Aceitar os elementos externos para deglutir e recriar a arte brasileira a partir de seu próprio

⁴³ Termo italiano que significa recepção.

⁴⁴ Succhi significa sucos, substâncias.

subdesenvolvimento, este último aspecto já era defendido por Glauber desde o início do Cinema Novo, o diferencial era aceitar o produto estrangeiro.

O Tropicalismo era o último suspiro do grande espírito criativo que tinha sido a década de 1960, marcada pelas inovações artísticas. O movimento apontava para a confluência da cultura popular com a cultura de massa em um momento de expansão da indústria cultural. O poeta Augusto de Campos “utiliza-se da mesma definição dada por Haroldo de Campos aos modernistas brasileiros de vinte, para explicar o *Tropicalismo*, para ele a metáfora da “devoração” era a assimilação do outro (no caso a cultura estrangeira) e sua reelaboração de forma original, concretizando-se, assim, a alegoria do canibalismo.

Elementos como esses, oriundo da cultura popular ou da cultura de massa, às vezes díspares, aparecem como colagens, sem seguir um rigor em sua construção. Glauber a partir de então defende a ideia tropicalista de associar o legado tradicional com os elementos da modernidade apresentados frequentemente de modo justapostos, sem uma relação linear. O final de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* é um exemplo, um matador de cangaceiros caminhando por uma rodovia moderna como muitos carros e caminhões trafegando, o antigo e o novo juntos para compreender dialeticamente a realidade do passado com sua relação com o presente demonstra que e o problema do dualismo econômico portanto persiste no pensamento de Glauber.

Para além desses aspectos gerais da relação de Glauber com o Tropicalismo, como a mescla do *pop* com as tradições nacionais, da cultura de massa com a cultura popular observa-se ainda mais duas características repercussão do movimento tropicalista que aparecem no seu pensamento. A primeira, cujo termo talvez tenha sido criado pelo próprio cineasta que é a ideia da *carnavalização* presente em *Terra em Transe*⁴⁵. No filme a mistura de discursos, teorias e personagens de distintas classes sociais aparecem ao som do samba, todos envoltos por um clima de atordoamento e elucidação da realidade. Esse modo de percepção é observado nos seus escritos, uma grande quantidade de citações, argumentos, análises sobre assuntos diversos, dominando a questão do cinema e os problemas sociais.

Postura próxima do Tropicalismo como aponta Celso Favoretto, baseado em Augusto de Campos:

Coloca lado a lado os índices de arcaísmo e das poéticas de vanguarda, conforme a linguagem de mistura da carnavalização: montagem cubista,

⁴⁵ Principalmente no momento no qual há um desfile de personagens que parecem estarem desfilando em uma escola de samba ou mesmo participando de um desfile cívico ou de uma festa de largo em Salvador, onde o mundo oficial, religioso e profano se encontram.

imagens surrealistas, procedimentos dadaístas e do cinema de Godard. A mistura é composta de ritmos populares brasileiros e estrangeiros, folclore, música clássica e de vanguarda, ritmos primitivos, e Beatles, canção nordestina e poesia parnasiana: o bom gosto e mau gosto, o fino e o grosso. A determinação musical básica é dada por um baião subliminar. (FAVARETTO, 2000, p.64)

A partir de *Terra em Transe*, todos os filmes de ficção de Glauber passaram a ter traços humorísticos, mesmo se tratando de filmes que abordavam com seriedade os temas sociais do período. Glauber afirmava que com o *Tropicalismo* se sentiu mais livre das convenções e poderia assim estar mais aberto à criação. Pode ser observado nos filmes já citados, maior grau de experimentalismo e o espaço para a paródia, como recurso colocado ao lado da reflexão sobre a realidade, pois negava o riso fácil, o humor como um meio de escapismo, atribuído à chanchada.

A forma do Tropicalismo relacionar-se com os meios audiovisuais, em particular a televisão, também terá pontos de contatos com Glauber. O Tropicalismo foi divulgado principalmente pela televisão nos festivais de música da Record e da Excelsior. Além disso, em 1969 a TV Tupi divulgou o programa tropicalista *Divino Maravilhoso*.

Glauber, sem muitas alternativas no final da década de 1970 tentou uma aproximação da cultura de massa através da televisão, como fizera seus companheiros, fundadores de certa forma do programa *Globo Repórter* a partir de 1973, Luiz Carlos Maciel, Paulo Gil Soares e Eduardo Coutinho. Na mesma década, Glauber participa do programa jornalístico *Abertura* na Rede Tupi de televisão.

Os textos e depoimentos de Glauber Rocha na década de 1970 deram prosseguimentos às análises que continuaram a ser traçadas por um pensamento coerente em termos teóricos e pautado por temas e conceitos caros a sociologia, pelo menos até aquela década, como imperialismo, neocolonialismo, alienação, ideologia e classe social. Glauber não se sentira bem posicionado diante do novo quadro social, defendeu timidamente a bandeira tropicalista. O fato é que Glauber, continuava um crítico contumaz da expansão da lógica industrial e comercial sobre a produção artística, como vimos no artigo do *Le Monde* em 1969, uma insatisfação que também é demonstrada no depoimento do cineasta à revista *Ecran* em 1972, intitulada “Je suis en grève”:

Mon but est aujourd'hui de concentrer mes forces pour continuer la lutte au Brésil. Il est possible que je continue à faire des films mais je pense que le cinéma de gauche traverse une terrible crise. Je crois que les rapports commerciaux et financiers qui existent dans la production cinématographique sont graduellement devenus un piège. Il y a une année et demie que je ne tourne plus : recommencer serait admissible seulement dans

un autre contexte. Si je reviens au cinéma, ce sera pour tourner des films politiques sans aucun lien commercial ni professionnel. (*Ecran*, n°6 p.38, 1972)⁴⁶

O destino da comercialização segundo Glauber atingirá também o cinema, em artigo publicado no jornal *Pasquim* em 1976 intitulado *Miséria Cinematográfica*, analisa o cinema daquela década e afirma que nos governos dos generais Garrastazu Médici e Ernesto Geisel, a censura teria sido mais forte no cinema do que na imprensa, impedindo o público a ver e ouvir filmes nacionais e estrangeiros. Esta censura teria levado ao conhecimento de cineastas como Bernardo Bertolucci, Costa Gavras, Jean-Luc Godard e os latino-americanos como Fernando Solanas, Jorge Sanjinez e Tomaz Gutierrez Alea. Do mesmo modo lamenta, a liberação de filmes de conteúdo sexual e a censura aos filmes políticos.

Todos os filmes brasileiros que tocam em problemas econômicos, sociais, políticos etc, são proibidos, cortados e os censores tratam os cineastas (...) como se fossem aventureiros em busca de sucesso. Os produtores de pornochanchadas ao contrário recebem poucos golpes (...) em suas produções audiovisuais. (ROCHA, *Pasquim*, 10 a 16/09/1976)

Para Glauber os filmes de vanguarda produzidos por Júlio Bressane, Rosemberg Cariri e Neville d'Almeida eram proibidos, por abordar questões políticas, enquanto até mesmo a televisão tinha mais espaço para essas discussões. Ao mesmo tempo que critica a invasão de filmes comerciais estrangeiros oriundos dos estúdios de Hollywood, da Gaumont e de Konstantin, e conclui:

Nosso cinema tão promissor nos anos 60, promete ser um cinema miserável cinema latino-americano dos anos 70. Estúdios de melodramas estúpidos e deprimentes. (ROCHA, *Pasquim*, 10 a 16/09/1976)

Diagnósticos como esses foram frequentes nos textos de Glauber e no programa *Abertura da TV Tupi*, o quadro político e social não era mais propício para suas ideias

⁴⁶Meu objetivo hoje é concentrar minhas forças para continuar a luta no Brasil. É possível que eu continue a fazer filmes, mas considero que o cinema de esquerda atravessa uma terrível crise. Eu acredito que as ligações comerciais e financeiras que existem na produção cinematográfica são gradualmente transformadas em uma armadilha. Há um ano e meio eu não filmo mais: recomeçar seria admissível somente em um outro contexto. Se eu voltar ao cinema, será para realizar filmes políticos sem nenhuma ligação comercial nem profissional.

cinemanovistas, e nesse sentido Glauber Rocha atravessa a década com desesperança e tristeza.

Glauber Rocha se encaminha para o exílio em 1971 e assume uma posição solitária em nome de um Cinema Novo que se desmontava na elaboração teórica pequena e esparsa e na prática (há uma diminuição de projetos experimentais para os filmes, tornando-os menos agressivos na linguagem) sem o mesmo impacto anterior, não foi por outro motivo que o cineasta em seus textos da década, costumeiramente, retornava aos acontecimentos de um passado recente, quando o Cinema Novo estava no auge.

3,5 A SOCIOLOGIA NOS ESCRITOS E DEPOIMENTOS DE GLAUBER ROCHA

Nos escritos e depoimentos do cineasta Glauber Rocha observa-se a influência do pensamento social registrado nesses documentos, cita diversas vezes a sociologia e antropologia, analisa a realidade social a partir de conceitos manuseados por essas ciências, do mesmo modo notadamente, há também a influência de determinados autores considerados como interpretes clássicos da realidade brasileira. Glauber dialogou com esses autores, ainda que isso se expresse na escrita ou na fala de modo sintético e associado a outros temas. Dentre estes autores, destacam-se quatro que são citados pelo cineasta: Euclides da Cunha, Paulo Prado, Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda.

Muitas vezes a presença deles ocorre indiretamente pela atmosfera da interpretação ampla sobre a realidade de um país, que em Glauber toma dimensões épicas e colossais. Em parte é uma ideia como essa que explica melhor a influência de Gilberto Freyre sobre a obra escrita e cinematográfica de Glauber Rocha. *Casa Grande e Senzala* é uma descrição da formação brasileira, apresentando um alto grau de síntese das relações sociais, nele aparecem discussões sobre “etnias” distintas fundadoras da “identidade nacional”, englobando, portanto um período significativo da história do Brasil Colônia.

Do lado de Freyre, sua teoria esteve proscrita do meio acadêmico entre as décadas de 1950 e 1970, sendo recuperada nas décadas seguintes como leitura clássica para entender o Brasil e não apenas o Nordeste, como defendeu a escola paulista ao rotular pejorativamente de regionalista os trabalhos freyrianos. Por outro lado, a teoria de Freyre era conservadora, ao passar a ideia de que houve uma maior “doçura” nas relações entre as classes, apesar de não negar a exploração. Freyre tenta amenizar os conflitos advindos desse contexto escravocrata, o que pode significar em alguns casos a própria negação da existência da violência física e simbólica dos senhores de engenho brancos. Questões como essa e a perspectiva de que no Brasil haveria “democracia racial”, exatamente por considerar ter sido “mais branda” as

relações de classe entre senhor de engenho e escravo, o que levou Freyre a ser considerado um autor que escreveu a partir da casa grande.

Nesse quadro Gilberto Freyre era visto como uma redescoberta para Glauber Rocha na transição entre as décadas de 1960 e 1970, ou seja o cineasta optou por uma teoria sociológica que estava sendo paulatinamente recuperada, mas que manteve parte da academia desconfiada de sua capacidade epistemológica de servir de ponto de partida para pensar a realidade brasileira coetânea. Para Glauber as questões epistemológicas e as posições conservadoras de Freyre não constituíam o cerne de sua obra, o que lhe interessava era o aspecto mais geral, o painel montado sobre a origem da sociedade brasileira e latino-americana, será essa saga que o cineasta recriará na tela.

Por isso, o sociólogo e antropólogo Gilberto Freyre não deixava de ser uma referência importante para a compreensão do Brasil na visão do cineasta principalmente na década de 1970, independente das críticas que lhe foram dirigidas, como, por exemplo a de ser um idealizador de uma “democracia racial”. Para Glauber, teria sido positivo em Freyre, a descrição que se tornou clássica sobre as três raças fundadoras da nacionalidade brasileira. Em 1977 Glauber, demonstra deferência em relação ao trabalho do sociólogo em texto datilografado:

Gilberto Freyre (e Josué de Castro), cuja redescoberta é o último Fogo de Zeus nesta Patrya Neurotyzada pela “usura vil” (Luís de Camões)⁴⁷ – revela como índios, negros e trabalhadores foram colonizados por uma ideologia louca, a portuguesa, onde índios e sobretudo negros entraram como argamassa fundamental sem “Direitos Humanos” não restabelecidos mesmo depois da abolyção, (...) (ROCHA, 2004, p.362)

A leitura de um interprete social do Brasil, como Gilberto Freyre era antes de tudo útil ao cinema de Glauber, por permitir essa mediação das análises macrosociais para realizar uma estética capaz de captar estas relações mais amplas, gerais como tentava abarcar ao seu modo *Casa Grande e Senzala* em relação à colônia como etapa inicial da formação do Brasil.

Gilberto Freyre especialmente em *Casa Grande e Senzala*, apresentava uma escrita pouco formal em alguns trechos para um trabalho científico e obteve a crítica de amplos setores da academia, notadamente o dos pesquisadores da Universidade de São Paulo, críticos de seu ensaísmo sociológico, considerado pouco rigoroso.

⁴⁷ Canto décimo, estrofe 145:
“No gosto da cobiça e na rudeza
D’uma autera, apagada e vil tristeza”
Os Lusíadas

A crítica constante ao trabalho de Freyre se dirige também à ideia de uma “democracia racial”, que hoje é negada por alguns exegetas da obra de Freyre, como David Lehmann, Freyre, segundo esse pesquisador nunca teria formulado tal expressão, menos ainda um conceito. Entretanto, apesar de reconhecer as desigualdades de classe e a situação degradante do negro escravo na colônia, Freyre pensava em uma relação mais harmônica entre as classes e em termos raciais, comparando outras sociedades escravocratas, a do Brasil apresentava determinados traços que corroborou para uma colonização “menos violenta” em comparação a outras experiências de escravidão, segundo Freyre a miscigenação era de um produto dessas relações de poder, consideradas por ele como “mais plásticas”.

Estava implícito em sua análise que a mestiçagem era um fator positivo na formação da sociedade brasileira, visto que o mestiço teve mais espaço do que o negro/mestiço dos Estados Unidos (SOUZA, 2000). Contrariando as interpretações sociais correntes que afirmavam a inferioridade do mestiço, Gilberto Freyre concebe a mestiçagem como algo positivo que tem repercussões na formação cultural, estabelecendo contornos não apenas mesológico como uma influência a “neolamarkiana” parece se insinuar na teoria da mestiçagem de Freyre, mas, sobretudo uma mestiçagem cultural, responsável por exemplo pelas religiões de filiação africana que possuem rituais que constituídos por elementos da religiosidade branca, negra e indígena.

É o aspecto geral desse quadro de Freyre, que se apresenta como um mural das origens da realidade brasileira que Glauber se inspira, principalmente por permitir refletir essas origens que deram forma à sociedade brasileira, trata a ideia das três raças, que Freyre utiliza como referência para os estudos sobre o Brasil. Por outro lado a pertinência desse mito criador serve de apoio nas análises escritas, nos depoimentos e nos filmes de Glauber. O mito das três raças abre a possibilidade do cineasta apresentar a sua concepção da formação brasileira, a sua versão da “fábula das três raças”.

Talvez para Glauber o homem originado das três raças representasse o novo homem, aquele elaborado por ele quando abordou as ideias de Che Guevara sobre a nova sociedade que poderia nascer na América Latina e na África, com os seus novos valores, portanto, o novo homem. Possivelmente um livro como *Casa Grande e Senzala* inspirou a estética de Glauber Rocha, possibilitou que ele abordasse as relações étnicas no Brasil tanto do ponto de vista da análise social quanto no mergulho das “raízes negras e indígenas”, representação que no filme *Idade da Terra* aparece em um tom grandiloquente, onde as três raças são celebradas pelo diretor em um tom operístico.

Glauber, sem negar os aspectos repressores da colonização e da relação entre senhores e escravos admira a obra de Gilberto Freyre e apesar da amargura da realidade dos canaviais reconhecida por Glauber. Antes de tudo a obra de Freyre inspirou Glauber Rocha na sua forma de conceber uma estética com viés sociológico, as relações de senhor e escravo, seriam registradas da mesma forma que as relações de classe e os conflitos da colonização, que foram citadas e analisadas por Freyre, estavam relacionados, sobretudo ao seu interesse na sociedade resultante desse processo de consolidação problemática de uma sociedade capitalista nos trópicos.

Eu quero saber onde é que tá o tutano do modelo novo, onde é que tá a transação do comunismo primitivo dos nossos índios, onde é que tá a diferença entre senzala e quilombo, o quê que é o homem brasileiro, o quê que essa mulataria brasileira que nasceu aqui da fusão das raças, que foi Gilberto Freyre que revelou (...) (Apud REZENDE, 1986, p.127)

Por isso *ipsa literi* não podemos afirmar que Glauber concordava fundamentalmente com o sociólogo, mas via nesse um autor que permitia reflexões de amplo alcance o sobre as vicissitudes da realidade de um país de origem colonial. Com mais frequência o nome de Gilberto Freyre aparece nos escritos da década de 1970 (há inclusive uma foto de 1979, onde o cineasta brinca se “escondendo” atrás do livro *Casa Grande e Senzala*), Glauber percebia na obra de Freyre um ponto de apoio e de partida para o novo momento que vivia naquele período, um recomeço.

Outro nome considerado como um dos precursores da sociologia brasileira e ao qual Glauber se referia constantemente é Euclides da Cunha; um autor que inspirou o cineasta no início de sua carreira, antes mesmo de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme no qual a obra euclidiana incide com maior evidência em Glauber.

O livro *Os Sertões* de 1902 de Euclides da Cunha é uma obra também eclética no estilo de linguagem, tendo um texto que analisava aspectos geológicos, geográficos, étnicos, climáticos, biológicos, psicológicos, mas sobretudo de cunho antropológico e sociológico, ainda que muita influenciada pelas interpretações darwinistas sobre a realidade social, concedendo espaço para leituras biologicistas e até mesmo determinista. Euclides da Cunha estava influenciado pelo evolucionismo de Spencer e pelo positivismo de Comte que em princípio tratavam de problemas que consideravam comuns às ciências da natureza e às ciências sociais.

Os Sertões, desde seu lançamento passou a ser considerado como referência para os estudos sobre a nacionalidade e a identidade, temas como vimos, centrais na formação da

Sociologia Brasileira. O livro é até hoje obra fundamental para quem perscruta a realidade brasileira, pois o livro não é apenas um relato ou mesmo somente uma análise da Guerra de Canudos, mas algo maior que se referia a realidade social do Brasil como um todo, o evento histórico desvelava a pobreza profunda do país, não somente da maior parte dos sertanejos, mas do próprio Estado brasileiro incipiente, ineficiente e incapaz ao se deparar com uma multidão de esfomeados seguidores de um líder religioso de uma igreja não oficial. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, assim como *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, tornaram-se passagem obrigatórias para entender a formação da sociedade brasileira, independentemente da posição que se tenha em relação as duas obras.

Os Sertões é mais uma obra portanto que parte de análises amplas de uma realidade local, mas que mira uma interpretação de uma realidade mais abrangente, nacional e até mesmo internacional. Esse aspecto facilitava a escolha de Glauber por Euclides da Cunha, que como vimos também tinha preferência por visões amplas, abrangentes da realidade, sempre a partir de uma perspectiva totalizante. Outro aspecto que convergia com o pensamento e os filmes de Glauber, é o tom épico adotado por Euclides no livro, desde o primeiro capítulo que trata sobre a formação geológica do Sertão, as descrições técnicas do relevo ganha contornos dramáticos e assim passa a ter uma aura épica, como afirma a especialista na obra de Euclides da Cunha, Walnice Galvão:

O longo texto que constitui *Os Sertões* pertence ao gênero épico na medida em que se realiza como narrativa em prosa. Seu segundo elemento de gênero, pela ordem de predominância é o dramático, ao qual devemos o pathos do livro em registro apreciável e em vários níveis de elaboração de conflito. Estes vão desde o “martírio secular da Terra - fundando a analogia com o martírio da vegetação, dos sertanejos e dos canudenses finalmente - até a exasperação dos oximoros e a matéria propriamente da guerra. (GALVÃO, 2009, p.42)

O épico era parte integrante da estética proposta por Glauber em seus escritos, e a exasperação é a forma de agir de grande parte de seus personagens. Por outro lado, essa dimensão épica do sertão criada por Euclides foi em certo sentido reelaborada cinematograficamente em *Deus e o Diabo a Terra do Sol* (que contava como vimos com as contribuições das obras de José Lins do Rego), o filme é quase uma versão para o cinema dos problemas colocados por Euclides no livro, como a errância das populações que fogem da seca, a situação triste e dramática da fome no Sertão, a violência generalizada e a abordagem de categorias sociais como o fazendeiro, o vaqueiro e o jagunço.

Em 1968 em uma tese apresentada no Festival do Terceiro Mundo, em Pesaro, Glauber lamenta que exaltem o “fragor do estilo” em detrimento da “tragicidade do

documento” na obra de Euclides da Cunha e afirma que o autor tornara-se um portador de um pensamento dominante na cultura brasileira de algum tempo e em especial parte da esquerda, como afirma em uma tese apresentada em Pesaro em 1968 no Festival do Terceiro Mundo e publicado em *Revolução do Cinema Novo*:

A épica dos impotentes - eis o ideal da cultura brasileira dominante, nesta onda entra parte da esquerda. (ROCHA, 2004, p.147)

Interessante observar que Glauber, de certa maneira, fazia parte desse grupo que criticava e parece não negar o fato, até mesmo porque *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e as citações sobre Euclides da Cunha em seu primeiro livro em 1963, comprovam que essa filiação existiu desde cedo em seu pensamento; mas naquele ano de 1968 Glauber fazia uma nova leitura da “épica dos impotentes”, adaptando-a a sua fase tropicalista de então:

O Cinema Novo, sabendo que o herói não tem caráter, foi às fontes da epopeia e descobriu a corrosão original, mistificada que começa nos tempos da carta de Caminha. (ROCHA, 2004, p.147)

Glauber sempre buscou compreender a origens brasileiras e sul-americanas, como faziam as discussões sociológicas da década de 1930, que foram recuperadas em suas revisões políticas e estéticas nas décadas de 1970 e 1980. Outro aspecto a ser observado da relação de Glauber com o livro de Euclides é o potencial imagético proporcionado pelo próprio livro e que possivelmente foi apropriado por Glauber no filme, como afirma Galvão sobre essa perspectiva de *Os Sertões*:

O palco do confronto é uma *westland* e seu elemento natural e poético o fogo. Primeiro o dos tiros, depois o do incêndio deliberado; seus correlatos imagísticos são a seca, a temperatura escaldante, a seiva caustica das plantas, tudo aquilo que queima. (GALVAO, 2009, p.39)

Como afirma Walnice Galvão em *Os Sertões* as descrições ganham ares de narrativa, e esse ritmo possui o atributo de ser convulsionado, como são convulsionados os filmes de Glauber, em sua “estética do transe”, o sentimento de atordoamento provocada pelo calor, a fome advinda da miséria e os rituais de religiosidade fervorosa levaram tanto Euclides em *Os Sertões*, como Glauber no conjunto de sua obra, a utilizar a expressão “transe”, dentre outras conotações, para apontar esses desconfortos, como um sensação do transe que ultrapassa muitas vezes o transe no sentido religioso do processo da possessão. É curioso o número de vezes que o termo é utilizado por Euclides para descrever acontecimentos que estavam relacionados a uma situação caótica provocado por ações naturais ou sociais (conflitos políticos e bélicos, ataques de histeria, atordoamento emocional) refletindo no humor dos

indivíduos, como Glauber de modo semelhante representou nos seus filmes esses estados de espírito individual e social.

Em Euclides o transe em alguns momentos é evocado para representar o cotidiano do sertanejo.

Mas o nosso sertanejo faz exceção à regra. A seca não o apavora. É um complemento a sua vida tormentosa, emoldurando-a em cenários tremendos. Enfrenta-a estóico. Apesar das dolorosas tradições que conhece através de um sem-número de terríveis episódios, alimenta a todo transe esperanças de uma resistência impossível. (CUNHA, 2009, p.124)

O transe se torna um estado ao qual se refere ao aturdimento provocado pela seca, pelo calor e pela vegetação e pela realidade social inóspita, violenta. O termo contempla algumas das significações da palavra contida nos dicionários, e a polissemia de suas significações é proveitosa para Euclides descrever a inclemência do sol e a resistência do sertanejo e para Glauber construir a tônica de sua estética, que em termos técnicos era muitas vezes realizada com a câmera na mão, produzindo imagens tremidas, instáveis que significam momentos de crise e aflição coletiva. Assim como sol inclemente do filme, evidenciando na luz “estourada” do filme.

Um outro traço que Glauber se inspira na obra de Euclides, é a ideia de um sertão como cadinho, como espaço genuíno. A obra de Euclides da Cunha marca um momento, permitindo que as questões inerentes ao interior do Brasil passassem a ser consideradas como fontes da autenticidade brasileira, em oposição aos hábitos cosmopolitas do litoral moderno.

A busca de valores autênticos em outras sociedades e culturas, já que o Ocidente está exaurido e nada mais oferecia (...) (GALVÃO, 2009, p.72/73)

Não foi por outro motivo que Glauber e os seus companheiros do Cinema Novo, no início do movimento, colocaram o sertão como fonte de uma brasilidade. O Nordeste que ocupara posição central nos limites territoriais brasileiros passa por um grande declínio econômico e político, principalmente a partir da transferência da capital de Salvador para o Rio de Janeiro. O Nordeste passa a ser visto como um lugar distante, isolado, tanto do ponto de vista econômico como do ponto de vista do imaginário social, reconhecido como lugar atrasado e um obstáculo ao pleno desenvolvimento “moderno” do Brasil. É como se a região estivesse fechada sobre si mesma, como aponta o pesquisador Carlos Alberto Doria:

Trata-se de um problema fechado sobre si mesmo e de contornos rigorosamente regionais, pois visto do centro-sul e sudeste os discursos que se articulam a seu respeito parecem se referir a um “outro país”. Por outro lado, entre os brasileiros que se ocupam a pensar as trajetórias históricas nacionais, salta à vista que, de mais antiga colonização passou a ser objeto de atenção nacional como “problema” (DORIA in: MORAES e DEL ROIO, 2000, p.249)

Glauber Rocha confessa que partia da perspectiva da literatura regionalista dos anos 1930 para realizar os seus dois filmes sobre o Sertão (*Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), além dele, Nelson Pereira dos Santos com *Mandacaru Vermelho* (1957) e *Vidas Secas* (1963), Ruy Guerra com *Os Fuzis* (1965) produziram filmes que causam choques semelhantes àqueles causados pela leitura de *Os Sertões* do início do século XX, ao mostrar o problema social da miséria em um região relegada ao longo dos séculos pelas autoridades oficiais e entregues ao mandonismo local extraoficial.

Ao mesmo tempo, assim como era para Euclides da Cunha, para Glauber (e por extensão para o movimento) o Sertão, era a síntese do Brasil, como de fato foi concebida a obra de Euclides por seus estudiosos. Do mesmo modo que o Cinema Novo passou a ser reconhecido com essa marca sertaneja, gravada na memória com as imagens do sol causticante, da caatinga e dos mandacarus. Passou a ser a marca imagética do movimento e remete indubitavelmente em grande parte às descrições de Euclides da Cunha.

Apesar de ter a obra de Euclides como um dos referenciais mais duradouros de seu pensamento, Glauber não assumiu algumas posições de Euclides da Cunha em *Os Sertões*, como as concepções sobre a miscigenação do autor, analisadas por um viés que a considerava como fator negativo na formação da sociedade brasileira, em virtude dos traços físicos do sertanejo, portanto de cunho evolucionista/biologicista, típica do período de Euclides. De modo distinto, Glauber nesse ponto tendia mais para a visão apologética e alegórica de Gilberto Freyre. Todavia Glauber em 1972 em carta endereçada ao diretor cinematográfico Carlos Diegues afirma que pretendia fazer um filme cujo o título fora extraído do livro *Os Sertões*, e destaca a distinção que Euclides da Cunha fazia entre o mestiço do sertão e o mestiço do litoral, este último Euclides classificava como neurastênico e esse era o título do filme não realizado: *Mestiços Neurastênicos do Litoral*.

Euclides da Cunha em *Os Sertões* ao afirmar que o “sertanejo é, antes de tudo, um forte”, o colocou em oposição ao mestiço do litoral, afirmando que esse teria por atributo um “raquitismo exaustivo” além de ser “desgracioso, desengonçado, torto” e de sua “preguiça invencível”, e de sua “a tonia muscular” o sertanejo surpreende, como a seguir descreve o autor, como um protagonista resistente:

Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura, nos gestos, e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte (...) e da figura do tabaréu canhestro, reponta inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e

potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (CUNHA, 2009, p.111)

Em uma inflexão épica, Euclides da Cunha em seguida descreve os sertanejos que possuem essa força, os romeiros, os jagunços e principalmente os vaqueiros, dentro de sua epopeia eles eram os heróis. A representação dos aspectos negativos e positivos do vaqueiro reaparecem em várias partes de *Os Sertões*, sempre como um herói “desengonçado”, mas herói. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o vaqueiro, o personagem principal Manuel é a encarnação do autêntico herói do sertão descrito por Euclides em seus atributos, um herói que se constitui a partir principalmente de suas deficiências, sejam físicas ou psicológicas. A representação de um herói do Terceiro Mundo pensaria o cineasta Glauber Rocha.

Do mesmo modo como Euclides da Cunha, Glauber tinha paixão por espaços amplos recorrentes ao estilo épico, classificado por Walnice Galvão como uma *westland* no sertão, o cineasta não escondia essa analogia nos filmes, ao contrário confessava sua inspiração nos filmes estadunidenses de *Western*, que frequentemente se utilizava de grandes planos gerais para captar a amplitude do espaço. E neste lugar onde desenrolar a trajetória do herói, assim é Manuel em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além do herói Euclides, paisagem épica:

De longe em longe, um vulto, rápido, cortava uma viela estreita, correndo, ou apontava, por um segundo, indistinto e fugitivo, à entrada da grande praça vazia, desaparecendo logo. Nada mais. Em torno o debuxo misterioso de uma paisagem bíblica: a infinita das colinas desnudas, ermas, sem árvores. Um rio sem águas, tornejando-as, feito uma estrada poente e longa. Mas, longe, avassalados quarantes, a corda ondulante das serras igualmente desertas, rebatidas, nitidamente, na impriatura do horizonte claro, feito quadro desmedido daquele cenário estranho. (CUNHA, 2009, p.373)

Um último ponto a ser observado sobre a influência da obra de Euclides da Cunha no pensamento estético de Glauber Rocha é o compartilhamento do sentimento de tristeza e da falta de esperança em relação aos desígnios do Brasil. Pensando sempre em termos globais, a partir de análises de conjuntura, o cineasta compara algumas vezes essas conclusões de Euclides da Cunha com as inferências pessimistas de Paulo Prado sobre a formação da sociedade brasileira. Na carta escrita para o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes em 1971, e citada anteriormente, Glauber afirma ver essa relação entre as obras dos dois:

Li dois livros: *Os sertões*, de Euclides da Cunha e *Retratos do Brasil*, de Paulo Prado. São duas das melhores coisas que escreveram, porque nos interpreta como formação racial decadente e politicamente inexpressiva. (ROCHA, 1997, p.423)

Os dois autores de fato citados pelo cineasta colocaram a questão racial, baseando-se em teorias evolucionistas e biologicistas da época, início da primeira metade do século XX, e mantinham uma posição dúbia pois apresentavam aspectos positivos e negativos da formação do sertanejo e do brasileiro em termos mais abrangente. Em Euclides da Cunha há momentos de exaltação da força do sertanejo, mas sua posição mais conclusiva a de ver a mestiçagem como um problema para a constituição de nação civilizada nos moldes como essa concepção foi expressa no final do século XVII na Europa (cf. ELIAS, 2011). Nas seguintes passagens o viés evolucionista de Euclides da Cunha se observava ao definir os traços do mestiço:

E o mestiço - mulato, mameluco ou cafuz – menos que intermediário, é um decaído, sem energia física dos ascendentes selvagens, sem atitude intelectual dos ancestrais superiores. Contrastando com a fecundidade que acaso possuía, ele revela casos de hibridismo moral extraordinários: espíritos fulgurantes, às vezes mais frágeis, inquietos, inconstantes, deslumbrando um momento e extinguindo-se prestes, feridos pela fatalidade das leis biológicas, chumbados ao plano inferior da raça menos favorecida. (CUNHA, 2009, p.106).

Paulo Prado duas décadas depois também se ocupa de uma análise que oscila entre o elogio e crítica em relação a formação étnica da população brasileira quando, por exemplo afirma:

Nosso organismo precocemente depauperado, exposto às mais variadas influências mesológicas e étnicas, ao começar o século da independência, manifestou-se, como uma doença, o mal romântico. (PRADO, 1997, p.164).

Entretanto Paulo Prado, apesar de manter essa vertente racial, aponta para outros elementos que depois o conduzem a mesma explicação negativa da mestiçagem. Para Paulo Prado a tristeza da população brasileira se deveria a dois fatores específicos mas que está contida, apesar de não ser declarada pelo autor, na ideia do homem mestiço: a cobiça e a luxúria.

Prado atribui de modo exagerado à sexualidade a dissolução dos costumes e imputava esse fervor erótico por vezes ao colonizador português, mas também ao escravo africano e ao indígena, assim como Gilberto Freyre se colocará anos depois em *Casa-Grande e Senzala*. Como segue a seguinte afirmação de Prado:

Como da Europa do Renascimento nos viera o colono primitivo, individualista e anárquico, ávido de gozo e vida livre (...). Para o erotismo exagerado contribuíram como cúmplices (...) três fatores: o clima, a terra, a mulher indígena ou a escrava africana. Na terra virgem tudo incitava o culto do vício sexual (...). Desses excessos de vida sensual ficaram traços indeléveis no caráter brasileiro. (PRADO, 197, p.138/139)

Portanto, segundo esse trecho de *Retrato do Brasil*, a dissolução dos costumes viria com o colonizador mas com a contribuição das mulheres indígenas e africanas. Entretanto o autor demonstra em algumas passagens que a mestiçagem em alguns lugares foi positiva, uma “mestiçagem apropriada”, como em Piratininga interior de São Paulo, por estar afastado do mar e assim isolado das influências deletérias da colonização, ressaltava a soma das características entre brancos e índios, apesar de afirmar que o negro era ainda uma incógnita nessa formação social.

A história de São Paulo, em que a amalgação se faz intensamente, como num cadinho e favorecida pelo segregamento, é prova concludente das vantagens da mescla do branco com o índio. (PRADO, 1997, p.192)

Na carta enviada a Arraes, Glauber considera entretanto, que o ensaísta Paulo Prado foi mais incisivo nas suas críticas sobre a formação da sociedade brasileira do que Euclides da Cunha:

Paulo Prado entra mais de sola: a colonização foi uma esculhambação do sexo, dinheiro e violência que explodiu em romantismo politizante na figura de D. Pedro II (...) Com a Republica , já sem D.Pedro II começou o ciclo da tristeza que deixou grandes explosões morrerem na impotência: ciclo da borracha, ciclo de cana, de café, de petróleo (...) (ROCHA, 1997, p.424/425)

Nesse trecho da carta Glauber sintetiza o pensamento do autor no qual se observa o raciocínio veloz do cineasta ao fazer relações com temas diversos a partir das ideias principais de Paulo Prado e de outros teóricos como Celso Furtado ao falar dos ciclos econômicos. Através de fragmentos teóricos dos autores e de outras análises pessoais ele construiu um discurso extremamente conciso, absorvendo de modo eclético ideias dos autores que estudava.

A percepção da tristeza como um designo de um país converge com tristeza de Glauber Rocha com o desenlace dos acontecimentos que vieram com a ditadura militar, o aumento gradativo da coerção física do Estado, que tinha como ponto extremo dessa prática a tortura, e no âmbito cultural, para Glauber a censura e a expansão da cultura de massa coagia os ímpetus de criatividade de sua população, da “ousadia do mestiço subdesenvolvido” como afirma o cineasta ao parafrasear Euclides da Cunha e acrescentando a esse o tema do subdesenvolvimento.

Essa tristeza e desolação foram a marca do percurso de Glauber Rocha, tanto na sua vida pessoal como na sua vida como artista/militante a partir da década de 1970. O exílio, as ameaças sofridas durante a ditadura, a morte trágica da irmã Anecy, que caiu acidentalmente do sétimo andar no fosso do elevador em 1977 no Rio de Janeiro, foram fatos que abalaram

emocionalmente o diretor em sua vida privada; e no âmbito de suas preocupações políticas Glauber mostra-se profundamente amargurado com o fato do Brasil e a América Latina não ter se constituído em um continente igualitário socialmente e o declínio da perspectiva socialista nesses países. Por isso seu crescente interesse por Paulo Prado e o tema sobre a tristeza brasileira, a tristeza para o ensaísta não é somente momentos ou fases, mas um estágio permanente do país, remontando a uma ideia da “profunda tristeza do ser brasileiro” remetendo a uma tristeza ontológica do país, no sentido de uma representação de algo irreduzível, intrínseco a formação do Brasil.⁴⁸

Apesar do pessimismo, Paulo Prado, assim como Glauber, em última instância desejavam manter a esperança em relação ao futuro do Brasil, apostando na miscigenação como um meio auspicioso para superar o estado degradado da formação social brasileira, convergindo inclusive com a ideia do “homem novo” que nasceria nessa terra colonizada, como afirma Prado:

Ebulição formidável do cadinho no qual se preparava a formação de um homem novo surgindo para triunfos de seu destino, ou para uma desilusão e um desastre na realização de sua finalidade histórica e geográfica. (PRADO, 1997, p.163).

Glauber percebia que o crescimento avassalador da cultura de massa na década de 1970, apoiava-se numa linha que reeditava os clichês típicos do cinema comercial antes, o cineasta acusava a expansão do cinema comercial como fator de declínio estético dos filmes, e por isso antevia um “assassinato do cinema”, como expressão de arte, considerava que ela perderia o seu papel de vanguarda, ficando atrás de outras expressões artísticas.

Reconhece também os problemas econômicos da produção de arte, da censura e do recuo estético de certos artistas como declara em uma entrevista a Maria Lucia Rangel do *Jornal do Brasil*, intitulado *Um incômodo Cineasta do Terceiro Mundo*:

Porque o processo de avanço cultural do cinema no Brasil não foi só brasileiro, mas com o processo internacional que se confundiu com processo político. (...) No Brasil não foi o Cinema Novo que declinou, mas todo movimento cultural de teatro, cinema, de música e literatura. Houve uma repressão da censura de um lado, e a econômica de outro, e dentro dessas

⁴⁸ Segundo o dicionário de Filosofia de José Ferrater Mora, dentre as diferentes concepções, a ontologia é compreendido em termos mais gerais por filósofos de distintas épocas, sendo Aristóteles o primeiro deles, como uma “ciência do ser em si, do ser último ou irreduzível, de um primeiro ente de que todos os demais consistem (...)” (MORA, 1991, p.289)

duas repressões objetivas a auto repressão filosófica dos próprios artistas, que estão com pouquíssimas exceções, dentro de esquema que eu chamo liberal-católico (ROCHA, *Jornal do Brasil*, 28/05/1977)

Anteriormente foi visto que Glauber pretendia que o cinema latino-americano fosse capaz de produzir filmes com um grau de análise da realidade social superior ao da própria sociologia, mas concluía que a realização desse cinema nos anos 1960 ficou abaixo do que esperava. Reconhecia que os autores das Ciências Sociais com os quais trabalhava tinham certas limitações para serem pensados e adotados *ad hoc* no período que atuou como diretor, mas reconhecia neles aspectos relevantes para se pensar o Brasil e a América Latina em qualquer período, também como fonte de criação estética, pois tratavam das origens nacionais, e a partir disso criava a sua versão sobre os fatos que resultaram na formação social brasileira. Ressaltava que como os cientistas sociais não são artistas e ele não era cientista social, havia a necessidade premente de “integrar ciência e arte” (*Pasquim*, 31/10 a 06/11/1975) para encontrar uma saída política que colocasse fim a pobreza e a miséria que atormenta os países da América Latina e África.

Ao longo de sua vida Glauber explicita o desejo de aproximar o cinema da sociologia, em alguns momentos, em tempos distintos o cineasta pretender fusionar os ofícios de cineasta e sociólogo, seria o exercício da intelectualidade, em um desses momentos como em 1971 em uma entrevista concedida a Alfredo Guevara em Cuba, afirma que a arte deve ser produzida tendo conhecimento da realidade, e no seu caso como defendia um cinema social e político, deveria ter o conhecimento das ciências sociais:

È absolutamnete impossível hoje uma obra de arte sem investigação sociológica, antropológica, psicanalítica dos fenômenos, sem utilizar essa investigação para fazer uma reflexão dialética sobre isso que provoca naturalmente as novas linguagens. Somente as novas realidades criam novas linguagens, não? – porque as linguagens são expressão de novas realidades. Mas é possível uma linguagem se antecipe a uma realidade. Um poeta, um cientista, um criador pode antecipar-se a uma realidade que não está manifesta (...) (ROCHA in: ROCHA (org), 2002, p.38)

Era necessário conhecer a realidade social do momento para produzir uma nova arte, Glauber pretendia, como foi visto, dar ao cinema o mesmo nível de conhecimento da realidade que tinha as ciências sociais, e nesse sentido, assim como a ciência a arte poderia prever determinadas realidades futuras, apontar para possíveis desenvolvimentos dos fenômenos abordados. Evidentemente qualquer obra de arte tem a realidade como matéria-prima principal, ao menos alguns aspectos dela, entretanto Glauber exagera ao condicionar a criação artística a “todos os conhecimentos científicos da humanidade” (p.40). Evidente que

essa percepção serviria para a elaboração de seus filmes, mas não é possível estender essa compreensão a todos os artistas de qualquer período, nem mesmo pode se afirmar que a arte dependa necessariamente do conhecimento científico, somente talvez no caso do cinema político.

Na mesma entrevista Glauber destaca dois autores que através de obras literárias ou quase literárias que desvelam a realidade social, o cineasta observa portanto, como a obra de artística pode mostrar dados da realidade social, como de fato é esse o objetivo dos pesquisadores da sociologia da arte, captar os elementos da realidade social através da arte:

(...) é uma das duas grandes obras literárias do Brasil, são: Os Sertões de Euclides da Cunha e Grande Sertão: Veredas, de Guimarães Rosa, (...) são livros literários e também livros de antropologia, de sociologia, de psicologia social...São homens que conheceram tudo aquilo e a partir da manipulação desses dados deram uma interpretação nova numa linguagem nova, que é a língua literária nova. (ROCHA in: ROCHA (org), 2002, p.44).

Portanto, Glauber considerava que deveria procurar incessantemente a linguagem, a nova estética cinematográfica tendo como ponto de partida as ciências sociais, para ele as realidades novas somente poderiam se descobertas com a investigação científica, e a arte nela deveria se fundamentar, segundo o cineasta os dados levantados por essas ciências promovem novas realidades políticas e estéticas, a compreensão e a concepção da realidade social se modificam constantemente e a arte deveria se fundamentar nesses novos conhecimentos da realidade, conseqüentemente a obra artística deve, segundo Glauber, não somente reconhecer essa nova realidade como a partir de então produzir a nova linguagem, acompanhando o movimento do tempo.

No entanto, o cineasta como veremos adiante considera que a arte cinematográfica ficou aquém das ciências sociais, os antropólogos e sociólogos conseguiram produzir um conhecimento mais amplo sobre a realidade social. O cineasta parecia de fato desejar exercer o ofício de sociólogo através do cinema, observando a sua trajetória percebe-se sutilmente esse desejo, como afirma em uma carta de 16 de abril de 1962 para o crítico Walter da Silveira:

O senhor quer saber o que eu quero do cinema? Um trabalho científico, universitário, um trabalho de importância sociológica, antropológica e política. (...) (Apud BRASIL, 2010, p.45)

Além desse objetivo de integração entre cinema e ciências sociais, fez outra relação como vimos antes, entre as ciências sociais e a literatura, e evidentemente em proveito de sua estética cinematográfica. O cineasta fez a ponte entre essas duas esferas do conhecimento ao

seu modo. Era assistemático em suas leituras e ao longo de seus textos é possível ver citações de pensadores da teoria social, sendo apreendidas de modo oblíquas, apesar de demonstrar conhecimento dos conceitos, ainda que não mostrasse grande aprofundamento. Entretanto era suficiente para construir discursos e textos, servindo de fundamentados para a teoria estética que desenvolveu independente de suas alternâncias em termos de qualidade reflexiva.

Em seus depoimentos e escritos Glauber demonstra um estilo de raciocínio ágil no qual notadamente há uma confluência eclética de tendências de ordens diversas, que muitas vezes são contraditórias do ponto de vista teórico, ou ao menos de difícil associação. Como fato de se considerar marxista e de simpatizar com a sociologia de Gilberto Freyre na década de 1970.

Glauber inicialmente, se fundamentou no pensamento marxista de Lukács, mas logo a abandonou, simpatizando principalmente por um discurso nacionalista e anti-colonialista tendo como referência as ideias de Che Guevara e de Frantz Fanon, o que em certo sentido contradizia a pretensão internacionalista de Marx. Em relação ao Brasil sempre elogiara a obra de Celso Furtado e utilizava com frequência o conceito de neocolonialismo do sociólogo Florestan Fernandes.

Nos escritos e depoimentos de Glauber era comum ele se definir como marxista, apesar de todos os paradoxos que uma análise mais detida, teria grandes dificuldades em encontrar coerência teórica em algumas tentativas de amalgamar teorias incompatíveis, como foi visto no parágrafo anterior e principalmente a partir da década de 1970 quando Glauber envereda pelo caminho do inconsciente coletivo e de uma maior presença de elementos místicos e religiosos, afirma na entrevista concedida a Alfredo Guevara em 1971 que a “razão verdadeiramente revolucionária é irracional em relação à razão burguesa” (p.27) defendendo uma “des-razão marxista”. Nitidamente um pensamento marxista irracional não tem sustentação lógica. Entretanto, Glauber de fato não era desprovido de conhecimento em relação a Marx ou ao marxismo, compreendia o objetivo de sentido da sociedade socialista proposta por Marx, apesar de suas concepções que o distanciava.

Cada linha de Marx, já interpreta todo o homem dentro de sua condição psicológica, social, humana, tudo isso (ROCHA, 2002, p.29)

Glauber conhecia o pensamento marxista, há trechos de seus textos e entrevistas nas quais concebe como Marx e Engels, que somente com as modificações materiais da vida humana poder-se-ia alterar as concepções e as representações da superestrutura. Concordava também que é na própria sociedade capitalista o espaço no qual começa a ocorrer essas

transformações. Do mesmo modo Glauber concorda que a libertação do homem é o fim de uma sociedade injusta e que para alcançar essa liberdade seria necessária uma revolução, na qual o desenvolvimento livre de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos (MARX E ENGELS, 1986, p.87).

Do ponto de vista estético, com o recuo do processo revolucionário na América Latina nesse período e o crescimento da indústria cultural no Brasil, Glauber insistia na necessidade de realizar um cinema político em um momento, portanto adverso. Em parte o cineasta mostrava que não conseguiu efetivamente acompanhar algumas mudanças nos novos modos de produção fílmica, mais inserida na lógica comercial, por outro lado não compreendia ao certo como aquilatar a importância de movimentos artísticos como o Tropicalismo e o Cinema Marginal, oscilava entre a crítica e o elogio, ao ponto de asseverar-se como precursor desses movimentos além de declarar a influencia deles no seu trabalho.

Os escritos de Glauber e os seus depoimentos concedidos geralmente nas entrevistas abordam não apenas teorias sociais, discussões políticas e estéticas, mostram que o cineasta pretendia construir um discurso específico sobre o cinema, uma teoria sobre o cinema dos países pobres e para isso, como vimos, lançou mão de um conjunto de conhecimentos para elaborá-la, ainda que de modo muito assimétrico.

As análises do cineasta também dão a dimensão de parte de seu percurso no cinema, suas fases, suas contradições teóricas, seus principais problemas de ordem estética, política e social. Ao folhear os escritos de Glauber, esses documentos registram os esforços do diretor, ao longo de quase três décadas em alçar uma teoria original de um cinema voltado para os problemas sociais daqueles países.

CAPÍTULO 4

A ESTÉTICA SOCIOLÓGICA DOS FILMES: ANÁLISE FÍLMICA

4.1 – BARRAVENTO: Alienação, luta de classes e a questão racial

Barravento é o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, o filme foi produzido entre 1959 e 1962. Inicialmente *Barravento* era uma idealização de Luís Paulino dos Santos,

com Glauber tendo a função de diretor executivo. Entretanto, ocorrem desentendimentos entre os produtores e Luís Paulino dos Santos, este é afastado e Glauber assume a direção do filme.

A partir deste momento o filme deixa de ser uma trama romântica, e passa a assumir um conteúdo político e social. Como diretor, Glauber modifica o roteiro, tornando o filme um discurso contra as péssimas condições sociais existentes no Litoral Norte de Salvador, e, por analogia, representando a própria realidade social brasileira.

Em carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes durante as filmagens de *Barravento* em novembro de 1960, Glauber afirma que até então não tinha lido nenhum livro de Karl Marx, mas confirma que o ponto de partida do filme seria a formulação: “a religião é o ópio do povo” (ROCHA, 1997, p.125). O próprio título do filme sugere um duplo significado, um religioso, outro político, mas ambos seriam compreendidos como “transformação” nome sugestivo para um filme inspirado em uma frase de Marx. Por outro lado, o cineasta demonstrava grande entusiasmo a respeito da Revolução Cubana (1959) como aponta suas cartas do período.

Barravento foi realizado em um momento no qual Glauber acreditava na possibilidade de deflagração de uma revolução social em toda América Latina e no Brasil, em virtude desse panorama e por conta do conteúdo combativo do filme é quase inevitável relacionar o seu enredo aos conceitos da teoria marxista, tais como: alienação e luta de classes.

Marx associou a alienação religiosa à alienação da própria sociedade e do Estado. Como afirma na *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*:

É este o fundamento da crítica religiosa: o homem *faz a religião*, a religião não faz o homem. É a religião de fato a autoconsciência e o sentimento de si e do homem, que ou não se encontrou ou voltou a se perder. Mas o *homem* não é um ser abstrato, ancorado fora do mundo. O homem é *o mundo do homem*, o Estado, a sociedade. Este Estado e esta sociedade produzem a religião, *uma consciência invertida* do mundo, porque eles são um *mundo invertido*. A religião é a teoria geral deste mundo, o seu resumo enciclopédico, a sua lógica em forma popular, o seu *point d'honneur* espiritualista, o seu entusiasmo, a sua sanção moral, o seu complemento solene, a sua base geral de consolação e justificação. É a *realização fantástica* da essência humana porque a essência humana não possui verdadeira realidade. Por conseguinte, a luta contra a religião é, indiretamente, a luta contra *aquele mundo* cujo o *aroma* espiritual é a religião. (MARX, 2005, p.145)

Glauber assim como escrevera Marx, considerava fundamental a “abolição da felicidade ilusória dos homens” para alcançar a felicidade a partir da realidade social na qual se vive, situando o homem em torno de si mesmo e não a partir do sol ilusório da religião. Ao

se libertar desta ilusão o homem poderia buscar o seu próprio sol como afirmara Marx, pois esta felicidade humana estaria fundamentada em seu pensamento e em sua ação e não mais em algo que lhe fosse exterior.

Glauber Rocha em 1962, período de lançamento do filme em Salvador, explicita sua posição no jornal *Diário de Notícias*:

Passei a ver o filme de outra maneira, tanto do ponto de vista temático e formal. O exotismo da cultura negra, tão cantada pelos artistas de origem baiana, não passa de uma romântica e alienada posição diante de um grave problema de subdesenvolvimento físico e mental (...). Resolvi contar a mesma história em termos diferentes. E fui forçado a modificá-la radicalmente, deixando apenas a estrutura dramática original. (*Diário de Notícias*, 20 e 21/04/1962, p.5.)

O texto apresenta uma argumentação preconceituosa, ao adotar uma “visão eugenista” com o intuito de afirmar que o filme pretendia mostrar a realidade social do negro, possivelmente influenciado por suas leituras euclidianas como vimos anteriormente. No mesmo artigo Glauber se posiciona contra a religiosidade dos negros pescadores de Buraquinho, por considerá-la fator de alienação que obstaculiza a tomada de consciência da comunidade sobre as suas condições sociais, e ressalta a importância da crítica como forma de superar as mazelas sociais:

Fiz um filme contra o candomblé, contra o misticismo e, num plano de maior dimensão, contra a permanência de mitos numa época que se exige lucidez, consciência crítica, ação objetiva. (ROCHA, *Diário de Notícias*, 20 e 21/04/1962, p.5.)

O protagonista do filme é o personagem de Firmino Bispo dos Santos, um ex-integrante da comunidade de pescadores de Buraquinho que retorna ao local com a meta de combater a religiosidade do lugar por considerá-lo como principal responsável pela alienação dos habitantes.

O engajamento de esquerda do artista/intelectual peculiar ao período, como vimos anteriormente, representa o contexto no qual o filme foi produzido. O cineasta expunha o seu pensamento político pela primeira vez em um longa-metragem, com *Barravento*, Glauber prioritariamente pretendia incitar o público à revolta contra as condições sociais dos trabalhadores e desejava provocar um debate em torno da alienação das camadas mais pobres da sociedade.

Nesse sentido o personagem Firmino é o deflagrador de uma grande transformação, seu retorno da cidade perturba a vida social de Buraquinho, ele almeja colocar fim à passividade dos pescadores diante do dono da rede, instrumento com o qual trabalham, mas

que não detêm a sua propriedade. Firmino pretendia apontar que a situação de miséria de Buraquinho deve-se às condições econômicas, por isso o Candomblé ao desviar a população para o reino da religião seria um estorvo à tomada de consciência da comunidade.

A cartela inicial do filme esclarece grande parte do enredo filme:

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino.

‘Yemanjá’ é a rainha das águas, ‘a velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. ‘*Barravento*’ é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças.

Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será mera coincidência. Os fatos contudo existem.

‘*Barravento*’ foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de ‘Buraquinho’, alguns quilômetros depois de Itapoan, Bahia. (...)

Mesmo crítico da religião, Glauber, apresenta os rituais do Candomblé com reverência e respeito, preocupando-se em ser fiel na caracterização de rituais: a “danças dos orixás”, a iniciação e o jogo de búzios. *Barravento* é um dos primeiros registros cinematográficos sobre práticas religiosas afro-brasileiras.

Mesmo sendo abertamente criticada, a religião não se subordina ao pensamento lógico racional do discurso político pretendido por Glauber, as duas linguagens se amalgamam na narrativa, com isso o cineasta critica a religião, mas também a ratifica. No filme até mesmo Firmino recorre ao sagrado para combater seu alvo principal Aruan, o prometido de Iemanjá, ele um descrente, recorre ao despacho para atingir a comunidade. Firmino recorre “aos expedientes mágicos, mais de uma vez para fazer com que a comunidade desacredite da magia. Aqui aparece mais uma vez os contrastes e a oscilação que estrutura o protagonista e o próprio filme, estes se localizam entre a denúncia social e a força da magia, os dois vetores se chocam, mas também se amalgamam no enredo” (SILVA JUNIOR, 2005, p.127).

Segundo o pesquisador Ismail Xavier esse jogo de vaivém de Firmino torna “problemática a sua posição efetiva diante dos valores religiosos da comunidade” (XAVIER, 1983, p.25). A contradição do personagem Firmino em relação a religiosidade africana, se deve em grande parte ao imaginário coletivo baiano, no qual pessoas sem convicção religiosa ou até mesmo contrárias ao ritualismo mágico como Firmino, assumem uma postura ritualística; situação que se estende ao próprio cineasta, quando critica a religião, assume muitas vezes, inconscientemente os valores religiosos dos rituais do Candomblé. Situação semelhante à do personagem Firmino que se utiliza de rituais religiosos para combater a

magia da religião; conclui-se, portanto, que até mesmo Glauber é influenciado pela cosmologia do Candomblé. O que indica como a realidade sócio-cultural do cineasta condicionou a realização do filme, mesmo que inconscientemente; a tentativa de crítica a religião não impediu que Glauber mostrasse a beleza e a importância do candomblé como espaço de sociabilidade e de organização social, a despeito de sua intencionalidade.

Em outro trecho do filme o problema da alienação também é mostrado, enfocando as relações de produção, tal como visto por Marx, pois como vimos a alienação econômica é a matriz de todas as outras formas de alienação⁴⁹. Isto aparece no momento em que o Mestre dos pescadores negocia o preço do peixe com o dono da rede. A cena mostra também o conflito da luta de classes representado no diálogo entre o Mestre, chefe político e espiritual da comunidade de Buraquinho e o representante do patrão:

Mestre

Tá tudo separado. Quatrocentos pro patrão, quatro pra mim e mais cinco pra dividir com os homens da rede.

Homem

Deveria ter mais. A freguesia é grande e o preço do peixe anda muito bom. Tem outra puxada amanhã?

Mestre

Vamos arriscar, mas não garanto... Tô querendo até ir na cidade, falar com o homem e pedir uma rede nova...

Homem

Rede nova? Vocês são bestas? Vocês são muito engraçados... Se nós lhe damos uma rede nova, qual vai ser o lucro deste ano?

Neste último discurso, caracteriza-se o conflito capital/trabalho. O patrão subtrai o produto do trabalho, os pescadores não têm autonomia, não tem condições de determinar o ritmo de trabalho e são comandados por uma força externa que lhe é estranha.

O estranhamento proferido por Marx a respeito do fenômeno da alienação é apontado nesse trecho e em outra passagem, na qual além do patrão expropriar o produto do trabalho, subtrai a vontade dos pescadores, o trabalho aparece como uma figura tirânica que os domina e os ameaça.

Na determinação de que o trabalhador se relaciona com o produto de seu trabalho como [com] um objeto estranho estão todas as consequências. Com efeito, segundo este pressuposto está claro; quanto mais o trabalhador se desgasta trabalhando, tanto mais poderoso se torna o mundo objetivo, alheio

⁴⁹ A religião já não constitui, para nós, o fundamento; apenas e simplesmente constitui o fenômeno da limitação terrestre. Explicamos portanto, as amarras religiosas dos livres cidadãos por suas correntes terrestres. Não afirmamos que deve acabar com a limitação religiosa para poder destruir suas barreiras terrestres. Afirmamos que acabam com a limitação religiosa ao destruir suas barreiras temporais. Não convertamos problemas terrestres em problemas teológicos. (Apud STACCONE, 1991, p.112.)

que ele cria diante de si, tanto mais pobre se torna ele mesmo, seu mundo interior, [e] tanto menos [o trabalhador] pertence a si próprio. É do mesmo modo na religião. Quanto mais o homem põe em Deus, tanto menos ele o retém em si mesmo. O trabalhador encerra sua vida no objeto; mas agora ele não pertence mais a ele, mas sim ao objeto. (MARX, 2006, p.81)

Nessa passagem verifica-se o processo do fetichização da mercadoria, quando essa passa a exercer um papel fundamental na alienação do trabalhador. Evidentemente o tema da alienação remete às noções de classe e de luta de classe em Marx. E em *Barravento* essa discussão é bastante destacada, não somente no trecho citado, mas ao longo da história o conflito de interesses em virtude da classe social surge com frequência. Até mesmo Aruan, personagem ligado à religiosidade, em alguns momentos reflete sobre a exploração a que está submetida a comunidade de Buraquinho:

Se eu fosse Mestre já tinha parado de puxar até que dessem um jeito
Acho que esse negócio de puxar pros outros é papel de besta

Glauber deste modo tenta também representar o movimento da consciência, Aruan é o personagem sagrado do filme que titubeia sobre sua missão religiosa de prometido a Iemanjá e protetor de Buraquinho, sua crença vacila em momentos decisivos, a ponto de afirmar que seu inimigo Firmino teria razão quando propõe uma revolta. No final do filme, depois de profanar, quebrando seus votos de castidade destinados a Iemanjá, Aruan seguirá paulatinamente os caminhos de Firmino. Casa-se com uma iniciada do Candomblé para voltar a ter o poder mágico que possuía antes, mas suas posições aproximam-se de uma percepção materialista da realidade:

Peixe se pesca é com rede, é com tarrafa! Peixe se pesca no mar, não é com reza não!

Em relação às classes sociais, *Barravento* também mergulha, bem ao modo do Neorealismo, na realidade social dos mais pobres, o foco é a pobre comunidade de Buraquinho formado em sua maioria por pescadores, por isso seria a representação não somente da cultura negra, mas também do proletariado. Os pescadores e sua família sobreviviam da venda do peixe pescado e estavam submissos ao proprietário da rede. No entanto, Firmino concebe a sua situação como menos dramática do que a dos pescadores de Buraquinho, que grosso modo estariam em uma condição mais próxima da classe proletária, contenta-se por não ter que se submeter aos ditames de um patrão, pelo contrário, o herói do filme é visto como um risco à propriedade privada, uma ameaça à burguesia: “A mim é que ninguém explora. Agora só trabalho por minha conta e não tem hora marcada.” Através desse

personagem que vive de contrabando e de outros pequenos delitos o cineasta aponta os poucos caminhos a se escolher para tentar fugir da miséria.

Na obra fílmica glauberiana o lupemproletariado é elevado à categoria de sujeito da história, ao contrário da tradição marxista, na visão de Glauber, caberá a este segmento social o desenvolvimento do processo revolucionário, e não à classe proletária como defendia Marx. Por isso Firmino é o personagem principal, um marginal, herói da história e revolucionário, pertencente ao lupemproletariado. Ele critica a submissão dos trabalhadores, propõe a negação do trabalho como a forma mais eficiente de contraposição à burguesia.

Na última cena, Aruan sai de Buraquinho com o destino semelhante ao de Firmino, dirige-se à cidade na tentativa de resolver os problemas de sua gente. Portanto, o final é aberto e com o sentimento de esperança, características que passaram a ser comuns nos filmes do Cinema Novo, sendo *Barravento* um dos primeiros a deixar essa marca como estilo do movimento.

No primeiro longa-metragem, Glauber não concebe uma resposta final sobre o Candomblé, se a religião deveria ou não ser considerada de fato uma alienação ou um aspecto importante da cultura brasileira, e, portanto, parte do que se convencionou chamar de resistência cultural; é como afirma Ismail Xavier, não há um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores (XAVIER, 1983, p. 19). Um dos aspectos originais do filme é sua abordagem sobre o problema racial, uma questão naquela época pouco discutida no cinema e na sociedade brasileira como um todo e evidentemente aspecto importante do ponto de vista sociológico.

A começar pelo herói/protagonista Firmino, um Exu como afirmara o próprio Glauber, ou exu-marxista segundo a pesquisadora Ivana Bentes (1997). Um Exu que pretende combater o Candomblé. Mesmo considerando a formação de um herói incomum, a referência se dirige à religião afro-brasileira. Em *Barravento*, os símbolos africanos foram apropriados com acuidade como vimos nas descrições dos elementos da cultura de origem negra: a religião, a capoeira, o samba de roda e as músicas de trabalho. Sobre essas últimas Glauber afirmou:

Barravento foi feito num outro espírito, mais direto, mais verdadeiro, cheguei a registrar a música negra ao vivo...” (ROCHA, 2004, p.11).

Glauber Rocha é o segundo cineasta a documentar cinematograficamente essa atividade econômica (o primeiro foi Alexandre Robatto em 1953), repassada com imagens plásticas que seguem o ritmo dos pescadores no momento em que puxam a rede. A câmera

que focaliza os pés desses trabalhadores flagra um balé sincronizado acompanhado por músicas de origem africana. A imagem capta o ritmo da puxada de rede sincronizado com os cânticos dos pescadores acompanhados pelo som do atabaque.

As imagens dos pescadores no arrastão em *Barravento* têm inspiração notória no cinema de Alexandre Robatto. Em *Barravento* a cena da pesca do xaréu, na qual se capta a música de trabalho e o ritmo da puxada de rede é semelhante à “dança dos pescadores” dos filmes de Alexandre Robatto *Entre o Mar e o Tendam* (1953) e *Xaréu* (1954). *Barravento* acompanha na cadência da música e dos movimentos ritmados dos pescadores puxando a rede, nele a atividade laboral aparece como um rito

No filme de Glauber a representação é fidedigna ao mostrar o evento da pesca, muitos pescadores demonstram grande esforço em puxar a rede ao mesmo tempo em que cantam acompanhados do tirador de toadas. O filme mostra imagetivamente a integração dos elementos simbólicos, vivenciados plenamente pelos habitantes de Buraquinho.

A escolha dos planos mais próximos, dos pés na areia, das mãos nas cordas, do batuque, dos rostos, da agitação dos peixes na chegada da rede, e a escolha dos planos gerais, que salientam os movimentos rítmicos do arrastão e das ondas sob o sol, definem uma tendência a pintar o trabalho como festa, integração comunitária, ritual que traz propriedades da dança e do canto. (XAVIER, 1983, p. 28)

No filme podemos detectar uma das músicas que eram entoadas comumente na puxada do xaréu:

Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião
Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião
Peneirador, peneirador, peneirador, ô gavião
Ô Zé Paulino tá formando uma ideia
Ô gavião
Ô casa nova por cima de casa véia
Ô gavião (...).

O trabalho combinando ritmicamente o movimento do corpo com as músicas entoadas permitem a execução harmônica da atividade laboral, no caso do filme aqui analisado muitas destas músicas inspiravam-se em temas da religiosidade afro-brasileira, a maioria dos cânticos de homenagem a Iemanjá.

Barravento é um filme sobre uma comunidade negra, a maioria dos atores é negra, inclusive o protagonista Firmino, representado por Antônio Pitanga. Somente os atores que representam os patrões, o policial, Naína e seu pai Manuel são brancos. A identificação dos ricos e da força policial com personagens brancos, decorria da associação desses segmentos

com o poder dominante nas sociedades capitalistas. Entretanto a escolha de Naína (Lucy Carvalho) como a “mocinha” do filme que se casa com o herói Aruan é ainda um aspecto que proporciona muitas discussões, isso se deve em parte ao fato de Luís Paulino dos Santos já ter escolhido previamente alguns atores.

Barravento como já mencionado fora influenciado pelo Neorrealismo, no uso da linguagem popular, a utilização de atores não profissionais e o estilo documental estão presente sobretudo nas cenas que registram os trabalhos dos pescadores e o ritual de iniciação no Candomblé. Além disso, *Barravento* é inspirado no filme neorrealista *A Terra Treme (La Terra Trema)* (1948) de Luchino Visconti, no qual se dramatizou a vida difícil dos pescadores na Sicília, sobretudo a situação de exploração e a ausência de consciência de classe.

O cinema de Eisenstein é a outra base do filme, principalmente no que se refere à montagem, em especial à contraposição de planos muito utilizada em *Barravento* e também longos planos como em *A Terra Treme* (1948) de Luchino Visconti. Além disso, não encontramos elipses na passagem de uma cena para outra. Por esse motivo o filme em alguns momentos aparece lento e em outros em um ritmo rápido mediado por cortes abruptos, um filme não cadenciado segue o estado convulsivo e oscilatório das personagens que se assemelham ao transe, e aqui também Glauber valoriza a temática nacional ao fundamentar a narrativa nesse elemento da religiosidade afro-brasileira, o que o aproximava de “um ritmo brasileiro” (SENA, “Em busca do ritmo”, 3 e 4 de Junho de 1962, *Diário de Notícias*) segundo o então crítico do *Diário de Notícias* Orlando Sena.

No primeiro longa-metragem de Glauber, já existia a procura de uma linguagem original que representasse uma estética brasileira, essa busca incidia sobre a discussão sobre a identidade nacional, temática comum ao Cinema Novo e a todas as expressões artísticas das décadas de 1950 e 1960. Nesse sentido nada mais oportuno do que abordar aspectos da cultura afro-brasileira, Glauber o realiza ao utilizar longos planos capazes de observar com tempo suficiente os elementos da cultura negra brasileira. O cineasta expôs na tela aspectos da vida e dos costumes de uma comunidade pesqueira.

Do ponto de vista da técnica, *Barravento*, com sua montagem irregular integra a estética brasileira procurada por Glauber, o filme convulsivo, com imagens que segue o ritmo dos atabaques do Candomblé, do transe, da tempestade quando explode o barravento, como demonstração de revolta de Iemanjá por conta da quebra dos votos de castidade de Aruan. A observação da natureza e do seu pretendido poder está também relacionada aos preceitos do Candomblé.

Em *Barravento*, de fato, os fenômenos naturais parecem dotados de um princípio anímico, onde os sons do vento, a chuva, a trovoada e o farfalhar dos coqueiros estão em sincronia com imagens da natureza no ritmo desejado por Glauber, construindo uma ópera fílmica ou uma sinfonia da natureza como afirmou o crítico francês Michel Estève (1973).

Em Glauber reaparece a questão da relação do homem/natureza, muito discutida pelos cineastas do Neorrealismo, a exemplo de Visconti no *Manifesto do Filme Antropomórfico*, no qual ressalta o homem e sua inserção no ambiente natural e social. Em *Barravento* a grandiosidade do Oceano Atlântico diante da fragilidade dos pobres pescadores de Buraquinho e as relações sociais entre o proprietário da rede e os pescadores mostra tanto a relação homem/natureza, quanto os antagonismos de classes.

Glauber, em *Barravento*, segue uma das teses capitais do Neorrealismo, segundo a qual um filme é “mais uma questão de ética do que de estética”, nesse sentido o diretor ressalta a função expressiva do filme, antes de tudo humanista, a técnica, neste contexto seria secundária.

O resgate da cultura popular era uma forma de expressar esse humanismo, a criatividade da população era vista como resistência e meio de elaboração política. Em *Barravento*, Glauber, via o seu personagem Firmino que incita os pescadores a lutarem contra o proprietário da rede, tenta mostrar como as classes pobres, poderiam tornar-se protagonistas da história. Mas ao mesmo tempo, o filme aponta para os caminhos tortuosos da tomada de consciência, no caso específico associada às tradições locais. O filme é uma pista também para as dificuldades do próprio diretor, pois, inconscientemente pôs a luta política no mesmo patamar de importância da religião, logo nem mesmo Glauber consegue afastar-se totalmente da religião, em que pese sua pretensão de criticá-la, pois, a religiosidade apresenta-se como componente de sua concepção de mundo, pois como sabemos o diretor conviveu com a visão cosmológica do Candomblé.

Ao mesmo tempo *Barravento* é um filme de perfil “antropológico”, devido em grande parte ao viés documental, que trata principalmente da cultura negra, a abordagem assemelha-se às técnicas antropológicas, prevalecendo o registro minucioso dos rituais e costumes apresentados em planos longos, como é comum nos trabalhos da antropologia visual. Nesses termos o filme é também pioneiro por este aspecto, o “modo antropológico” de filmar, a descrição detalhada dos costumes de uma comunidade.

De outro modo, o filme também é um objeto de estudo para as ciências sociais, pois a película guarda a memória de uma época, de uma cidade como Salvador que passava pela euforia desenvolvimentista do governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), momento de grande expectativa na sociedade brasileira influenciando inclusive o campo das artes. *Barravento*, nesse sentido é uma obra que aponta para o cinema político da Bahia e o seu momento histórico, podendo ser avaliado sob diversas perspectivas, como a de ser um documento da memória cultural dos negros na Bahia.

E por último é importante observar o entrecruzamento de dois temas da sociologia em *Barravento*: a questão racial e a luta de classes. O filme trata dessas duas dimensões e o quanto cada uma delas dificulta a compreensão da realidade social de uma comunidade negra, pobre e que sobrevive praticamente da pesca.

Ao abordar e interpretar os elementos da cultura popular negra e da realidade social de um segmento proletário, *Barravento* torna-se uma importante referência para o Cinema Novo. Construía-se, assim uma estética sociológica no Brasil, mesmo com forte influência do Neorealismo, e de Eisenstein. O filme de Glauber Rocha era apenas o começo da busca de uma narrativa original, relacionada com a realidade social brasileira.

4.2 - DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – Messianismo, Cangaço e o problema agrário.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), o segundo longa-metragem de Glauber Rocha, confirma a construção de um estilo, mantêm-se a pretensão de investigar a realidade social, tal como realizado em *Barravento* ao focar as estruturas de um terreiro e os rituais religiosos do Candomblé. Neste segundo filme, Glauber aprofunda o seu viés “antropológico”, entrevista pessoalmente a população de duas cidades do Sertão baiano (Cocorobó e Monte Santo) com o fito de encontrar informações sobre o cangaço e o messianismo. O cineasta aproximava-se, assim, da visão de mundo da população, em uma atitude semelhante à realizada por antropólogos e sociólogos em seus trabalhos de campo.

A partir dessas entrevistas Glauber elabora a trama e os diálogos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além disso percebe in loco as condições de vida de moradores do Sertão e recolhe suas histórias, e os depoimentos daqueles que presenciaram a ação de cangaceiros e dos movimentos sebastianistas. Alguns relatos são esclarecedores para Glauber pensar o filme, como o de um morador de Cocorobó, Pepedro das Ovelhas:

– Mas a fé a tudo pode e com ela a gente se alevanta do chão; e se vier o comunismo (...) eu num sei meu patrão que vi uma fita de cinema dessas que o sinhô tá fazendo que o comunismo é pior que as tropas do Governo que deu o fogo de Canudos. Mas eu num sei se é melhor morrer da outra morte do que essa aqui de todo dia em pé, diferente do tempo de D. Pedro II, Imperador do Brasil!!!, que o comunismo tirou do trono para botar a República pior que trouxe a guerra. Mas eu pergunto agora se não é melhor se o Conselheiro voltar, ir atrás dele morrer na felicidade da fé? E eu também bastava Lampião chegar vivo aqui pra eu ir brigar com os macaco (...). (Pepedro in:ROCHA, 1965, p. 12)

Esse depoimento tortuoso concebe a história recente e a realidade atual, esse tipo de raciocínio compõe a estruturação do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, como afirma o cineasta:

É quando Deus se encontra com o Diabo. O sobrevivente falando do Bom Jesus liberta a sombra de Satanás; esta não se vê porque está nas raízes (...),

e é – como intuía o menino de *Vidas Secas* – inferno invisível, pois a terra, ali, é o próprio reinado do demônio. (ROCHA,1965, p.12)

Em sua pesquisa Glauber reconstrói os fatos relatados sobre o messianismo e o cangaço, e como se configurava, no seu tempo, a consciência popular sobre aqueles fenômenos históricos. Glauber afirmou que todas as vezes que solicitava aos depoentes para contarem os mesmos fatos, os relatos variavam:

Se o senhor interroga outra vez (...) (eles) recontam a estória partindo de outros pontos, tecem o passado na livre memória. (ROCHA, 1965, p.10).

Os fatos históricos são reelaborados pelas versões das pessoas que viram ou que disseram ter visto Antonio Conselheiro e os cangaceiros, ao lado disso estava a crença da população em outro mundo melhor; como afirma Glauber utilizando uma expressão dos cegos trovadores das feiras do sertão nordestino:

(...) eu vou lhes contar uma história que é verdade e de imaginação, ou então: é imaginação verdadeira. (ROCHA, 1981, p.82.).

Com esse rico material em mãos Glauber pretende conhecer a consciência social da população do sertão nordestino, as concepções dominantes e os anseios dos moradores em relação ao futuro. Como pode ser visto no depoimento de Pepedro, ele questiona o sofrimento cotidiano provocado pela pobreza local e pelo autoritarismo governamental, apresentando aparentemente disposição em participar no presente de uma revolta semelhante àquelas perpetradas por Antônio Conselheiro e Lampião. Apontando para a validade da história na compreensão da realidade atual, Glauber, assim, pretendia compreender o Sertão do passado e do presente, em especial a violência, como afirma em 1964 para o *Le Monde*:

Les gens vivent dans la violence, mais n'ont pas conscience. Pour cette raison peut-être, je cherche à faire un cinéma qui soit une sorte d'agression totale. On voit souvent des films qui sont des réflexions ou des spéculations intellectuelles. Ces films, je les aime et je les respecte, mais je pense que le cinéma pourrait impliquer aussi une action plus violente. (ROCHA, *Le Monde*, 27/10/1964)⁵⁰

Glauber através dos depoimentos colhidos e da literatura de Cordel percebe o vaivém do raciocínio do sertanejo, e o utiliza como matéria-prima na elaboração de sua linguagem no cinema, por conseguinte, o cineasta associa essa duplicidade na fala das pessoas aos elementos que estruturam o filme. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a narrativa se

⁵⁰ As pessoas vivem na violência, mas não são conscientes. Por esta razão talvez eu procure fazer um cinema que seja uma agressão total. Vemos sempre filmes que são de reflexões ou especulações intelectuais. Esses filmes eu amo e os respeito, mas penso que cinema poderia implicar também na ação mais violenta.

desenvolve pela complementação dos opostos, construindo de certa forma, uma hermenêutica dialética, ao aproximar a experiência cinematográfica de Eisenstein com a montagem dialética do pensamento mítico/religioso fundamentado na oposição entre o bem e o mal.

A oposição Deus e o Diabo, bem e mal, vida e morte não é categórica, e a religião aparece de novo como um esteio onde se desenvolve o conflito e a confluência do mundo material concreto com o mundo sagrado. A Literatura de Cordel contribui decisivamente para essas características binárias e de oposição, como afirma a pesquisadora Sylvie Debs:

Aux antipodes des images glamourisées de Chick Fowles, les cinémanovistes vont élaborer une photographie apte à traduire l'aridité et la sécheresse du sertão, en s'inspirant notamment des fameuses xylographies qui illustrent les couvertures du cordel. Sur le plan du récit, la structure dichotomique qui opposait le bon au méchant cangaceiro cèdera la place à une structure moins orthodoxe, tout en ellipses et sutures violentes, calquée sur le modèle oral narratif du cordel. (DEBS, 2005, p. 101) ⁵¹

Como de fato mostra parte da montagem de *Deus o Diabo na Terra do Sol*, construída com elipses e cortes bruscos, expressando a violência do conteúdo representado. Da rapsódia sertaneja Glauber também trata a narrativa como uma epopeia, assim como também a literatura de cordel apresenta suas histórias. Como pensa a pesquisadora Célia Tolentino sobre o cordel no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

(...) o aspecto imaginativo que transforma o narrado em feito heróico, precisa distender ao máximo possível os conflitos, acrescentando-lhes elementos diversos, geralmente suplementares à trama central, para chegar até ao inexorável desfecho que implica a morte de um dos dois lados oponentes (...) (TOLENTINO, 2001, p.175).

Entretanto, Tolentino observa que na Literatura de Cordel os conflitos apresentados não são superados, sobrepõe a eles “novos conflitos e até elementos distintos, mas não avança, aliás, para um conhecimento novo” (TOLENTINO, 2001, 176). Para a pesquisadora é necessário a intervenção de outro narrador, para imprimir o caráter dialético ao filme e por isso a inserção do pensamento marxista nos diálogos das personagens:

Ou seja, preencherá os interstícios da narrativa, que seria insistentemente composta de uma justaposição de fatos equivalentes, com novos dados para forjar uma história de restauração muito distinta da sertaneja: a da integridade do indivíduo, do sujeito, não por uma escatologia ou violência inconsequente, mas pela revolução social (TOLENTINO, 2001, p.178).

⁵¹ Às antípodas das imagens glamorosas de Chick Fowles, os cinemanovistas vão elaborar uma fotografia apta à traduzira aridez e a seca do sertão, se inspirando notadamente das famosas xilogravuras que ilustram as capas do cordel. Sobre o plano da narrativa, a estrutura dicotômica que opunha o bom ao mau cangaceiro cederá à uma estrutura menos ortodoxa, tudo em elipses e suturas violentas, decalcadas sobre o modelo oral narrativo do cordel.

Portanto, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* estrutura-se a partir de uma mitologia própria, fundamentada na Literatura de Cordel, na qual não se sabe o que prevalece, “se uma noção humanística e laica da história ou uma ideia metafísica do destino” (XAVIER, 1983, p.72).

Por outro lado a composição dos personagens é realizada a partir da condensação das características de personalidades históricas (por exemplo, o beato Sebastião se inspira em Sebastião de Pedra Bonita, mas também no beato Lourenço do Caldeirão em Antônio Conselheiro de Canudos, Pedro Batista de Santa Brígida) como também fatos históricos, como: “Corisco representa o cangaço em sua fase final, Manuel é o povo oprimido e explorado pelo grande proprietário rural e Rosa é a mulher que não compreende a insensatez masculina. As atitudes adquirem contornos universais” (SILVA JUNIOR, 2005, p.). Com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* Glauber também pretendia discutir o problema agrário brasileiro, a reforma agrária estava na pauta dos temas mais discutidos pelos setores de esquerda, com relevo para as Ligas Camponesas no Nordeste. Glauber desejava desmistificar as formas de revoltas ocorridas no Sertão, o cangaço e o messianismo, apontando a necessidade de encontrar saídas mais consistentes, respostas essas que em Glauber tendiam a uma saída de tendência marxista.

O filme “narra a saga de Manuel, um trabalhador rural do sertão nordestino brasileiro sem muitas perspectivas diante do futuro, seu presente é marcado pela pobreza e pela sua submissão ao coronel Moraes para quem trabalha. Manuel pretende sair do jugo do coronel e resolve acertar as contas do seu último dia de trabalho, quando espera receber do patrão quatro bovinos como forma de pagamento por ter conduzido o gado até a feira. Entretanto quatro cabeças morrem no trajeto e são essas que serviriam para o pagamento de Manuel, esse não se conforma e tenta explicar que aquelas que morreram não poderiam ter sido as suas, Moraes se irrita e agride Manuel, que revida, matando o coronel. A partir de então o vaqueiro corre o sertão em busca de uma nova vida. Ele tem dois caminhos: o messianismo e o cangaço. Inicialmente ele segue o santo Sebastião que lhe promete o reino dos céus, mas a opção religiosa é destruída pelo jagunço Antônio das Morte a mando da Igreja e dos coronéis que, extermina os beatos, e por Rosa (esposa de Manuel) que mata o santo. Em um segundo momento, Manuel segue o cangaceiro Corisco que tem na violência pura o meio de acabar com as injustiças do sertão. Esse movimento também é debelado por Antônio das Morte. Ainda sem opção, Manuel e Rosa correm pela caatinga em direção ao mar” (SILVA JUNIOR, 2005, p.).

A saga de Manuel mostra as formas de contestação que foram vigentes no Sertão, no filme são três formas como atenta Ismail Xavier: 1) Manuel-vaqueiro; 2) Manuel-beato; 3) Manuel-cangaceiro (XAVIER, 1983, p.75). Por outro lado, o livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha serve de estrutura morfológica para o filme. O Manuel-vaqueiro surge no filme nas cenas iniciais, logo depois da vista aérea da caatinga, acompanhada da *Canção do Sertão* de Villa-Lobos, tal reprodução se assemelha à descrição geológica que Euclides da Cunha faz no primeiro capítulo do livro intitulado *A Terra*. Glauber parece que pretendia reproduzir a descrição do solo como Euclides da Cunha realiza em seu livro, no qual o próprio relevo parece estar em desequilíbrio e em movimento, assemelhando-se à realidade de Canudos.

Segundo a mediana, correndo quase paralelo entre aqueles, com o mesmo descambar expressivo para a costa, vê-se o traço de um outro rio, o Vaza-Barris, o *Irapiranga* dos tapuias, cujo trecho de Jeremoabo para as cabeceiras é uma fantasia de cartógrafo. De fato, no estupendo degrau, por onde dessem para o mar ou para jusante de Paulo Afonso as rampas esbarrancadas do planalto, não há situações de equilíbrio para uma rede hidrográfica normal. Ali reina a drenagem caótica das torrentes, imprimindo naquele recanto da Bahia fácies excepcional e selvagem. (CUNHA, 2009, p.24)

Em seguida em um plano mais fechado aparece a queixada em decomposição de um animal bovino, com moscas ao redor, uma referência à cena da carne podre que é oferecida aos tripulantes do navio do filme *O Encouraçado Potekim* de Eisenstein.

Manuel agachado observa com desolação o animal morto, coça a barba, levanta-se e a câmera focaliza o modo de andar e os detalhes da roupa de couro surrada apresentando um tipo de representação que encontra ressonância nas descrições de Euclides da Cunha quando apresenta os aspectos físicos e o vestuário do vaqueiro do em *Os Sertões*:

O seu aspecto, vagamente, à primeira vista, o de guerreiro antigo exausto da refrega. As vestes são uma armadura. Envolto no gibão de couro curtido, de bode ou de vaqueta; apertado no colete também de couro curtido, calçando as *perneiras*, de couro curtido ainda, muito justas, cosidas às pernas e subindo até as virilhas, articuladas em *joelheiras* de sola; resguardados os pés e as mãos pelas luvas e guarda-pés de pele de veado – é como a forma grosseira de um campeador medieval desgarrado em nosso tempo. (CUNHA, 2009, p.113)

Nesta cena Glauber descreve fidedignamente os trajes usados pelos vaqueiros do sertão, contrapondo-se à estilização comum nas produções estereotipadas de inspiração hollywoodiana, como se fossem cópias, uma das críticas dos cinemanovistas aos filmes brasileiros de então. O fotógrafo Waldemar Lima de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

denominou a fotografia empregada no filme de “fotografia participante”, um modo pelo qual o fotógrafo se envolve com o desenvolvimento da trama:

Trabalhei com a câmera na mão, dentro da *mise-en-scène* do filme, entrando em contato com a personagem durante a filmagem, buscando e captando seus momentos mais importantes, participando do estilo de linguagem empregado no próprio filme (LIMA in: ROCHA, 1965, p. 23.)

O modo de andar do vaqueiro Manuel aproxima-se dos testemunhos de Euclides da Cunha, Glauber apresenta o comportamento do vaqueiro semelhante àquele descrito por Euclides da Cunha.

É desgracioso, torto, Hércules-Quasímodo, reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente. (CUNHA, 2009, p.110)

Em *Os Sertões* o vaqueiro apresenta um perfil duplo, de um lado, desengonçado, desequilibrado, preguiçoso e apático, mas transforma-se quando é compelido a agir, seja no seu trabalho para tanger o gado, seja por outro incidente qualquer reage imediatamente como afirma Euclides da Cunha:

Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrige-se-lhe, prestes, numa descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias. (CUNHA, 2009, p.111)

Essa transformação profunda no caráter do vaqueiro diante de uma realidade que lhe toca está expressa em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, quando por exemplo, o vaqueiro Manuel se confronta fisicamente com o latifundiário Coronel Moraes.

O vaqueiro recebe como forma de pagamento a “quarta”, (tem direito a uma cabeça de gado entre quatro nascidos), além do criatório, Manuel cultivava com Rosa, milho e mandioca situadas em terras secundárias do coronel. Possivelmente, pois o filme não mostra, de acordo com a literatura sociológica, o vaqueiro paga aluguel ao patrão pela ocupação da terra e pela utilização da casa de farinha. Manuel, como a grande maioria dos trabalhadores rurais do nordeste, vive em condições precárias, não dispõe de terra própria para ser um agricultor

autônomo e é obrigado, portanto, a trabalhar nas terras do Coronel Moraes e sonha plantar em suas próprias terras.

Rosa, Sábado eu vou na feira fazer a partilha do gado com o coronel Moraes. Aí eu vou ver se vendo duas vacas e compro um pedaço de terra na mão dele... se der certo eu faço uma roça, e nós podemos ter uma colheita só da gente no ano que vem.

No sábado, na feira quando Manuel se dirige ao coronel Moraes para negociar a partilha do gado, ocorre aquela transmutação do vaqueiro referido por Euclides da Cunha, o vaqueiro se encontrava desolado, apático e macambúzio e repentinamente se empertiga diante do autoritário coronel, como mostra a seguinte passagem do filme:

Manuel: Bom dia Coronel Moraes
Moraes: Bom dia
Manuel: Já trouxe as vaca mas morreram quatro
Moraes: Beberam no açude do norte?
Manuel: Sim sinhô. Era onde tinha água... Foi mordida de cobra... Trouxe doze vacas... queria fazer a partilha pra justar a conta
Moraes: Num tem conta pra acertar. As vacas que morreram eram todas suas
Manuel: Mas seu Moraes! As vaca tinha o ferro do sinhô... Num pode ser logo as minha... que sou um home pobre. Foi azar mas é verdade! As cobra mordeu as rês do sinhô...
Moraes: Já disse tá dito. A lei tá comigo...
Manuel: Dá licença outra vez, seu Moraes... mas que lei é essa?
Moraes: Quer discutir?
Manuel: Não sinhô... só tou querendo saber que lei é essa que num protege o que é meu.
Moraes: Já disse, tá dito...cê num tem direito a vaca nenhuma.
Manuel: Mas, seu Moraes... o sinhô não pode tirar o que é meu!?
Moraes: Tá me chamando de ladrão?
Manuel: Quem tá falando é o sinhô...
O coronel Moraes chicoteia Manuel
Moraes: Prá você aprender, ordinário!
Manuel puxa o facão e mata o coronel Moraes

A tradição coronelista se impunha, a informalidade nas relações trabalhistas no campo abre margem para os abusos do fazendeiro, como o não cumprimento desses acordos. O vaqueiro Manuel compreende que foi injustiçado por isso questiona a lei e inconscientemente o Estado. Nesse trecho do filme se esboça uma noção de consciência de classe por parte de Manuel (TOLENTINO, 2001, p.177), pois percebe mesmo ligeiramente que se defronta com o patrão, de quem depende a sua sobrevivência. Revela também, como afirma Glauber, o começo das mudanças sociais, ao reagir com violência à ação violenta do coronel Moraes, a práxis política do vaqueiro começa a despontar na história do filme.

Avec Le Dieu noir et le Diable blond, nous dit-il, j'ai fait un film sur la masse paysanne parce que celle-ci est la majorité misérable, la force populaire du Brésil, Chez ces paysans brésiliens, il y a une grande capacité de violence: elle s'exprime de façon mystique – c'est pourquoi je montre ces prophètes <<beatos>> - ou de façon anarchique, en s'incarnant par exemple dans les <<cangaceiros>>. Telle quelle, cette violence révèle un grand besoin de chargement social, politique et historique. (ROCHA, *Le Monde*, 27/10/1964)⁵²

São os dois caminhos que sobram para o sertanejo como aparece na obra de José Lins do Rego, na qual os personagens principais oscilam na busca de uma saída para o seu estado de miserabilidade. Havia praticamente duas escolhas; o messianismo ou o cangaço.

Depois de matar o patrão, Manuel passa a ser perseguido pelos jagunços do coronel, o filme cresce em tensão, soa uma música dramática (de Villa Lobos) para acompanhar a correria, constrói-se um *Western* na caatinga: perseguição a cavalo; fuga de Manuel; luta de facão com um dos homens que o perseguia; disparo de revolver; morte. O segundo jagunço é também morto com um disparo, quando este retornava da casa de Manuel para matar sua mãe. A tensão na cena realiza-se através de cortes abruptos, criando uma linguagem elíptica, ao modo do cordel e da montagem em elipses de Eisenstein. Para além dessas influências, Glauber criou um modo de representação original e acrescentou a câmera na mão como foi definido pelo fotógrafo do filme, Waldemar Lima, de “fotografia participante”.

Os cortes rápidos, para Glauber, expressavam as histórias que ele ouvia quando era criança em Vitória da Conquista, segundo o cineasta costumava-se dizer que um determinado crime tinha ocorrido num abrir e fechar de olhos.

Na pesquisa realizada para o filme Glauber afirma que em Cocorobó ouviu do pistoleiro Pedrinho Dundum um modo de contar semelhante:

(Pedrinho Dundum) me contou que estava no bar e entraram dois sujeitos que começava a aborrecer o pessoal com improbidades... Os homens começaram a insistir, começaram a insistir e aí, quando eu menos espero, olha o miolo dos homens colado na parede” (ROCHA, 1965, p.124.)

Como um perseguido da justiça, Manuel se contorce em uma profusão de dúvidas principalmente o caminho a ser seguido, o vaqueiro em um primeiro momento, no seu esforço para compreender a realidade deduz que os percalços pelos quais passava seriam resolvidos

⁵² Com Deus e o Diabo na Terra do Sol nós dizíamos, eu fiz um filme sobre a massa campesina porque este é a maioria miserável, a força popular do Brasil, os camponeses brasileiros, há uma grande capacidade de violência: ela se exprime de modo místico – isso porque eu mostra esses profetas, “beatos” – ou de maneira anarquista, se encarna por exemplo nos “Cangaceiros”. Tal qual, esta violência revela um grande começo de mudança social, política e histórica.

na fé e por isso se busca a salvação na religião, passa a crer no destino e segue com Rosa (essa a contragosto) os passos do beato Sebastião.

Esse estado emocional instável de Manuel é representado por Geraldo Del Rey, o seu personagem passa por uma comiseração, ao longo de todo o filme, contorce-se como a iaô em transe no filme *Barravento*, mostra-se angustiado, aflito, indeciso sobre qual caminho a trilhar para sair daquela situação inóspita de miséria, fome e sofrimento. Essa “representação em transe” demarca bastante o estilo de Glauber Rocha e se assemelha ao de Euclides da Cunha, em seu livro para descrever esse estado de espírito como já visto, o transe está associado aos termos: “desorganização”, “desordem”, “perturbação”, “vertigem”, “atordoamento”. Como afirma o pesquisador Cláudio da Costa sobre o *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a respeito desse corpo convulsionado:

A histeria desestabiliza o organismo e, no mesmo movimento, faz com que o corpo sofra o intolerável. Por um lado, o organismo se torna impotente para agir (...) por outro ele é desmesurada potência para ação, desejo de agir. O corpo que não age, o corpo histérico, é puro desejo, ou melhor, violência, que permite a passagem dos afetos, a transformação. (COSTA, 2000, p.63).

Manuel em várias passagens assim se comporta, na cena do confronto com o coronel Moraes, por exemplo, há um momento de silêncio e movimentos lentos, para em seguida haver a explosão, o ataque do coronel e o revide do vaqueiro, com o início da música dramática. Do mesmo modo ocorre a passagem de Manuel para o grupo dos beatos e depois para o bando do cangaço, são momentos feitos de silêncio e ruídos como afirmava Glauber em depoimento dado à revista *Image et Son* em 1964:

Les gens du Nort-Est brésilien sont toujours tristes, toujours en prière, et tout à coup, ils ont un comportement de silence et bruit. Je voudrais faire un film de silence et bruit, en même temps. Je veux traduire leur comportement, rien plus, et jusqu’où cela est possible. (ROCHA, *Image et Son*, nº175, 1964)⁵³

Como afirma o crítico francês Michel Ciment, o filme é feito de tempos fortes e tempos fracos, que impelem para um ritmo febril e de bruscas prostrações (CIMENT, nº 84, *Positif*, 1967, p.26). Essa oscilação da narração reforça aquela outra aqui aventada da relação que Euclides da Cunha comenta da mudança que ocorre no vaqueiro do sertão: sai do torpor, entra em ação, torna-se um titã quando necessário. Há um interstício entre um estado e o outro, momento passageiro, fugaz, Glauber torna lento o filme para destacar a mudança, a

⁵³ As pessoas do Nordeste brasileiro estão sempre tristes, sempre rezando, de repente, eles saem, eles massacram; eles têm um comportamento de silêncio e barulho. Eu gostaria de fazer um filme silêncio e barulho, ao mesmo tempo. Eu desejo traduzir seu comportamento, nada mais, e até onde isto é possível.

violência da transformação, o instantâneo, analisado em detalhes. A esse tipo de representação, o encontro da descontinuidade com os cortes bruscos na confecção da montagem, Glauber acresce o uso da câmera na mão, o instrumento de filmar treme, balança como se estivéssemos na cena, ou como se o próprio instrumento entrasse na cena.

A oscilação, portanto, orienta também *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em vários aspectos mas diferentemente de *Barravento*, a narrativa é linear. Entretanto a oscilação reside na própria trama, o beato do filme em seu discurso oscila entre o político e o religioso, o que em certo sentido é coerente, ou seja os líderes religiosos muitas vezes estabeleciam relações solidárias que se assemelhavam àquelas propostas por setores do pensamento de esquerda. Glauber em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tomou essa suposta relação e entrelaçou discursos de distintos beatos com uma frase que remete ao pensamento marxista. Manuel ouve no alto do Caminho de Santa Cruz⁵⁴ em Monte Santo:

Foi Dom Pedro Alves quem descobriu o Brasil e fez a escola de pedra e sangue. Esse caminho em Monte Santo é pra levar até o céu o corpo e a alma dos inocentes... Meu povo... Andei por mais de cem lugares dizendo que o mundo ia acabar nesta seca, com o fogo saindo pelas pedras. Os prefeito, as autoridade e os fazendeiro disseram que eu estava mentindo Mas o ano passado eu disse que ia secar cem dia e ficou cem dia sem chover! Agora eu digo: o outro lado de lá deste Monte Santo existe uma terra onde tudo é verde Os cavalo comendo as flor e os meninos bebendo leite nas águas do rio. Os homem come o pão feito de pedra e poeira da terra vira farinha. Tem água, comida. E todo dia, quando o Sol nasce, aparece Jesus Cristo e Virgem Maria, São Jorge e meu Santo Sebastião, todo cravado de flecha no peito. Então é preciso mostrar aos donos da terra o poder e a força do Santo. Eles tiraram Dom Pedro do trono e agora querem matar quem ama o Imperador. Mas quem quiser alcançar a salvação fica comigo de hoje em diante até o dia em que aparecer no Sol o sinal de Deus. Vão descer cem anjos com as espada de fogo anunciando o dia da partida e abrindo o nosso caminho na vereda do sertão! E o sertão vai virar mar e o mar virar sertão! *O homem não pode ser escravo do homem!* O homem tem que deixar as terras que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico no lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profundas do Inferno. E nós vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com a sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo.

Glauber combinou um discurso típico de um beato, líder de um movimento messiânico como Antônio Conselheiro e Sebastião de Pedra Bonita, com um tema da teoria marxista, a “exploração do homem pelo homem” através da dominação de classes. O cineasta pesquisou sobre a vida de Conselheiro ao entrevistar pessoas que tinham tido alguma experiência com o

⁵⁴ Segundo Glauber “nos finais do século XVIII, o missionário Apolônio de Todi, explorando os sertões, anunciou ter visto nos céus uma cruz desenhada e fez por isso construir um caminho de pedras, em torno e para cima da montanha” (ROCHA et alii, 1965, p.10)

beato. A prédica de Sebastião do filme é fiel à tradição dos movimentos messiânicos no Brasil desde o século XVI; “as prédicas messiânicas comumente prometem um outro mundo, um mundo de abundância em que tudo vira alimento, ao mesmo tempo, promete para a redenção aos que sofrem e punição para os que vivem na usura” (SILVA JUNIOR, 2005, p.). Fenômenos como esses se espalharam pelo Nordeste promessas semelhantes foram proferidas por outros movimentos sebastianistas como o do Reino Encantado da Pedra Bonita (1836/1838) em Pernambuco, que assim via o futuro nas palavras do beato Sebastião, no Romance de José Lins do Rego, *Pedra Bonita* (1938): “se as pessoas eram pretas, voltavam alvas, como a lua, imortais, ricas e poderosas; e se eram velhas vinham moças”. (REGO, 1938, p.15)

Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* introduz elementos não comuns com as prédicas, o personagem do beato Sebastião ganha um perfil mais politizados, ele aponta os “inimigos do povo”: “os prefeito, as autoridade e os fazendeiros”, “donos da terra”; o Santo explica de modo didático a luta de classes. O discurso convence Manuel e ele passa a fazer parte do grupo de religiosos.

Enquanto os fiéis estão em transe histórico, Sebastião no interior da capela obriga que Manuel procure uma criança para o sacrifício, com o objetivo de livrar Rosa do seu ceticismo, Rosa teria que ter sua “alma” “lavada” com o sangue da criança, com sangue de um “inocente”. Tanto no romance realista *Pedra Bonita* de José Lins do Rego, quanto no livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha, encontramos comentários sobre Pedra Bonita:

Este lugar foi, em 1837, teatro de cenas que recordam as sinistras solenidades religiosas do Achantis. Um mamaluco ou cafuz, um iluminado, ali congregou toda a população dos sítios vizinhos e, engripando-se à pedra, anunciava, convicto, o próximo advento do reino encantado do rei D. Sebastião. Quebrada a pedra, a que subira, não a pancadas de marreta, mas pela ação miraculosa do sangue das crianças, esparzido sobre ela o holocausto, o grande rei irromperia envolto de sua guarda fulgurante, castigando, inexorável, a humanidade ingrata, mas acumulando de riquezas os que houvesse contribuído para o *desencanto*. (CUNHA, 2009, p. 133)

Em *Os cangaceiros* (1953) também há passagens sobre o sacrifício de crianças, ao avaliar os pensamentos de Sinhá Josefina, José Lins do Rego comenta o “sangue do inocentes”:

Ela sabia com toda certeza, que terra do sertão se cobriria de verde, que os riachos jamais secariam, que o leite das vacas e das cabras sobrariam nas panelas dos pobres, que o povo nunca mais passaria fome, quando o Santo

enviado do mártir São Sebastião desencantasse os mistérios na Pedra lavada com o sangue dos inocentes. Ela sabia que todos que vissem o santo ressuscitariam para o louvor final, para a festa maior de todos os tempos. (REGO, 2011, p.41/42)

O Sebastião de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sacrifica a criança com um punhal, Rosa reage e mata Sebastião. Ao mesmo tempo, os beatos são dizimados por Antônio das Mortes, o personagem que representa o jagunço, braço armado dos fazendeiros e da Igreja Católica. Manuel entra em crise histérica grita, percebe que o caminho para a mudança não poderia ser a do messianismo: “(...) só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?”.

Manuel e Rosa são os únicos que escapam do extermínio da sociedade religiosa, e seguem em direção ao cangaço. Após longa caminhada pelo Sertão o vaqueiro se encontra com Corisco e reafirma a sua vontade de lutar, ainda que continuasse a ter espasmos de histeria:

Eu queria entrar para o cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda, nessa guerra”, mas Manuel enfraquece a sua vocação política logo em seguida:” Num tenho o que fazer e queria vingar meu padim Sebastião. Num foi o governo dos coronel que matou ele também?

Corisco, em crise, analisa a situação do sertão nordestino e do cangaço nos seus últimos momentos. Ele esboça mais uma vez uma consciência política, percebe o “governo dos coronel”, uma vaga noção da relação imprópria do poder oficial com os latifundiários. Mesmo que se apresente de maneira tortuosa, as palavras de Corisco no filme apresentam uma conotação mais politizada do que a do beato.

(...) O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu, os bichos agora tão comendo os olhos bonito dela...Morreu Maria mas Lampião está vivo. Virgulino acabou na carne mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo que agora juntou os dois ...Cangaceiro de duas cabeça, uma por fora outra por dentro, uma matando e outra pensando! Agora é que eu quero ver se esse homem de duas cabeça pode consertar esse sertão. É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o governo da república! Mas São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade. Tá aqui! Tá aqui! Tá aqui o meu fuzil pra num deixar pobre morrer de fome.

Corisco absorve o espírito de Lampião, como ele mesmo afirma que é um “cangaceiro de duas cabeças”, e assim se concretiza o espírito guerreiro em uma só pessoa. A transmutação do cangaceiro Corisco, a um só tempo ele mesmo e Lampião, permite que Corisco trave consigo mesmo um diálogo esquizofrênico. Corisco é questionado por Lampião,

que quer saber se foi traído, o discurso de antagonismo ao monstro da maldade ganha ênfase na interpretação brechtiniana do ator Othon Bastos:

Mas foi o sinal ! O sinal! Vai ser na hora do sol nascer. Aqui na toca? Só se foi você. Se você me traiu eu te mato. Eu não! Eles lá, eles lá, os macacos e o Diabo...

O próprio ator em uma entrevista recente discorre sobre a introdução de Brecht na segunda parte do filme, na qual interpreta Corisco:

Et c'est pendant le voyage de huit ou dix heures en Jeep de Salvador au village de Monte Santo que Glauber et moi avons envisagé pour la première fois la possibilité d'utiliser Brecht dans la deuxième moitié du film, la partie de Corisco. Là, évidemment, c'est ma familiarité avec Brecht qui m'a permis de lui proposer plus précisément un changement dans le style d'interprétation de Corisco, qui finalement a bien eu lieu. Glauber a senti alors qu'il pouvait utiliser Brecht dans le film, et nous décidâmes, ensemble, d'intégrer des éléments brechtiens dans la composition de Corisco. On a décidé, par exemple, supprimer les scènes en flash-backs et de les remplacer par seul récit de Corisco s'adressant directement au spectateur. (BASTOS in: Bax,2005, p.97)⁵⁵

Glauber abraça a técnica do “distanciamento”, no desejo e combater a ideologia e a alienação do espectador ao se distanciar do presente, passa a estranhar uma realidade que outrora lhe era familiar, passa perceber o absurdo da realidade na qual está inserido, desfamiliarizar o público em relação a uma situação com a qual se acostumou, para tornar essa situação mais compreensiva.

Por outro lado, o ator deve atuar explicitando a sua representação, esta técnica faz com que se dirija ao público com a intenção de denunciar a realidade. É o chamado “gestus social”, os personagens dialogam como se estivessem em público, dirigindo a sua “fala” para o espectador, como ocorre em algumas passagens da representação de Corisco realizada por Othon Bastos, como a cena na qual ele encarna dois cangaceiros: Corisco e Lampião.

Nesse sentido em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Corisco afirma essa dualidade e aponta literalmente para o alto e na diagonal, como se insinuasse que o inimigo maior está longe dali: o governo e suas relações com o imperialismo, o Dragão da Maldade. O discurso

⁵⁵ Durante a viagem de oito ou dez horas em um Jeep de Salvador ao vilarejo de Monte Santo que Glauber e eu consideramos pela primeira vez a possibilidade de utilizar Brecht na segunda metade do filme, a parte de Corisco. Minha familiaridade com Brecht que me permitiu de lhe propor mais precisamente uma mudança no estilo de interpretação de Corisco, que teve um bom resultado. Glauber sentiu então que ele poderia utilizar Brecht no filme, e nós decidimos juntos, integrar os elementos brechtinianos na composição de Corisco. Decidimos, por exemplo, suprimir as cenas em flash-backs e de substituir somente pela narrativa de Corisco endereçada diretamente ao espectador.

mais politizado de Corisco dialoga com as experiências das Ligas Camponesas na década de 1960, quando havia em seus quadros militantes que consideravam o momento propício para o desenlace de uma revolução social que partiria do campo, como defendia o líder do movimento Francisco Julião que negava as medidas parciais de reforma agrária, para Julião;

(...) o campesinato era (...) a principal força da ‘revolução brasileira’, cujo conteúdo era imediatamente socialista”. (apud MEDEIROS, 1989, p.55)

O discurso de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* arregimenta da mesma forma o oprimido do campo para a luta: “... Homem só tem validade quando pega nas arma pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. É no rifle e no punhal”. Diálogo semelhante ao de Aruan em *Barravento* quando dizia que se pesca com tarrafa e não com reza, dialogando, assim, com o posicionamento de Francisco Julião em 1962:

(...) o despertar das massas camponesas convencida, como já se encontra, de que elas poderão desatar um processo político capaz de conduzir o país à revolução social. (apud MEDEIROS, 1989, p.35).

Contudo, a fala politizada do cangaceiro, assim como a do beato não é levada até o fim. Corisco tende a enfraquecer a via política em nome das relações tradicionais do código de lealdade e honra.

Em seguida, Corisco ordena que Manuel observe a chegada de Antonio das Mortes. Ao voltar, o vaqueiro Manuel, exercendo o papel de coiteiro⁵⁶ informa à Corisco:

Num tem mais nem um caminho pra fugir. Os macaco fecharam todas as saídas. Pernambuco, Alagoas e Sergipe. Antônio das Mortes jogou o laço e tá apertando com força. Já anunciou que vai levar sua cabeça pra mostrar ao Presidente.

Antônio das Mortes e os “macaco” representam nesse momento não somente o jagunço, mas também as volantes, forças da repressão formada pelos governos com o intuito exclusivo de combater os bandos de cangaceiros; grande parte dos recrutados são jagunços como Antônio das Mortes, no duelo final ele diz:

Se entrega Corisco
Eu não me entrego não
Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão!

⁵⁶ Segundo o pesquisador José Umberto “Os coiteiros conheciam a fundo as manobras e as táticas internas aplicadas na guerrilhas dos cangaceiros. A polícia, em si, talvez nunca tivesse derrotado o movimento do cangaço. Precisou comprar os coiteiros, a fim de derrotá-lo. O Governo passou a pagar ao coiteiro traidor 4 mil-éis por dia para prestar informações substanciais...” (José Umberto. Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião in: Cangaço, O Nordeste no Cinema Brasileiro, CAETANO - org.)

Eu não me entrego não
Não me entrego ao tenente
Não me entrego ao capitão
Eu me entrego só na morte
de parabelo na mão!

Na vida real, o responsável pela morte de Corisco, o Major Joel Rufino diz que quando disparou a arma, Corisco exclamou: “Mais fortes são os poderes de Deus!”. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Corisco quando salta diante de Antônio das Mortes, ao receber o tiro diz: “Mais fortes são os poderes do povo!”, em evidente alusão de Glauber à resistência dos movimentos populares ao longo da história brasileira e principalmente ao momento de agitação política na década de 1960.

Antônio das Mortes afirma: “Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento...”. Esse depoimento revela por um lado que ele como jagunço não tem muita opção, refém do sistema de apadrinhamento e da vendeta do sertão, sente-se impelido para cumprir as ordens, cumprir o destino, termo muito utilizado no filme e nos romances de José Lins do Rego, comum na fala do sertanejo. O destino aparece aqui com conteúdo semelhante ao da mitologia grega na qual é compreendido como uma divindade das mais poderosas: “... Nada pode modificar o que ele determinou” (COMMELIN, 1959, p.14). “Os cegos decretos do Destino tornaram culpados muitos mortais, apesar de seu desejo de ser virtuoso” (COMMELIN, 1959, p.15). A fala de Antônio das Mortes assemelha-se, portanto, ao depoimento da pessoa que na vida real matou Corisco, o Major Rufino “- Matei ele, mas contra a vontade!” (Apud ROCHA, 1965, p.13)

Manuel e Rosa escapam de um novo massacre e são perseguidos por Antônio das Mortes e correm desesperadamente pela caatinga. Os dois saem das duas lutas “primitivas” (o messianismo e o cangaço) sem alcançar o objetivo de pôr fim ao mundo de injustiças no qual vivem. O desejo de fugir do sertão era recorrente na população, a fuga aparece em muitas passagens do romance *Os Cangaceiros*, como a que se segue, na qual o Cantador Dioclécio aconselha Bentinho irmão do terrível cangaceiro Aparício a fugir:

Rapaz este teu criado não é homem de mentir, nem homem de visagem, por isso eu te aconselho: deixa esta merda e vai para longe. Este sertão não tem pena de ninguém (...) o melhor mesmo é cair no mundo. (REGO, 2011, p.304)

Manuel juntamente com Rosa fogem e deixam para trás o mundo de fome e violência, correm pelo sertão ao encontro do mar, que paulatinamente invade a tela, a função dialética do confronto das forças antagônicas promoveu uma nova síntese, que fica em aberto no filme,

ela não se explicita, mas soa como uma esperança, ou para o imaginário político de esquerda da época, da qual Glauber fazia parte, a imagem do oceano que irrompe no final anuncia um novo momento, o início de uma revolução social, o cineasta via isso não como uma certeza, mas com um desiderato pessoal e uma necessidade histórica e social.

A estrutura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* articula-se a partir de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, essa obra foi precursora dos estudos antropológicos e sociológicos no Brasil, o autor analisou parte do material estudado a partir do quadro teórico do darwinismo social e do positivismo, dispensou ou talvez não tivesse conhecimento de teóricos mais recentes como Karl Marx, preferindo centralizar as análises do ponto de vista das teorias da miscigenação. Apesar disso, o livro levanta problemas sociais graves como a fome, a vida de miserabilidade do sertão e a ausência do Estado na assistência àquelas populações pobres. Do mesmo modo o livro relata insurreições messiânicas, apontando para a existência de revoltas populares no Brasil. Estas denúncias contidas na obra euclidiana são retomadas por Glauber inspirando-se em um teórico precursor da sociologia brasileira, que adotou um estilo similar ao do cineasta, qual seja o da antologia épica, narrativa na qual predomina o dramático e a representação da grandiosidade, a exemplo dos grandes horizontes do sertão servindo de cenário para mostrar o colossal conflito entre Deus e o Diabo. Influência essa também retirada dos filmes de *western* com o uso do plano geral onde o homem ocupa espaço reduzido na tela para mostrar a fragilidade humana diante da difícil realidade, o gigante. Mas especificamente o gigante do imperialismo das empresas internacionais, o Dragão da Maldade.

Para a construção fílmica a literatura realista de José Lins do Rego complementa em grande parte as informações trazidas pelo *Os Sertões*, *Pedra Bonita* e *Os Cangaceiros*, Glauber também observou as expressões populares dos personagens que se aproximam dos diálogos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. A Literatura de Cordel também influenciou bastante a narração do filme, como na cena final quando o repentista canta uma música com a seguinte letra:

O sertão vai virar mar/ e o mar vai virar sertão/ Tá contada minha estória, /
verdade, imaginação/ Espero que sinhô/ tenha tirado uma lição:/ que assim
mal dividido / esse mundo anda errado, / que a terra é do Homem, / não é de
Deus nem do Diabo.

Glauber com esse tipo de elaboração fílmica realizou *Deus e o Diabo na Terra do Sol* tendo em vista a movimentação das Ligas Camponesas e a reivindicação crescente de setores

da sociedade brasileira que exigiam a efetiva realização da reforma agrária. A persistência do problema da terra, como a existência de grandes latifúndios, torna o filme um objeto de estudo atual, pois permite pensar a realidade social do sertão nordestino, os problemas políticos e a questão agrária brasileira.

4.3 TERRA EM TRANSE – A América Latina e o Imperialismo

O filme *Terra em Transe* faz parte do momento em que intelectuais, artistas e grupos políticos de esquerda organizados, faziam um balanço da situação política após a deflagração do golpe militar de 1964. Ao lado desse filme, outros seguiram a mesma linha, como: *O Desafio* (1965) de Saraceni e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl; todos realizam uma reflexão sobre a ditadura militar, expressando a angústia do momento, mas também buscando saídas políticas para os problemas sociais e para o autoritarismo do governo do marechal Humberto Castelo Branco (1964/1967).

Glauber expunha em *Terra em Transe* duas tendências predominantes na esquerda daquele momento, *grosso modo* uma defendia uma atuação no interior do que restava de instituições democráticas, acreditando que era preciso organizar a sociedade civil; a outra era a favor da luta armada, como tática capaz de derrubar a ditadura militar e implantar o socialismo.

Em um debate acirrado ocorrido no Museu da Imagem e do Som no Rio de Janeiro em 1968, o filme de Glauber foi criticado por intelectuais de esquerda, dentre os quais o jornalista Fernando Gabeira, debatedor no evento, considerando que *Terra em Transe* fazia apologia à guerrilha, naquele momento em se instalara uma ditadura.

Gabeira criticava a opção pela guerrilha no período do debate, e poucos meses depois viria a integrar um grupo guerrilheiro, a contradição de intelectuais como Gabeira, encontra eco no personagem Paulo Martins, indeciso quanto à forma política mais adequada para o momento histórico.

A complexidade da construção do personagem Paulo Martins concentra contradições presentes nas concepções de setores da esquerda brasileira, pois o personagem mantém relações com uma multinacional - apadrinhado pelo representante da Explint em Eldorado, Porfírio Diaz -; apoia, sem muita convicção, o governador Vieira da província de Alecrim, que se sustenta em uma plataforma de esquerda, mas tenta manter o equilíbrio do seu governo, através do pacto de classes (aliança do proletariado com a burguesia nacional e os latifundiários)⁵⁷. A burguesia nacional é representada por Júlio Fuentes, dono de um

⁵⁷ Bem verdade que esse terceiro ator político (os latifundiários) não eram contemplados em nenhuma plataforma de esquerda. Talvez possamos considerar que essa representação de Glauber encontra-se próxima da prática do PCB, pois ao relacionar-se com setores de partido dominantes (e exemplo do PTB) aproximava-se também de suas composições heterogêneas, inclusive de latifundiários.

conglomerado dos meios de comunicação e proprietário de vários meios de produção: minas de ouro, jazidas de petróleo etc.

A despeito dessas relações do guerrilheiro Paulo, a luta armada aparece no final como o caminho mais apropriado para pôr fim à miséria e à fome, pois o personagem consegue, ao partir para o confronto armado, libertar-se do jugo da esquerda pragmática e de seu padrinho Diaz. O posicionamento do diretor é evidente, apesar dos deslizes políticos de Paulo como agredir fisicamente um camponês e de ter-se envolvido com o pragmatismo de esquerda e de direita.

Paulo apresenta na maior parte do filme uma angústia profunda provocada pela situação política e social de Eldorado. O personagem transita entre a melancolia e o transe, este último expresso diante da situação de vida intolerável, a impotência levada ao extremo, explode a energia que estava represada pela melancolia. Assim alternam-se momentos de silêncio e barulho, de imobilidade e agitação, neste último Paulo age de modo histérico e fala aos gritos.

A narração do filme é caótica, assemelhando-se à violência do próprio momento histórico, não só no Brasil com na América Latina. Nele aparece a debilidade política dos lutadores sociais, sua impotência diante da miséria e da fome, essa desestruturação social e política é representada pelo desequilíbrio do corpo (no transe) e pelo caos aparente da trilha sonora na qual se escuta tiros de arma de fogo em diversas cenas.

Depois de romper com Diaz, Paulo apoia a candidatura do vereador Felipe Vieira para governador de Alecrim, um candidato com ideias progressistas. Sara, secretária de Vieira e militante política, ao entrar na redação do jornal em que trabalha Paulo Martins, o *Aurora Livre*, leva para Paulo fotografias de crianças desamparadas, sem escolas e hospitais repletos de doentes. Sara diz para Paulo que é preciso fazer algo pois os donativos são insuficientes. Paulo indignado afirma que Eldorado precisa de um líder político. O trecho citado indica uma situação social calamitosa, que exige atitudes políticas urgentes. Contrapõe-se duas táticas utilizadas por grupos de esquerda, a primeira, convocando para a ação direta, a segunda propondo a ação institucional, tal como aparece no filme quando Sara convoca o guerrilheiro para uma luta política no interior das instituições legais.

Na cena seguinte os dois aparecem confraternizando com Vieira para sua campanha de reeleição, riem de maneira sarcástica, Vieira diz:

Eu vim de baixo, Sara sabe de minha luta. Quando comecei como vereador tive de enfrentar o mau-caratismo... a corrupção e sempre pelas causas mais nobres e por isso as mais difíceis.

O perfil do candidato agradou Paulo Martins. E Vieira começa sua campanha andando em uma área rural pobre prometendo vida nova às pessoas. Um auxiliar do candidato anota todos os pedidos dos eleitores, em contraste com a sua indiferença pelas queixas da população. A ironia da cena é reforçada por uma música instrumental, o candidato demagógico faz gestos tradicionais: afagos, beijos e crianças no colo. Até o momento que chega um camponês, envergonhado, sem conseguir articular o que pensava:

Governador em nome desse pessoal queria pedir a sua atenção ... para água e para nossas terras melhorar...Agora se o senhor quiser também ... o senhor podia...é....

Vieira demonstra não estar atento às demandas dos eleitores e interrompe a fala do camponês:

Pode ficar tranquilo meu filho com esses abusos, vai tomando nota Marinho...

Em seguida volta aos abraços, cumprindo apenas um ritual, as suas falas são desprovidas de conteúdo.

Com a vitória de Vieira, Paulo já questiona o futuro, como poderia se realizar um governo com princípios de esquerda:

E vencemos! As coisas que vi naquela campanha era uma tragédia maior do que nossas próprias forças. Na calma da mesma varanda, que tínhamos planejado em festa a luta. Eu agora ao teu lado pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava: “Como responderia o governador eleito às promessas do candidato? (...) como reagiríamos nós?”

Em seguida mostra o governador eleito visitando o mesmo local onde o camponês o tinha interpelado, mas não conseguira concluir sua fala, ele agora, ao lado da esposa e de um grupo de agricultores pobres, encontra Vieira de novo e o interpela:

É que nossas famílias chegou nessas terras tem mais de vinte ano. E a gente cultivou as terra, plantou nela e a mulher da gente pariu nessas terra...Agora a gente não pode deixar as terra, só porque pareceu uns dono, vindo não sei da onde, trazendo papel do cartório e dizendo que as terra é dele.... é isso que eu queria dizer seu doutor ... a gente confia no senhor mas... se a justiça decidir da gente deixar as terra... a gente morre mas não deixa não.

A situação do agricultor pobre que aparece em *Terra em Transe* corresponde a situação agrária do Brasil de muito tempo. Grandes proprietários rurais forjam documentos

alegando serem donos de terras ocupadas pelos agricultores mais pobres, e frequentemente a justiça reconhece a validade desses papéis, o chamado fenômeno da grilagem.

É nesse momento que Paulo interrompe o agricultor e o agride, ou seja, um integrante do governo, com posições de esquerda e sonhos de revolução, age de modo aparentemente contraditório, no entanto perfeitamente coerente com a postura brechtiana adotada pelo personagem, a provocação política, a agressão, aparece como expediente de choque para despertar a reação do camponês. Entretanto, a situação se agrava, em uma outra cena o mesmo camponês é assassinado, seguida pela informação prestada pelo comandante das forças armadas do governo de Vieira, segunda a qual haveria evidências de que o crime fora cometido por um latifundiário.

Entretanto, Vieira não pune o assassinato do camponês, pois o assassino era o Coronel Moreira, latifundiário como outros que patrocinaram a sua campanha. Por conta deste fato Paulo resolve abandonar Vieira, porém é convencido por Sara e por integrantes do governo a retornar à política e apoiar a candidatura de Vieira para presidente. Por isso, mesmo sem muita convicção empenha-se na campanha do governador de Alecrim, organiza e apresenta uma passeata/desfile de escola de samba, por onde passam os arquétipos desse país latino-americano: a esposa do agricultor assassinado, o senador (defensor do desenvolvimentismo), o sindicalista, o morador de rua e a Igreja Católica encarnada na figura do padre. O candidato está atordoado, expresso em seu caminhar indeciso, na sua face preocupada e na sonoridade que mistura o samba com ruídos.

Paulo e Sara, também atordoados, observam que o governador não consegue falar, o guerrilheiro reflete sobre seus atos, sua escolha por Vieira mesmo sabendo de suas limitações em não afrontar diretamente os problemas sociais, pois estava comprometido com o capital. Durante a passeata/desfile carnavalesco, Paulo reflete consigo:

Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a história sem sofrer até que um dia pela consciência a massa tome o poder!

O guerrilheiro tenta convencer-se de que há uma opção mais moderada e mais eficiente para atender as demandas sociais mais urgentes, mas observa a dificuldade da formação de uma consciência de classe, ainda que aparente esperança. Em seguida, nesse mesmo longo plano-sequência Paulo faz mais uma reflexão:

Ando pelas ruas e vejo o povo magro, apático, abatido, este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo alquebrado cujo o sangue sem vigor. Este povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula o irmão a dor. O sentimento do nada que gera o amor. A morte como fé, não como temor.

O guerrilheiro Paulo parece desacreditar na ordem democrática e nos partidos que formalmente representariam os anseios populares, mas que não estão à altura das grandes transformações, por isso a citação da morte, por isso a escolha da guerrilha, a opção pelo fim da vida, a exaltação do confronto armado como saída para a situação de pobreza.

Paulo desconfia dos agentes da história, do próprio povo, os proletários e os camponeses. Sara desconfiada da descrença de Paulo afirma para ele que “a culpa não é do povo”, utilizando a mesma expressão do cego Júlio em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Paulo continua a desconfiar, apesar de constantemente pensar na revolução armada.

Eles saem correndo atrás com aquele primeiro acena com uma espada ou uma cruz.

Em seguida, Sara puxa o sindicalista para supostamente apresentar a posição do povo para Paulo:

Fala Jerônimo, fala Jêrônimo!

Depois de uma rajada de balas, a balbúrdia que ocorria se encerra, faz-se silêncio e todos param para ouvir Jerônimo:

Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente de meu sindicato. Estou na luta de classes e acho que está tudo errado. E eu não sei o que fazer. O país está em uma grande crise e o melhor? É aguardar ordem do presidente.

Em seguida Paulo tampa a boca de Jerônimo e diz:

Estão vendo que é o povo, um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram em Jerônimo no poder?

O morador de rua retira a mão de Paulo e pede um momento para poder falar.

Eu vou falar agora, ... com licença dos doutores, seu Jerônimo faz a política da gente mas seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!

O morador de rua agredido pela segurança de Vieira e acusado aos gritos de extremista é morto durante o evento político. Esse trecho do filme é bem elucidativo, pois o povo aparece representado por um dirigente sindical (Jerônimo) tutelado pelo Estado, aguardando decisão do governo, distante da grande massa, distante do poder, tal como o morador de rua denunciou. A desconfiança, portanto recai sobre as direções sindicais que se arvoram em defender o povo, mas se identificariam com os governantes. Em depoimento concedido a Raquel Gerber, o cineasta afirma:

Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o cinema novo desceu (Apud GERBER, 1991, p.16).

Mais uma vez o protagonismo histórico para Glauber é reservado ao lumpemproletariado ou à chamada escória da sociedade. Paulo é acusado como responsável pelo ocorrido, por ter incitado as massas, ele responde com uma ponta de esperança na revolução, como saída daquele impasse. Paulo diz para Vieira encolerizado com o tumulto causado pelo guerrilheiro:

Se você quer poder tem que experimentar a luta. Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem. E o homem é difícil de se dominar, mais difícil que as massas.

Mas Diaz procura Fuentes, o proprietário da TV Eldorado, emissora que o havia criticado. Fuentes trai o guerrilheiro e os partidários de Vieira. Diaz garante a Fuentes vantagens financeiras na sociedade entre os dois. Assim, Glauber retoma a crítica à esquerda, em particular aos setores do PCB que oficialmente defendiam a aliança da burguesia nacional com o proletariado. Como pensava Nelson Werneck Sodré:

Nelson Werneck Sodré (1964), no livro *Introdução à Revolução Brasileira*, seguindo a orientação dominante do PCB, postulava que a tradição agrária do país atrelado a uma economia escravista, constantemente regressando a um tipo, considerado inferior, de “feudalismo” dificultaria a inserção do país em um patamar superior de consolidação capitalista, isto, conseqüentemente impediria a concessão de benesses que o capitalismo na sua versão original. (SILVA JUNIOR)

Para Sodré, seguindo de perto as concepções pecebistas, o estabelecimento dessas novas classes seria fundamental na pressão popular por conquistas sociais, tendo o Estado como provedor dessas mudanças. O pensamento dominante no PCB, influenciado pelas ideias do desenvolvimentismo era de a de fortalecer a burguesia nacional. O Estado, dentro dessa concepção, redistribuiria os dividendos do desenvolvimento econômico. Como afirma Sodré:

O Brasil denuncia, na inquietação do presente, a antinomia de sua estrutura econômica, colonial, profundamente associada aos interesses do imperialismo, enquanto a sociedade, em seu desenvolvimento dinâmico, impulsiona a burguesia nacional e o proletariado como forças capazes de proporcionar uma política de transformação daquela estrutura nacional cujas linhas permitam a livre expressão dos interesses e forças reais das classes em que se divide a sociedade brasileira. (SODRÉ, 1978, p.58).

Para os partidários dessa concepção, o latifúndio (considerado como “feudal” ou “semi-feudal”) e o imperialismo eram os problemas mais graves. O estabelecimento de uma burguesia industrial urbana poderia contribuir para a consecução de um projeto comum com o proletariado e as camadas médias, um programa de desenvolvimento nacional-democrático.

No filme, a aliança entre a burguesia nacional e setores da esquerda foi rompida pela traição de Fuentes que aceita um pacto proposto por Diaz, ou seja, forma-se uma aliança entre o capital estrangeiro e a burguesia nacional, no diálogo entre os dois estabelece-se o acordo, e Diaz critica Fuentes por acreditar em Paulo.

Fuentes: Paulo me garantiu que a concorrência deles era fatal

Diaz: Mas Paulo tem alguma coerência política?

Fuentes: Afinal ele é um democrata.

Diaz: Democracia?

Fuentes: Ele participou do Partido Extremista na juventude e você também.

Diaz: Mas eu encontrei Deus.

Fuentes: Eu sei, eu sei. Mas as cartas estão aí, não estão? Estamos em campos opostos?

Diaz: Opostos?

Diaz: Qual o resultado de Vieira, Paulo e extremistas? Uma vez no poder eles engolirão você. Eles não respeitam pactos.

Fuentes: Mas eu sou um homem de esquerda.

Diaz: O que?! (risos). Olha imbecil, escute... a luta de classes existe. Qual a sua classe? Vamos diga.

Fuentes: Se desenvolvermos a indústria, se dermos emprego talvez.

Diaz: Conversa, eles sempre desejarão sempre mais, eles querem o poder isso nunca. Entendeu? Nunca!

(...)

Fuentes: Como vou explicar meus sócios

Diaz: Não precisa explicar nada. Vamos virar a mesa e fazer a história.

Fuentes: Mas eu tenho as garantias.

Diaz: Garantias tenho eu.

Fuentes: Quais?

Diaz: Se houver eleições Vieira ganha, se não houver ganho eu. A simpatia da Explint usando a sua máquina de propaganda. A Explint paga, matéria paga.

Assim a burguesia nacional se dobra aos apelos de uma multinacional. Enquanto Álvaro que estava presente no diálogo dos dois, conta para Paulo a traição, dizendo que enquanto se preparava uma revolução Júlio, Diaz e a Explint preparavam um golpe.

Portanto, não há diferenças entre uma burguesia e outra em termos comerciais, os interesses estão relacionados a um mesmo sistema econômico. A ditadura no Brasil não foi empecilho ao desenvolvimento do capital nacional e estrangeiro, ao contrário, conferiram grandes vantagens às empresas multinacionais. Nesse trecho de Terra em Transe ressalta-se a questão da luta de classes, Diaz o representante do conglomerado multinacional é quem

afirma categoricamente a existência do conflito, ao contrário dos personagens que representam o pensamento de esquerda que ao relativizar a exploração da empresa nacional, passa a colocar em relevo a questão do imperialismo.

O desfecho de Terra em Transe retoma em grande parte e até mesmo repete imagens iniciais do filme, quando Fernandez exige a renúncia de Viera como governador, e este aceita renunciar, para desespero de Paulo, que perplexo também volta a pensar em Diaz como o maior problema, ou seja, através do personagem do guerrilheiro percebíamos que Glauber também considerava o imperialismo um problema maior.

A seguir aparecem imagens intercaladas de Vieira e Diaz, o primeiro no meio da população e o segundo subindo um rochedo próximo ao mar. Cada um anunciava sua plataforma através dos valores que cada candidatura trazia:

Diaz: A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós somos eleitos pelo povo, logo somos delegados de sua vontade

Vieira: É um tempo de decisões. Os reacionários comerão a poeira da história.

(...)

Vieira: defenderei nossas riquezas contra o invasor estrangeiro!

Diaz: Meu designo é Deus. A minha bandeira é o trabalho, o meu destino é a felicidade. A pátria é intocável, a família é sagrada (...)

Vieira: Apenas uma força moverá a história e esta força ninguém poderá deter!

Vieira: Esta força é o povo! Esta força é o povo! É o povo!

Diaz era o candidato da direita com apoio da burguesia e da mídia, defendia valores cristãos, como a linha da Tradição, Família e Pátria, organização de setores católicos conservadores. Enquanto Vieira é o nacionalista com ideias democráticas de participação popular, suas palavras tocam em um aspecto da teoria marxista de classe, considera o agente da história no capitalismo a classe trabalhadora, entendendo “povo” como a classe dominada.

Glauber delimitava os confrontos que estavam em jogo na época: um governante que não era exatamente de esquerda, mas que assumia demandas da esquerda na campanha. Diaz, um senador representante da burguesia, conservador e cristão, defensor da “moral e dos bons costumes” e candidato a presidente de Eldorado. Entretanto, as eleições não acontecem, pois Diaz assume o poder como previra através de um golpe e Paulo exige uma reação armada ao golpe.

Medida rechaçada por Vieira que determina a dispersão da resistência para evitar o derramamento do sangue dos inocentes (uma referência a Deus e o Diabo na Terra do Sol), desde então Paulo parte para o confronto armado contra o imperialismo, recusando as ordens

do governador. Enquanto Diaz é “coroador” ditador de Eldorado afirmando que pela força vai implantar uma civilização. Glauber, - em função da sua defesa das raízes nacionais e latino-americanas-, acreditava que o domínio político se daria não somente no plano do crescimento econômico e espacial das empresas multinacionais, mas também no plano do próprio modo de vida da população, que seria fortemente influenciado pelo estilo “civilizado” europeu e estadunidense.

O final do filme ao apresentar imagens distintas em cortes rápidos, dá a sensação de dramaticidade, o guerrilheiro aparece em destaque, e mostra a posição de Glauber, uma causa referente ao combate dos problemas sociais que persistem: existir exige o enfrentamento da morte, por isso a morte já era concebida como uma realidade no horizonte. No final de *Terra em Transe* Sara questiona a postura de Paulo:

O que prova a sua morte?

Paulo responde:

O triunfo da beleza e da justiça.

A guerrilha teria como finalidade a busca da justiça, consumada mesmo após morte de quem luta, o seu triunfo é também o da beleza, o ato de se empenhar em prol da humanidade mesmo com derramamento de sangue, o belo como analogia da ação moral, ética. Glauber no *Cahiers du Cinéma* em 1967, dizia que era “uma contingência trágica que todo homem do Terceiro Mundo deve enfrentar” (ROCHA, 1967, *Cahiers du Cinéma*, nº, p.120).

Para Glauber, o homem do Terceiro Mundo devido à fome e à pobreza de seus países teria, mesmo inconscientemente, a violência e a morte em seu horizonte. A fome causaria também esse estado de delírio místico visto no personagem Paulo Martins Durante a passeata/desfile carnavalesco, iluminações e transe místicos respondem perguntas impossíveis para a lógica da teoria revolucionária.

O transe dos místicos, olhe bem nossos olhos, a nossa pele se começamos a ver as coisas claras ... somente a violência das mãos.

Glauber não deixa de citar a importância da religião para elaborar uma saída para os problemas do Terceiro Mundo, o transe também era uma forma de aprendizado. Parte dessa carga mística advinha da fome, o transe seria um modo de exposição da violência, que explode depois de um tempo represando os sofrimentos.

Em *Terra em Transe* o fio condutor para a história é a luta de classes inserida no contexto da América Latina, evidentemente Glauber parte de sínteses da realidade dos países latino-americanos, muitos estavam sob o domínio de ditaduras militares e outros ainda se transformariam em governos despóticos. O Brasil aparece como referência maior, Glauber apresenta as alianças de classes que foram (e são) feitas para que se mantenha o status quo. Nesse sentido os temas da sociologia estão mais uma vez presente e servem de fio condutor para a narrativa do filme, a luta de classe que estrutura os polos de oposição e composição das forças políticas, a representação das classes sociais dominadas, concedendo voz aos estratos mais marginalizados, como o lupemproletariado.

O filme *Terra em Transe*, não deixa de apresentar a revolução armada como caminho para resolver os impasses do capitalismo, entretanto, Glauber apresenta as contradições e hesitações nessa escolha, por isso Paulo vive constantemente dilacerado pela dúvida e pelo ódio. E esses momentos são apresentados pelo exercício da reflexão do personagem que aparecem como poesia, dita ou pensada, Glauber desejava abordar a relação da arte com a realidade social. O discurso/poema que finaliza *Terra em Transe*, mas que também faz parte do início do filme é um exemplo desse esforço do cineasta, em mostrar essa relação.

Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias. Não é mais possível essa festa de bandeiras com guerra e cristo na mesma posição! Assim não é possível a impotência da fé, a ingenuidade da fé... Não é mais possível somos filhos das trevas, da inquisição e da conversão. E somos infinita e eternamente filhos do medo, da sangria no corpo de nosso irmão! E não assumimos a nossa violência, não assumimos o nosso passado, falo raquítico passado, de preguiça e de preces, uma paisagem sobre almas indolentes. Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza dos indolentes.

Ah! Não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos. Até quando além da fé e da esperança, suportaremos? (...)

O desespero do poeta no final é a expressão do intolerável, da abominável situação de pobreza que não se rompe no interior do círculo da política institucional aparentemente incapaz de resolver os graves problemas sociais, essa roda parece não ter fim, a injustiça aparece como quase eterna. Por outro lado, Glauber é um interlocutor muito desconfiado da

ação das massas, a dúvida aparece constantemente nas reflexões de Paulo, levando-o a considerar o povo e certas direções políticas como indolentes, capazes de acomodarem-se à situação política, em analogia a não-reação armada dos setores de esquerda que supostamente poderiam ter reagido ao golpe de 1964.

Ao caracterizar como indolente essa falta de ação, Glauber, através de seu personagem Paulo, aproxima-se do evolucionismo, presente em Euclides da Cunha, que muitas vezes descrevia o sertanejo como indolente. Mas o cineasta tinha como real objetivo provocar as classes sociais desprovidas dos meios de produção para entrar na luta revolucionária, empunhar uma arma, como faz grande parte dos personagens do filme. Glauber considerava *Terra em Transe* um cinema de agitação, ou seja, tocar o espectador para a luta através da história da formação de um guerrilheiro.

A guerrilha para Glauber significava a necessidade intrínseca de uma resposta à dor da exploração das riquezas nacionais e responsável em última instância pela miséria e fome da América Latina. Entretanto, a questão da classe social atravessa toda a problemática social apresentada pelo filme, em uma leitura direta, há o conflito de classes, este é mediado pelo Estado, que se torna um balcão de negócios da iniciativa privada, mesmo em um governo afinado com as propostas de “esquerda”, como o de Vieira, capitula quando assume o poder legalmente constituído, atuando preferencialmente a favor das classes dominantes.

4.4 O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO (1969) – A MODERNIDADE E AS VELHAS (NOVAS) CLASSES SOCIAIS DO SERTÃO

O filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, representa o retorno do diretor Glauber Rocha ao sertão, as figuras mitológicas estão presentes como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas a expectativa revolucionária deste filme transforma-se em frustração no *Dragão da Maldade*. A ditadura militar no Brasil exacerbava-se com a promulgação do ato institucional nº5 de 1968 no governo do Marechal Artur Costa e Silva, restringe-se ainda mais a liberdade no Brasil, os desdobramentos se consumaram na intensificação das perseguições políticas aos opositores do regime que dentre outras ações impunha a censura às criações artísticas de viés mais politizado.

Em *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, esboça-se a sensação de impotência diante de projetos políticos frustrados, a revolução que parecia próxima, agora distancia-se. O projeto do Cinema Novo, liderado por Glauber em fazer da arte um objeto de

reflexões políticas e de intervenção na sociedade, tornava-se cada vez mais difícil de ser realizado.

Por outro lado, como já citado houve um crescimento vertiginoso da indústria cultural no Brasil, produto de uma nova onda da expansão capitalista conduzida pelos sucessivos governos militares, evidenciada, por exemplo, em vultosas obras da construção civil como a Transamazônica. Presenciava-se o mal-estar de uma “modernização” que não reduzia o “atraso” do ponto de vista social, pois o crescimento econômico não era acompanhado da melhoria das condições sociais de vida.

(Nos países pobres a “modernização”) caracterizava-se pela adoção de padrões de consumo, de comportamento, de instituições, valores e ideias das sociedades mais avançadas (países desenvolvidos), sem importar necessariamente em transformações reais da estrutura econômica e social. (DOMINGUES, 1999. p.71).

Consolidava-se a chamada “modernização conservadora”, provocando em setores da esquerda uma reavaliação do projeto “nacional-desenvolvimentista” defendido na década de 1960, quando o discurso militante de alguns apontava para a razão dualista atraso/dependência e modernidade/libertação nacional. O final da década desfazia a ilusão, alguns setores da esquerda percebiam que havia traços de conservadorismo na concepção do nacional/desenvolvimentismo. Observava-se que tal concepção estava a serviço da expansão capitalista no Brasil. Glauber, em 1969, também compartilhava desta crítica:

Mais nous sommes en polémique avec les économistes brésiliens d'avant-garde (de droite et de gauche), dont l'objectif est de créer une société de consommation de type soviéto-américaine, et cela en détruisant les racines, les caractéristiques de notre civilisation. Notre grande préoccupation – pour nous cinéastes et artistes de nouvelle génération – c'est de démontrer que le développement économique n'aura un sens humaniste que s'il permet – même dans un système socialiste – le développement intégral de l'esprit tropicaliste. (ROCHA, *Le Monde*, 20/10/1969)⁵⁸

O cineasta demonstra nesse momento, 1969, desilusão com o desenvolvimentismo, compreendendo que precedendo a economia teríamos o problema humano da sobrevivência, e também, mais especificamente da identidade brasileira e de sua cultura. Glauber nesse

⁵⁸ Mas nós estamos com os economistas brasileiros de vanguarda (de direita e de esquerda, cujo o objetivo é de criar uma sociedade de consumo do tipo soviético-americano). Nossa grande preocupação – para nós cineastas e artistas da nova geração – é de demonstrar que o desenvolvimento econômico não terá um sentido humanista desde que permita – mesmo dentro de um sistema socialista – O desenvolvimento integral do espírito tropicalista.

período mostra preocupação com o crescimento de produtos culturais estrangeiros, por isso a analogia com o tropicalismo.

No mesmo ano do artigo, Glauber lançava *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* utilizando mais uma vez os elementos tradicionais da cultura brasileira refigurados anteriormente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* com a representação de cangaceiros, beatos e a utilização de cantigas populares com o ritmo dos repentistas. Assim, o filme assume ares nostálgicos, tradições convivendo com a modernidade de um sertão por onde trafegam automóveis. Glauber desejava abordar o impacto do crescimento econômico capitalista associado à ideologia da modernidade, avançando até mesmo sobre a região mais emblemática do “atraso brasileiro”, como afirma Glauber no livro *Revolução do Cinema Novo*:

De mim era preciso dizer que o asfalto, o progresso tecnológico não mudaram as estruturas fundamentais do misticismo e da alienação camponesa brasileira. Tal contraste entre um mundo ainda bárbaro e o mundo da tecnologia, que podem conviver sem a mínima integração, era o meu interesse primário. (ROCHA, 1981, P.211).

No mesmo cenário da caatinga do sertão nordestino de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* diferentemente do primeiro os fatos principais “ocorrem em um núcleo urbano, a pequena cidade fictícia de Jardim das Piranhas, indicando que mesmo no interior do país os eventos decisivos já não ocorrem no campo, até mesmo porque esse se encontra esvaziado: a economia do sertão nordestino perde prestígio diante de um novo processo de aceleração industrial, a repressão política desorganizou os movimentos do campo e o êxodo rural se torna mais intenso” (SILVA JUNIOR, 2005, p.165). Neste filme Glauber também retoma a questão racial de modo relevante, a religiosidade de origem africana é o meio pelo qual se expressa a força popular, o diretor acrescenta a religião afro-brasileira à religiosidade do messianismo e do catolicismo oficial, representado pelo padre, que neste filme encontra-se do lado dos oprimidos, da classe dominada no sertão nordestino.

A figura do padre progressista, diferentemente do sacerdote de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é uma alegoria da década de 1960, setores da Igreja católica que foram um dos principais responsáveis pela reorganização dos movimentos sociais no campo, depois que os primeiros anos da repressão fecharam sedes de Ligas e Sindicatos rurais. A cartela introdutória explica didaticamente o fenômeno do cangaço e do messianismo, nota-se também que a referência aos símbolos da religião negra se evidencia desde a abertura:

A

Les “cangaceiros”, bandits mystiques
ont disparu du Nort-Est du BRÉSIL, en
1940.

Le plus célèbre de tous les cangaceiros
fut: LAMPIÃO,
qui a mené une lutte de 25 ans
contre le gouvernement.

B

Aujourd’hui encore, de temps en temps
surgissent des bands de cangaceiros
qui essaient de retrouver la légende de Lampião

C

Saint George est le saint catholique
les plus populaire du Brésil.
Il y a divinité analogue
dans la religion noire d’origine Africaine

OXOSSI

Saint George (est son double de Oxossi)
sont appelés par le peuple :
“SAINT GUERRIER”

D

C’est film est inspiré de la légendaire
guerre du “DRAGON DE LA CRUAUTE
CONTRE LE SAINT GUERRIER”

F

On appelle :

“JAGUNÇOS” tuers à gages

“CORONEL” gros propriétaires fonciers

“BEATOS” Communauté de paysans misérables et miystiques

“SAINTE” personne qui dirige spirituellement ces Communautés⁵⁹

59

A

Os "cangaceiros", bandidos místicos
desapareceram do Nordeste do BRASIL, em
1940.

O mais famoso de todos os cangaceiros
foi: Lampião,
que conduziu uma luta de 25 anos
contra o Governo.

B

Mesmo hoje em dia, de vez em quando
surgem bandos de cangaceiros que revivem a lenda de Lampião

C

São Jorge é o santo católico mais popular do Brasil.
Há uma divindade análoga na religião negra de origem Africana

OXOSSE

São Jorge (e seu duplo Oxosse) são chamados pelo povo:
“ o SANTO GUERREIRO”

D

Esse filme se inspirou na lendária
guerra do “DRAGÃO DA MALDADE
CONTRA O SANTO GUERREIRO”

E

Este cordel fílmico, acentua as dimensões mítica e épica, no qual são apresentados os principais personagens do drama nordestino, narra o retorno de um grupo de cangaceiros e de beatos no final da década de 1960 (o texto de abertura explica que esse tipo de fenômeno ocorria ainda naqueles anos). O Santo Guerreiro é São Jorge/Oxóssi, no sincretismo religiosos brasileiro e sua luta contra o Dragão da Maldade é a trama do filme.

A abordagem de aspectos da cultura negra, explicitada pela presença de Oxóssi e Iansã no sertão não é comum no cinema. Já nos *Os Sertões* de Euclides da Cunha e *Retratos do Brasil - ensaios sobre a tristeza brasileira* de Paulo Prado, a influência dos negros sobre o sertão era minimizada, atualmente sociólogos e historiadores descobrem a participação intensa do negro na economia do sertão. Glauber, portanto antecipou-se aos estudos atuais, ao representar a cultura negra no sertão. Ainda que a religião de origem africana apareça com mais força no litoral, evidentemente o negro participou dos rituais sagrados e profanos da sociedade sertaneja. Glauber no filme realça essa contribuição histórica, ao incorporar manifestações culturais afro-brasileiras, que podem ser vistas em parte na própria religiosidade messiânica, por exemplo, os beatos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* eram negros, Sebastião e Antão respectivamente. Este último também encarna um orixá, o cineasta estabelece seu próprio sincretismo, um beato de Oxóssi. Do início ao fim do filme a questão racial está presente, ao lado da luta de classes que é o tema principal abordado do ponto de vista da teoria social.

Glauber apresenta um sincretismo religioso da população ao seu modo, fundindo o messianismo com a religiosidade africana que em última instância representa as manifestações dos estratos mais pobres da estrutura social. Nesse ponto nos deparamos com o confronto de classes, de um lado o beato/Oxóssi, seus seguidores e o bando de cangaceiros, do outro, o coronel Horácio, sua esposa Laura, e o delegado Matos, futuro empresário de Piranhas. E temos ainda a figura contraditória do jagunço Antônio das Mortes, apesar de pertencer ao grupo dos cangaceiros e beatos, atua mais uma vez para a classe dominante.

O filme apresenta didaticamente e de modo simples, semelhante ao Cordel, a luta de classes que ocorre no sertão. O sincretismo religioso passa a ser um instrumento importante

Chamamos
“JAGUNÇOS” Assassino profissional
“CORONEL” grande proprietário
“BEATOS” comunidade de camponeses miseráveis e místicos
“SANTO” Pessoa que dirige espiritualmente essa comunidade

no combate à burguesia local, o coronel e o delegado/empresário; e a burguesia internacional relacionada ao imperialismo. Desta forma, Glauber apresenta o conflito entre o Dragão da Maldade e o Santo Guerreiro.

Em seguida ao som de tiros aparece a caatinga como cenário, diferentemente de Deus e o Diabo na Terra do Sol, apresenta-se o mesmo cenário com outras tonalidades, a paisagem em O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro é vista em cores, e em tonalidades fortes, como propunha a fotografia do filme, intensificar as cores; este aspecto, presente nos dois filmes, demarca o passado e o presente do sertão na visão de Glauber Rocha.

Na sequência aparece Antônio das Mortes no enquadramento fixo do filme, para logo após voltar a caminhar saindo do enquadramento, ouvem-se gritos de alguém que foi atingido pelas balas, surge lentamente no enquadramento fixo um cangaceiro, cambaleante até cair morto no chão atingido por um tiro.

Segue a apresentação dos personagens; o professor, o intelectual deprimido e alcoólatra, impotente para conter o Dragão, o personagem é uma metáfora do período pós-golpe. Mas quando foi possível atuou como um intelectual comprometido socialmente, combatendo com armas o Dragão.

Em sequência, aparecem os beatos e os cangaceiros juntos, invadindo Jardim das Piranhas, aqui diferentemente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* os dois grupos formam um só, o sertanejo pobre representado em *Os Sertões*, o grande contingente de pessoas que estão em precárias condições de vida, marginalizados. Estes aparecem em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* como a classe que enfrentará o latifundiário e o empresário.

Por outro lado, ao conceder espaço para a história de bandos de cangaceiros e beatos como líderes religiosos, Glauber pretendia mostrar como esses fenômenos são essenciais como memória revolucionária e referência como resistência popular.

Na sequência o filme mostra o ex-matador de cangaceiro, Antônio das Mortes retornando ao sertão para cumprir sua última missão como jagunço, matar um cangaceiro de nome Coirana, que também surge surpreendentemente, pois havia décadas que o cangaço havia terminado. O cangaceiro fala em nome dos dois grupos, o bando e o os fiéis do beato e da Santa:

Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do Dragão da

Maldade. Hoje eu vou embora mas um dia eu vou voltar. E nesse dia, sem piedade, nenhuma pedra vai restar. Porque a vingança tem duas cruz. A cruz do ódio e a cruz do amor. Três vez o padre-nosso, Lampião nosso, Senhor!

A confluência dos dois grupos aparece na fala do personagem, e de novo a presença da classe social oprimida e famélica, aparece como o segmento social que enfrentará o Dragão da Maldade é representado, como costumava afirmar o cineasta, pelo fazendeiro decadente de Jardim das Piranhas e pelas grandes companhias internacionais, tema que como vimos na análise dos seus textos interessava-o muito.

Na sequência O jagunço Antônio das Mortes é contratado por Matos para matar o cangaceiro Coirana, o ex-matador de cangaceiros faz uma confissão ao delegado:

Doutor Matos, ainda me lembro como se fosse hoje. Eu ia por um caminho, aí encontrei Lampião. Ele parou e disse pra mim: Antônio, tu não quer entrar no Cangaço?... Ah, doutor! Eu senti uma vontade danada mas meu orgulho foi maior. Respondi que não [...].

O Major Joel Rufino em conversa com Glauber insinua que ficou em dúvida entre fazer parte das volantes ou entrar para o cangaço, o cineasta também se inspira nele para criar Antônio das Mortes. Para Glauber havia poucas alternativas:

Um camponês não tem muita escolha. Ele se torna bandido, morre, ou então vai ser operário em São Paulo (...) Para ele esta profissão de matador é perfeitamente normal. Ele não mata para roubar, é pago para matar e possui ao mesmo tempo um senso muito agudo de honra.” (ROCHA, 1981, p.168)

Para Glauber os tempos seriam outros, o jagunço Antônio das Mortes perdeu a sua função no presente, as antigas relações sociais baseadas na honra não existem mais, por isso como tantos outros moradores do sertão deslocou-se para os centros urbanos; o fato de ter aparecido um novo bando o anima, assim ele confessa ao delegado que foi lhe buscar na cidade:

(...) Depois matei ele [Corisco]. Aí acabou-se tudo. Agora vem o senhor me dizer que existe ainda cangaceiro. Não posso acreditar... Mas eu vou atender o seu pedido doutor. Mas não quero dinheiro nenhum não Vou até o Jardim das Piranha pra saber se é verdade, saber se existe mesmo... Madalena, vá lá dentro e abre o meu baú velho e apanha meu papo-amarelo e o chapéu. Eu acho que vou fazer uma viagem (...).

O matador e o delegado chegam à Jardim das Piranhas em um automóvel, símbolo da sociedade industrializada no sertão. Em seguida há o “encontro entre Antônio das Mortes, o

delegado Matos e o Coronel Horácio, com o delineamento mais preciso da personalidade dos dois últimos. Matos tenta convencer o coronel de que Antônio das Mortes é a pessoa ideal para eliminar os beatos, pois se fosse a polícia teria que haver ‘inquérito, interrogatório, exploração na imprensa’ segundo as palavras do delegado” (SILVA JUNIOR, 2005, p.169). O proprietário rural não concorda com o delegado e diz que ‘jagunço de graça traz desgraça’, mas o delegado insiste em convencê-lo e demonstra fazer parte da pequena burguesia local, está preocupado com os seus negócios que terá investimento de empresas de fora da região, apontando para uma possível expansão da economia capitalista que atingiria o sertão:

O senhor pode não ter medo, coronel, mas qualquer desordem pode esculhambar o futuro de Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui. O pessoal do Sul vai voltar investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência do Nordeste. (...) E depois a reforma agrária vem aí para acabar com os conflitos...

O coronel Horácio exprime o pensamento corriqueiro do latifundiário, como em dois trechos:

O que? Reforma agrária?... (...) Terra para quem não quer trabalhar...(...)
Mas a culpa de tudo isso é a bomba atômica!

A reforma agrária é colocada pelo delegado como algo necessário mesmo no capitalismo moderno, o fazendeiro reage aos novos tempos, representado na bomba atômica como signo do progresso, ao mesmo tempo, a frase soa *nonsense*, um tom irônico iniciado em *Terra em Transe*, e típico do período, utilizado, por exemplo, pelo Tropicalismo e pelo Cinema Marginal.

O delegado tenta tirar algum proveito ao ser subserviente ao coronel, procura trapacear o fazendeiro e colocar as mãos em sua propriedade rural. O delegado constantemente mostra seus anseios, seu desejo de tornar-se um burguês atual, “moderno”, ainda que continue utilizando os mesmos expedientes escusos do coronelismo para implantar um novo estilo de vida.

No *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* encontra-se, portanto, duas frações da classe dominante, uma presa ao passado - o coronel Horácio, latifundiário -, outra voltada para a modernidade industrial - o delegado Matos. Entretanto, não há grandes diferenças entre os dois capitalistas, ainda que aparentemente Matos seja apresentado como um burguês progressista, pois diz ao menos ser favorável a reforma agrária.

Como observamos na dissertação de mestrado o delegado Matos ao longo da trama “tenta matar o coronel Horácio, mas não tem coragem, ou seja, tenta se desvencilhar das antigas relações perpetradas pelo regime coronelista, pois pretendia inserir o sertão nordestino na modernização capitalista, mas ao mesmo tempo não consegue abrir mão das antigas práticas sertanejas” (SILVA JUNIOR, 2005, p.170). A questão da luta de classes e de suas divergências internas estão presentes no roteiro do filme, e é a linha que conduz a história.

4.4.1 – Primeiro Duelo

O conflito entre as classes ocorre principalmente em dois duelos que demarcam o filme. No primeiro confronto entre o Santo Guerreiro e o Dragão da Maldade, Coirana, a Santa e o beato Antão se encontram na encosta da montanha com seus respectivos grupos, o bando de cangaceiro e os seguidores do Santo e da Santa. Mais uma vez o líder dos cangaceiros faz um discurso mais politizado do que os de Antão e o da Santa, como no trecho do diálogo seguinte no qual Coirana provoca a Santa:

Dona Santa chegou a hora de queimar os vivos e destruir a cidade. Foi uma promessa que eu fiz e tenho de cumprir pra felicidade dos anjos e alegria do povo.

Antão e a Santa posicionam-se de forma mais resignada e criticam a agressividade do tom das palavras de Coirana:

Arrespeita a Deus, capitão Coirana! Arrespeita a Deus e o Governo! (...) O passado provou e o futuro tem de provar. Quem se alevanta contra o Imperador paga com a cabeça...Quem é desgraçado chora, chora, chora, chora. O destino da miséria é o Inferno, é o Inferno...Eu quero é pegar meu navio de vela branca e voltar pra África, voltar pra África do meu avô

Antão prefere apostar na ordem estabelecida como forma de enfrentar os problemas sociais e se submete aos desígnios do destino, como vimos quando abordamos *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, mas diferentemente do beato Sebastião, em *O Dragão da Maldade* contra o Santo Guerreiro, o beato Antão está desanimado, deseja voltar para a África de seus ancestrais, nostalgia de um mundo desconhecido que integra uma visão mítica do continente africano.

Coirana responde a Antão:

Arrespeitar? E quem é nesse mundo que arrespeita nós, os pobres infelizes desgraçados? A vingança tem de vir pra curar os anos de sofrimento...Sem respeito e sem arrespeito!...” (...) “Negro Antão, tu tá nos cafundó do medo e nos confirmas da ignorância. O futuro tá em cima do futuro e não embaixo do passado...Eu aprendi uma verdade que tava na sagrada Bíblia: é olho por olho e dente por dente.

No discurso de esperança a voz do cangaço é a mais politizada, nela o discurso político é construído em fusão com a colagem de textos: a Bíblia com a Lei de Talião de 1780 a.c e a revolta política contra as leis da sociedade, pois estas não atendem às necessidades básicas de existência. O determinismo de Antão também é criticado: Coirana defende a possibilidade de construir o futuro. O diretor faz uma analogia com a tese de Karl Marx, segundo a qual os homens fazem a sua própria história, ainda que condicionado pelas circunstâncias materiais, o seu futuro dependeria de sua própria ação no mundo.

O conflito entre Coirana e Antônio das Morte, ocorre com contornos teatrais ou de uma dança, começam o confronto ao andar em círculos, ofendendo-se mutuamente como em um duelo de repentistas e a população assiste e acompanha a luta:

Antônio:

Tu é verdade ou assombração? Diga logo, cabra da peste! Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.

Coirana:

Primeiro diga você seu nome, fantasiado. Quem abre a boca assim fica logo condenado.

Antônio:

Pois aprepare seu ouvido e ouça. Meu nome é Antônio das Morte, pra espanto da covardia e desgraça da sua sorte. Mas uma coisa eu digo: no território brasileiro, nem no céu nem no inferno, tem lugar pra cangaceiro.

O desfecho da luta mostra Antônio das Morte próximo de atingir Coirana, quando é impedido pela Santa de dar o último golpe. Coirana, ferido, é retirado para a encosta da montanha. Entretanto a multidão não para de dançar e cantar, parecendo encontrar-se em um transe coletivo, quando o coronel ordena a Matos para suspender a cantoria, apesar desse atirar várias vezes, a população continua cantando e dançando. Em seguida o coronel tenta aplacar a manifestação popular com a caridade e discursiva, enquanto farinha e carne seca são distribuídas ao povo:

Eu sou um homem bom, eu sou um pai para vocês. Mas Jardim das Piranhas é uma cidade pobre. Olhem para minha roupa, para minha casa. O governo prometeu mandar mais comida, mais verba pro açude, remédios, doutor. Não me mandou coisa nenhuma! Não posso fazer nada! (...) Eu sou um homem bom, eu não sei fazer milagres. Vocês ouviram? Vocês ouviram? Vão todos embora!...Mas esperem, eu vou fazer uma caridade. Batista, Batista! Abre o armazém e dê farinha e carne-seca pra todos. Mas lembrem-se é na caridade

(...) Vão e digam pra todo mundo que eu sou caridoso. Vou dar farinha e carne seca para todos...

Os alimentos são distribuídos, e a população come, mas não se dobra ao coronel, eles continuarão em Piranhas. Nessa cena terrível a ficção encontra-se com a realidade, em depoimento ao DVD extra que acompanha o filme, o assistente de direção Antônio Calmon, afirma que a população da cidade de Milagres onde foi rodado a produção, de fato avançou sobre os alimentos e não restou nada.

De outra parte há um encantamento de Antônio das Mortes, ele passa admirar a Santa e sofre uma transformação espiritual começando a agir ao lado das pessoas de sua classe. Mais uma vez a religião intervém em um fenômeno social.

Antônio das Mortes passa a sentir remorsos, o seu encontro com a Santa, faz com que atue contra o Dragão da Maldade, e a partir de então deixa de sê-lo. O ex-matador obriga Matos a dizer para o coronel Horácio distribuir alimentos do armazém e doar as terras aos beatos e aos cangaceiros, realizando de certa forma a reforma agrária

A tomada de consciência de Antônio das Mortes seria despertada pela fé e não pela política, em seguida ele afirma:

Doutor há muito tempo que eu tou procurando um lugar para ficar. Agora eu vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já tô entendendo quem são os inimigo.

Depois de servir durante anos à classe dominante, Antônio das Mortes, além de deixar de ser o Dragão da Maldade, a classe dominante, torna-se o Santo Guerreiro, ocupando lugar do cangaceiro. Antônio das Mortes em uma conversa reservada com Matos faz-lhe uma exigência:

Doutor... Eu vou lhe pedir uma coisa difícil... É para o senhor falar com o coronel pra ele abri o armazém, entregar toda a comida que resta para o pessoal de Coirana. E tem mais, doutor...É pra deixar eles ficarem por aí, plantando nas terra.

Antônio das Mortes defende a distribuição da riqueza e das terras, em evidente alusão à reforma agrária. O coronel é informado por Matos das reivindicações de Antônio das Mortes, e reage irascivelmente:

Cala a boca! Com jagunço eu tenho minhas experiências, tenho toda a vida de experiência! Mas você chamar esse jagunço aqui?!

Na cena, tanto a velha quanto a nova burguesia não se diferenciam. Assim o coronel contrata outro jagunço para o serviço de combater o novo Santo Guerreiro. Em represália ao pedido de Antônio das Mortes, o coronel contrata o jagunço Mata-Vaca. Eles matam o delegado Matos e dizimam os beatos e cangaceiros que estavam na encosta da montanha.

Quando Antônio das Mortes chega à encosta da montanha, Mata-Vaca e seu bando só deixaram vivos Antão e a Santa. Nesse momento estão todos desolados com o chão coberto de corpos. O professor irritado com o massacre de mais uma revolta popular entra em transe e espanca o Negro Antão, parece responsabilizar Antão por sua suposta passividade (TOLENTINO, 2001, p.162). Durante o espancamento diz o professor:

Eu vou embora, negro, eu vou voltar para a cidade! Vou encontrar a mesma desgraça, a mesma desgraça, a mesma desgraça, negro! Eu vou ficar girando, apanhando, sofrendo, apanhando, apanhando e sofrendo, Brasil..., Brasil, Brasil (...).

O professor demonstra desesperança, mais uma vez não acredita que possa agir, nem no campo, nem mesmo na cidade. Em seguida dirige-se para a rodovia, anda por caminhões estacionados, e é resgatado por Antônio das Mortes ao som da música *Volta por Cima* de Paulo Vanzolini: "... chorei, não procurei esconder/ todos sentiram pena de mim/ não precisava/ ali onde chorei qualquer um chorava... /Dar a volta por cima que eu dei/ quero ver quem dava/ Um homem de moral não fica no chão/ Reconhece a queda e não desanima/ Levanta sacode a poeira/ dá a volta por cima". A sátira de novo desponta no filme e Antonio das Mortes consegue reanimar o professor para um novo duelo.

4.4.2 - Segundo Duelo

Mais adiante as classes sociais de novo se confrontam, os inimigos se encontram de novo na praça. Diante da igreja, o coronel, acompanhado de seus jagunços liderado por Mata-Vaca, confronta Antônio das Mortes e o professor. O coronel provoca Antônio das Mortes chamando-o representante da antiga ordem que se baseia na dependência e no apadrinhamento.

Antônio das Mortes e o professor saem da Igreja com o revólver e o punhal de Coirana, dizendo:

Coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar... Sabe quem está falando? É um homem que nunca derramou sangue de ninguém mas que agora está disposto a derramar o sangue dele pra vingar a metade deste sertão injustiçado. É conforme as palavras da bíblia: olho por olho e dente por dente.

O professor/intelectual personifica uma analogia dos intelectuais politizados daquele período que tinham trocado a palavra pelas armas, engajando-se nas guerrilha. Era também uma resposta de Glauber ao crítico Jean-Claude Bernadet, que o acusava de ser um intelectual de classe média representando em seus filmes pelo menos um intelectual que não assumia a luta, pondo em seu lugar um indivíduo das classes mais baixas. Bernadet considerava que o diretor teria uma posição covarde e distante dos problemas da população pobre (BERNADET, 2007).

O Coronel reage ao professor:

Então você é o anjo da peste! A besta fera que eu estava esperando. Não é aquele cangaceiro vagabundo não. Só podia ser um homem como você, daqueles errantes desgraçados que veem da cidade para semear ideias de destruição.

Assim como em *Barravento*, Glauber coloca a cidade como o lugar propagador de “ideias de destruição”, ou seja, lugar onde eram formuladas e apreendidas as teorias sociais. Por outro lado como observamos no trabalho de mestrado:

O coronel identifica o professor como um estrangeiro, que traz para o sertão um ideário que não faz parte das relações políticas locais, com os seus códigos de honra tradicionais, nesse sentido o coronel também resiste à modernidade. (SILVA JUNIOR, 2005, p.179.)

Depois da fala do professor, em seguida é a vez de Antônio das Mortes dirigir-se ao professor e a todos que estão no local:

(...) Eu tenho mais uma coisa pra dizer pro senhor. A gente briga junto nessa briga mas de um modo diferente. Os negócios da política é com o senhor. Meus negócios é com Deus.

Antônio das Mortes ratifica sua aliança com o professor, uma aliança entre o ex-jagunço e o intelectual, que agora representam a força do Santo Guerreiro, representante dos camponeses: Antônio das Mortes, investido da religiosidade; o professor, da razão. Ambos

unificam razão e paixão, necessárias para a efetivação da utopia libertária. Antônio das Mortes reconhece a teoria como um elemento importante na luta: “lute com as forças das suas ideias, que elas valem mais do que eu”.

O palco da guerra está montado, há uma representação teatralizada, e mais uma vez configura-se um “western” do sertão: o ex-matador de cangaceiro arranca o facão de Mata-Vaca e começa o tiroteio. O professor e Antônio das Mortes fazem grandes baixas no grupo inimigo. E inesperadamente aparece Antão em cima de um cavalo branco acompanhado da Santa e crava uma enorme lança no peito do coronel que morre, uma analogia da famosa imagem de São Jorge matando o Dragão.

No final a vitória do Santo Guerreiro, representa o triunfo da classe campesina sobre a classe dominante. Entretanto, o momento mais uma vez é de desolação diante do número de mortos, a perplexidade toma lugar da alegria, o padre com um rifle a tiracolo, puxa as rédeas do cavalo montado por Antão e pela Santa. O professor, cabisbaixo, observa, enquanto Antônio das Mortes vai em direção à rodovia, no caminho surge ao seu lado, quando passa por um posto de combustível, na parte superior da tela uma placa com logomarca da Shell, símbolo do imperialismo.

O final do filme é melancólico aponta para as desilusões do fim da década de 1960, o golpe militar, o fracasso da perspectiva revolucionária e do projeto “nacional-popular”. O desenvolvimentismo, filho da modernidade, significaria a importação do modo de vida estadunidense e europeu, que não teria resolvido os problemas da pobreza nos países da América Latina.

4.4.3 - A Shell

O asfalto, no qual Antônio das Mortes anda, é o retrato da descrença no futuro. A concha da Shell atesta que o Dragão não está morto. De todo modo no sertão, os coronéis não têm o mesmo poder de antes; em analogia a um fazendeiro sem força política o coronel Horácio aparece no filme de pijamas, mora em uma casa modesta na pequena cidade e tem dificuldades para manter as relações de autoridade, outrora inquestionável.

Como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o fazendeiro reclama da falta de apoio do governo, entretanto, diferentemente do coronel Moraes, o coronel Horácio tem dificuldades de manter o seu poder sobre a população local.

O filme registra o fracasso da revolução burguesa brasileira acalentada por muitos anos por setores de esquerda, que acreditavam no projeto desenvolvimentista. O que resta é o

impasse. A tão esperada modernidade, que poderia representar uma nova fase do capitalismo nos países subdesenvolvidos, produziu tantas mazelas sociais quanto o capitalismo tradicional da velha sociedade agrária.

A dimensão religiosa e a dimensão política, encontram-se entrelaçadas, ocupando o mesmo patamar de importância na elaboração da proposta de Glauber, não sendo possível determinar-se qual é a preponderante. Poder-se-ia afirmar que a história enquanto resultado da ação das classes aparece em Glauber como uma síntese político-religiosa. A esta síntese acrescenta-se a estética de expressão popular, capaz de refigurar os problemas sociais. O cineasta pretende capturar a dimensão mágica com a qual a população pobre compreende o mundo, o imaginário popular, impregnado pela religiosidade seria um meio de apreender os significados das relações sociais e de suas instituições para as classes subordinadas.

No filme, Glauber concebe o encontro dos “mitos” do sertão nordestino com as circunstâncias históricas daquele período. Nessa dimensão o sertanejo não consegue compreender de modo integral a luta de classes como fica patente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, na figura de Manuel que procura uma saída de uma situação para a qual não haveria muitas opções. O destino parece determinar a vida. Do mesmo modo, o destino comandava a vida de Antônio das Mortes, repetindo incessantemente que devia dizimar os movimentos messiânicos e o cangaço, sem saber o exatamente do motivo.

Já em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* Antônio das Mortes passa a atuar em favor da população pobre por causa de uma visão mágica, muda de lado, mas não compreende ao certo os motivos de sua mudança, provocada pela intervenção da Santa. Entretanto, Glauber não abre mão de sua mitologia para abordar a consciência de classe, ao contrário, como vimos, o cineasta continuará insistindo nos arquétipos brasileiros e latino-americanos para debater a realidade social do Brasil e do Terceiro Mundo a ponto de aprofundar-se na des-razão.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, portanto é um filme de transição; o conteúdo e a linguagem são uma reflexão do desenvolvimento do capitalismo em uma nova fase de expansão, com o aumento da produção e do consumo, ampliação dos meios de comunicação e crescimento da cultura de massa. O movimento Tropicalista, expressa a convivência desse mundo cada vez mais moderno, representado sobretudo na publicidade, - como Andy Warhol que elaborou suas obras pop -, com o mundo tradicional e a miséria persistente.

Pela primeira vez uma película em cores abusa de suas tonalidades, a densidade das cores é muito forte, e é percebida principalmente em duas cenas: na primeira, Laura vestida de roxo segura um ramalhete de flores; na segunda, Antônio da Morte aparece com um lenço vermelho. Em ambas as cenas o excesso cromático indica a influência do Tropicalismo.

Por fim, observamos que as passagens irônicas e até mesmo *nonsense*, descontraem o filme, em princípio político e dramático. O filme seguinte *O Leão tem Sete Cabeças* (1970) também apresenta elementos similares e continuará narrando a saga de um povo contra o imperialismo/Dragão, mas, agora partindo de uma concepção mais abrangente, a tricontinental de Che Guevara.

4.5 – O LEÃO DE SETE CABEÇAS (1970) – Colonialismo e Lutas de Libertação.

O fascínio de Glauber Rocha por Che Guevara impulsiona o seu projeto de realizar um filme na África, pondo em prática na arte a ideia de tricontinentalidade forjada pelo guerrilheiro. Assim percorreu o caminho de Che, seguindo em 1969 para o então Congo-Brazzaville com o objetivo de filmar um histórico encontro de um Guerrilheiro, inspirado no argentino, e Zumbi dos Palmares. Ressalta-se assim, a visão mítica de um herói negro brasileiro transposto para a África.

Che Guevara teria se retirado da África por encontrar dificuldades em realizar a revolução naquele continente, extremamente dividido em etnias, não comportando, de imediato, os métodos da luta de classes. Glauber por sua vez se interessava, sobretudo pela ocupação imperialista no continente africano, buscando compreendê-la no quadro da tricontinentalidade.

O Leão de Sete Cabeças possui uma estrutura simples como afirma Glauber, o filme tem a simplicidade de *Barravento* aplicado às análises “político-mítico dos problemas revolucionários da África ou da América Latina” (*Cinéma 71*, 1971). O interesse do diretor era realizar na prática o cinema épico-didático, de inspiração brechtiana teorizado em seus manifestos e artigos na segunda metade da década de 1960. Por seu didatismo o filme é muito esquemático: de um lado, personagens que representam o imperialismo, o agente americano da CIA, o comerciante português e alemão, a sedutora Marlene e o padre/profeta; de outro, os revolucionários: Zumbi, Pablo uma referência a Guevara e a população do Congo que participa ativamente do filme. O enredo trata do colonialismo em países do Terceiro Mundo, em especial na África e na América Latina.

Os atores que representam o imperialismo atuam de modo exagerado, e até mesmo infantil o que pode soar como falso ou malfeito, no entanto observa-se que a linguagem simples tinha objetivo didático, Glauber visava explicar o colonialismo imperialista, de outro, pretendia ridicularizar as figuras do poder. No entanto, os críticos consideraram que Glauber exagerou na experimentação e por isso teria flertado com o grotesco. Como por exemplo Louis Chauvet do *Le Figaro*:

Ce n'est pas un film. C'est un carnaval de Idées. Une sorte de revue comico-dramatique encombrée de symboles pesants fondée sur un manichéisme de réunion publique. Une suite d'allégories naïves (CHAUVET, *Le Figaro*, 11/01/1971)⁶⁰

⁶⁰ Não é um filme, é um carnaval de ideias. Uma espécie de revista cômico-dramática encobrendo de símbolos pesando fundo sobre o maniqueísmo de manifestação pública. Um segmento de alegorias ingênuas (...).

A despeito de Chauvet pertencer aos quadros de um jornal conservador, a tendência da maior parte dos críticos, mesmo daqueles que admiravam o cineasta foi mais ou menos no mesmo caminho. Empolgados com os filmes anteriores de Glauber Rocha o filme foi recebido com decepção pelos críticos franceses⁶¹. Desde 1967 o cinema de Glauber passou a ser extremamente admirado pelo público e pela crítica na França, país que se tornara uma das referências do cinema mundial, não somente pela produção fílmica, mas por uma grande produção editorial sobre esta arte tanto em livros como em revistas e pelo famoso festival de Cannes. A partir de 1971, as críticas à obra de Glauber cresceram na França e também no Brasil quando paulatinamente se restabelecia a ordem democrática.

Os mercenários e o agente da CIA criam um governo-fantoches colocando no poder um burguês local o Dr. Xobu, inaugurando ao mesmo tempo a república. Enquanto Pablo incita as massas populares da África a promoverem a revolta armada contra os colonizadores, luta que é reforçada pela entrada de Zumbi, personagem, como dissemos, inspirado na história brasileira, mas no filme toma conotações *terceiromundistas*. Como afirma o seu discurso:

Há dois mil anos corriam livres pelas florestas. Os Deuses eram livres nos céus e nos mares. (...) Os negros trabalham para enriquecer brancos. Trabalham na produção de tabaco, canaviais e todas as outras riquezas da América. Um dia nosso povo pegará em armas para reconquistar a liberdade.

O guerrilheiro Pablo é preso pelo profeta moralista e entregue aos mercenários, que explica os motivos que o levam a prendê-lo de modo satírico:

Ele queria substituir o exército militar pela milícia popular
Quer substituir o comércio privado pela propriedade popular!
Quer substituir moral familiar pela corrupção popular!

Com *O Leão de Sete Cabeças*, mais uma vez Glauber faz uma parábola do Terceiro Mundo. A síntese tricontinental ocorre no encontro de Zumbi com Pablo (Che Guevara), o filme é a expressão do momento, das perspectivas e da alma do diretor que pulsava no sentido de uma revolução, ainda que no seu país de origem tudo indicava o sentido contrário, o filme era um modo de expressar internacionalmente a necessidade que parecia cada vez mais

⁶¹ aqui destacamos essa nacionalidade pelo fato de que no Brasil o filme estava proibido no período de seu lançamento e havia poucas notícias de *O Leão de Sete Cabeças* na imprensa brasileira, como uma de doze de março de 1971 no *Jornal do Brasil*, uma pequena nota refere-se a frustração da crítica francesa em relação ao filme: “Filmes de Glauber em Paris (*Cabeças Cortadas* e *O Leão de sete Cabeças*) causam decepção”.

premente de uma revolução nos moldes de Cuba. Assim como em *Terra em Transe*, Glauber mais uma vez incita a luta armada.

Um tel cinéma “épique-didactique” (comme le situe Rocha lui-même) ne peut être réappris à la Vielle Europe, (...) que par le Tiers-Monde, parce qu’il correspond là-bas aux donnés historiques de peuples en mouvement, d’une contre-violence affrontée à la violence coloniale e néocoloniale. (DELMAS, *Jeune Cinéma*, nº51, 1971)⁶²

Glauber continuava a elaborar os mitos históricos do Terceiro Mundo, fazendo uma síntese deles, como realizara em outros filmes, mas neste em especial os arquétipos estão mais enfatizados, pois era o mais próximo do texto sobre o cinema épico-didático que havia redigido. Aplicava-se a teoria ao filme, mantendo a envergadura do combate, como constata o crítico Michel Capdenac:

Théoricien d’une esthétique de combat, qui intègre dialectiquement e se nourrit de l’héritage afro-brésilien, des mythes du sertão, des leçons de l’histoire et des antagonismes de classe.(CAPDENAC, *Les Lettres Française*, 10/03/1971)⁶³

E assim como em *Terra em Transe* a burguesia nacional não se mostra afeita aos valores e a vida da maior parte da população, Glauber demonstra mais uma vez, agora na África, que a classe dominante local possui ligações estreitas com o capital estrangeiro, o interesse maior era o econômico, e o mais vantajoso era se associar a ordem internacional do capitalismo.

Em *O Leão de Sete Cabeças* há duas tendências políticas de esquerda, uma que defende uma transição pacífica para a independência e outra revolucionária defendida por Pablo e Zumbi. Em determinado trecho o setor mais moderado se expressa por dois militantes do primeiro movimento, defendendo a eleição de Xobu:

Deve triunfar o bom senso. Devemos negociar a independência. A primeira fase da independência é a burguesia nacional Só a burguesia nacional pode evitar a luta armada. Devemos achar o verdadeiro representante da burguesia nacional. E o representante da burguesia nacional é o Dr. Xobu.

⁶² Um tal cinema « épico-didático” (como Rocha mesmo situa) não pode ser aprendido à velha Europa do que pelo terceiro Mundo, porque ele corresponde aos dados históricos de povos em movimento, de uma contra-violência que afronta a violência colonial e neocolonial.

⁶³ Teórico de uma estética de combate, que integra dialeticamente e se nutre da herança afro-brasileira, dos mitos do sertão, das lições de história e dos antagonismos de classe.

Xobu aceitou as negociações com os colonizadores, como demonstra o seguinte diálogo entre os agentes externos e o burguês:

Você é o homem mais rico e importante da região o mais importante representante da burguesia nacional, será nosso presidente.

Xobu nega em um primeiro momento:

Lamento. Não entendo.

Em seguida o mercenário português conversa particularmente com Xobu e o convence:

Ahh! Entendi!Entendi! Independência na base da amizade.

Os colonizadores prometem proteção econômica, técnica e militar. O português comemora:

Integração racial, viva a liberdade!

Estaria constituída a aliança que dominaria o país, a ideologia do progresso é a moeda de troca dada à nação africana: Um governante eleito popularmente mas financiado e sustentado pelo capital externo. Através do personagem do O mercenário português, o diretor critica a ideologia racista, da “integração racial”, configurando-a como espaço para a exploração da população via a sua inserção no comércio mundial. De fato a única liberdade é a da circulação da mercadoria.

Pablo depois de ser preso também faz o seu discurso, evidenciando o colonialismo enquanto problema central do marxismo glauberiano:

Há país rico e há país pobre, os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional, o principal problema é a luta anticolonialista, é a destruição do complexo de inferioridade nacional.

Neste filme o confronto maior é contra a colonização, o período é marcado pelas lutas de independência na África, e o modo de Glauber contribuir com essas revoltas foi através da produção de *O Leão de Sete Cabeças*. Nesta obra, esse tema ganha mais relevância, em detrimento de outros como a luta de classes que aparecia de modo mais evidente em suas primeiras produções de longa-metragem como *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ainda que, em entrevista concedida em 1970, o diretor tenha destacado a luta de classes como o confronto maior.

Je crois que le cinéma aujourd'hui a comme fonction fondamentale de refléter de manières divers et non normatives une réalité où la problématique politique apparait comme l'élément principal. Toutefois, cela ne peut se produire que selon des schémas et des formes absolument subjectifs et il ne peut en résulter aucun usage obligatoire au plan du langage cinématographique. Egalement parce que politique, au sens propre du mot, veut dire action, c'est-à-dire moment où une classe combat une autre classe. (ROCHA, *Cinema 70*, nº151, 1971) ⁶⁴

Em seus filmes realizados a partir desse momento o peso maior será, entretanto, do colonialismo e do imperialismo. Antes do guerrilheiro aparecer, o presidente negro Xobu, como todo governante exalta a parceria de seu país com os neo-colonizadores e suas realizações, canta em versos:

Eis o caminho do progresso
Falo de estradas e escolas
Sem esquecer os hospitais
Telefone nacional
Televisão e suas transmissões
Eis o progresso dos países o que é liberdade
Trabalhar sem reivindicar

O governo apresenta realizações pontuais e as exalta como se fossem verdadeiros legados que se consolidassem para a população. Para Glauber a revolução tecnológica oferecida aos os países pobres serviam apenas para adiar a revolta popular (ROCHA, 2002, p.102). Por outro lado, o consumismo e o crescimento da cultura de massa eram vistos pelo diretor como meio de insensibilizar a população em relação aos problemas sociais.

A crítica de Glauber a essa face do capitalismo expandindo-se para a África, aparece na caracterização da personagem Marlene exacerbando-se a sua sensualidade. Marlene servia de instrumento do agente da CIA e dos mercenários português e alemão representantes dos interesses internacionais na África, aqui o filme mostra como o estereótipo da “mulher fatal” é um meio de troca muito utilizado nas relações econômicas e de poder no capitalismo.

Um grupo formado por militantes negros evoca cantos de guerra e fala em nome de países africanos como Congo, Brazza, Male, Guiné, Nigéria, Angola, Tchad, Moçambique e Tanzânia. Um chefe de uma etnia declara revolução ao som dos cânticos de guerra. Mais uma

⁶⁴ Eu acredito que o cinema hoje tem como função fundamental refletir maneiras diversas e não normativas de uma realidade onde a problemática política aparece como elemento principal. Contudo, isto não pode ser produzido segundo esquemas e formas absolutamente subjetivas e não pode resultar nenhum uso obrigatório ao plano da linguagem cinematográfica. Igualmente porque a política, ao sentido da palavra, deseja dizer ação, quer dizer o movimento onde uma classe combate uma outra classe.

vez Glauber alia a religiosidade popular à política, uma convergência das forças políticas do povo.

Enquanto isso os representantes do imperialismo se refestelam comendo sobre o cadáver de um negro, sob o olhar *blasé* de Pablo (prisioneiro) e a alegria do presidente que exalta as riquezas naturais de seu país, segurando um osso, que logo entrega a Marlene, encantado por sua beleza. Os mercenários correm atrás de Marlene para pegar o osso africano. A alusão a expressão popular “não largar o osso”, ou seja, não abrir mão de algo valioso, no caso as riquezas econômicas do país africano.

Enquanto os setores dominantes “correm atrás do osso”, Samba, um outro líder negro, liberta Pablo e diz: “Até logo irmão vou procurar os homes!” e Pablo responde: “Até logo irmão vou procurar as armas!”. Samba entrega a lança para um novo ritual, em seguida a lança está de novo nas mãos de Zumbi.

E depois o revolucionário negro recebe a lança, entrega a lança para o chefe da tribo, o chefe da tribo dá lança para Zumbi outra vez, quando Zumbi recupera o poder para modificar as tribos na luta contra o imperialismo. E a lança foi uma idéia dada pelo próprio chefe da tribo, que é um autêntico chefe de tribo africana. (ROCHA, 2002, p.108)

O filme termina com a entrega dos imperialistas ao povo e a caminhada dos guerrilheiros negros na savana indicando que a luta de libertação continua na África e em todo Terceiro Mundo.

Glauber em 1970 afirmava que com o filme pretendia desenvolver uma teoria e uma prática de um cinema tricontinental a partir de uma “reflexão verdadeiramente marxista”. Glauber encontrava-se em momento de transição, mostrava-se cada vez mais próximo do marxismo, apesar de já mostrar interesse em temas sobre o inconsciente e a des-razão. Na entrevista concedida a Dias Torres, o cineasta faz algumas considerações sobre a teoria de Marx:

Porque quem atribui motivos metafísicos idealizando a angústia do homem não estava verdadeiramente entendendo que Marx já tinha denunciado isso. Quer dizer, a infelicidade do homem não nasce de uma angústia metafísica, mas de uma submissão à dominação econômica do homem dentro da história (...). Cada linha de Marx cada conceito de Marx, já interpreta todo homem dentro da sua condição psicológica, social, humana (...) (ROCHA, p.29, p.2002)

Glauber considera que até mesmo uma angústia individual tem fortes laços com a realidade social, conseqüentemente afirma que a “infelicidade do homem” advém sobretudo de

uma dominação econômica. E que a teoria de Marx é a mais importante na análise do ser humano em sua integridade física e espiritual.

O filme representou para Glauber a tentativa de alongar a vida do cinema tricontinental, que em parte foi formado nas discussões entre os cineastas latino-americanos do cinema independente e político, fazer o cinema ultrapassar as fronteiras e estabelecer um diálogo com as cinematografias dos países pobres, tendo como arcabouço principal o marxismo.

Glauber com o seu trabalho com arquétipos mostra por um lado que o cineasta não se aprofundou nas comunidades étnicas que encontrou, pois registrou danças e rituais, envolveu a população local nas filmagens, mas não colheu informações mais precisas sobre os costumes daqueles grupos sociais que participaram das filmagens, talvez considerasse desnecessário para sua estética mítica, mas poderia ser um elemento fundamental para compreender melhor a realidade que tratava, mesmo que fosse a dimensões amplas, universais, mitológicas.

Em certo sentido o filme lembra a obra de Jean Rouch em *Eu, um Negro* de 1958 (*Moi, um Noir*) não apenas por registrar imagens da savana africana, mas por dar um tratamento documental à tomada de imagens de socioambientais, compreendendo a relação natureza/sociedade. Ademais Glauber quis frisar que realizou um filme que deu voz às populações da África, em especial à do Congo. Apontou as causas da miséria social ali instalada como uma opressão de séculos por governos de países europeus, através de uma alegoria. Ao mesmo tempo concedeu destaque a questão negra, quando apontou que a aproximação dos mercenários estrangeiros de fato não representava uma integração racial, mas uma submissão comercial.

O cinema de Glauber Rocha passa por fases como: litoral, sertão, cidade, épico-didático do Terceiro Mundo. A partir de *Claro* de 1975, Glauber continuará seguindo o seu estilo, acompanhando as mudanças históricas e estéticas, e manterá apesar do pessimismo reinante na década de 1970 o cinema político e social, ou seja, uma obra de arte atuante e analítica em relação aos problemas sociais do mundo.

4.6 Claro (1975) – A decadência do império

Claro foi realizado durante o exílio de Glauber. É um filme que mistura no mínimo três gêneros e por isso poderíamos dividi-lo em três fases: performance, ficção e documentário. Sendo a ficção dividida em duas histórias: a tragédia da família burguesa e o neurótico da guerra do Vietnã, o estadunidense Manson. No início temos o desenvolvimento da primeira categoria, como descreve o roteiro:

Roma, ruínas do Império Romano. A Moça, movimenta-se quase dançando, ao fundo gritos e conversação em alta velocidade. Cruza com um grupo de turistas, agita-se, corre à beira de um canal entre muitas flores. Volta a movimentar-se com suavidade. A moça debate-se, segurando em uma das grades de proteção das ruínas. Aparece Glauber Rocha (...). Ela foge dele, rola pelo chão entre os turistas. Glauber Rocha chuta-a, empurra-a com o pé e ergue-a pela segunda vez. Ela o enfrenta, tenta esmurrá-lo, anda depressa entre as ruínas. (ROCHA, 1985, p.405)

Este começo talvez aponte para a repressão contra as mulheres no capitalismo, a presença de Glauber atuando como se chutasse a atriz, com quem era casado na vida real na época, demonstra a figura feminina acuada violentamente pelo homem. Em uma entrevista concedida na época de lançamento do filme Glauber afirma a existência de um mundo hostil para a Moça.

A protagonista é também um mito, um mito que atravessa o filme: poderia ser o mito da inocência, da ingenuidade em relação com o mundo hostil, repressivo. (Paese Sera, Jul.1975).
(<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/claro.htm>)

A questão feminista aparece pela bordas do filme, mas é lícito afirmar que é um tema que passa a ganhar mais espaço em seu cinema na década de 1970. A primeira imagem do filme mostra a Moça ao lado de um cartaz com o desenho de um rosto masculino, parece que ela espera por Glauber, pois olha para o relógio estática ao lado da figura, quando repentinamente cobrem seu rosto com um pano vermelho e é puxada para fora do quadro, apontando a abordagem enérgica que tudo indica ser o personagem de Glauber interpretando um machista.

Glauber pretende descobrir em Roma a essência do imperialismo e associá-lo ao Imperialismo moderno, liderado pelos Estados Unidos. Glauber Rocha em *off* fala sobre a estátua do imperador Marco Aurelio, montado em um cavalo. O cineasta discorre em italiano:

O centro... O centro do Imperialismo. Augusto Otávio... O resultado da Pérsia de Alexandre o Grande. O resultado da conquista imperialista de Roma sobre o Terceiro Mundo... Augusto Otávio, César Augusto... A sede do imperialismo, fixado aqui debaixo das patas desse cavalo, um cavalo monstruoso (...) Esta é a última imagem do Ocidente, a última imagem do Ocidente.

Na segunda parte, a Moça surge em uma das histórias ficcionais e se insere no drama de dois irmãos da família burguesa, de modo distanciado como se fosse um personagem mítico, sobrenatural que pairasse sobre o drama familiar. Os irmãos pretendem matar o pai por causa da herança, Mário mais resolutivo na proposta e Carlo indeciso a respeito da ação. O pai, o Capitalista se apresenta para o espectador:

Eu não acredito em democracia. Eu acredito no poder, na força, sou um homem muito gentil, nascido pobre, e filho de imigrantes. Nasci no Brooklyn (...)

Eu sou rico. Sou rico. Sou rico de quê? De dinheiro? Não. O poder dentro do dinheiro! Comecei vendendo jornais. Vocês viveram um fato assim? Quem? Ninguém! Eu vendia jornais com um sócio. Depois pensei: se eu for sócio de mim mesmo a outra metade vem para mim. Luz! Fora sócio.

O capitalista mostra a ideologia dominante em seus valores, ao exaltar o trabalho como forma de crescimento pessoal, se mostra egoísta ao desejar o dinheiro/poder, e também mostra que o seu crescimento econômico era uma felicidade de poucos, se considerava um privilegiado pela sua riqueza e poder. O cineasta ressalta as implicações intrínsecas do dinheiro e do poder na sociedade capitalista.

No jardim da mansão da família, os irmãos Mário e Carlo dançam com a mãe, Lela (uma Begum), em torno de uma mesa cheia de carnes cruas, em uma cena erótica de incesto. Em seguida sobre a mesma mesa os irmãos matam o pai. Glauber influenciado pela idéia pasoliniana de Édipo, transforma a Roma atual na antiga Roma do Império decadente, na qual ficou famosa ao relacionarem a decadência de Roma à devassidão sexual, tendo como principal referência o reinado de Caio César Augusto Germânico, o Calígula (entre os anos de 37d.c. e 41 d.c.).

A decadência é mostrada sobretudo pela ganância do dinheiro e do poder, os valores coletivos de amor e solidariedade são apenas aparente, o que se cultiva é a idolatria pela dupla poder/dinheiro que é o sintoma de decadência da nova Babilônia, partindo de uma interpretação bíblica do apocalipse. Glauber apontou a Babilônia como a própria sociedade capitalista contemporânea que é identificada como um mundo em decadência na qual os valores humanos fraternos, foram substituídos pela ganância e pelo individualismo, e o que o seu fim estaria próximo. Essa concepção do cineasta fica evidente nas palavras da personagem Moça que presenciou a festa na mansão.

Nada há de restar das suas cinzas. Ninguém poderá renascer desta degradação. Tudo há de terminar: ele e ela, os filhos dela, os filhos dele. O pai capitalista que esmagou o povo, aquele que acredita deter um poder abstrato onde tudo se dissolve. O seu reino não existe mais. Ele ainda crê no Bem e no Mal, na moral dos heróis do Capitalismo e da História. Ainda discute com os arrivistas do comércio. (...) Ele, a besta que só pensa em salvar a própria pele e conquistar o poder do dinheiro. Esquizofrênicos, divididos, dissociados: eis o resultado da Família, o núcleo convencional. Os filhos vão trepar com as mães. As mães vão trepar com os filhos. E será a destruição definitiva deste horror representado por esta cidade de Roma. Uma cidade decomposta, construída sobre os restos de uma cidade falsa onde a exploração do homem pelo homem manchou a terra de sangue. Mas não há mais olhos para ver, não há mais ouvidos para escutar. Ninguém sabe o que fazer deles. Mas o povo irá renascer desta cidade de cartões-postais que esvoaçavam em meio aos turistas enfermos. (...) Roma sumirá do mapa.

Os homens edificarão novas construções sobre as velhas construções para que acreditemos que são novas.

No final do discurso da Moça mostra mais uma vez a defesa de Glauber de uma nova sociedade, império do capitalismo também estaria em decadência, a busca excessiva pelo lucro e pelo poder criaram seres esquizofrênicos que tem a conquista desse “tesouro” como meta principal de suas vidas. Por isso, conseqüentemente, a vida dissoluta, a devassidão sexual sem freios como conta a lenda do fim do Império Romano, sinais dessa decadência. Em outra parte do filme Glauber deixa isso mais explícito, ele folheia uma edição da revista *Playboy* para indicar os sinais do declínio.

Pontualmente ele critica o fato do turismo como indústria que desaloja moradores pobres de suas casas, como foi o caso de pessoas que residiam próximo da praça do vaticano, como veremos adiante. E por fim, Glauber mostra que por debaixo da antiga Roma, do antigo Império, nasceu outro apenas aparentemente diferente, o Império do capital. A exploração do homem sobre o homem continuou na época contemporânea.

Uma segunda história corre em paralelo como dissemos, após a superposição de jornais mostrando a rendição de Saigon e a derrota dos Estados Unidos no Vietnã. O neurótico de guerra Manson descreve o horror da guerra, tinha alucinações ao tentar dormir com as batalhas e as pessoas mortas em sua mente.

Era mais um ingrediente da decadência do império contemporâneo ou do imperialismo dos Estados Unidos. O personagem aparece sempre aflito, angustiado, pedindo ajuda, pois sua consciência o tortura pelas mortes que efetuou.

A terceira e última parte apresenta um corte de cinema documentário, Glauber aborda a situação social e política do momento, em uma determinada sequência a Moça faz uma entrevista com uma moradora de Roma no qual um varal com roupas serve de fundo cênico. A moradora foi realocada para um bairro distante, pois o local no qual morava foi desocupado para um melhor desenvolvimento econômico do turismo:

Veja, esta é a praça. Esta vendo? Nesta praça acontece quase toda a vida da cidade. O bairro nasceu na época do fascismo. Isto é, pensaram em limpar o centro da cidade e resolveram que toda essa gente pobre incomodava os turistas e sobretudo o Vaticano, devia ser mandadas para casas confortáveis. Casas muito bonitinhas, feitas especialmente para isso mas a vinte quilômetros de onde as pessoas moravam, um gueto. Na verdade o bairro é limitado aqui e ali por prados e ali fica a cadeia. O que acontece? Acontece que uma situação assim de marginalização criou-se uma estrutura social muito particular e também muito forte, muito combativa. Apenas terminando o facismo começaram as lutas, que culminaram com a ocupação das casas, auto-redução das tarifas dos alugueis, auto-redução da luz, da água, da

calefação. Entendeu? Razão pela qual ultimamente...O ano passado culminou com uma ocupação de casas e a polícia tentou esvaziar a força, o que abriu um caminho para uma guerra real, um a guerra armada dentro do bairro da qual participou toda população. Todo mundo, jovens, velhos, mulheres e crianças, os companheiros, os ocupantes das casas. Durou quatro dias e a polícia teve de ir embora depois de ter assassinado um companheiro. Os cidadãos colocaram uma lápide no lugar, fizeram uma coleta grande para o funeral desse companheiro. Esse companheiro era comunista e o governo negou-se a pagar o enterro. (...) A polícia cometeu violências enormes aqui.

Glauber constata sua indignação diante uma situação de miséria que não é específica dos países pobres, a Itália para Glauber era um país de Terceiro Mundo, e isso se devia antes ao modo de produção capitalista excludente que atinge os mais miseráveis, inclusive de forma física, como demonstra o depoimento da romana sobre a atuação da polícia.

Em uma das últimas cenas Glauber caminha acompanhado da Moça por uma favela com casas pequenas e com muito lixo na rua, enquanto uma grande quantidade de moradores se aproxima do cineasta, Glauber conversa com as pessoas, o interesse da cena é plástica, pois não se ouve os diálogos, não precisa pois a miséria e os seus problemas sociais são bastante conhecidos pelo cineasta latino-americano, o que parece era a necessidade de mostrar que a pobreza não era exclusividade do Terceiro Mundo, mais uma prova que o império estava em decadência.

O diretor já havia percebido isso quando participou como um dos cineastas do documentário português *As Armas e o Povo* (1974), sobre a Revolução dos Cravos e entrevistou pessoas dos bairros pobres de Lisboa, este filme mostra semelhanças nesse aspecto em particular, as áreas mais pobres de Roma e Lisboa são parecidas. Glauber mostrou o Terceiro Mundo no Primeiro, as mazelas do capitalismo não tardam em atingir os países mais ricos.

4.7 - A IDADE DA TERRA (1980) – Os Cristos do Terceiro Mundo

O último longa-metragem de Glauber Rocha, *A Idade da Terra* é uma homenagem ao cineasta Pier Paolo Pasolini poucos anos depois de sua morte, tem como inspiração especificamente o filme *Evangelho Segundo Mateus* (1964), *A Idade da Terra* conta a história de Cristo no Terceiro Mundo No filme são quatro réplicas: o Cristo-índio (Jece Valadão), Cristo-negro (Antônio Pitanga), o Cristo-português e o Cristo- Guerreiro Ogum de Lampião (Geraldo Del Rey). Como afirma Glauber sobre o seu filme:

Quer dizer os quatro Cavaleiros do apocalipse que ressuscitam o Cristo do terceiro mundo, recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade eu revelo no filme quase como se fosse um terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético, realmente bíblico e religioso. (depoimento contido no DVD extra)

A Idade da Terra retoma o tema do imperialismo e da identidade nacional como foco e a religiosidade altamente sincretizada é a expressão identitária principal, e fonte de transformação. Glauber desejava em *A Idade da Terra* criar um cristo revolucionário como o Cristo de Pasolini:

O Cristo de Pasolini é forte, viril, sem complacência com os opressores e canalhas. Cristo é violentíssimo. Na pregação usa tom incisivo de agitador social. O texto de São Mateus, usado na íntegra, ganha nova dimensão: este Cristo desmistificado e revolucionário parece ter sido das encíclicas de João XXIII. A nova Igreja o premia. A esquerda ortodoxa acusa Pasolini de fazer

aliança socialista-cristã, Pasolini não reza pela cartilha do Kremlin, embora de professe marxista convicto e intransigente. (ROCHA, 2006, p.278) (ROCHA, Pasolini. “Cinema no Mundo III, Pier Pasolini, o Ateu”, *O Cruzeiro*, Ano XL, n15, 13 abr 1968, pp.43-44.)

Com o mesmo intuito de Pasolini, Glauber pretendia elaborar um Cristo distinto, subversivo. Ao mesmo tempo esta escolha vem ao encontro de seu progressivo interesse pelo inconsciente popular e pela des-razão como solução política, esse filme é o que corresponde melhor a esse intento do diretor, ele expõe um cristianismo fortemente fundido com a religiosidade africana e indígena. Para o pesquisador Bertrand Ficamos *A Idade da Terra* foi uma ruptura na carreira de Glauber:

La référence à l’Esthétique du rêve est évidente, l’importance de la culture et de l’irrationnel ayant été introduite voire partiellement expliquée par le commentaire de deuxième partie. (FICAMOS, 2009, p.139)⁶⁵

Ficamos observa que o manifesto lançado em 1971, também serviu de base para a elaboração da estética do filme, a religiosidade tocava em dois pontos que interessava o cineasta: a religião cristã e suas relações com os costumes populares e sua homenagem a Pier Paolo Pasolini.

O filme abandona a narração, como se pretendesse captar o misticismo no fluxo fílmico, principalmente através do plano-sequência como se espera para este tipo de representação, mas o filme comporta também muitos cortes e planos curtos. A entrada na perspectiva mística se dava pela justaposição das sequências díspares. Como o plano de um trem cargueiro acompanhado de uma cantoria repentista que trata da vida de Jesus Cristo, para apresentar o Cristo-negro; ou quando em uma outra sequência, este mesmo Cristo, ao realizar o seu sermão sobre a fome e a miséria, é intercalado por uma outra imagem na qual o poeta Ary Pararaios declama *Os Lusíadas* de Camões. Estes constantes deslocamentos pretendiam proporcionar a compreensão do estado místico.

Desde o primeiro longa-metragem, como vimos, a religião e a experiência mística como um todo foi tratada por Glauber como parte da cultura popular brasileira, e por isso imprescindível para a elaboração de uma teoria estética ou social que pensasse a realidade brasileira e seus problemas, no entanto em *A Idade da Terra* Glauber exacerba o aspecto religioso para alcançar um indeterminado “inconsciente coletivo do povo brasileiro” como

⁶⁵ A referência à Estética do Sonho é evidente, a importância da cultura e do irracional visto parcialmente explicado pelo comentário da segunda parte.

afirma na *Estética do Sonho*, ao afirmar que o poeta argentino Luís Borges seguia esta estética:

Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elaborou na mística seu momento de liberdade. Os Deuses afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e redenção dos ricos. (Apud PIERRE, 1996, p.137).

Segunda a visão do diretor em entrevista concedida a Fernando Silva Pinto para Rede Globo de Televisão, o mito Cristão não é europeu:

Mostro no filme que o mito cristão, que é um mito solar vem da Ásia, da África, vem do Oriente Médio e que a Europa sequestrou a verdadeira identidade do Cristo e importou um novo Deus.

Por isso, no manifesto *Estética do Sonho* Glauber afirma a importância de negar o cristianismo católico, pois o associa à repressão moral e à ideologia dos ricos. No filme *A Idade da Terra* ele tenta redimir o cristianismo, tirá-lo da perspectiva apenas europeia, revelar um cristianismo que estaria além dos limites da Europa, resgatando sua origem no Oriente. Deste modo, compreendia que o Cristianismo seria universal, e portanto, considerava plausível que os descendentes de negros e ameríndios incorporassem essa religiosidade, como afirma no próprio filme:

Esta ideologia do amor se concentraria no Cristianismo que é uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos, dos povos totais. (ROCHA, 1985, p.462).

Apesar de reconhecer a violência deixada na história tanto pela Igreja Católica como pelo protestantismo, Glauber considerava que o legado cristão sempre esteve associado ao domínio político ou econômico:

Conflitos religiosos entre católicos e protestantes provocaram explosões, navegações, guerras. Invasões mouras na Europa, invasões cristãs na África do Norte. Espanha, Portugal e Inglaterra ocupam a América do outro lado. Índios massacrados, negros importados. ROCHA, 1985, p. 462)

O diretor tenta “redimir” o cristianismo, e colocá-lo em uma nova perspectiva, mas com a mesma meta que supostamente propunha Jesus Cristo, o amor. Mas como esse era um cristianismo do Terceiro Mundo, enquanto religião poderia abrir possibilidades para

compreensão do inconsciente coletivo brasileiro. Por isso a identificação da religião com o sonho.

Para abordar o aspecto onírico do filme, Glauber pretendia que *A Idade da Terra* não tivesse uma sequência única, a ideia original era que em cada sala de exibição o filme seria projetado na ordem aleatória em que fossem colocados os rolos dos filmes. Entretanto, havia obrigação oficial para que as latas tivessem uma enumeração, apontando a ordem das sequências, por isso em *A Idade da Terra*, Glauber foi impelido a realizar uma montagem única, contendo uma ordem específica do fluxo fílmico. Assim, o filme não se desenvolve, pois não precisa de uma linearidade para que exista como filme e discurso político-cinematográfico, a montagem praticamente apenas descreve a atuação de cada cristo. Como explica o diretor sobre o filme em entrevista à Rede Globo de Televisão:

É o fluxo da imagem, é a montagem que vai por caminhos incontroláveis como rio que corre abrindo outros baratos. (entrevista à Fernando Silva Pinto)

Essa montagem (ou a quase falta dela) faz de *A Idade da Terra* uma analogia aos temas da década de 1970 sobre o sonho, há a tentativa do cineasta em refigurar as sensações da instantaneidade do real, por isso uma representação da realidade vista em flash, em instantâneos e livres associações das imagens para compreender a identidade brasileira. Neste filme, mais do que nos anteriores Glauber abusa dos cortes abruptos, mas neste em *A Idade da Terra*, a religiosidade possui uma função maior do que nas produções precedentes.

Evoluímos para uma *mise-en-scène* de laboratório, onde música e expressão corporal procuram o rito que recapitula origens numa mescla de figurações bíblicas, alusões ameríndias, sons africanos. Uma quase antropologia “está no ar” e sustenta um certo imaginário nacional. Destes ritos, o corte seco faz explodir o desfile da Escola de Samba, reiteração mais viva do espírito dionisíaco, expressão síntese do presente. (XAVIER, 1981, p.70)

Glauber também continuava a evocar os elementos da cultura negra, tendo grande destaque, mas a abordagem sobre a perspectiva indígena antes não tivera tanto espaço como em *A Idade da Terra*, o esforço do cineasta foi confluir os elementos do cristianismo com as origens étnicas do Brasil. Tratamento polêmico dispensado por Glauber ao pretender colocar o cristianismo, como uma religião universal para o Brasil e a América Latina.

Por outro lado Glauber pretendia com o filme elogiar o cineasta Pier Paolo Pasolini, o filme é em sua homenagem e Glauber diz inspirar-se na obra cinematográfica *O Evangelho*

Segundo São Matheus, considerando-a a melhor representação de Jesus Cristo realizada pelo cinema.

A Idade da Terra era o filme de retorno de Glauber do exílio, as três cidades escolhidas para as locações para ele eram os arquétipos do país, as duas ex-capitais e a atual capital do Brasil, respectivamente Salvador, Rio de Janeiro e Brasília foram os cenários onde atuaram os quatro cristos, o representante das multinacionais e o povo. No último longa-metragem, Glauber coloca a religião praticamente como a protagonista do filme, é a partir dela que são discutidos os problemas sociais.

O filme começa com a imagem de uma alvorada no Palácio da Alvorada residência oficial do presidente da República no Brasil, ao som de músicas indígenas mescladas com ruídos. O longo plano inicial nos leva desde o início a visualizar a miscigenação como ponto de partida para refletir-se sobre a identidade brasileira.

Portanto, o filme pode ser caracterizado pelas ações e pregações desses quatro Cristos ou desses quatro Cavaleiros do Apocalipse como afirmara Glauber na época do lançamento de *A Idade da Terra* nos cinemas (DVD extra). Além deles, Brahms é o novo Dragão da Maldade, depois da imagem de um globo prateado girando (semelhante àqueles de boate), aparece Brahms afirmando o seu desejo de destruir o mundo. Ele é representado pelo tipo gastador e arrogante, utiliza palavras chulas e palavrões, aparece às vezes como um clichê do turista europeu ou estadunidense, uma representação grotesca do imperialismo.

4.7.1 O Cristo-índio

A primeira aparição do filme é o Cristo-índio, representando as primeiras populações a ocupar o território que posteriormente se transformou em um país. Em um primeiro momento ele está na floresta e diz:

O pássaro da eternidade não existe...Meu pai me traiu! Meu pai me traiu! O pássaro da eternidade não existe!... Só o real é eterno.

Aqui Glauber associa à cena final de *O Evangelho Segundo Matheus*:

Há uma trama que mistura moralismo com medo político Cristo é traído por um de seus, crucificado na hora da morte grita desesperado:
- Pai, por que me desamparaste? (ROCHA, Pasolini. "Cinema no Mundo III, Pier Pasolini, o Ateu", *O Cruzeiro*, Ano XL, n15, 13 abr 1968, pp.43-44.)

O filme retorna ao cristo-índio, ele surge na cidade sendo trazido por um barco, descendo na praia de Arembepe, a comunidade local saúda sua chegada. Ele se apresenta

como um Cristo popular, abraça as pessoas, corre na praia com o escritor João Ubaldo, bebe cerveja em uma birosca, mostrando um Cristo descontraído e integrado com a população local. Um Babalaô⁶⁶ (mais uma vez apontando a mistura entre etnias) em um ritual entrega o arco e as flechas para lutar e a coroa, que nada mais é que um cocar, feito com penas do pássaro da eternidade e afirma que ele antes terá que passar por um rito:

Mas, antes disso, terá que ir para o deserto mias longínquo, mais distante, e lá lutar com todos os demônios e vencê-los, para que possa dar prosseguimento à sua grande batalha.

O Cristo-índio aparece em um coqueiral e se depara com o Diabo assoviando a *Marselhesa* e ao falar se exprime em espanhol, uma referência manifesta do imperialismo identificado com Satanás. O Diabo faz o Cristo de prisioneiro e diz que não quer matá-lo e sim conquistá-lo, como atuam as empresas transnacionais, seduzir com suas promessas de riqueza para continuar dominando.

Em seguida o Diabo se transforma em Brahms, o representante das multinacionais, apontando que o Diabo e Brahms encarnam no fundo o mesmo personagem, Diabo/Brahms afirma:

Quero a sua fidelidade. A sua fidelidade! Te darei toda essa Terra se me adorares (...) O mundo é meu! Se não me adorares serás condenado ao Eterno!

Em uma outra cena mostra Cristo-índio pegando um aguidá com o globo terrestre em chamas das mãos de Brahms. Cristo salva o mundo de Satanás, ele atira várias vezes contra o demônio, e o fato é acompanhado pela imprensa. As promessas do capital são não cumpridas e favorecem a corrupção, Cristo é seduzido pela entrega de posses em nome de sua fidelidade ao Diabo, mas Cristo resiste se inspirando e suplicando por Deus.

No final do filme o Cristo-índio faz pregações numa festa de largo em Salvador, em meio a um evento sagrado e profano. Ele conclama todos para o seguirem, mas afirma que ninguém deve ser obrigado a nada, em seguida faz o exorcismo de uma popular derramando cerveja sobre sua cabeça para abençoá-lo.

A trilha musical do filme, neste momento, é dramática combinando com a imagem que focaliza os participantes da festa. O evento ganha dimensões grandiosas, épicas. Na saída do andar de Nossa Senhora da Conceição da Praia, o Cristo-índio na frente “Aqueles que querem

⁶⁶ Advinho, sacerdote de Ifá. (CARNEIRO, 1948, p. 117)

me seguir, sigam-me!”. No final de *A Idade da Terra*, o Cristo-índio entra na folia, bebe, fuma, dança no meio da multidão, canta e abraça as pessoas. O Cristo do Terceiro Mundo. O Cristianismo de Glauber é sincrético, humano, popular, não ascético, dionisíaco (XAVIER, 1981).

A festa de largo que conclui o filme, portanto, mostra um novo Cristianismo, a “ressurreição” do Cristo no Terceiro Mundo acontece no “êxtase” da festa popular como afirmara Glauber anteriormente. Analogia com o surgimento do “novo homem”, latino-americano, *terceiro mundista*.

4.7.2 O Cristo-português

Ainda no início é apresentado o Cristo-Português no meio de um desfile de escola de samba, ele passa entres os integrantes da bateria e passa a ter movimentos faciais muito distintos em cada fase ao flunar entre os sambistas fantasiados, alternando riso com atenção, desconfiança e tensão; muitas vezes seguia mexendo a cabeça no ritmo da batucada, assemelhando-se mais uma vez ao transe. A alternância de humores do cristo-português parece desconfiar daquela “cultura miscigenada”. Em vários trechos do filme o Cristo aparece ao lado do magnata Brahms, pois os interesses do cristo-português e do empresário convergiam em alguns pontos, por exemplo eram contra a libertação das colônias dos domínios portugueses.

O Cristo-português comenta junto a Brahms sobre o risco de invasão das tropas de Hassan, Comandante das tropas africanas e Comandante-geral das Forças Armadas de Ogulaganda. O Cristo-português afirma que Hassan detesta a civilização e promete incendiar os campos de petróleo, demonstrando afinidades óbvias entre Brahms e o Cristo-português. Esta situação assusta terrivelmente Brahms que comenta a situação com Aurora Madalena, personagem que representa a Maria Madalena da “bíblia glauberiana”:

Vamos fugir. Me livre desse amigos que não existem. (...) em suas veias corre o sangue duma raça superior. (...) Você já ouviu falar do negro Hassan? O comandante geral da topas africanas? Ele detesta a civilização! E ameaçou incendiar todos os poços de petróleo! Na África e nas América Latinas existem movimentos nacionalistas... Na África, na Ásia e nas Américas Latinas. Nos ameaçam com a independência! (ROCHA, 1985, p.459)

O personagem de Brahms assume todos os estereótipos do “novo e velho colonizador” do modo de produção capitalista: valores conservadores, eugenista e interessado na exploração e comércio do petróleo de outros países, por isso o seu medo em relação aos

movimentos nacionalistas do período entre 1960/1970, em especial às lutas de libertação na África como vimos anteriormente.

Por outro lado, Aurora Madalena apesar de aparecer ao lado de Brahms algumas vezes, na verdade deseja a morte de Brahms, como na passagem em que ela parece acompanhada do Cristo-português sobre um rochedo, à beira do mar poluído, com lixo e óleo na água que se acumulava na encosta, trazida pelas vagas sujas da Baía de Guanabara, o Cristo-português desloca-se por toda pedra, subindo, descendo e declamando repetidas vezes sua constatação terrível possivelmente sobre a América Latina:

As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados num abismo. Nós estamos condenados! Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra! Os nossos alicerces foram destruídos! A qualquer momento nós poderemos ser tragados!

Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra! A qualquer momento nós poderemos ser tragados num abismo! As nossas infra-estruturas, nossos alicerces foram destruídos!

(...)

É a cloaca do universo! Nós estamos condenados! As nossas estruturas foram destruídas! A qualquer momento nós podemos ser tragados para o infinito... para o abismo!

Esta é a cloaca do Universo! Nós estamos condenados! Houve uma implosão atômica no centro da Terra! Uma guerra entre seres abissais! As nossas estruturas foram destruídas os nossos alicerces abalados!

O Cristo-português que é considerado como um descendente de portugueses percebe que as estruturas da sociedade não estão bem consolidadas, talvez, por isso, em tom profético avisa que “seremos tragados pelo abismo”. O Terceiro Mundo seria esse “nós” implícito no discurso, e esta situação se devia à “guerra de seres abissais”, talvez uma possível alegoria da luta de classes, mas seria apropriado também pensar que a guerra no centro da terra, um ponto abissal, corresponde à concorrência entre os países do “centro”, ou seja, dos países ricos, pela partilha comercial do mundo. Em função da ação dos governantes daqueles países deflagra-se uma luta de fogo, simbolizando a violência do domínio do colonizador. A região abissal se relaciona a região ígnea, refere-se a algo do interior da terra, a própria crosta terrestre, o fogo é a alegoria da guerra.

Aurora Madalena, por sua vez, em vários momentos intercepta o Cristo-português e diz que a solução é “matar Brahms”, ou seja, o representante da ordem capitalista, e assim provocar a revolução, pondo fim ao sistema econômico que pode tragar o Terceiro Mundo para a “cloaca do universo”.

Em outra cena o Cristo-português acompanhado da amante de Brahms, bebendo um Chope no bar Amarelinho no Rio de Janeiro faz a elegia às conquistas históricas do povo brasileiro, repetindo praticamente a seguinte frase, no mínimo cinco vezes:

A independência, a proclamação da República, a Abolição da escravatura são conquistas de nosso povo e por isso eu as defenderei até a morte. Mesmo quando exerço a violência eu estou consciente de que estou defendendo os mais sagrados direitos humanos.

Em seguida no centro da cidade, em meio à população que o ovacionava declarava:

Nós não conhecemos o luxo da decadência! Os guerreiros dormem com a história na cama das revoluções! Meus impulsos me lançam no centro dos grandes acontecimentos! O fogo das paixões revolucionárias!

Portanto, o Cristo-português apesar de ser a favor das colônias na África é por outro lado um Cristo que prega a revolução e se preocupa em defender a independência, a abolição da escravatura, compreendida como defesa da questão racial e das instituições republicanas. Um personagem controverso, o Cristo-português assinala para o paradoxo da miscigenação: o descendente de português não é um português de fato, mas muitos se portam como se fossem, deixando-se embalar, por exemplo pelas ideias colonialistas de Brahms.

4.7.3 O Cristo-negro

Em seguida é apresentado o Cristo-Negro em tomada de um plano geral sobre Brasília que dá lugar à imagem de religioso subindo a Torre de TV em Brasília, faz mais uma cura e apela por “entidades”:

Por Ciro! Por Alexandre, O Grande! Por Dario! Por Omulu! Por Oxossi, Xângo ou Ogum! Por Jeová. Te liberto, homem deste, peso! Renasce. Levanta-te! Morte aqui não tem lugar! Bendito seja aqueles que têm fome! Bem dito seja a miséria! Porque um dia eles se libertarão! Bendito seja os loucos porque encontrarão a razão! Onde está a terra prometida?

O Cristo-negro, modifica os santos pelos imperadores romanos e pelos orixás. Os imperadores estavam relacionados com o filme seguinte que Glauber desejava filmar, cuja história seria filmada no Irã. Os Orixás são as referências negras e Jeová, mostra a fusão do cristianismo com a religiosidade de matriz africana. Há também uma referência à loucura, é a des-razão procurada por Glauber, que via como um caminho de descoberta.

No momento da oferenda, seguindo um ritual católico, mas adaptado à liturgia glauberiana o Cristo-negro distribui pão e refrigerantes com um discurso sobre a fome:

Cinco milhões de pessoas morrem de fome na Ásia. Eu vim até a Ásia para matar a fome do povo. Fiz a multiplicação dos peixes. Fiz a multiplicação dos pães. Matei a sede daquele que tinha sede.

Ele faz o anúncio do messias, mas nega tal título, no entanto as pessoas que o acompanhavam figuravam como seus seguidores, o Cristo-negro que passa a entoar músicas de origem africana. Em seguida aparecem imagens reais de um terreiro de Candomblé, como no seu primeiro longa-metragem, destaca-se, de novo, o aspecto documental.

Em seguida o Cristo-negro entra em uma redação de jornal para denunciar o colonialismo, e anunciar uma nova fase de “liberdade” democrática:

A democracia social (...), a sindicalização (...), a estatização, a liberdade de pensamento (...) os partidos (...) novos partidos, Liberdade total.

O Cristo que tem maior destaque no filme também é o mais politizado, pelo menos na visão de Glauber. No entanto, o Cristo-negro é questionado por uma prostituta ao descer de uma árvore, por seu machismo. Ele a seduz utilizando-se de seu prestígio como Cristo, como mostra o seguinte diálogo de *A Idade da Terra*:

Vem tira essa roupa. Eu quero você nua. Eu quero você nua, beleza. Eu quero dar-te o amor dos deuses, do Céu. De Davi, de Omulu, de Ogum. Eu sou a vida, eu sou o caminho.

O Cristo, lembrando as tradições mitológicas oferece o amor das entidades religiosas em troca da relação sexual com a prostituta, aproveitando-se de sua posição de prestígio para obter favores sexuais.

A prostituta acusa-o de mistificador, ou seja, de charlatanismo, e depois diz não poder amá-lo pelo que ele representa, o machismo. Em seguida, a prostituta afirma que é uma operária do sexo, e conta as agruras da profissão como a história de um cliente que a denunciou às autoridades policiais que a torturou.

O Cristo-negro foge e a prostituta fica pendurada na árvore como se estivesse morta. Aqui Glauber mostra a realidade machista existente em países do Terceiro Mundo, também uma nova temática relacionada ao período, das lutas feministas. O fato de surgir uma personagem feminina questionadora de sua condição de mulher e de prostituta, colocava mais uma questão nova que passa a ser registrado pelo cinema de Glauber.

Entretanto, da própria colocação do tema por Glauber, ao cabo dessas sequências, com a imagem do corpo da prostituta estendido em uma árvore, deduz-se que mesmo desejando

criticar o machismo, esta crítica do cineasta redundou em uma outra postura machista, pois o diretor se recusa em crucificar o Cristo, entretanto “crucifica” a própria prostituta, ou a própria Maria Madalena.

O filme é complacente com a cena reproduzida, são representações do cineasta e da sociedade na qual estava inserido, sugere, portanto, que a discriminação contra a mulher que se apresenta no filme, é um indício da realidade social através de uma representação que foge ao controle do próprio diretor e até mesmo dos atores que atuam em grande parte improvisando. A personagem co-adjuvante é construída aparentemente de improviso parecendo surpreender o Cristo-índio, interpretado por Antônio Pitanga, o ator parece desconcertado com as afirmações e questionamentos da prostituta.

Por último é apresentado o Cristo-Oxum de Lampião, pouco destacado no filme: é filho de Brahma deseja matar o pai, mas nunca realiza, aponta para um aspecto edipiano do personagem. Ele porta supostamente o traje de um guerrilheiro punk e aparece em um determinado momento de *A Idade da Terra* com uma vestimenta andrógena. A constituição do figurino do personagem estava atento as novas tendências culturais que influenciavam novos comportamentos, como o movimento anarco-punk do período.

4.7.4 Pasolini

Quase na parte final do filme o próprio Glauber Rocha aparece discursando, fazendo digressões sobre a realidade dos países do Terceiro Mundo. Ao tempo em que o diretor discursa vê-se -em um plano-sequência- o lago de Brasília com dois personagens negros dialogando, o cineasta entra, intercalando o diálogo com a sua fala:

No dia que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época que João XXIII quebrava o imobilismo da igreja católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi o renascimento a ressurreição de um Cristo que não era adorado na Cruz mas um Cristo que era venerado, vivido revolucionado no êxtase da ressurreição.

Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo primitivo, numa civilização, muito primitiva, muito nova. São vinte, trinta milhões, quarenta milhões, cinquenta milhões de anos. Uma antropologia que... A ciência, a física ou a antropologia ou arqueologia todas essas ciências que materializam desejos. A língua mesmo se perde. O português é uma língua que não expressa bem os conhecimentos que nós temos de um passado desmemoriado. São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa europeia misturada com índios e negros. Estão milênios além da medida dos tempos aritméticos... Ou da loucura matemática que não se sabe de onde veio.

Glauber faz uma homenagem ao papa João XXIII pela encíclica que abre uma nova etapa da Igreja Católica, de maior contato com a população pobre, seria portanto, uma igreja de atuação e não apenas de orações e penitências. Glauber simpatizava com estes setores da Igreja Católica, desde o *Dragão da Maldade* comenta a existência de segmentos católicos que efetivamente participavam das lutas sociais, como a reforma agrária.

A homenagem ao irrequieto cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, contemporâneo de Glauber Rocha, foi motivada pelo fato de ambos buscarem na cultura e na religiosidade popular inspiração pra o combate ao insípido ambiente intelectual. Tanto na Itália, quanto no Brasil um dos componentes mais fortes da cultura é a religiosidade popular, sobretudo sua versão distinta de viver a fé em relação à Igreja Católica. Pasolini crítico feroz da Igreja Católica e de sua moral, em *O Evangelho segundo Matheus* apresenta a vida de Cristo por um viés, segundo Glauber, humano, distinto, portanto, de outras produções normalmente comerciais que retrataram, segundo essa visão, idealistamente a vida de Jesus Cristo, mais próximo de um santo do que de fato uma pessoa com seus momentos de tristeza e alegria. É deste modo, a refiguração de um Cristo humanizado como fizera Pasolini, que Glauber pretendia representar como o Cristo do Terceiro Mundo, em *A Idade da Terra*.

Em seguida Glauber faz uma defesa do Cristianismo, seu caminho trilhado na década de 1970 e um mergulho no inconsciente e na des-razão, que de certo modo, o aproximou do Cristianismo:

Um Cristianismo que não se realiza somente igreja Católica mas também em todas as outras religiões que encontram em seus símbolos mais profundos, mais recôndito, mais eternos, mais subterrâneos, mais perdidos, a figura de Cristo, um Cristo que não estava morto mas está vivo espalhando amor e criatividade. A busca da eternidade e a vitória sobre a morte. (ROCHA, 1985, p.462)

Glauber coloca o catolicismo não apenas como uma criação da Europa, mas como uma religião formada por distintos povos do mundo nos mais diversos continentes. O cristianismo seria uma espécie de inconsciente coletivo, que traz a carga da mensagem revolucionária de Jesus Cristo segundo as concepções do cineasta. Ele faz uma analogia da religião com os movimentos e com as teorias políticas do século XX, todas elas, segundo Glauber foram formas de desespero em busca de uma sociedade justa.

Entretanto após a morte de Pasolini, Glauber recebera um convite da *Cahiers du Cinéma* para escrever um artigo sobre o diretor italiano para um número especial da revista. O que era para ser um tributo a Pasolini, se tornou um ataque despropositado principalmente em

relação a sua sexualidade (ROCHA, *Le Christ-Oedipe. Cahiers du Cinéma*, hors série, mars 1981), estranhamento inesperado por todos que acompanhavam Glauber, inclusive os redatores da revista como Sylvie Pierre que descreve a sua surpresa em filme de sua autoria e de Georges Ulmann, *L'homme aux Cheveux Bleus* (1989) sobre Glauber Rocha. Ele se trancou numa sala da revista e começou a falar em francês sozinho ao gravador, os redatores ficaram perplexos, pela porta fechada era possível ver a silhueta gorda do cineasta e sua agitação frenética, enquanto acertava as contas com Pasolini já morto há seis anos.

Como afirma Ismail Xavier no prefácio de *Século do Cinema* da edição de 2006, esse ato causou o maior assombro, pois a identificação de Glauber com Pasolini era grande, principalmente em se tratando de uma busca de uma revolução não clássica, marxista, mas que fosse principalmente inspirada “no mito popular e na hipótese de um oprimido portador de um inconsciente coletivo libertário” (XAVIER in: ROCHA, 2006, p.28). E também na aposta do lupemproletariado como agente da história, refigurado nos filmes dos dois cineastas.

4.7.5 Glauber e a saturação do experimentalismo

Glauber tenta ao seu modo realizar grandes sínteses, encadeando fatos históricos amplos. Aponta para as reações populares e o difícil jogo do poder em torno dos interesses de classes. Ainda que o cineasta insista em estabelecer uma guerra de povos, deixando de atentar, por vezes, para a luta de classe, esta aparece subsumida pelo conflito entre povos, como mostra outro trecho de seu discurso em *A Idade da Terra*:

Os povos subdesenvolvidos estão na base da pirâmide. Não podem fazer nada. Todos buscam a paz. Todos querem buscar a paz. Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. Estou certo disso. E no Terceiro Mundo seria o nascimento da nova, da verdadeira de-mo-cra-cia! A democracia é o reinado do povo. A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo. Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos, famintos. Tanta miséria, tanta feiúra, tanta desgraça. Sabemos todos disso é necessário uma revolução. A América Latina, a África. Temos que multinacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático com a grande contribuição do Cristianismo e de outras religiões, todas as religiões. O Cristianismo e todas as religiões são as mesmas religiões.

A pirâmide social estabelecida por Glauber não é a das classes sociais, como normalmente se realiza, mas a da distinção entre subdesenvolvidos e desenvolvidos, e a utilização da noção de povo como categoria analítica. Podemos pressupor que o autor sob o impacto do enfraquecimento das utopias, do crescimento econômico que teria permitido a ampliação do consumo e o florescimento da indústria cultural, tenha alterado posições originais, mostrando-se, agora, mais simpático a mudanças graduais e lentas prometidas pelos

governos militares ditatoriais. As mudanças conjunturais também estariam na origem de seus recuos políticos, buscando soluções de meio termo como “uma síntese do socialismo com o capitalismo”, como afirma no filme.

O filme *A Idade da Terra* apesar de reiteradas vezes citar e exaltar a revolução, é condicionado pelo período de transição institucional, a revolução não está mais no horizonte, ela não é tão evidente como por exemplo em *Barravento*. Do ponto de vista sociológico *A Idade da Terra* interessa esteticamente por ser um retrato do período, a saturação do experimentalismo muito realizada na década anterior, o filme como observa agudamente Ismail Xavier, faz “emergir um repertório desconstrutivo” a partir de colagens de recursos, como depoimentos do cineasta, entrevista ao jornalista Castelo Branco.

(...) violência total face à regra de separação de gêneros; exercício limitado do direito à palavra, descontinuidade no encaixe das diferentes formas de representação. Resultam um todo francamente heterogêneo. Seus fragmentos se justapõem numa colagem de registros documentais, encenações “elevadas” de ritos que marcam a renovação religiosa, encenações grotescas de decadência imperial, lances coreográficos, entrevistas, improvisações, discurso direto do autor, explicitações do trabalho de filmagem e incorporação de seus acidentes. (XAVIER, 1981, p.71)

O filme de Glauber se insere em um momento no qual a mistura de elementos distintos para constituir a linguagem torna-se uma constante, o que por sua vez provoca um desnortamento em virtude da quantidade de referências utilizadas, essa é uma tendência da arte contemporânea ou pós-moderna seguindo o paradigma de Jameson (1996).

Entretanto, evidentemente a simples enumeração de características não definiria um filme (precisaríamos de uma análise mais detalhada para afirmarmos) como tal, contudo *A Idade da Terra* contém essa utilização excessiva de estilos, formas distintas mescladas no mesmo filme, nesse sentido o filme dialoga com seu tempo e contém esse perfil de entrecruzar estilos. E no caso de *A Idade da Terra* há também esse desnortamento que comenta Jameson, o filme apresenta sim uma desorientação, um descentramento, mas só até determinado momento como afirma Ismail Xavier:

Essa colagem desafia o espectador a encontrar um motivo para o salto brusco de um segmento a outro. A cada passo nos perguntamos se tal ligação faz sentido – e que sentido – principalmente no início, onde é preciso se adaptar às regras impostas pelo filme. Aos poucos, determinadas pistas orientam nossa percepção (...) (XAVIER, 1981, p.70)

A Idade da Terra de fato parece inicialmente não lograr êxito em termos de explicação da realidade, mas ao final poderemos juntar os fragmentos, relacionar a diversidade de estilos

e revelar o enigma do quebra-cabeça. Imagens de bastidores, a inclusão de cenas que seriam dispensáveis, repetição exaustiva de determinados trechos e a música *pop* cantada em inglês por Jorge Benjor (*Brother*), constituíam flagrantes misturas de estilos que desnorteiam a princípio a apreensão do filme em virtude da quantidade de instrumentos mobilizados na elaboração da linguagem. Contudo, Glauber efetivamente apresenta a sua versão do Cristo do Terceiro Mundo, a sua apresentação em quatro ramificações de cristos possibilita avaliar melhor as diferentes faces deste mesmo Cristo.

Ademais o filme teve importância pelo fato do cineasta ter ressaltado o negro e o índio na formação brasileira, os personagens que os representam tomam a maior parte do tempo do filme, aparecem como os autênticos representantes da sociedade brasileira e latino-americana, continuando a visão nacionalista do cineasta. Pois, ao contrário, o Cristo-português é colocado com desconfiança no filme, pois é descendente dos colonizadores, ainda que também mestiço como os outros.

Ao mesmo tempo o filme sugere questões de gênero e raciais, Glauber em *A Idade da Terra* aborda, portanto, temas que as ciências sociais no Brasil passaram a estudar gradativamente na década de 1970 e que se intensificaram a partir da década de 1980.

Essas novas questões foram apresentadas no filme, mas no entanto Glauber continuava a defender um cinema político, dizia ainda, apostar na revolução socialista, emblemática no filme com a imagem do Cristo-punk empunhando o fuzil. Entretanto, por fim, podemos destacar que um dos traços unificadores da obra de Glauber: a política e a religião encontram-se lado a lado, o discurso religioso visto como conteúdo político necessário para a efetivação da revolução, mesmo que superando-a como alienação ou reafirmando-a como símbolo contra a injustiça. Mas em *A Idade da Terra*, a religião aparece com maior intensidade, e em especial o cristianismo.

A Idade da Terra torna-se de fato um filme cristão, mesmo levando em consideração a abordagem muitas vezes paródica, a defesa dos ideais de solidariedade de Cristo está presente. Glauber aplica os pontos básicos da literatura cristã dos dez mandamentos e os relaciona aos problemas sociais, raciais, políticos e econômicos da realidade do Terceiro Mundo. Com efeito a proposta de um cinema sobre Cristo, tornou a teoria de um Terceiro Cinema como chamavam os integrantes das vanguardas cinematográficas latino-americanas enfraquecida, pois perdera o grau arrebatador de seus filmes políticos anteriores, a própria entrevista com o jornalista Castelo Branco, encaminhava o raciocínio para uma acomodação política, para um acordo de meio termo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Glauber Rocha concebeu uma estética cinematográfica para o chamado Terceiro Mundo buscando aproximar-se do que foi realizado por Eisenstein para o cinema mundial. Não somente no sentido de uma arte política, mas no manejo da técnica do cinema em função da beleza e da crítica social. Os depoimentos de Glauber em entrevistas, em gravações em áudio e em seus filmes, o conjunto de seus artigos publicados pela imprensa especializada em cinema, as cartas que foram conservadas e guardadas com zelo pelo próprio cineasta, delineiam uma estética elaborada, mas que sempre se renovava, se reelaborava ao longo das décadas, mantendo sempre um estilo, que permaneceu até os seus últimos escritos e filmes.

Os textos discutem, de modo acentuado a relação cinema e sociedade, na qual uma das principais funções dessa relação é a crítica social e o saber fazer um cinema voltado para as transformações sociais. Glauber pretendia erigir uma estética que fosse tributária destes elementos que circunscrevem a relação cinema e sociedade.

Nesta perspectiva Glauber Rocha pretendia contribuir com a teoria cinematográfica e em certo sentido se inscreveu como um dos teóricos/cineastas citados em obras contemporâneas sobre teoria fílmica, não somente no Brasil, mas também em outros países como a França como vimos nos estudos de Michele Marie, Sylvie Pierre e Antoine Baque.

Possivelmente por Glauber ter sido o principal teórico, líder e defensor da existência do Cinema Novo, a sua estética tornou-se a referência principal da linguagem deste movimento artístico. Além disso, o cineasta continuou o que era o programa básico do Cinema Novo, até mesmo depois que o grupo se desfez no início da década de 1970. Assim, questões sociais como a fome, a pobreza, o colonialismo e a dependência continuariam sendo temas a delimitar o conteúdo dos filmes e elementos imprescindíveis na constituição de sua estética.

O traço sociológico de seu cinema acompanha tanto os seus escritos como os seus filmes, apesar da “tendência irracionalista” do cineasta nos seus últimos trabalhos. A refiguração estética de seus filmes não deixou ao longo das décadas de ser uma estética da fome, apesar da contínua inovação artística e de seu crescente interesse pelo tema do inconsciente.

Glauber filmou e escreveu com o mesmo vigor crítico de seus contemporâneos tal qual Visconti, Buñuel, Pasolini e Godard. Como eles, sua crítica se referia as mazelas da sociedade capitalista e filiava-se ao pensamento de esquerda. Glauber pretendia aliar a política com a religião, através de uma leitura marxista.

Marx é o autor mais comentado por Glauber, o pensamento marxista é central na sua percepção sobre a sociedade e sobre o cinema, embora algumas vezes no filme não se explicita. Essa adesão repercute mesmo depois da aproximação mais intensa com os temas do inconsciente e da religiosidade, ainda que o cineasta tenha radicalizado esta postura até o ponto de enfraquecer a perspectiva política.

O filme *A Idade da Terra*, demonstra que o nível religioso se sobrepôs excessivamente ao político, apesar da presença de Cristos “humanos” e críticos, o filme possui uma postura mais cômoda em relação aos anteriores, principalmente se comparado aos filmes da década de 1960. Há uma certa resignação por parte dos personagens responsáveis por detonar um processo de mudança e o final é sintomático: os Cristos não apontam para transformações sociais possíveis como nos outros filmes, tocam nos problemas sociais e aparecem apenas como profetas que explicam a realidade, mas não encorajam a revolução, palavra muito utilizada por Glauber ao longo de sua vida. Evidentemente o período tem o seu peso, a ditadura agonizava lentamente, naquele momento o cineasta defendia a conciliação com os governos de transição democrática.

Não havia os arroubos contestatórios e inflamados de Firmino em *Barravento* conclamando os pescadores à luta contra os patrões e o racismo. Em *A Idade da Terra*, ao contrário, vemos o Cristo-índio trabalhar na construção civil e participar de uma festa popular

nas ruas de Salvador. Um personagem, que apesar de crítico da realidade social se enquadra de modo mais conformista no *status quo*. A diferença entre esses dois protagonistas neste aspecto é expressivo.

Portanto a estética de Glauber Rocha fundamenta-se acentuadamente na teoria marxista, considerada pelo cineasta como uma abordagem integral, que compreende o homem na sua dimensão social e psicológica, pois concebe as neuroses tratadas pela psicanálise tendo como origem os problemas sociais. Neste sentido Glauber também seguiu uma tradição, o artista intelectual que optava pelo pensamento de esquerda para balizar as suas próprias formulações políticas e estéticas, e atuar como um militante na realidade. Como se sabe são inúmeros os casos de artistas plásticos, poetas, escritores, pintores e cineastas que se engajaram politicamente e adotaram o marxismo direta ou indiretamente como orientação intelectual de suas obras ao longo do século XX. Glauber sempre se colocou nesse papel, acreditava de fato em sua posição de intelectual, utilizando-se do cinema como modo de expressar o seu pensamento sobre a realidade e abrir a discussão sobre os problemas sociais e do cinema realizado no Brasil e na América Latina. E para esse exercício observou que a política de autores da Nouvelle Vague apresentava boas pistas para projetar um cinema autoral com liberdade de criação, tentando fugir às pressões do cinema comercial, representado principalmente por Hollywood, expressão máxima deste tipo de cinema. A *Política de Autores* criada pelos redatores da *Cahiers du Cinéma*, e adaptada por Glauber, era antes de tudo uma forma do cineasta fixar a ideia de um cineasta pensador, investigador da realidade social. Nesta concepção a autonomia era uma exigência, pois ao tratar o real, o intelectual não pode ser tolhido em sua liberdade de investigação e de expressão.

E nestes termos podemos afirmar que Glauber era um intelectual marxista, apesar de sua compreensão parcial da teoria de Karl Marx, destacamos o fato do cineasta privilegiar a abordagem do colonialismo e do imperialismo, como os problemas fundamentais causadores das mazelas sociais nos países pobres, sem perceber que estas questões estavam subsumidas essencialmente à luta de classes, como apontava Marx.

Além de Marx e de alguns autores marxistas como Lukács, Glauber citou em alguns momentos autores da sociologia brasileira como Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Junior. Celso Furtado também foi algumas vezes citado para relacionar suas análises sobre o nacional-desenvolvimentismo ou para citar os ciclos econômicos da história do Brasil. Mas sobretudo Euclides da Cunha, precursor das ciências sociais no Brasil foi o autor mais citado por Glauber nos escritos levantados pela pesquisa bibliográfica, evidentemente com ocorrências maiores no período do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*

e por extensão *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* em virtude da continuidade do tema.

Como os filmes foram objetos de sucessivas retrospectivas e debates no Brasil e, no exterior notadamente a França, principalmente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, as discussões em torno da obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha fez parte das reflexões de Glauber durante muito tempo. Por um lado, isso se devia principalmente às imagens captadas pelo filme que tenta de algum modo transpor para o cinema a dura realidade do sertão, tanto do ponto de vista geográfico, a refiguração do sol escaldante que sufoca, como da representação asfíxiante das agruras sociais da população famélica do sertão. Glauber apropria-se muito bem de categorias sociológicas que lhe permitiram de forma pioneira descrever o fazendeiro, o vaqueiro e o jagunço, importantes não somente na constituição cênica do filme, mas também nos diálogos e nas caracterizações dos personagens. Para além da produção *stricto sensu* de seus filmes observa-se que esse esforço de realização cinematográfica teria outras consequências mais duradouras, pois a experiência de filmar no sertão permite ao cineasta nortear o Cinema Novo, pois aprendeu na prática como filmar sem filtros em lugares com forte incidência do sol e com precariedade técnica. Essa última tornou-se uma das principais características deste cinema, teorizada em suas reflexões em obras como *Estética da Fome*, redigida um ano depois do lançamento do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Por outro lado, como analisamos, o filme serviu para Glauber imaginar um *Western* brasileiro, as paisagens do sertão foram observadas como espaços apropriados para o desenvolvimento de filmes épicos, um traço marcante na estética de sua estética. Outro aspecto importante no seu fazer fílmico encontra-se no uso do “transe”, muito utilizado por Glauber e consagrado principalmente a partir de *Terra em Transe*, apesar de sua refiguração fazer parte de sua cinematografia desde *Barravento*. O recurso é frequentemente utilizado em *Os Sertões*, e é parte essencial da estética glauberiana, fonte de ricos significados ao ser manuseado para retratar estados de tensão, atordoamento, confusão mental.

Paulo Prado, outro precursor das ciências sociais influenciou a estética de Glauber principalmente pelo viés pessimista quanto ao futuro do Brasil e ao seu desenvolvimento social. Apesar de não seguir a justificativa biologicista de Prado sobre a tristeza brasileira, Glauber capta o espírito da escrita do ensaísta, o pessimismo quanto aos desígnios do Brasil como país, tudo teria para se consolidar como potência, mas o seu resultado é um desastre irremediável.

O prognóstico negativo em relação ao país se concretiza de fato com a consolidação da ditadura militar e a sua expansão para outros países da América Latina, a desilusão com o

chamado “socialismo real” e o enfraquecimento das utopias revolucionárias, leva Glauber ao desalento. Por influência das leituras de Paulo Prado, o diretor gradualmente passa a ter uma profunda visão pessimista em relação ao Terceiro Mundo, ainda que em Glauber os problemas da América latina fossem eminentemente sociais. Cada vez mais o cineasta demonstrava inquietação por conta de uma revolução social que parecia implodir e passa a dar lugar à frustração decorrente da instalação de governos ditatoriais que não demonstravam sinais de terminar.

Na delimitação da estética de Glauber Rocha podemos afirmar que a literatura regionalista ocupa um lugar tão importante quanto *Os Sertões* de Euclides da Cunha na formação do seu estilo, sobretudo a obra de José Lins do Rego. Será no entrecruzamento desses dois autores e o recurso ao pensamento social que permitirá a Glauber dar consistência à sua estética sociológica. Os arquétipos extraídos do livro de Euclides, e de *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*, de José Lins, são sintetizados em seus personagens como o vaqueiro Manuel, de onde Glauber retira a sua mitologia.

Como outros artistas e movimentos entre as décadas de 1950 e 1960, o cinema realizado por Glauber pretendia efetivamente conhecer a realidade social, compreender os motivos do atraso social e econômico do Brasil e dos demais países latino-americanos. Essa busca pela realidade estava também atrelada à procura da identidade nacional, preocupação constante dos pensadores nacionalistas de diferentes matizes, ideologia compartilhada por setores tanto da direita como da esquerda. Uma das linhas de abordagem nacionalista, de viés de esquerda considerava o neocolonialismo e o imperialismo como os problemas principais a serem combatidos. Como vimos, Glauber enfatizava estes problemas em todos os seus filmes de ficção.

Se buscássemos descobrir qual a temática geral que perpassa a sua obra e define uma estética sociológica, certamente seria a da subordinação do terceiro mundo ao imperialismo, logo os dois conceitos – imperialismo e neocolonialismo – ocupariam lugar de destaque na sua construção narrativa. Outros conceitos foram também abordados, a exemplo da luta de classes, mas quando aparece nos seus textos é como pano de fundo, ganhando realce nos filmes. Glauber, ao menos nos filmes mais conhecidos da década de 1960 aponta didaticamente as diferentes classes sociais, utilizando-se de uma linguagem épica, demarcada pelos embates arquetípicos, as vezes entre “o bem” e o “mal”, mas sem incorrer em representações estereotipadas e maniqueístas.

A estética cinematográfica de Glauber é constituída de outros temas relacionados à realidade social e que passaram a ser paulatinamente estudados pelas ciências sociais. Como

afirmamos, o cinema de Glauber trata de modo pioneiro da questão racial (como *Barravento*), que será retomada em outros filmes, mesmo quando esta questão não é central (como é o caso de *A Idade da Terra*).

O estudo da obra *Os Condenados da Terra* de Frantz Fanon, foi fundamental para Glauber refletir sobre a situação do negro na África e o processo de colonização. Portanto Fanon representou para Glauber uma oportunidade de pensar o entrecruzamento dessas duas categorias. Essa influência aparece na *Estética da Fome* e abrirá um novo período em sua obra, pois a partir de então passa a abordar o problema da violência como instrumento razoável na luta contra todos os tipos de colonização e injustiças causadas pelo modo de produção capitalista. Na sua obra fílmica será *O Leão de Sete Cabeças*, sobre a situação colonial da África e as suas lutas de libertação, o maior devedor da concepção de Fanon.

A questão feminista surge na década de 1970 nos dois últimos filmes, *Claro* e *A Idade da Terra*, que fazem uma abordagem marginal sobre o tema. Em *A Idade da Terra* por exemplo, a personagem da prostituta questiona o machismo do Cristo-negro, o modo como ele utiliza o prestígio religiosos para seduzi-la, apontando para as contradições existentes entre os diferentes grupos da sociedade que, apesar de serem discriminados por conta de características naturais e culturais ou por estereótipos, mas que lhe são atribuídos pela ideologia dominante, podem ser insensíveis em determinados momentos à discriminação de outros grupos sociais.

Com *A Idade da Terra* Glauber também abordou, ainda que superficialmente a situação de populações indígenas. Mesmo dando destaque ao personagem do Cristo-índio, Glauber pincelou aspectos da cultura indígena brasileira, o tratamento foi de fato generalista, e portanto a utilização do termo “cultura indígena” seria, aqui, inapropriado, pois Glauber não foi mais distante do que uma refiguração genérica do índio.

O cinema de Glauber sempre foi realista, o uso da alegoria permite-lhe superar qualquer tentação naturalista, esta costura realizada na montagem por Glauber não abre espaços para uma realização fílmica que soe artificial, que se amplia quando o cineasta incorpora o humor, a sátira a partir de *Terra em Transe*. O filme apesar de tratar dos problemas de um país da América Latina às voltas com o golpe e a ditadura teve espaço para o humor, por exemplo, quando o atormentado guerrilheiro Paulo Martins belisca um companheiro da organização política enquanto descreve cenas de tortura.

Por fim, a partir do estudo de sete filmes de Glauber Rocha e de sua obra escrita, observa-se o delineamento de uma estrutura comum: tema principal e subtemas que são explorados ao longo das películas ou da argumentação textual. Os temas principais como

imperialismo e neocolonialismo dão origem à discussão das classes, do racismo, do feminismo e em proporção menor dos problemas indígenas.

Por outro lado, essas temáticas encontram-se em terreno comum qual seja a religiosidade, vivida e criticada, ora como empecilho à luta, ora como fonte de energia inconsciente dos seus personagens. Assim política e religião são pares permanentes na luta pela consciência de classe, noção construída por Glauber. São dimensões salvadoras ou aprisionadoras da condição humana, apresentando-se ora em confronto, ora amalgamadas.

Entretanto o propósito primário do diretor é de fato uma proximidade maior com as crenças populares, na tentativa de adequar os filmes ao ritmo destas manifestações, buscando adesão de seu cinema à realidade sem perder sua característica de obra artística.

A estética sociológica de Glauber Rocha, portanto, pelos fatores descritos se estabelece a partir de uma procura por uma linguagem inovadora para o cinema e uma investigação da realidade social. Tendo como objetivo principal focalizar e analisar os problemas sociais, a linguagem proposta pelo cineasta se constrói com os elementos da realidade social representada, ou seja, com as questões levantadas pelo próprio filme. Deste modo, considerando principalmente as últimas explicações acima, podemos inferir que Glauber estabeleceu uma estética original, pois fundada nos mitos populares brasileiros e latino-americanos e posteriormente também africanos, com o intuito de estudar e compreender as etnias e as populações que vivem a realidade do Terceiro Mundo, trabalho similar ao realizado pelo cientista social. Nestes termos o cinema de Glauber Rocha constitui uma estética cinematográfica sociológica, faz parte dela a teoria e a prática, a forma e o conteúdo, constituindo em uma imbricação indissociável.

ANEXO

FILMOGRAFIA (ordem cronológica)

Barravento (1961)

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

Terra em Transe (1967)

O Dragão da Maldade conta o Santo Guerreiro (1969)

O Leão de Sete Cabeças (1970)

Cabeças Cortadas (1970)

Câncer (1968-1972)

Claro (1975)

A Idade da Terra (1980)

No Tempo de Glauber (1986) - Roque Araújo;

L'Homme aux cheveux bleus (1989) - Sylvie Pierre e Georges Ulmann

A Rocha que Voa (2001) - Erik Rocha

Glauber, O Filme. Labirinto do Brasil (2003) - Sylvio Tandler

Diário de Sintra (2007) - Paula Gaitán.

ARQUIVOS PESQUISADOS

Biblioteca Central do Estado da Bahia- Salvador

Biblioteca da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA- Salvador

Biblioteca Central da UFBA - Salvador

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

[Bibliothèque Nationale et Universitaire de Strasbourg](#)

Bibliothèque U2-U3- Estrasburgo

Centre Georges Pompidou – Paris

Cine Odyssée - Estrasburgo

Cinematca Brasileira – São Paulo

Cinematca Portuguesa - Lisboa

Cinémathèque Française – Paris

Tempo Glauber – Rio de Janeiro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. Teoria estética. Lisboa: Edições 70, 2008.

AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: Glauber Rocha. Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ANDRADE, Mário de. In: BASUALDO (org.) Tropicália – uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

AUNMONT, Jaques. A Estética do filme. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

AVELLAR, José Carlos. A Ponte clandestina. São Paulo: Editora 34, 1995.

AVELLAR, José Carlos. Deus e o diabo na terra do sol - a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BAECQUE, Antoine. Godard – biographie. Paris: Bernard Grasset, 2009.

BAECQUE, Antoine. Cinefilia - invenção de um olhar, história de uma cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAECQUE, Antoine e TESSON, Charles (org.). La politique des auteurs. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BAECQUE, Antoine e TESSON, Charles(org.). La Nouvelle Vague. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BAECQUE, Antoine e TESSON, Charles(org.). Nouveaux cinémas, nouvelle critique. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

BASTIDE, Roger. Arte e Sociedade. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BASTOS, Othon in: BAX, Dominique (org.) Théâtres du cinéma, Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80, 2005.

BAZIN, André. O que é o cinema? São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes (org.). Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina. São Paulo: UNESP, 1990.

BENJAMIM, Walter. Paris do segundo império. In: Charles Baudelaire - um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1989.

- BENJAMIM, Walter. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIM, Walter. Origem do barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENTES, Ivana. O devorador de mitos. In: Rocha, Glauber. Cartas ao Mundo. São Paulo: Companhias das Letras, 1997. p. 9-74.
- BENTES, Ivana. Romantismo, messianismo e marxismo no cinema de Glauber. Cinemais número 13. Rio de Janeiro: Aeroplano, s/d. p. 123-135.
- BERNADET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- BERNADET, Jean-Claude. Cinema marginal. Folha de São Paulo, São Paulo, 10 jun. 2001, caderno Mais!, p.8-11.
- BOAVENTURA, Eurico Alves. Fidalgos e vaqueiros. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1989.
- BORDWELL, David e THOMPSON, Kristin. El arte cinematográfico – una introducción. Paidós: Barcelona.
- BOSI, Ecléia. Cultura de massa e cultura popular – lutas de operárias. Petrópolis: Vozes, 2000.
- BRASIL, José Umbelino de Sousa Pinheiro. As críticas do jovem Glauber: Bahia 1956/1963 - Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.
- BRECHET, Bertold. A função social do teatro. In : VELHO, Gilberto (org.). Sociologia da arte, III. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- CAETANO, Maria do Rosário (org.). Cangaço. O Nordeste no cinema brasileiro. Brasília: Avathar, 2005.
- CÂMARA, Antônio e LESSA, Rodrigo. *A Sociologia da Arte e As Representações Sociais no Cinema Documentário*. *Olho da História*, n. 13, dezembro de 2009
- CAMPOS, Augusto de. Balanço da bossa e outras bossas. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAPDENAC, Michel. *Les Lettres Française*, Le lion à sept têtes et Tête coupés de Glauber Rocha, 10/03/1971.
- CARDOSO, Miriam Limoeiro. Ideologia do desenvolvimento- Brasil: JK/JQ. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- CARNEIRO, Edison. Candomblés da Bahia. Salvador: Publicação do Museu do Estado, 1948.
- CARVALHO, Sérgio Lage. A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos. In: Revista USP, Nº 32, dez/jan/fev, 1996/1997.

- CARVALHO, Sérgio Lage. O dia posto em cena. Folha de S. Paulo, São Paulo 8 fev. de 1998, Caderno Mais!, p.6.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Imagem de um tempo em movimento – cinema e cultura na Bahia nos anos JK(1956-1961). Salvador: EDUFBA,1999.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. A nova onda baiana - cinema na Bahia: 1958/1962. Salvador: EDUFBA, 2003.
- CASSETTI, Francesco e Di CHIO, Federico. Como analisar um film. Barcelona: Paidós, 1991.
- CASSETTI, Francesco. Les théories du cinema: depuis 1945. Paris: Armand Colin, 2012.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (org.). O cinema e a invenção da modernidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CHAUVET, *Le Figaro. Le Lion à Sept Têtes*, 11/01/1971.
- CIMENT, Michel. *Positif, Le Dieu, le Diable et les fusils*, nº84, 1967.
- COMMELIN, P. Mitologia greco-romana. Trad. Oliveira Rodrigues. Salvador: Progresso, 1957.
- CONNOR, Steven. Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- CORREIO DA BAHIA. Caderno Repórter (Pioneiros do cinema baiano). Salvador 12 de novembro de 2000.
- COSTA, Cláudio da. Cinema brasileiro (anos 60-70) - dissimilitria, oscilação e simulacro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- COSTA, Iná Camargo. Sinta o drama. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- CUNHA, Euclides da. Os Sertões. São Paulo: Ática, 2009.
- DAHL, Gustavo. Deus e o Diabo e o Tempo de Exílio (depoimento) *Jornal do Brasil*, 14/12/1975.
- DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEBS, Sylvie. Cordel et Cinéma in : BAX, Dominique (org.) *Théâtres du cinéma, Glauber Rocha, anthologie du cinéma brésilien des années 60 aux années 80*, 2005.
- DELMAS, Jean. L’Afrique brise la règle du jeu: Le Lion à sept têtes. *Jeune Cinéma*, nº51, 1971.
- DEL ROIO. A teoria da revolução brasileira. In: *Historia do Marxismo no Brasil*, v.IV. 2000.
- DIEGUES, Carlos. Depoimento. In: PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Papyrus. Campinas.1996, p. 216-223.

DOMINGUES, José Mauricio. Desenvolvimento, modernidade e subjetividade. In: Idéias de modernidade e sociologia no Brasil – Ensaios sobre Luiz Costa Pinto. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRS, 1999.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ELIADE, Mircea. Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Volume1: uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ESTÈVE, Michel. Note sur Barravento. In: études cinématographique, nº 97-99, 1973.

FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos - Um Olhar Neo-Realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. O Neo-realismo cinematográfico: Uma Leitura. São Paulo: Editora USP/FAPESP, 1996.

FANON, Frantz. Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.

FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre* in: FANON, Frantz. Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.

FAVARETTO, Celso. Tropicália, alegoria, alegoria. São Paulo: Ateliê editorial, 2000.

FELICE, Franco. Revolução passiva, fascismo, americanismo em Gramsci. In: Política e História em Gramsci. Vol. 1. Instituto Gramsci. Civilização Brasileira, 1978. p. 189-257.

FERNANDES, Florestan. A sociologia numa era de revolução social. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

FERNANDES, Florestan, Capitalismo Dependente- e as classes sociais na América Latina. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

FERNANDES, Florestan. A Revolução burguesa no Brasil. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FERNANDES, Florestan. Sociedade de classes e subdesenvolvimento. São Paulo: Global, 2008.

FICAMOS, Bertrand. Glauber Rocha: du mythe aux transformations politiques. In: BEATTO, Sebastian. Les Cahiers d'Arts, nº5, 2009.

FIGUEIROA, Alexandre. Cinema Novo – a onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FISCHBACH, Franck. La critique sociale au cinéma. Paris: Vrin, 2012.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo 5 de maio de 1996, Caderno Mais! (A carta-bomba de Glauber).

FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala. São Paulo: Global, 2006.

FURTADO, Celso Desenvolvimento e Subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1963.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. Folha de São Paulo, São Paulo, 17 mar. 2002, Mais!, p.4-11.

GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean-Claude. Cinema. São Paulo: Brasiliense, 1982.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: Glauber Rocha. Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GARDIES, René. *Le Nouveau Cinéma. Image et Son*, n°240, p.47, 1970.

GATTI, José. Barravento - a estréia de Glauber. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1987.

GERBER, Raquel. O mito da civilização Atlântica. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1978.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo In: Glauber Rocha. Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GERBER, Raquel. Glauber-Exu implode na Idade da Terra. In: *Filme Cultural*, 1981.

GIUSEPPE, Staccone. Filosofia da religião – o pensamento do homem ocidental e o problema de Deus. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

GODARD, Jean-Luc. Bergmanorama In: BAECQUE, Antoine e TESSON, Charles (org.). *La politique des auteurs*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.

GOMES, João Carlos Teixeira. Glauber Rocha, esse vulcão. Rio de Janeiro, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GOMES, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria C.S. (org.). *Pesquisa social*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOMES, Fátima Sebastiana. Glauber Rocha et l'utopie du Cinéma Novo: 1955-1971/ Tese (Doutorado em História) – Études sur l'Amérique Latine: Toulouse: 2000.

GOENDER, Jacob. Combate nas trevas. São Paulo: Ática, 2003.

GUIMARÃES, Sérgio. A Recepção de Fanon no Brasil e a Identidade Negra. *Novos Estudos*, Cebrap 8/07/2008. (<http://www.scielo.br/pdf/nec/n81/09.pdf>)

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

GUERRA, Ruy; BRESSANE, Júlio e PIZZINI, Joel. Cinema de poesia. Debate. In: Cinemais, nº33,p.9-54, mar/2003.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HABERMAS, Jürgen. Mudança estrutural na esfera pública. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HEGEL, G.W.F. Fenomenologia do espírito. Petrópolis: Vozes,1992.

HOBBSAW, Eric (org.). História do marxismo, vol. 9. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1987.

HOBBSAW, Eric. História do marxismo, vol. 11. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1989.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octávio. A ideia de Brasil moderno. São Paulo: Brasiliense, 1996.

JAMESON, Fredric. O inconsciente político. São Paulo: Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. As marcas do visível. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JAMESON, Fredric. Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio. Ática, 1996.

JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KRACAUER, Siegfried. Théorie du film: la rédemption de la réalité matérielle. Paris: Flammarion, 2010.

LARA, F. Pesaro, ano IV – a procura de uma nova dialética. In: Novo Cinema, Cinema Novo. Lisboa: Publicações D. Quixote, s. d.

LEBEL, Jean-Patrick. Cinema e Ideologia. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LEHMAN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. Horizonte Antropológico. v.14 n.29 Porto Alegre jan./jun. 2008.

LÉVY-STRAUSS, Claude. Tristes trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Waldemar. In: ROCHA, Deus e o Diabo na Terra do Sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri: imagens do (sub) desenvolvimento. Dissertação (Mestrado em História Social) – PROLAM-Universidade de São Paulo, 2000.

LOPES, Alexandre. Um discurso sobre o tempo. UCSAL mimeo. 1994.

LÖWY, Michel. Romantismo e messianismo. São Paulo: Perspectiva, 1990.

- LÖWY, Michel. Ideologias e Ciência Social. – elementos para uma análise marxista. São Paulo: Cortez, 1993.
- LUKÁCS, Georg. Estética 1- la peculiaridad de lo estético. Trd. Manuel Sacristan. Barcelona: Grijalbo, 1982.
- LUKÁCS, Georg. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- LUKÁCS, György. Marxismo e teoria da literatura. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- LUKÁCS, Georg. Realismo crítico hoje. Brasília: Coordenada, 1969.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- MACIEL, Kátia. O pensamento de cinema no Brasil. In: Cinemais, nº5, p. 37-70, maio/junho, 1997.
- MAIO, Marcos Chor e Villas Boas, Gláucia (org.). Ideias de modernidade e sociologia no Brasil – ensaios sobre Luiz Costa Pinto. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRS, 1999.
- MARCORELES, Louis. A batalha do Novo Cinema. In: Novo Cinema, Cinema Novo. Lisboa: Publicações D. Quixote. s/d. p.23-46.
- MARIE, Michel. La Nouvelle Vague. Paris: Armand Colin, 2009.
- MARTIN, Marcel, Os caminhos da autenticidade. In: Novo Cinema, Cinema Novo. Lisboa: Publicações D. Quixote. s/d. p. 47-74.
- MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. Trad. J.C.Bruni e Marco Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.
- MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel. São Paulo: Boitempo, 2005.
- MARX, Karl. Manuscritos econômico-filosófico. São Paulo: Boitempo 2006.
- MARX, Karl. O Manifesto do Partido Comunista. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MARX, Karl. Salário, preço e lucro. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978
- MARX, Karl. Para crítica da economia política. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1978.
- MASCARELLO, Fernando (org). História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006.
- MAURO, André Felipe. Humberto Mauro o pai do cinema brasileiro. Rio de Janeiro: IMF Editora, 1997.
- MEDÁGLIA, Júlio. Balanço da Bossa Nova. In: Campos, A. (org.). Balanço da Bossa e outras bossas, 1993, p.75.
- MEDEIROS, Leonilde de Sérvolo de. História dos movimentos sociais no campo. Rio de Janeiro: Fase, 1989.

METZ, Christian. A significação do Cinema. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MORA, Ferrater. Dicionário de filosofia. Lisboa: Dom Quixote, 1991.

MORAES, João Quarttin de e DEL ROIO, Marcos. História do marxismo no Brasil. Campinas,SP: Ed. UNICAMP, Volume IV e V, 2000.

MORIN, Edgar. Cultura de massas no século XX – o espírito do tempo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

NASCIMENTO, Abdias. O genocídio do negro brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NEVES, David. Cinema Novo no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1966.

NICHOLS, Bill. Introdução ao documentário. Campinas: Papyrus, 2005.

OLIVEIRA, Francisco de. Crítica à razão dualista. São Paulo: Boitempo, 2003.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIVA, Marcelo Rubens. Folha de São Paulo, Caderno Mais!, p.6-7. São Paulo, 05 de maio, 2001.

PARANAGUÁ, Paulo. O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood. Porta Alegre: Lupin, 1985.

PICCHIA, Pedro Dell e MURANO, Virginia. Glauber, o leão de Veneza. São Paulo: Escrita, 1982.

PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

PIZZINI, Joel. Cinemais. Rio de Janeiro: Aeroplano, nº 33, janeiro/fevereiro de 2003, p.10-13.

PLATÃO . A República. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRADO, Paulo. Retrato do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO JR, Caio. A revolução brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1977.

PRADO JR, Caio. A questão agrária. São Paulo: Brasiliense, 1979.

PRADO JR, Caio. Formação do Brasil contemporâneo. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PRUDENTE, Celso. Barravento - o negro como possível referencial estético no Cinema Novo de Glauber Rocha. São Paulo: Editora Nacional, 1995.

RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais- anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. Televisão, publicidade e cultura de massa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

REGO, José Lins do. Pedra bonita. Rio de Janeiro: José Olympio/ Civilização Brasileira/ Editora Três, 1973.

REGO, José Lins do. Cangaceiros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

REIS, Mário Oliveira. Glauber Rocha e o pensamento americano (de Leopoldo Zea). Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, 1996.

REZENDE, Sidney. Ideário de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Phibiblion, 1986.

RIDENTI, Marcelo. O fantasma da revolução brasileira. São Paulo: Ed. UNESP, 1993.

ROBBATO, Alexandre in: ROCHA. Robatto 21 anos de luta pelo cinema na Bahia. *Jornal da Bahia*, 14/12/1958.

ROCHA, Glauber. Riverão Sussuarana. Florianópolis: Editora da UFCS, 2012.

ROCHA, Glauber. Roteiros do terceyro mundo. Orlando Senna (org.). Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. Experiência ‘Barravento’ – confissão sem molduras (3º caderno), *Diário de Notícias*, 25 e 26 de dezembro de 1960.

ROCHA, Glauber. Deus e o Diabo na Terra do Sol. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981. (Reedição Cosac&Naify, São Paulo, 2004).

ROCHA, Glauber. O Século do Cinema. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. (Reedição Cosac&Naify, São Paulo, 2006)

ROCHA, Glauber. Cartas ao mundo. Ivana Bentes (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. Rocha que voa. Eryk Rocha (org.). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ROCHA, Glauber. *Cinema 70*, nº151, 1971

ROCHA, Glauber. Cinema no mundo III, Pier Pasolini, o ateu, ano XL, *O Cruzeiro*. nº15, 13 abr. 1968, p.43-44.

ROCHA, Glauber. Antonio das Mortes – uma experiencia peligrosa. *Cine Cubano*, 1970, nº60/62.

ROCHA, Glauber. Cela s’appelle l’aurore, *Cahiers du Cinéma*, nº195, nov. 1967.

ROCHA, Glauber. Le Christ-Oedipe, . *Cahiers du Cinéma*. hors série, mars 1981.

ROCHA, Glauber. De la sécheresse aux palmier, *Positif*. nº114, 1970.

ROCHA, Glauber. (entrevista), *Positif*. janeiro nº 91.

ROCHA, Glauber. *Image et Son* (entrevista), n°236,1970.

ROCHA, Glauber. Um vrai tête-tête avec l'Amérique Latine (depoimento), *Le Monde*. 26/10/1969.

ROCHA, Glauber. Glauber Rocha un rêve libérateur, *Le Monde*, 11/03/1971.

ROCHA, Glauber. Dieu noir et diable blond (depoimento), *Le Monde*. 27/10/1964.

ROCHA, Glauber. A presença de John Ford no filme de Western – notas a propósito de Rastros de Ódio, *Diário de Notícias*. out.1957.

ROCHA. Robatto 21 anos de luta pelo cinema na Bahia. *Jornal da Bahia*, 14/12/1958.

ROCHA, Glauber. Tocaia – Roberto e Schindler. *Diário de Notícias*. Salvador, 1962.

ROCHA, Glauber. O eclipse, o espaço funeral, *Diário de Notícias*, 03/09/1962.

ROCHA, Glauber. O processo cinema, *Jornal do Brasil*. mai.1961.

ROCHA, Glauber. *Paese Sera*, jul.1975.

ROCHA, Glauber. *Image et Son* (entrevista), n°175, 1964.

ROCHA, Glauber. Glauber, Deus e o Diabo na Terra do cinema, *Manchete*, 9/12/1967.

ROCHA, Glauber. *Manchete*, 31/01/1970.

ROCHA, Glauber. Mandacaru vermelho. *Jornal do Brasil*. Janeiro/1961.

ROCHA, Glauber. Humberto Mauro e a Situação Histórica. *Jornal do Brasil*, 08/10/1961.

ROCHA, Glauber. Deus e o Diabo e o Tempo de Exílio (depoimento), *Jornal do Brasil*, 14/12/1975.

ROCHA, Glauber. *Um incômodo Cineasta do Terceiro Mundo* (entrevista). *Jornal do Brasil*, 28/05/1977.

ROCHA, Glauber. Nota breve: o intelectual e o cinema. *Jornal da Bahia*, 25 e 26/01/1959.

ROCHA, Glauber. Enquanto isso em Paris... Glauber joga vatapá no ventilador, 31/10 a *Pasquim*, 06/11/1975.

ROCHA, Glauber. Miséria Cinematográfica, *Pasquim*, 10 a 16/09/1976.

ROCHA, Glauber. Robatto 21 anos de luta pelo cinema na Bahia. *Jornal da Bahia*, 14/12/1958.

ROCHA, Glauber. S/D. (artigo não publicado e encontrado nos arquivos da Cinemateca Brasileira).

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva. 2000.

SANT'ANA, Afonso Romano de. Música popular e moderna poesia brasileira. Petrópolis, RJ: Vozes,1986.

SARACENI, Paulo César. Por dentro do Cinema Novo: minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

- SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o cinema latino-americano. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. In: FANON, Frantz. Oeuvres. Paris: La Découverte, 2011.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade de Paris fim-de-século. In: CHARNEY e SCHWARTZ (org.). O cinema e a invenção da modernidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SCHWARTZ, Vanessa (org.). O cinema e a invenção da modernidade. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SENNA, Orlando. *Diário de Notícias*. Em busca do ritmo, 3 e 4 de Junho de 1962.
- SILVA JUNIOR, Humberto Alves. Glauber Rocha: A Revolução das Massas Criadoras. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Sergipe, 2005.
- SILVEIRA, Nise. Imagens do inconsciente. Rio: Alhambra, 1981.
- SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY e SCHWARTZ. O Cinema e a Invenção da Vida Moderna. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.
- SODRÉ, Muiz. A Verdade seduzida – por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- SODRÉ, Nelson Werneck. Introdução à Revolução Brasileira. ED. Ciências Humanas, 1978.
- SOUZA, Jessé. Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira. Gilberto Freyre e a Singularidade Cultural Brasileira. *Tempo Social*. Maio 2000.
<http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial>
- STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003.
- SCHVARZMAN, Sheilla. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. São Paulo: Unesp, 2013.
- TAVARES, Maria da Conceição. Da substituição de importações ao capitalismo financeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- TESSON, Charles (org.). La politique des auteurs. Paris: Cahiers du Cinéma, 2001.
- TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001.
- TRUFFAUT, François. Ali Baba et la “Politique des Auteurs”. In: BAECQUE, Antoine
- VIANY, Alex. AVELLAR, José Carlos (org.). O processo do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. El discurso cinematográfico: la opacidad y la transparencia. Buenos Aires: Manantial, 2008.

XAVIER, Ismail. Sétima Arte: um culto moderno. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. O avesso dos anos 90. Folha de São Paulo, Caderno Mais!.São Paulo, 10 de junho, 2001, p.4-7.

XAVIER, Ismail. In: ROCHA, Glauber. O Século do cinema. 2006, p.28.

XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as Irradiações do Planalto. In : *Filme Cultura*, 1981, p.70.