



**O CONCEITO DE REVOLUÇÃO NO CINEMA DE
GLAUBER ROCHA**

**HUMBERTO ALVES
SILVA JUNIOR**

O CONCEITO DE REVOLUÇÃO NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Humberto Alves Silva Junior



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

Reitor Ari Miguel Teixeira Ott
Vice-Reitor José Juliano Cedaro



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE RONDÔNIA

CONSELHO EDITORIAL

Presidente Lou-Ann Kleppa
Ariana Boaventura Pereira
Carlos Alexandre Trubiliano
Eliane Gemaque Gomes Barros
Gean Carla Silva Sganderla
Leandro Soares Moreira Dill
Márcio Secco
Marli Lúcia Tonatto Zibetti
Pedro Ivo Silveira Andretta
Ricardo Gilson da Costa Silva
Xênia de Castro Barbosa

Editora Filiada



Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia
BR 364, Km 9,5
Campus Unir
76801-059 - Porto Velho - RO
Tel.: (69) 2182-2175
www.edufro.unir.br
edufro@unir.br

O CONCEITO DE REVOLUÇÃO NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Humberto Alves Silva Junior



Porto Velho - RO

© 2020 by Humberto Alves Silva Junior
Esta obra é publicada sob a Licença Creative Commons
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.



Capa:
Vitoria Gonçalves Morão

Revisão:
Dra. Jeane Mari Spera

Projeto gráfico:
Edufro - Editora da Universidade Federal de Rondônia

Diagramação:
Guilherme André de Campos

Impressão e acabamento:
Seike & Monteiro Editora

Aprovado no Edital 01/2018/EDUFRO

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Fundação Universidade Federal de Rondônia (UNIR)
Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UNIR

S586c Silva Junior, Humberto Alves.

O conceito de revolução no cinema de Glauber Rocha. / Humberto Alves Silva Junior.
- Porto Velho, RO: EDUFRO, 2020.

233 p.

ISBN: 978-65-87539-20-1 (físico)

ISBN: 978-65-87539-09-6 (digital)

1. Arte e Cinema. 2. Cinema brasileiro. 3. Sociologia da arte. 4. Arte política. I. Título.
II. Fundação Universidade Federal de Rondônia.

CDU 791(81)

Bibliotecário Luã Silva Mendonça

CRB 11/905

Ao meu amor,
Fábia Silva de Santana

Agradecimentos

Este trabalho foi realizada com o apoio e orientação do Prof. Dr. Antônio da Silva Câmara, professor titular do Departamento de Sociologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), a quem agradeço pela dedicação e paciência em acompanhar o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço ao grupo de pesquisa Núcleo de Estudo em Sociologia da Arte (NUCLEART), do qual faço parte, que foi fundamental para as reflexões entre a arte e sociedade, em especial o cinema. Em suas reuniões semanais, participei de debates e análises sobre filmes e os seus significados sociais, razão pela qual os agradecimentos são para os amigos do grupo, Anderson Costa, Glauber Barreto, Bruno Sampaio, Bruno Vilas-Boas, Bruno Evangelista, Adriano Athayde, Hidemi Yamamoto, Sérgio Peixoto, Altair Reis, Pedro Salles e Rodrigo Oliveira. Esse grupo me inspirou a criar na Universidade Federal de Rondônia (UNIR) o grupo de pesquisa em Sociologia da Arte (SOAR), que atualmente investiga os conflitos socioambientais na Amazônia, abordados no cinema documentário.

Agradeço à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) por ter me concedido bolsas de pesquisa que fomentaram minhas investigações científicas, tanto no Mestrado em Sociologia na Universidade Federal de Sergipe (UFS), 2002/2003, como no doutorado em Ciências Sociais na UFBA, 2010/1014, além da bolsa sanduíche na Universidade de Estrasburgo, França, 2011/2012, através do convênio CAPES/COFECUB.

Por fim, agradeço a minha esposa, Fábiana Santana, fundamental em minha vida, com quem conversei e debati todos os temas contidos neste livro. Eterna gratidão. E a minha família, meu pai Humberto Alves Silva e minha mãe Elzira Santos Silva, que sempre apoiaram meus estudos com muita dedicação e amor. As minhas irmãs Cláudia Santos e Regina Okamoto, os sobrinhos, Nara Okamoto, Alexandre Mapa e Yumi Okamoto e finalmente meus cunhados Luiz Kazuharu Okamoto e Amauri Mapa.

Sumário

11	APRESENTAÇÃO
16	Glauber e a revolução brasileira
18	Glauber, indústria cultural e revolução estética
19	Sobre os procedimentos metodológicos utilizados para a pesquisa
21	Sobre a organização dos capítulos
23	Parte I – ARTE E REVOLUÇÃO
25	1. MODERNIDADE, ARTE E CINEMA
25	1.1 Cultura de massa e alta cultura
32	1.2 Cinema e Modernidade
37	1.2.1 Cinema e modernismo
42	1.2.2 Novos Cinemas
50	1.2.3 Cinema Novo
57	2. A TEORIA DA REVOLUÇÃO BRASILEIRA
79	3. A ARTE E A REVOLUÇÃO BRASILEIRA
81	3.1 O nacionalismo nas artes
90	3.2 A Produção Cultural Brasileira e os Experimentalismos
95	4. GLAUBER PEDRO DE ANDRADE ROCHA
95	4.1 A formação – “o cinema nasceu na Bahia”
99	4.2 Cinema na Bahia
104	4.3 Glauber e a Revolução
117	5. A OBRA CINEMATOGRAFICA DE GLAUBER ROCHA: O MITO E A DIALÉTICA
118	5.1 Práxis da Forma
126	5.2 Práxis do Conteúdo

137	Parte II – O CINEMA NOVO DE GLAUBER ROCHA: BARRAVENTO, DEUS E O DIABO, DRAGÃO DA MALDADE
139	6. BARRAVENTO: REVOLUÇÃO NEGRA
140	6.1 Política e Africanidade
144	6.2 O Exu Marxista
158	6.3 A Escatologia de <i>Barravento</i>
163	7. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – O VISLUMBRAR DE UMA REVOLUÇÃO
168	7.1 Manuel é o Povo do Sertão
175	7.2 O Messianismo
181	7.3 O Cangaço
197	8. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO
197	8.1 Momentos de Transição
199	8.2 A revanche do Santo Guerreiro
207	8.3 Os Duelos
221	CONSIDERAÇÕES FINAIS
224	PERIÓDICOS
224	ARQUIVOS
224	FILMES BÁSICOS DA PESQUISA
225	Referências bibliográficas
233	Sobre o autor

APRESENTAÇÃO

Este livro investiga o conceito de revolução na obra cinematográfica e nos escritos (artigos, livros, manifestos) do cineasta Glauber Rocha (1939-1981). A revolução tornou-se uma expressão que caracteriza a sociedade capitalista e moderna, dominada pela transformação constante da natureza, dos espaços físicos, dos modos de vida, dos valores e das concepções.

O modo de produção capitalista trouxe consigo esse imaginário da revolução. Um novo modo de vida caracterizado pelo signo da transformação constante dos indivíduos e da sociedade, tornando o mundo um lugar de permanente transitoriedade (econômica, política, estética, psicológica etc...), logo, um período de revolução. Portanto, uma nova forma de experiência coletiva, marcada pela percepção de instabilidade das coisas e ideias, compreendida, contemporaneamente, como “modernidade”.

Os interesses da emergente burguesia foram o motor responsável pelo grau de mudança engendrado nos modos de vida moderno. Vários são os marcos desse ímpeto transformador: as descobertas científicas e as inovações tecnológicas, permitindo à humanidade ampliar a sua intervenção sobre a natureza; a industrialização, que transformou o resultado de trabalho humano em mercadoria em larga escala. O ritmo das mudanças impulsionou o desenvolvimento do capitalismo, internacionalizando as relações sociais e estabelecendo a insegurança, pois não se encontra solo firme onde os indivíduos possam estabelecer referências para as suas ações.

A transitoriedade permanente que caracteriza a modernidade se expressa no cotidiano, por exemplo, as noções de tempo e espaço, que são radicalmente modificadas. Comprimindo-se essas dimensões na experiência e no imaginário humano, o tempo tornou-se escasso, pois os indivíduos estão submetidos à lógica da cronometragem industrial, segundo a qual o tempo, para percorrer as distâncias entre lugares diversos, foi reduzido graças aos rápidos meios de transporte e aos novos meios de comunicação, que trouxeram lugares longínquos para perto das pessoas, como, por exemplo, através do cinema. A sociedade capitalista se configura na imagem do

movimento e da velocidade, pois tudo que é produzido e construído é posto logo abaixo para que o novo constantemente venha, para que se garanta a lucratividade do sistema.

As profundas transformações realizadas pelo dueto capital/modernidade caracterizam as sociedades Ocidentais como eminentemente revolucionárias. O impulso do empreendimento capitalista provou, como aponta Karl Marx e Friedrich Engels, a grande capacidade humana de intervir na sociedade e na natureza conforme os seus interesses. Embora essa intervenção ainda não atenda às reais necessidades da maior parte das populações atingidas por seu raio de influência, ela permite vislumbrar o potencial não somente da criatividade humana, mas principalmente o de sua realização.

A constante mudança não se refere apenas à realidade externa das estruturas macroeconômicas e políticas e do grande alcance da ciência; ela se expressa na vida cotidiana, na qual grandes agrupamentos humanos são forçados a se adaptarem com agilidade a cada nova configuração da realidade. Os indivíduos são obrigados a ser flexíveis o suficiente para se adequarem ao caráter transitório da realidade social moderna.

A instabilidade também é evocada por conta da perda de uma referência permanente, ocasionada tanto pelas implacáveis modificações das cidades, como também pelo grande deslocamento de pessoas para as metrópoles ou para novas regiões, o que gera o sentimento de despertencimento. Essas mudanças, realizadas em um curto espaço de tempo, tornaram a perplexidade e a incerteza fenômenos constantes da vida social. Os indivíduos têm que atuar a partir de princípios que estão sempre sujeitos a críticas, e por isso também são instáveis, causando uma inquietude por falta de um referente seguro. O indivíduo moderno tem, a cada instante, que refazer o seu caminho diante da precária cristalização da moral e do ambiente em que vive.

Esse caráter de ruptura contínua com o passado, criando situações de instabilidade frequente, seja na economia, nos estilos de vida, na arquitetura ou nas concepções coletivas, estabelece a modernidade como um período de constantes revoluções. A ruptura revolucionária, entretanto, ocorre não apenas em relação à substituição ao modo de produção anterior,

mas sim durante todo o processo do desenvolvimento do capitalismo, num movimento espiral, que continua a ocorrer, transformando a face das cidades e do comportamento social.

As revoluções perpetradas pelo advento da modernidade possuem um grau de influência menor quando dizem respeito, por exemplo, ao direito de propriedade e à livre iniciativa. As transformações que ocorrem no interior da sociedade capitalista são consideradas aceitáveis desde que não rompam com a legalidade e com a centralidade do poder, que concedem coesão e uniformidade aos interesses burgueses. Para se quebrar a resistência, não é suficiente apenas o pleno desenvolvimento das forças produtivas, mas um reordenamento e uma organização específica dos setores desprivilegiados em condições de exigir a reversão ou a completa modificação das estruturas econômicas e políticas, propondo assim outro modelo. Nesse sentido, a ruptura, no seu significado mais amplo, em relação a um determinado modo de produção, se dará quando houver um real rompimento com o poder estabelecido – no qual haja uma mudança ou uma substituição das instituições dominantes – e que concomitantemente assegure um mecanismo político que atue no interesse da maioria, ou que no mínimo haja um equilíbrio na nova composição entre as diferentes categorias sociais.

Para o presente estudo, que versa sobre a revolução e a arte revolucionária em Glauber Rocha, interessa acompanhar os liames definidores desse conceito, que estava em voga nos anos 1950 e 1960, período de maior atuação do Cinema Novo.

Os motivos que levam a uma revolução política comumente são as situações de grave desequilíbrio social como a fome, os preços altos, o desemprego, os baixos salários, a desigualdade na distribuição de renda, além da descrença generalizada da população nos líderes e nas concepções dominantes. Entretanto, esses fatos por si sós não são suficientes para desencadear um processo revolucionário, mas a frustração de expectativas e a combinação desses motivos com outros, como a existência ou não de um grupo eficiente que lidere o movimento, são componentes essenciais para se deflagrar a revolução.

Marx e Engels (1996) ressaltam que o extremo desenvolvimento das forças produtivas provocará crises irreversíveis para a economia capitalista, e isso é demonstrado pelas frequentes crises de superprodução, quando uma grande parcela da produção é destruída, “como também das forças produtivas criadas”. Segundo Marx e Engels (1996), essa situação se configura em um duelo das forças produtivas contra as relações de produção. Os proletários são incentivados a trabalharem em excesso e ao mesmo tempo, vilipendiados em sua dignidade: vendendo sua força de trabalho no mercado como um artigo qualquer e recebendo baixos salários – se aglutinam na grande indústria e formam, assim, uma força política capaz de questionar a ordem capitalista. A organização dessa classe é um passo fundamental para que ela se torne uma classe revolucionária, criando as condições para a conquista do poder político.

Portanto, para Marx, por um lado, a ordem social burguesa é ameaçada por crises cada vez mais gerais, e o campo de manobra para conter novas crises se esgota. Esse fato assinala que a arma principal do capitalismo – a expansão crescente da produção –, torna-se também fator de ameaça à sua sobrevivência como modo de produção dominante. Por outro lado, segundo os marxistas, a própria sociedade burguesa produz a classe que irá combatê-la, o proletariado. Esse segmento, percebendo a deterioração de suas condições de vida, como a redução paulatina dos salários e o aumento da massa de trabalho, se organiza em associações políticas e, assim, se estabelece como uma força revolucionária.

A questão dessa organização política do proletariado se tornou central para os marxistas, devido ao fato de observarem os limites que a apropriação privada dos meios de produção impunha ao desenvolvimento das forças produtivas, implicando na exploração acentuada da classe trabalhadora e na concentração dos valores criados, no processo de trabalho, nas mãos de um grupo minoritário da sociedade. O socialismo, incorporado pelo pensamento marxista, apresentava a esperança de construção de uma civilização futura, onde seria superada essa contradição, abrindo possibilidades para o desenvolvimento material e espiritual de toda a sociedade.

Entretanto, o marxismo não foi a única concepção a levantar a questão revolucionária no século XIX, visto que, antes de Marx, outros teóricos já haviam aventado a constituição de uma nova sociedade com perfil socialista, como Proudhon e Saint-Simon.

Nas artes, os sonhos revolucionários se expressaram em algumas tendências do modernismo, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, quando a fé inexorável no progresso entra em declínio com o questionamento das premissas iluministas do ideal de um desenvolvimento linear da humanidade e quando novos conflitos sociais explodem, como as revoltas de 1848 e 1871, na França. As organizações socialistas de vários matizes e suas preocupações sociais influenciam os movimentos artísticos.

A arte politicamente comprometida segue no século XX com os seus momentos de avanço e recuo, e houve períodos nos quais a sua produção foi preponderante, responsável pela eclosão de movimentos artísticos como o Surrealismo, o Construtivismo, o Realismo Socialista e o Proletkult, e, em outros períodos, foi restrita a alguns artistas (Harvey, 1999). No pós-Segunda Guerra, o modernismo de viés político se arrefece: com a ascensão da hegemonia norte-americana, o temor comunista cresce e as aspirações socialistas são contestadas. Parte da alta cultura, como a arquitetura de Le Corbusier e de Mies von der Rohe é incorporada ao *establishment*, servindo de justificação ideológica do capitalismo. O domínio econômico dos Estados Unidos se estende ao domínio cultural e, como pontua Harvey (1999), há um grande esforço do governo e de setores empresariais em difundir no mundo uma nova estética formada por “matérias-primas distintamente americanas” com o intuito de divulgar a ideologia liberal.

Entretanto, nos anos 1960, a arte política retorna, acompanhando os posicionamentos iconoclastas dos movimentos contraculturais, e as expressões artísticas de cunho revolucionário voltam as suas críticas aos hábitos burgueses, ao estilo de vida moderno e ao consumismo capitalista. Novos grupos artísticos e associações políticas surgem, contestando não apenas a supremacia da lógica capitalista, mas também a moral vigente e os valores tradicionais da família burguesa; defendem a liberação dos costumes, como a liberdade sexual e o direito de usufruir livremente o corpo. Nessa esteira,

surgem os movimentos negros, feministas e ecológicos, assim como nas artes desponta o *Rock'n'Roll*, com o seu estilo agressivo.

Glauber e a revolução brasileira

Debates e reflexões, como as analisadas anteriormente, sobre a organização da classe trabalhadora e sobre a revolução também estavam na ordem do dia nos anos 1950/1960 no Brasil. Nesse período, em que se desenvolve o movimento do Cinema Novo, era comum a discussão entre artistas e intelectuais sobre a viabilidade e a necessidade de uma transformação profunda da realidade social brasileira.

Para Caio Prado Junior (1977), naquele momento era fundamental encontrar, nos próprios fatos da realidade brasileira, as respostas para os problemas nacionais. O autor se referia, portanto, às condições históricas dadas; assim, o caráter dessa revolução dependeria da interpretação desses fatos históricos e da análise da viabilidade das reformas cabíveis.

Muitos dos conceitos e dos temas discutidos dentro dessa problemática revolucionária faziam parte das indagações teóricas de Glauber Rocha, como, por exemplo, as noções “colônia” e “colonização”. Esses termos eram usados no início da formação do Brasil, quando este ainda não havia se tornado independente politicamente de Portugal, e, posteriormente, retomados para explicar que a dependência ainda existia em muitos planos, principalmente no nível econômico que, por sua vez, inviabilizava, em parte, a autonomia política do país.

É em relação ao imperialismo e ao colonialismo que Glauber Rocha propõe as teses do Cinema Novo, como uma arte que seria capaz de instrumentalizar o oprimido no enfrentamento aos países ricos, identificados como os responsáveis pela situação de pobreza dos países subdesenvolvidos.

Outros conceitos e termos frequentes na esquerda brasileira também eram analisados pelo cineasta, tais como: “burguesia nacional”, “burguesia burocrata”, “reforma agrária”; além das expressões do marxismo clássico: “internacionalismo proletário”, “dialética”, “consciência de classe”, “alienação”. Buscando exercer a crítica através de seus textos e de seus filmes,

quando teorizava sobre política e revolução, simultaneamente teorizou sobre a arte em geral, em especial a estética revolucionária.

Entretanto, a reflexão teórica glauberiana não se apoiava apenas no marxismo clássico, mas também nas discussões da intelectualidade de esquerda no Brasil dos anos 1950/1960, nas quais se destacava a concepção que propunha uma revolução por etapas. Segundo essa noção, devido à suposta existência de elementos feudais na agricultura brasileira, era preciso realizar antes uma revolução burguesa, na qual se superariam esses “restos feudais” pela criação de leis que assegurassem o caráter capitalista nas relações de produção, o que pressupunha, por exemplo, a defesa do salário mínimo para todos os trabalhadores rurais e a eliminação do sistema de parceria – e a efetiva implantação da reforma agrária, com o fim do latifúndio.

Outra noção frequentemente utilizada pela esquerda, à qual Glauber Rocha recorria muito, era o conceito de “frente ampla”, aliança que unia proletários e camponeses com representantes das classes sociais dominantes. Do mesmo modo, a questão do “nacionalismo”, uma noção também cara para as esquerdas da época, influenciou decisivamente nas concepções artísticas e políticas de Glauber Rocha.

Grande parte dos movimentos artísticos do período – como o Teatro de Arena, o Violão de Rua, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes e o próprio Cinema Novo – utilizavam-se do termo para propor uma nova expressão artística, em que o nacional aparece como um meio de contraposição aos países capitalistas ricos, apontados como responsáveis pela situação de miséria, devido principalmente às relações de dependência econômica entre o Brasil e essas nações, consideradas “colonialistas” por esses segmentos.

As propostas desses movimentos artísticos eram, portanto, não somente estéticos, como também pretendiam ser políticos – as obras seriam o reflexo desse engajamento. Por essa razão, esses segmentos artísticos compartilhavam com certos setores da esquerda dos mesmos propósitos em criticar a dominação cultural-econômica dos países desenvolvidos. Essas inter-relações, entre os movimentos artísticos e os setores da esquerda,

compunham as bases das concepções estéticas e políticas de Glauber Rocha. É importante observar que esse recurso em entrelaçar temas e estilos diferentes, de áreas também diferentes, para daí forjar uma arte com características nacionais, era uma atividade comum na prática artística dos anos 1950/1960. Essa prática foi inaugurada pelo movimento modernista da década de 1920, os modernistas reclamavam uma reflexão maior sobre a produção intelectual e artística brasileira, ao mesmo tempo que defendia a associação dos contrários: o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o essencial e o acidental, o nacional e o internacional, como forma de construir “um modo brasileiro de fazer arte”.

Portanto, é possível perceber que as análises estéticas e políticas de Glauber Rocha se formam no cruzamento dessas e de outras matrizes conceituais.

Devido às características aqui analisadas, neste livro tivemos o interesse de investigar a obra de Glauber Rocha sob a dimensão da transformação social, do engajamento político, da refiguração estética e da questão da revolução no Brasil.

Glauber, indústria cultural e revolução estética

O interesse em elaborar uma cinematografia engajada fez que Glauber Rocha e seus companheiros do Cinema Novo discutissem as teorias da “desconstrução fílmica”, entendida como uma estética que procurava superar o condicionamento ideológico imposto pelas produções cinematográficas de massa, como, por exemplo, os filmes produzidos por Hollywood. Esse estilo se apoiava em uma mudança técnico/formal e de conteúdo.

Muitas dessas teorias se fundamentavam na obra pioneira *A Indústria Cultural* de Theodor Adorno e Max Horkheimer. Essa obra é uma das primeiras a analisar o impacto das produções de massa no cinema. Para esses autores, os filmes de grande apelo popular seguem a mesma racionalidade do setor industrial e, por isso, seguem a lógica do mercado capitalista, levando as películas a uma padronização e a uma produção em série típica de outros setores industriais.

E é para se opor aos tipos de filmes produzidos pela Indústria Cultural que se forma o Cinema Novo e outros movimentos, como o Neorealismo e a Nouvelle Vague, assim como as revistas francesas *Cinéthique*, *Positiv*, e a *Cahiers du Cinéma*, que pretendiam estabelecer uma nova ordem artística para o cinema.

Foi exatamente com a mudança de perspectiva no âmbito da colocação da câmera (câmera-na-mão), nos recursos à fragmentação das imagens, no espírito de colagens e na descontinuidade que o novo cinema defendido por Glauber Rocha e seus companheiros do movimento se constituiu.

Dessa forma, esse cinema não só daria uma maior fundamentação estética aos filmes, como também proporcionaria um caminho que se contrapunha ao cinema da Indústria Cultural, permitindo um discurso que não só critica a cultura de massa, mas o próprio capitalismo que dá suporte a esse tipo de produção.

Apesar de considerações desse tipo, o “cinema da desconstrução” permitiu em muitos momentos uma crítica mais aguda da mesmice da Indústria Cultural, transcendendo a ideologia, e ao mesmo tempo favoreceu o debate sobre a revolução e sobre o papel da arte revolucionária.

Sobre os procedimentos metodológicos utilizados para a pesquisa

Para a realização deste estudo, procedeu-se a um cuidadoso exame de fontes bibliográficas específicas sobre o Cinema Novo e, particularmente, sobre a obra de Glauber Rocha. Esses livros apresentam limitações, na sua maioria, pois transcrevem citações do cineasta sem realizar uma discussão mais profunda. Uma segunda fonte utilizada foram textos de ordem biográfica, ricos em informação, mas com as limitações próprias desse gênero de ensaio. Uma terceira fonte foram os textos de Glauber organizados em coletâneas, mas deixando de lado uma série de artigos. Por fim, examinamos artigos de Glauber publicados no *O Momento*, *Diário de Notícias*, *Jornal da Bahia* e *Revista Ângulos*.

O segundo gênero de fonte pesquisada foram os filmes de Glauber: *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em*

Transe (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *Câncer* (1972), *Leão de Sete Cabeças* (1973), *Claro* (1975) e *A Idade da Terra* (1980). Sobre Glauber foram analisados os seguintes documentários: *No Tempo de Glauber* (1986) de Roque Araújo; *Glauber, O Filme. Labirinto do Brasil* (2003), de autoria de Sylvio Tendler, e *A Rocha que Voa* (2001), de Erik Rocha.

Foram escolhidos para análise os dois primeiros filmes citados e o *Dragão da Maldade*, dado o fato de eles apresentarem uma unidade em termos da discussão temática da revolução no Brasil. Isso implicou (no filme) na representação dos estratos mais pobres da população como protagonistas das histórias. Glauber exortava aos hoje chamados excluídos para a rebelião contra as suas condições de vida, fato encontrado nos três filmes analisados.

Para compreender a estrutura do objeto fílmico, a pesquisa utilizou a análise textual de filmes. Esse método se fundamenta em dois grandes procedimentos: decomposição e recomposição do filme. O primeiro procedimento consiste na segmentação do filme e na análise aprofundada de cada segmento, enquanto o segundo representa a inferência sobre os dados observados.

Na decomposição, ao se segmentar o filme, ocorre uma ruptura do fluxo corrente e regular do objeto decomposto, e esse fato proporciona ao pesquisador uma melhor observação dos elementos que dão forma ao filme, viabilizando também a compreensão dos mecanismos sociais subjacentes à sua realização.

A decomposição inicia-se com a segmentação ou divisão do filme em blocos amplos e cerrados sobre si mesmos, para continuar progressivamente fracionando em unidades do maior para o menor: episódios, sequências, enquadramentos e imagens (Casseti; Di Chio, 1990). 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.

No caso deste livro, adotou-se apenas as duas primeiras divisões, os episódios e as sequências, dado o fato de o método apresentar-se de modo excessivamente detalhista e tecnicista, além de que, se fosse adotado na sua integralidade, poderia prejudicar o cumprimento dos objetivos.

A recomposição representa um reagrupamento dos elementos antes separados. Na pesquisa, isso se dará por uma operação que, por um lado, identifica os elementos que se repetem ao longo dos episódios, buscando encontrar os grupos com características homogêneas através de uma comparação transversal; e, por outro, tenta-se descobrir a qual sequência pertence o componente observado, por meio de uma análise linear.

A recomposição permite encontrar os princípios de construção e funcionamento do filme, revelando os elementos significativos e os nexos que os ligam. É um trabalho que, a um só tempo, retorna ao objeto inicial e cria um objeto novo, com a introdução da perspectiva analítica do pesquisador; concomitantemente, descobrem-se novas conexões imperceptíveis até mesmo pelo autor do filme.

E, para pesquisar os textos de autoria do cineasta, a técnica empregada foi a análise de conteúdo, especificamente a análise temática, que consiste em determinar os núcleos de sentido que estruturam uma comunicação, buscando compreender os elementos significativos dos textos. Nesse sentido, se privilegiará a inferência do dado coletado em detrimento dos aspectos quantitativos da pesquisa, com a intenção de realçar, assim, a significação da mensagem.

Sobre a organização dos capítulos

O livro está organizado em duas partes e em oito capítulos. A primeira parte, intitulada *Arte e Revolução*, contém: Capítulo 1 – *Arte, Modernidade e Cinema*, no qual analisam-se a sociedade capitalista e o advento do modo de vida moderno, que vê o cinema como uma invenção típica da modernidade, que acompanha e contribui com as suas características demarcadas

pela sensação de compressão espaço-tempo, pelos grandes espetáculos, pela comercialização da arte e pelo surgimento da indústria cultural. Ainda neste capítulo, discute-se sobre o cinema político na América Latina, nas décadas de 1950 e 1960, e o movimento do Cinema Novo. O Capítulo 2 – *A Teoria da Revolução Brasileira*, aborda o significado da revolução brasileira, teoria bastante debatida nas décadas de 1950 e 1960 pelos intelectuais de esquerda, como Wernek Sodré, Caio Prado Junior e Florestam Fernandes. No Capítulo 3, *A Arte e a Revolução Brasileira: renovação artística e nacionalismo*, apresentam-se os nexos entre a teoria da revolução brasileira e as artes no Brasil que, no período destacado passava por uma grande inovação e quase sempre com conotações políticas. O Capítulo 4, *Glauber Pedro de Andrade Rocha*, traça o perfil do líder do Cinema Novo. O Capítulo 5, *O Cinema Glauberiano: teoria e método*, trata das teorias cinematográficas que influenciaram Glauber Rocha e o método de seu cinema.

Na Parte II, são abordados os significados dos filmes de Glauber Rocha, como objetos de pesquisa que permitem compreender a relação cinema/arte revolucionária no cineasta e como se apresenta o conceito de revolução nos filmes selecionados.

Parte I – ARTE E REVOLUÇÃO

1. MODERNIDADE, ARTE E CINEMA

1.1 Cultura de massa e alta cultura

Sob a sociedade capitalista, elevou-se enormemente a produção material, o crescimento tecnológico e o consumo; ampliou e unificou os mercados, engendrando o crescimento populacional, o surgimento de grandes metrópoles com funções diversificadas e a transformação de quase todas as relações sociais em relações de troca monetária, inclusive as relações que envolvem a produção artística. Com essas características do capitalismo industrial, consolidava-se a sociedade moderna no século XIX e foram decisivas no surgimento da cultura de massa e em especial do cinema.

Simultaneamente, a arte na modernidade tornou-se refém da lógica empresarial da produção e dos lucros, a reprodução capitalista avançou a passos largos sobre a esfera da criação artística, pondo em dúvida a própria definição do criar artístico, pois qualquer produção cultural sob o capitalismo enfrenta o problema da integridade da obra de arte, que deixa de ser “uma finalidade sem fim”, como pensavam os filósofos (como Kant) no século XVIII e XIX, para ser um meio com fins à obtenção de lucro. Portanto, a essência da arte muda de configuração na sociedade capitalista, as expressões artísticas – fossem elas de caráter popular, comercial, *underground* ou as obras do modernismo – convergem, cada vez mais, para a indústria cultural, que se torna o centro responsável pela distribuição, catalogação e, muitas vezes, pela produção da “obra de arte”. Essa denominação – indústria cultural – cunhada por Adorno e Horkheimer, indica a sua proximidade com as indústrias capitalistas, das quais elas dependem. Um exemplo dessa característica é a difusão maciça dos produtos artísticos, destinados a um grande número de pessoas, semelhante à difusão de qualquer outro produto comercial, como sabão em pó, refrigerante ou pasta de dente.

Na primeira metade do século XVIII, na Europa, principalmente na França e na Inglaterra, o espaço público destinado às expressões artísticas era a esfera pública literária formada por integrantes da nobreza, cientistas

e artistas oriundos da alta burguesia. Esses setores da sociedade reuniam-se nos *Cafés* e *Salons* para debater temas ligados à literatura e à política (Habermas, 2003). A exposição de teorias científicas e filosóficas ou uma representação artística precisava legitimar-se nesses espaços sociais.

Segundo Habermas (2003), era um círculo fechado de pessoas bem pensantes, a chamada esfera literária, responsável entre outras coisas pela discussão e produção do fazer artístico. Mas essa atividade entra em declínio na medida em que a obra de arte passou a ganhar o *status* de mercadoria. Essa esfera é posteriormente substituída pela esfera privada do consumismo cultural, em virtude do próprio desenvolvimento da economia capitalista que tende a tornar comercializáveis todas as relações sociais. A partir de então, começa a se consolidar um mercado de bens culturais, sustentado por um público amplo em escala mundial. Assim, conclui Habermas, os espetáculos teatrais e musicais, os livros filosóficos e científicos são submetidos às leis que regem as mercadorias.

Entretanto, apesar das considerações anteriores, é exatamente na esfera pública literária que ocorrem os primeiros traços da indústria cultural, pois esses espaços, que eram destinados, dentre outros temas, às discussões sobre a arte, acabaram por estimular não só o desenvolvimento do fazer artístico, mas também a necessidade de uma maior circulação de informações. Tal situação, por sua vez, forçou o surgimento de canais especializados para esse fim, estimulando assim o setor de distribuição dos bens culturais, inevitavelmente inseridos nos mesmos meandros da produção capitalista maior.

Portanto, a necessidade de atender um público cada vez mais amplo, dentro ainda da esfera pública literária, forçou o surgimento de um mercado de bens culturais que, mais tarde, no século XIX, irá fomentar a indústria cultural. Em um primeiro momento, a esfera pública literária cede lugar a uma esfera mais ampla do consumo de produtos culturais. Contudo, esse momento, o da segunda metade do século XVIII, não significa ainda o estabelecimento de uma indústria cultural no sentido mais preciso do termo. Muitas dessas produções artísticas estavam associadas – e até mesmo ancoradas – nos cafés literários europeus, como, por exemplo, as

revistas e jornais literários que, primeiramente, percorrem vários cafés, mas ainda não constituem produtos da cultura de massa.

O século XVIII, que se configura como um momento de transição para os setores da produção cultural, é um período híbrido, em que se percebe um aumento constante dos bens culturais por intermédio do mercado. É também, durante esse século, que os espetáculos teatrais e musicais passam a atingir um público mais amplo, com a incorporação, inclusive, de pessoas oriundas de estratos sociais mais pobres da sociedade europeia. Entretanto, na maioria dos casos, as representações artísticas se dirigiam à aristocracia e à alta burguesia “intelectualizada”.

No entanto, na medida em que se ampliavam os eventos artísticos de modo geral, difundia-se também um tipo de produção artística voltada para o grande público, tendo por meta principal o lucro. O crescimento dessa perspectiva promove a absorção dos bens culturais pela lógica empresarial que organiza todas as etapas de construção da obra. É, portanto, nesses elementos que se fundamenta o produto artístico comercial, tão característico da cultura de massa. Em virtude disso, o *status* da arte muda de perfil, devido ao impacto causado pela comercialização dos bens culturais. Um primeiro aspecto a observar é que no capitalismo as relações sociais que envolvem o fazer artístico, passa, como outras relações sociais, a ser mediado pelo dinheiro; portanto, mesmo as obras de arte que, de fato, pretendem testemunhar uma crítica à economia capitalista, devem passar pela chancela do capital. Com isso, as obras de arte, que outrora eram consideradas como elemento de veneração e respeito, perdem sua aura e tornam-se mercadorias (Benjamin, 1994). Um segundo aspecto significativo é o fato de o artista tornar-se um trabalhador comum, atento às vicissitudes do mercado para poder garantir sua própria sobrevivência. Como observa Marx e Engels, no *Manifesto Comunista*:

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas veneráveis e encaradas com piedoso respeito. Transformou em seus trabalhadores assalariados o médico, o jurista, o padre, o poeta, o homem de ciência. (Marx, 1986, p.24).

As obras de arte, assim como a ciência, já não são mais objetos de intensos debates, como ocorria antes nos cafés e salões; em seu lugar, assume a cultura de massa, que não favorece, como afirma Adorno e Horkheimer (1985), o livre curso do raciocínio político e artístico, pois a informação é dada a partir de um centro, sem que o espectador possa replicar. Uma prova de que no capitalismo a arte passa a ser uma mercadoria como outra qualquer e que ela se insere na lógica mais ampla do mercado está no fato de que a sua difusão está atrelada ao aparato do comércio geral e que seu consumo é realizado de forma anônima, excluindo, muitas vezes, a relação direta entre artista e público.

A arte se destina, cada vez mais, às necessidades do mercado e cada vez menos às necessidades do espírito:

[...] as leis do mercado já penetram na substância das obras, tornando-se imanentes a elas como leis estruturais. Não mais apenas a difusão e escolha, a apresentação e embalagem das obras – mas a própria criação delas enquanto tais se orienta nos setores amplos da cultura dos consumidores, conforme pontos de vista da estratégia de vendas no mercado. Sim, a cultura de massa recebe o seu duvidoso nome exatamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de, inversamente, formar o público mais amplo numa cultura intacta em substância. (Habermas, 2003, p.195.)

O caráter comercial dos produtos da cultura de massa acaba por determinar a forma e o conteúdo desses mesmos produtos, com a intenção de que eles sejam facilmente absorvidos por um número cada vez maior de espectadores, considerados como consumidores. Assim as produções comerciais seguem determinadas fórmulas e modelos, com o objetivo de alcançar o gosto médio. Adorno e Horkheimer, a esse respeito, abordam os clichês da indústria cultural:

Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurtem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência. Os detalhes se

tornam fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 117-118).

A arte como um bem de consumo, a partir da indústria cultural, expõe a tensão entre a esfera da produção e da circulação eminentemente mercantil, relacionada ao entretenimento, e uma outra, comumente chamada de modernismo, “erudita”, de “arte”, “alta cultura” e “alternativa”, mais preocupada com os aspectos estéticos das obras. A primeira se insere de forma mais completa nos parâmetros da indústria cultural, enquanto a segunda tenta se estabelecer como uma resistência ao processo de mercantilização total da arte. Entretanto, a linha que delimita essas duas tendências é tênue, pois existem pontos de convergência entre elas. Isso se deve ao fato de que tanto as produções comerciais como a arte menos comercial encontram-se inseridas no complexo mais amplo da economia capitalista.

Uma está mais diretamente ligada ao caráter mercantil, fundamentada em uma estrutura capitalista; a outra se estabelece como contraponto à primeira, na tentativa de garantir a preponderância do valor artístico sobre o valor econômico. Contudo, as duas vertentes estão relacionadas à lógica capitalista: seus produtos precisam ser elaborados, distribuídos e comercializados dentro do processo econômico existente. É nesse sentido que assim afirma Jameson:

Tal aproximação exige que se leia a alta cultura e cultura de massa como fenômenos objetivamente relacionados e dialeticamente interdependentes, como formas gêmeas e inseparáveis da fissão da produção estética sob o capitalismo. (Jameson, 1995, p.25).

Um primeiro exemplo de tal aproximação se estabelece na própria tentativa de se classificar uma obra como pertencente a um dos lados da

oposição alta cultura/cultura de massa, pois existem obras que possuem tanto as características de um produto comercial como as características de uma produção “artística” da antiga alta cultura. Um exemplo disso são os filmes de Charles Chaplin que, apesar do tom denunciatório das mazelas – seja do capitalismo, seja do fascismo – e do esmero estético que pontua seu cinema, ao mesmo tempo utilizava-se dos mesmos canais de divulgação dos filmes comerciais.

Uma segunda observação, comumente feita entre os estudiosos da cultura, refere-se ao aspecto mercantil, pois quase nenhuma produção cultural, de “arte” ou “comercial”, pode escapar da esfera da circulação na sociedade capitalista. É esse segundo dilema que demarca a oposição alta cultura/cultura de massa. Uma manifestação estética somente poderá completar o seu significado estético se for colocada para a apreciação do público. Portanto, até mesmo as artes mais tradicionais teriam que passar pelo crivo do comércio.

Um outro motivo que normalmente apontam como prova da interpenetração entre a alta cultura e a cultura de massa se refere ao fato de que as duas esferas da produção cultural moderna sempre acabam por assimilar a técnica ou o próprio formato estético da outra, ainda que, muitas vezes, os significados do conteúdo sejam díspares em cada tipo de produção.

Há também outra similaridade entre os dois tipos de produção que é a busca incessante pelo novo. Na cultura de massa, isso aparece, por exemplo, na frequente criação de gêneros e subgêneros: suspense, terror, ficção científica, pornografia, *western*. Contudo, a mudança é aparente, pois os estilos sempre retornam com poucas modificações, para apenas chamar a atenção do público, que assim se sente como se estivesse, de fato, consumindo um produto novo. Na alta cultura, a busca permanente pelo novo também ocorre, mas com outra intenção, a de criticar a sociedade de consumo e romper com o formalismo ideológico da cultura de massa. Entretanto, as inovações alcançam um patamar limite, devido à própria banalização do recurso, estiolando o processo criativo, o que muitas vezes neutraliza a pretensão de causar escândalo.

Ainda sobre a indústria cultural, Adorno e Horkheimer definiam as produções desse sistema como ideológicas, apontando uma suposta manipulação total do público, como fica evidente na seguinte passagem:

Os consumidores são os trabalhadores e os empregados, os lavradores e os pequenos burgueses. A produção capitalista os mantém tão bem presos em corpo e alma que eles sucumbem sem resistência ao que lhes é oferecido. Assim como os dominados sempre levaram mais a sério do que os dominadores a moral que deles recebiam, hoje em dia as massas logradas sucumbem mais facilmente ao mito do sucesso do que os bem-sucedidos. Elas têm os desejos deles. Obstinadamente, insistem na ideologia que as escraviza. (Adorno; Horkheimer, 1985 p. 125).

Mesmo considerando, em termos gerais, que é essa a realidade da indústria cultural, é preciso fazer algumas ressalvas, pois Adorno e Horkheimer acabam concedendo um poder absoluto à ideologia, ao compreender a cultura de massa apenas como manipulação coletiva. Essa concepção não vislumbra, por exemplo, a existência de flancos na própria indústria cultural, onde a crítica possa agir. Por outro lado, tanto as produções comerciais como as produções da alta cultura são passíveis de apresentar elementos maniqueístas e críticos, pois o caráter ideológico e contraideológico muitas vezes escapa à intenção do autor. Consequentemente, toda produção na modernidade pode ser veículo da ideologia dominante. Entretanto, a princípio, os produtos da cultura de massa tendem a ter um perfil mais ideologicista do que as obras da alta cultura. Outra consideração decorre do fato de que a adesão do público à ideologia dominante não acontece de forma tão imediata e totalizante, a ponto de não existirem espaços para a própria reelaboração dos atores sociais diante dos meios de comunicação.

Como analisado anteriormente, a pretensão da alta cultura – de ser uma expressão estilística distante de ludibriar os mecanismos da indústria cultural – se torna problemática, por isso a dificuldade de se saber com precisão os limites entre a alta cultura e a cultura de massa, visto que as duas esferas comumente se interpenetram e são interdependentes. Entretanto, é a alta cultura que introduz em maior número as inovações na produção

cultural, frequentemente absorvida pela cultura de massa que, apesar de se apoiar em uma estrutura burocrática centralizadora e de produzir bens culturais padronizados, também depende de um certo grau de inovação para não fatigar o seu público (Morin, 1977).

É pela sua própria contradição intrínseca que a alta cultura estabelece a sua importância, ou seja, em vez de tentar dar uma “solução” ao caráter contraditório dessa esfera da produção estética, o estudioso deve procurar, dialeticamente, seu fundamento no âmbito de sua crise, e compreender essa crise como um processo permanente de busca do ideal estético. É, portanto, na tensão entre cultura de massa e alta cultura que se estabelece e se consolida a função e a atuação da perspectiva artística. Ela é o polo de resistência contra a total reversibilidade da arte em produto comercial, e essa luta se perpetua a cada criação artística e a cada contraposição com a cultura de massa.

1.2 Cinema e Modernidade

O acelerado incremento científico e tecnológico – principalmente a partir da Revolução Industrial – e a crescente difusão da cultura de massa com o crescimento vertiginoso do consumo do lazer não apenas facultam o nascimento do cinema ¹, mas o sustenta até hoje como meio de expressão artística, documental ou de entretenimento comercial. A relação razão instrumental-capital marca a origem e a continuidade do cinema. Do ponto

¹ Os irmãos Louis e Auguste Lumière foram os primeiros a transformarem a projeção de filmes em algo rentável, destinada ao grande público entre 1895-1905. É a partir desse momento de cunho monetário que a invenção cinematográfica (que reproduz imagens) surge como cinema. Um outro exemplo é Thomas Edison que inicialmente não nutria nenhum interesse comercial a respeito da nova invenção, mas se surpreende com o público cada vez mais crescente do cinema e passa também a explorar o lucrativo negócio, formando sua própria companhia, um oligopólio chamado Motion Production Patents Company (MPPC) que reunia um grupo de dez empresas. Portanto, logo nas suas primeiras fases, o cinema se torna um grande negócio capitalista. A estrutura cinematográfica se assemelha às linhas de produção de outras indústrias: ocupação de amplos espaços (estúdios), profissionais contratados a preços baixos, produção em larga escala, investimento tecnológico, criação de novos mercados, formação de oligopólios e cartéis. Esse tipo de produção cinematográfica, principalmente com o surgimento de Hollywood em 1910, estabelece um estilo que confere uma padronização da linguagem, a fim de também obter uma resposta padronizada do público, por isso, as companhias adotam o mesmo sistema de sucesso para poder garantir as bilheteiras e assim assegurar os lucros.

de vista científico, pode-se observar ainda que a “invenção” cinema tanto foi um produto desse tipo de conhecimento, pelo cruzamento de diversas ciências – a matemática, a física, a química, a mecânica, a óptica e a eletricidade –, como também foi um instrumento destinado ao estudo, dentre outros objetos, da fisiologia animal, dos processos da visão e da fotografia.

Por outro lado, o cinema enfeixa dentro de si vários signos fundamentais que normalmente caracterizam a modernidade: a velocidade, a transformação, a efemeridade, a instabilidade, a tecnologia, a ciência, o espetáculo, o consumo e a perda da identidade, entre outros. Esses signos comumente atuam na vida cotidiana moderna de forma aguda, excessiva, e, de vários modos, esses elementos estão inseridos no cinema. Por esse motivo, ele é o meio de comunicação que melhor define e sintetiza a modernidade. Como afirmam Leo Charney e Vanessa Schawrtz (2001), “a cultura moderna foi cinematografia antes do cinema”, o cinema surge no final do século XIX, seguindo as linhas da conturbada realidade social do capitalismo moderno.

O cinema acompanhou a velocidade dos novos tempos, apresentando várias regiões do mundo em apenas alguns segundos, através das mudanças rápidas das imagens, comprimindo assim as distâncias e o tempo, como fazem os novos meios de transporte. A rápida sucessão de imagens vista pelo espectador provoca a sensação de não pertencimento a lugar nenhum, apresenta de forma cabal a identidade descentrada do sujeito moderno, para o qual não há referências seguras diante da intensificação das mudanças. Esse ritmo veloz acompanha também a pressa do trabalho industrial, a nova complexidade do tráfego das ruas, as intervenções e demolições urbanas e o aumento vertiginoso da população.

A profusão dessas imagens espelha, em um grau acentuado, o ritmo, a velocidade e a mudança que marcam a experiência moderna que, por sua vez, condiciona e transforma inexoravelmente os aspectos psicológicos e fisiológicos dos indivíduos expostos a essa gama variada de estímulos, tornando-os seres angustiados, ansiosos, ciclotímicos e nervosos. O cinema também contribui para a formação desse estado neurológico, não só porque se alimenta dele, quando os primeiros cineastas

tentam reproduzir a realidade externa de forma cada vez mais fidedigna; mas, também, quando difunde os filmes que possuem tais características, reverberando assim o estado neurológico na sociedade.

Esse estado neurológico provocado pela modernidade é representado e incitado não apenas pelo cinema, mas por vários modos de entretenimento e meios de comunicação que, na virada do século XIX, tinham como principais motes o choque, o escândalo, o surpreendente, o sórdido. Como exemplo, observa Ben Singer (2001), são os cartuns de revistas e de jornais sensacionalistas estadunidenses que comumente, em suas páginas, apresentavam imagens de acidentes domésticos e automobilísticos. Era comum também a realização de espetáculos que envolviam uma série de atrações como “comédias-pastelão, músicas, danças, cachorros adestrados, lutadoras e coisas do gênero” (Singer, 2001, p.134). Singer afirma que os parques temáticos como a Coney Island e as apresentações do “Globo da morte” são também formas de diversão fundamentadas no choque. Até mesmo o teatro passou a incorporar espetáculos de catástrofe: “Cenas de sensação”, como edifícios em chamas, explosões e naufrágios haviam sido um ingrediente do melodrama teatral pelo menos desde o início dos anos 1880” (Singer, 2001, p.134). No mesmo período, na França, surgem novas atividades culturais com o mesmo interesse de provocar o espanto, a surpresa e o fascínio diante das imagens. Como aponta Vanessa Schwartz, o Musée de Grévin (inaugurado em 1882) é um exemplo, pois o museu atraía uma multidão interessada em observar réplicas de cera de cadáveres, de pessoas comuns, de artistas famosos ou de fatos históricos. O público se apraz com a aparente proximidade com o real e com as sobrecargas de estímulos.

Ao contrário do que se poderia imaginar, o entretenimento, ao invés de servir como um bálsamo para os problemas nevrálgicos da modernidade, dissemina ainda mais o seu caráter tenso. O gosto do grande público pelas novas atividades culturais do século XIX estava assentado na “impressão de realidade” e nos estímulos e choques provenientes desses novos meios de diversão. É preciso manter o trabalhador preso ao ritmo veloz das fábricas e dos centros urbanos modernos, mesmo no ócio, por isso os produtos artísticos precisam ter semelhanças cada vez mais estreitas com essa realidade.

A “impressão de realidade” e os choques propositalmente veiculados pela indústria cultural é um recurso frequente que se tornou norma nesse tipo de produção e, em especial, no cinema. O que de fato está por trás desse mecanismo é o padrão da cultura de massa que, assim como os outros produtos comerciais, necessita dessa padronização como meio imprescindível de controlar a produção e garantir o lucro. Esse resultado advém, sobretudo, do caráter da cultura de massa fundamentada na economia capitalista mais ampla.

Desse modo, assim como a indústria de eletrodomésticos padroniza todos os âmbitos da produção, a indústria cultural também necessita padronizar todo o seu sistema, seja na produção, seja na distribuição, seja, ainda, no próprio conteúdo do produto. Portanto, a inserção constante da tensão, do choque e da chamada “impressão de realidade” nos produtos artísticos da cultura de massa segue o interesse calculado do empresário da área cultural em padronizar os seus produtos como meio de apreender a atenção do espectador e, assim, não arriscar os seus negócios. O padrão estipulado pela indústria cultural ocorre exatamente com o fito de agradar e acostumar o grande público ao modelo, garantindo que os produtos culturais de hoje e os de amanhã serão facilmente vendidos desde que sigam a fórmula.

O padrão da indústria cultural é consolidado pela técnica, responsável pelo poder de sedução que imprime sobre os espectadores. Através do seu aperfeiçoamento constante, a sensação do real reproduzido pelo modelo é sempre renovada.

A atração exercida pela indústria cultural, principalmente o cinema comercial, está intimamente ligada ao poder de levar os espectadores a um estado de superexcitação, no qual os indivíduos passam a se sentir como se de fato estivessem vivenciando aquilo que é representado, entregando-se ao deleite das sensações e da emoção. Esses estados “sensacionalistas” produzidos pela indústria cultural tornam cada vez mais perfeita a ilusão de que o produto artístico é similar ao mundo real.

Ao padrão inerente das produções comerciais corresponde – presumem os seus idealizadores – uma recepção também padronizada. Em razão da difusão em massa do produto comercial, busca-se construir uma espécie

de espectador adaptado a um estilo estereotipado, ansioso por se reconhecer na mesma forma estética de sempre. No cinema, o padrão determina também o modo de olhar do público; para tanto, a lente normalmente é colocada em um ponto no qual possa causar o efeito de se estar vendo uma “realidade objetiva” (Xavier, 1978, p. 22), por isso a narrativa torna-se o modelo mais comum nesse tipo de expressão.

O grande público da indústria cultural e do cinema, acostumado ao padrão médio, rejeita o discurso discrepante que possa destoar da linguagem simplista dos vários gêneros comerciais e subordina-se ao sensacionalismo repetitivo que embala as produções da cultura de massa. O propósito é apenas o divertimento, resultante da distensão emocional induzida por mecanismos técnicos padronizados que, aparentemente, aproximam a representação do real.

Há, por último, o padrão do próprio conteúdo, com um número limitado de gêneros que repetem insistentemente os mesmo clichês, o que conforma o espectador aos mecanismos de manipulação, inculcando noções maniqueístas de certo e errado, bom e mau, que frequentemente estão de acordo com as perspectivas da moral dominante. O padrão exerce também uma função ideológica e estabelece diretrizes não só para a forma do produto artístico comercial, para a qual o espectador deve ser previamente preparado, mas igualmente difunde ideias, valores, normas e regras de conduta dominantes. O conteúdo das obras da cultura de massa está, portanto, impreterivelmente de acordo com o *establishment*, e os seus produtores tentam convencer que a ordem social, tão bem defendida nos filmes, séries ou nas novelas, é a única possível, eliminando qualquer fator que coloque em risco a moral e os interesses econômicos do capitalismo. Se a cultura de massa não aniquila os espaços destinados à reflexão e ao livre pensar do espectador, esses espaços, entretanto, ficam bastante reduzidos.

1.2.1 Cinema e modernismo

A racionalidade capitalista incorporada ao fazer artístico interfere no conteúdo da obra de arte, e é por esse motivo que surgem vários movimentos artísticos com a pretensão de resgatar ou até mesmo de fundar novos princípios definidores da arte. Esses grupos normalmente vão além desse objetivo ao criticar a sociedade capitalista e os seus mecanismos de controle, a princípio incompatíveis com a tendência libertadora da arte. No caso do cinema, os primeiros movimentos artísticos surgem na primeira década do século XX, quando intelectuais, teóricos, críticos e artistas de um modo geral passam a elaborar filmes que tentam fugir das padronizações impostas pela estética industrial, pretendendo trazer também para o cinema a aura artística, já configurada em outras expressões estéticas. É a partir de então que se fomenta a oposição filme comercial/filme de arte ou filme de autor², que corresponde à oposição alta cultura/cultura de massa, no âmbito mais amplo da indústria cultural.

Esses movimentos pretendiam produzir filmes que escapassem da padronização da narrativa clássica de Hollywood e que, ao mesmo tempo, iniciassem uma nova expressão artística, pois estavam interessados em emprestar ao cinema um caráter artístico, tal como no teatro, na pintura, na música, na escultura e na poesia. Os seus membros passaram então a formular teorias estéticas para dar fundamentação à nova arte, que tem como suporte a estrutura cinematográfica.

Os primeiros passos nesse sentido foram dados ainda no cinema mudo, quando grupos de intelectuais, vinculados à renovação artística moderna, viram no cinema, até então considerado como mero entreteni-

² Glauber durante muito tempo foi defensor da *Política de Autores*, criada pelos cineastas da Nouvelle Vague e adaptada por ele como um método a ser seguido pelo 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)

mento, não só o meio ideal para a expressão de uma nova arte, mas, também, consideraram-na a arte moderna por excelência, pela ampla capacidade expressiva do novo suporte artístico, que possibilita ao artista experimentar uma gama maior de recursos estéticos. Por outro lado, o cinema, que tem como origem a ciência e a técnica, é a arte que melhor traduz, pela imagem em movimento, a mudança, a efemeridade e a fragmentação que formam a base material da vida moderna. O artista moderno tem diante de si um instrumento privilegiado, que lhe permite conformar sua obra às condições de vida produzida pelo espírito na modernidade. Dessa forma, o autor de cinema alcança aquele ideal baudelariano que definia o artista moderno como “alguém capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade”, compreendendo “suas qualidades fugidias e ainda assim” poderia “extrair, do momento fugaz, todas as sugestões da eternidade nele contida”. (Harvey, 1999, p.29).

A proposta dos primeiros teóricos do cinema segue de perto as orientações das vanguardas de outras expressões artísticas modernas, vinculadas principalmente às artes plásticas e à literatura, que combatiam os antigos ideais de beleza e perfeição da arte clássica, em nome de um novo conceito de arte que, além de estar em consonância com o dinamismo da modernidade, deveria instaurar a “originalidade e espírito de pesquisa” como “elementos centrais da produção artística”. (Xavier, 1978, p. 62).

A primeira tomada de posição nesse sentido, segundo Ismail Xavier (1978, p.34), ocorre em 1916, com o manifesto do movimento Futurista liderado pelo italiano Filippo Marinetti. Esse documento, entre outras coisas, propunha que a arte cinematográfica rompesse com a tradição discursiva de outras artes, assim como do cinema narrativo, para se apoiar numa nova linguagem originada no fluxo das imagens. Os filmes, segundo essa concepção, deveriam conduzir os espectadores, através da imersão nas imagens, a um estado de libertação dos mecanismos da lógica, percorrendo os caminhos do fluxo imagético.

O francês Riccioto Canudo (Xavier, 1978), crítico cinematográfico da década de 1910, autor da expressão “sétima arte”, é outro exemplo de defensor da pureza imagética do cinema. Para Canudo, o cinema proporciona um

retorno aos estados pré-reflexivos, despertando o espectador para uma experiência que passa por processo de entendimento não-racional, valorizando a intuição. Na mesma década, outras tendências também convergem para esse posicionamento, colocando o cinema como a expressão artística que melhor realiza esse objetivo de atingir a sensibilidade alógica, na qual cabe ao diretor, na sua posição de poeta, extrair a beleza de sua obra, com base no fluxo imagético, equiparado com o fluxo do inconsciente.

As primeiras discussões sobre o caráter específico da arte cinematográfica têm como referência evidente a proposta de Friedrich Nietzsche (1999) para a arte, de retorno às origens míticas com o intuito de compreender a realidade, através de outro canal. Do mesmo modo, o cinema atende o anseio nietzscheano de tornar a arte o meio mais propício de ligação entre a modernidade e as origens arcaicas da humanidade. Essa era a tônica das primeiras formulações teóricas sobre o cinema, por isso os grupos de vanguarda combatiam o aspecto narrativo dos filmes comerciais, pois estes estavam presos ao formato linear do raciocínio lógico, que não dá conta de uma expressividade eminentemente estética. Esses grupos, ao contrário, colocam a ênfase na fruição do filme, no livre fluxo das imagens, que leva o espectador a mergulhar nos detalhes refigurados na tela; o movimento (produzido pelo homem e pela natureza) se torna o elemento que define essa nova arte, e é através do movimento visível, representado na tela, que se alcançariam as camadas profundas da realidade, tentando, assim, atingir a essência dessa realidade, meta comum a qualquer produção artística.

As vanguardas convergem neste ponto: a imagem em movimento é considerada depositária de uma linguagem específica com grande potencial simbólico, capaz de produzir uma “verdade autônoma”, específica do cinema. Entretanto, a realização de filmes que não apelassem para os recursos de outras atividades artísticas, como a narração, a presença de atores-personagens e os letreiros, não era uma tarefa fácil. Ainda na década de 1910, teóricos franceses, como Louis Delluc e Germaine Dulac, estavam constantemente envolvidos em debates sobre a possibilidade de a pureza fílmica alcançar o caráter autônomo da nova arte.

Segundo Xavier, para Delluc a narração ainda iria acompanhar o cinema durante algum tempo, até que os diretores encontrassem uma saída satisfatória, na qual o cinema pudesse exercer a sua especificidade estética, sem precisar do apoio de recursos externos. Por isso, defendia o discurso narrativo como um mal necessário, um período transitório para o fortalecimento da ideia de um cinema de arte. Ao contrário dessa posição, Dulac nega por completo o caráter narrativo dos filmes; para ela, a essência artística do cinema estava na observação detalhada da refiguração do movimento.

As vanguardas francesas das décadas de 1920 e 1930 inauguraram o debate sobre a instauração do filme como arte. Os primeiros teóricos do cinema problematizaram uma série de recursos e técnicas – como a montagem, o plano, o enquadramento, o ritmo – para se alcançar o poder de significação artística do novo meio. No fundo, eles procuravam “a linguagem” da arte cinematográfica, preocupação essa que se perpetua com o advento posterior de outros movimentos artísticos ligados ao cinema, ao longo do século XX. Um exemplo da persistência do tema é o ensaio “Crítica e novo cinema”, de Píer Paolo Pasolini, (Pasolini, 1965, apud Pizzini, 2003). Nesse documento, o cineasta afirma que, ao contrário da literatura que possui uma linguagem instrumental estabelecida, o cinema não possui um vocabulário conceitual e abstrato. Deve, portanto, buscar a sua significação na própria matéria visual, e extrair desta toda a sua potencialidade comunicativa. Pasolini apontava para a força “primitiva” da linguagem cinematográfica:

[...] a comunicação instrumental que serve de base à comunicação poética ou filosófica já está extremamente elaborada ... e a comunicação visual que serve de base à linguagem cinematográfica é, ao contrário, extremamente rude, quase animal. Tanto a mímica e a realidade bruta como os sonhos e os mecanismos da memória são fatos quase pré-humanos, ou nos limites do humano. De qualquer modo, pré-gramaticais e verdadeiramente pré-morfológicos... o instrumento linguístico sobre o qual se apoia o cinema é, portanto, de tipo irracionalista. (Pasolini, 1965, apud Pizzini, 2003, p.11).

A empreitada das vanguardas é encontrar uma linguagem que seja capaz de renovar o estilo e criar o caráter específico da arte cinematográfica. Essa procura enfatizava a força das imagens que, por suas características, seriam portadoras de um novo léxico semântico, alógico, distantes das amarras do pensamento racional. O material trabalhado pelo cinema deveria levar o espectador a uma compreensão direta, não mediada pelas palavras, mas por uma linguagem baseada na intuição, pela percepção direta da coisa projetada. A linguagem cinematográfica, através do fluxo imagético, poderia expressar artisticamente os caminhos do inconsciente, dos estados alterados da mente e dos sonhos, sem a necessidade de recorrer inclusive ao áudio – daí sua originalidade e potencialidade expressiva.

Esses atributos, concedidos ao cinema como arte, influenciaram o movimento cinematográfico do Surrealismo nos anos 1920. O movimento, liderado por Luis Buñel, Man Ray e Salvador Dalí, recorre às imagens na intenção de discutir os elementos recalcados do inconsciente, razão pela qual, numa perspectiva freudiana, o interesse era mostrar como seriam as visões dos sonhos, que, sem o controle da razão, poderiam divagar entre concepções desconexas, sem qualquer preocupação moral ou ética. Por isso, os filmes desse movimento não apresentam uma história linear, mas sim eixos justapostos, sem relação de causa e efeito aparente (Bodwell; Thompson, p.465.). Por conta desse corte, a proposta também se assenta na fragmentação e na antinarrativa, como meio de refigurar os desejos e os impulsos reprimidos pelas convenções sociais, mas que se expressam nos sonhos ou na memória. No final dos anos 1920, alguns surrealistas passam a incorporar também a discussão política nos filmes.

O debate estético sobre o cinema amadurece entre os anos 1940 e 1960, principalmente com a contribuição do Neorealismo italiano. Os seus autores também perseguiram uma nova linguagem que fosse capaz de apontar, nas imagens, algo além das aparências. Como afirma a pesquisadora Mariarosaria Fabris:

Introduzir nos filmes a noção joyceana de epifania – aquela ‘súbita manifestação espiritual que surgia tanto nos meios dos mais ordinários

discursos ou gestos, quanto no mais memorável das discussões intelectuais’ – e dilatar o momento da revelação... significa trazer para a tela as novas realidades, ou seja, temas que ainda não haviam sido objeto de representação (ou haviam sido inadequadamente apresentados), bem como lançar sobre essas realidades um olhar que permitisse ir além da mera aparência das coisas. (Fabris, 1994, p.92).

No Neorrealismo, a novidade reside no fato de a produção dos filmes adaptar-se às condições precárias da Itália, no período imediatamente posterior ao final da Segunda Guerra, em que se filmava com baixo orçamento, fora dos estúdios e com atores amadores. Com um aparato precário, os cineastas pretendiam desvelar a realidade italiana no seu aspecto político e social, como afirma o cineasta neorrealista Giuseppe De Santis:

[...] o que caracteriza o neorrealismo... é o fato de colocar, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país. (De Santis, apud, FABRIS, 1994, p.27).

Os neorrealistas fazem um balanço dos anos de fascismo e de guerra: “as obras abordam temas sobre as camadas empobrecidas e a destruição de metade de seu território, por isso as tramas discorrem sobre questões sociais, 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), elementos que demonstram a instauração de um cinema político interessado em denunciar as mazelas da população.

1.2.2 Novos Cinemas

Nas décadas de 1950 e 1960, surgem os chamados cinemas novos ou novos cinemas, que, a exemplo do Neorrealismo, atuam com baixo orçamento, empregam atores amadores, utilizam a improvisação e realizam a filmagem em locação externa, em cenários reais. Cineastas e teóricos de cinema, em diversos países, como os Estados Unidos, França, Inglaterra,

Itália, Japão, assim como nos países da América Latina, da África e da Ásia, passam a discutir a necessidade imperiosa de se reformular a arte cinematográfica. Percebia-se, principalmente, que o tradicional sistema industrial de produção e de distribuição de filmes, mais uma vez, dificultava o livre desenvolvimento da atividade artística no cinema. Contudo, o problema de fundo que acompanha essas tendências cinematográficas é aparentemente o mesmo dos teóricos da década de 1910, qual seja, a de procurar o específico fílmico e de romper com o aspecto narrativo das películas.

No entanto, a inserção da perspectiva antinarrativa ganha contornos mais consistentes somente nos anos 1960, com o debate teórico dos novos cinemas, como a *Nouvelle Vague* francesa, assim como a cooperação das revistas *Cahiers du Cinéma*, *Cinematique e Positiv*. Como atesta o pesquisador Mário Reis Neto, “começou-se um processo no cinema, que já existia na literatura, com objetivo de, primeiro, deslocar o tempo através da consciência do personagem; e, em seguida ampliar o espaço através dos jogos de câmera”. (Reis Neto, 1996, p.99).

A chamada estética da “desconstrução”³ – realizada, entre outros recursos como os zooms⁴, os *travelings*⁵, a câmera na mão, o plano-sequência⁶ e os falsos *raccords*⁷ – tinha como objetivo quebrar a contemplação do

³ Essa estética se inspira no método do “distanciamento” de Brecht. Esse método utilizado no teatro visava combater a fascinação e o encantamento do espectador diante do que estava sendo representado, para reenviá-lo à vida real. “O distanciamento pretende recuperar a curiosidade por intermédio do espanto, etapa fundamental do senso crítico” (Carvalho, *Folha de S. Paulo*, 08/02/1998, Caderno Mais!).

⁴ “É o movimento óptico, de aproximação ou afastamento, que a câmara executa por meio de um dispositivo de lentes de foco variável.” (Marcorelles, In: *Cadernos de cinema*, p.59, N. do T.)

⁵ “É o deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção.” (Aumont, 1994, p. 39)

⁶ Plano “é qualquer pedaço de película que desfila de modo ininterrupto na câmera entre o acionamento do motor e sua parada” (Aumont, 1994, p. 40) E o plano-sequência é um plano longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência, isto é, de um encadeamento, de uma série, de vários acontecimentos distintos (Aumont, 1994, p. 43)

⁷ “Raccord é a passagem de um plano ao seguinte. O bom *raccord* consiste no respeito visual do décor, das posições relativas dos objectos, do vestuário e da continuidade de gestos dos atores, etc., permitindo que o espectador não se sinta chocado pela transição de planos. Os falsos *raccords*, pelo contrário, são o resultado, deliberado ou não, da inobservância desse processo de ligação harmoniosa.” (Marcorelles, In: *Cadernos de cinema*, p.59, N. do T.)

espectador, com a intenção – pelo menos no caso do Cinema Novo brasileiro – de forçar a reflexão deste sobre a realidade social na qual estava inserido. Independentemente desse fato, o cinema da “desconstrução” foi muito profícuo na renovação da linguagem fílmica, dando início, nas palavras de alguns autores, como Ismail Xavier (2001) e Cristian Mentez (apud Connor, 1996.), ao “cinema moderno”.

Na América Latina, através de seminários, congressos e festivais de cinema, juntamente com as atividades cineclubistas, cineastas e críticos de diversas origens, ao mesmo tempo que perseguem formas alternativas de produção fílmica que escape aos vultosos custos da indústria cinematográfica e do viciado sistema de distribuição dos filmes comerciais, discutem uma nova estética relacionada com a proposta do filme político de baixo orçamento. Os novos cinemas estavam imbuídos de um discurso desvelador do real ou até mesmo da verdade, em que a câmera se torna um instrumento que serve para perscrutar a realidade do homem, seja ela psicológica ou social, como afirma Marcel Martin:

Consiste sempre, essencialmente, em recusar toda visão dramatizante dos acontecimentos (em geral obtida pelo recurso a situações privilegiadas e simbólicas, a golpes de teatro demonstrativo e por uma concentração, uma condensação, da realidade destinada a fazer-lhe exprimir significações) e em mostrar a vida tal qual é, com os seus tempos fracos e os seus tempos fortes, com suas praias de tédio e seus cumes de crise. (Martin, s/d, p.55)

Em virtude dessa concepção, os cinemas novos são também muitas vezes definidos como cinema verdade ou cinema direto, termos que inicialmente se restringiam somente aos documentários realizados pela Nouvelle Vague e pelo cinema independente norte-americano, que, inspirado na experiência da televisão e do jornalismo, tinha como objetivo acabar com o formalismo do documentário tradicional, onde uma voz em *off* narra as imagens projetadas. Em vez disso, preferia-se o depoimento das pessoas envolvidas no tema apresentado pelo documentário, como explica o cineasta Glauber Rocha:

[...] um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar o maior realismo possível, daí a palavra verdade; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade. (Rocha, 1981, p.37).

Mesmo os filmes de ficção, segundo a proposta dos teóricos do novo cinema, devem ter o compromisso de apresentar o “real”. Por isso, devem descartar os estúdios e a cenografia, por serem considerados truques destinados a enganar o espectador, como ressalta Marcel Martin:

Aos olhos dos jovens cineastas, aos nossos olhos, a filmagem em exteriores dissipa os miasmas dos estúdios, símbolos da ‘cozinha’ que preside a elaboração do ‘cinema do papá’; e se o improvisado não exclui a preparação, ele cede lugar ao improvisado, que só pode ocorrer em exteriores, e confere à *mise en scène* o tom da espontaneidade viva que é um dos traços mais interessantes do jovem cinema. (Martin, p.54, 55).

Glauber Rocha, do mesmo modo, afirmava:

Um diretor que acredita na realidade, que o cinema de ficção – no local em que se passou a verdadeira ação, com ou sem atores, mas dentro de uma cenografia viva, captando ou não esse som, mas captando o som fundamental desse lugar, o som que mais representa, e as cores e os elementos, está fazendo um filme de verdade. É um diretor que acredita na realidade e não na imagem, que não vai para o estúdio fazer uma imagem forjada, num cenário forjado, acrescentando na imagem dados de alienação. (Rocha, 1981, p.41,42).

O novo cinema seria portador de uma nova missão nas artes: levar o público a refletir sobre a sua realidade, subjetiva e social, sobre a verdade que ele carrega. Não pretende ser uma concepção dogmática, mas sim uma abertura para uma comunicação mais fina com o espectador, para que este possa sair do torpor provocado pelas estereotipadas produções comerciais. Por isso, o jovem cinema dos anos 1950/1960 adota as práticas do Neorealismo e

os novos recursos estilísticos da recém-criada Nouvelle Vague, tudo para evidenciar a presença do diretor, buscando dessa forma estabelecer uma “relação sincera” com o espectador, demonstrando que o diretor não deseja criar nenhuma ilusão com o que está sendo representado, ou seja, o artista não se utiliza de artifícios para criar uma “impressão de realidade”, pelo contrário, pretende explicitar os mecanismos de construção do filme. Ao mesmo tempo, o novo cinema possui relações com o real, pois pretende analisar de modo muito próximo “a realidade” contemporânea.

Para Jean-Patrick Lebel, os teóricos do jovem cinema se equivocam ao tentar desconstruir o filme, como modo de combater a ideologia e a fascinação que este desperta nos espectadores, pois considera que a ideologia dominante utilizou essa “impressão de realidade”, para encaminhar o filme ao nível dos sonhos:

Em vez de nos enviar para a vida, conduz-nos ao sonho. Está lá para tornar verossímeis estas histórias de sonho, num ‘cenário de sonho’, percorrido por ‘criaturas de sonho’, como são efetivamente as componentes deste cinema em que tudo é mais belo do que na realidade, mas não demasiado – o suficiente para parecer possível [...]. (Lebel, 1972, p.53-54).

Portanto, para Lebel, no cinema comercial o espectador vivencia a “impressão de realidade” como “sonho”, mas um sonho não muito distante, ainda que impossível de se concretizar. A fascinação localiza-se preferencialmente no sonho, embora a impressão de realidade sirva para tornar crível esse sonho. Contudo, Lebel observa corretamente que “a essência ideológica destes sonhos é social e não cinematográfica, o cinema aqui não é senão uma ocasião (entre outras) para a ideologia dominante criar os mitos de que tem necessidade.” (Lebel, 1972, p.54). Por esse motivo, os recursos estilísticos de combate à “impressão de realidade”, pospostos pelos teóricos do “cinema da desconstrução”, que se utilizam de falsos “raccords”, da câmera agitada, da fragmentação das imagens – ou seja, de se criar uma “montagem que se exhibe, se confessa” (Lebel, 1972, p.74) –

não são capazes, por si sós, de quebrar a ideologia dos filmes comerciais. Para Lebel, essa “manipulação” tanto pode servir a um projeto ideológico, como a um projeto crítico. Isso fica evidenciado nos atuais filmes da grande indústria cultural, que utiliza excessivamente esse tipo de recurso com propósitos que estão longe de ser questionadores da ideologia dominante, pelo contrário, na maioria das vezes, são utilizados para reforçá-la.

Portanto, os recursos estilísticos que intentam desconstruir o filme, por si mesmos, não dão conta da crítica em relação à ideologia; é preciso estar atento aos outros elementos da obra fílmica, à combinação deles, e à relação da forma com o conteúdo. Como observa Lebel:

[...] 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 aos 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).

As novas técnicas de representação implementadas pelos novos cinemas não são capazes de desvelar de modo totalizante a realidade social, nem mesmo o próprio mecanismo do cinema. Os teóricos dessa tendência cinematográfica deixam de levar em conta que eles, assim como os diretores-autores, também estão inseridos na ideologia, e que, portanto, as suas obras são passíveis de difundirem as ideias dominantes do seu tempo. A criação artística individual encontra-se sempre relacionada com um contexto histórico e social que, por sua vez, possui uma tônica ideológica dominante, condicionada ao artista, mesmo quando ele se esforça para controlar a influência da ideologia em seu trabalho.

Seguindo uma abordagem semelhante à de Lebel, Fredric Jameson também ressalta a importância da dimensão onírica na arte de modo geral e argumenta que o caráter ideológico das produções artísticas não se deve apenas ao seu aspecto manipulatório, instrumental (para ele poucas concepções teóricas foram capazes de apreender o fenômeno estético que não fosse por um viés que considerasse a arte pela sua funcionalidade social), mas que também existe uma compensação utópica, nas quais os “consumidores” de arte são envolvidos. Para Jameson, na produção cultural, o mesmo espaço de manifestação da ideologia, compreendida como uma imposição moralmente violenta, é concomitantemente o espaço para a utopia, responsável pela ilusão de que a sociedade como um todo compartilha somente interesses comuns, a despeito dos interesses de classe (assim como de gênero ou de raça), conquistando a adesão do espectador.

[...] a cultura hegemônica ou da classe dominante e a ideologia são utópicas, não a despeito de sua função instrumental de assegurar e perpetuar o poder e o privilégio de classe, mas precisamente porque essa função é, em si mesma, a afirmação da solidariedade coletiva. (Jameson, 1992, p.300).

A formulação de Jameson empresta à ideologia qualidades que efetivamente são conflitantes com o discurso dominante: utopia e transcendência. Esses dois conceitos implicam a negação da aparência e da ordem estabelecida, fundamentais para a existência de determinada ideologia. Por isso, parece-nos que tal posição só pode ser aceita quando exclusivamente aplicada à arte, dado o fato de esta superar a ideologia dominante, apresentando elementos que permitem ir além de uma falsa representação da realidade (Marx, Engels, 1982).

Contudo, levando em consideração esses fatos e apesar da impossibilidade de se produzir um discurso que escape completamente do condicionamento ideológico, o “cinema da desconstrução” ou novo cinema permitiu em muitos momentos uma crítica mais aguda da mesmice da Indústria Cultural, transcendendo a ideologia e, concomitantemente, favorecendo a renovação da arte cinematográfica.

Por outro lado, a implementação de unidades perturbadoras da diegese serviu para se discutir o específico fílmico, o estatuto artístico do cinema, pois a “desconstrução” enfatiza a separação entre a arte e a realidade, imprescindível para a definição do fazer artístico. Apesar de estar em contato com a realidade, de inspirar-se e de fundamentar-se nela, a arte é um meio no qual o espectador observa e pensa o mundo da vida, e para isso é necessário o seu distanciamento desse mundo.

Embora possa haver inicialmente uma identificação do espectador com a representação efetuada pela obra, ela é temporária. A identificação do espectador com a obra se dá porque há nela um grau da realidade vivida pelo espectador, entretanto, este último pode superar a identificação inicial e refletir a obra apenas como uma representação do real, não confundindo com a própria realidade. A arte tenta captar a realidade sob um ângulo que não é o da mera logicidade, mas também da magia. Na obra de arte há pontos obscuros, que podem ser desvelados e revelados (alétheia), cabendo ao artista a tarefa de dizer o que não pode se exprimir por palavras (o inefável); ele tem de dizer de um outro modo, intuitivo, por meio da imaginação, dos signos e da metáfora. Em contrapartida, ao espectador resta o esforço em decifrá-las.

Nesse sentido, o método da “desconstrução” trouxe para o cinema o *ethos* do fazer artístico, ampliou as potencialidades estéticas e de expressão desse meio de comunicação, e concomitantemente transformou o diretor em um artista, dando-lhe a função de ser um porta-voz de seu tempo. Os diretores do novo cinema tentaram assumir essa tarefa, por meio de uma fundamentação teórica, e contrapuseram-se à indústria cinematográfica dominante, permitindo assim uma posição que não é somente crítica em relação à cultura de massa, mas ao contrário dos teóricos das décadas de 1910 e 1920, a maioria deles também é crítica ao próprio capitalismo que dá suporte a esse tipo de produção.

O “cinema da desconstrução” ou novo cinema permitiu em muitos momentos uma crítica mais aguda da indústria cultural, transcendendo a ideologia e concomitantemente favorecendo a renovação da arte cinematográfica. Dessa forma, o novo cinema possibilitou uma fundamentação

estética capaz de se contrapor à indústria cinematográfica dominante, permitindo um discurso que não é somente crítico à cultura de massa, mas ao próprio capitalismo que dá suporte a esse tipo de produção.

1.2.3 Cinema Novo

A repercussão das inovações estilísticas aqui analisadas, no cinema da América Latina⁸, foi de grande impacto na produção cinematográfica local. O elemento deflagrador da mudança foi o Neorrealismo, que influenciou fortemente o novo cinema no continente. A estética neorrealista se faz presente nos primeiros filmes dessa experiência renovadora: *Tire Dié* (1958) e *Los Inundados* (1961) de Fernando Birri (Argentina); *Rio Quarenta Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos (Brasil); *Raíces* (1953) de Benito Alazaraki (México); *Cuba Baila* (1960) de Julio César Garcia Espinosa e *Histórias de la Revolución* (1960) de Tomás Gutiérrez (Cuba).

No caso da América Latina, os resultados dessa experiência talvez não tenham criado um *know how* próprio, ou uma linguagem que pudesse ser seguida pelos membros do grupo, no entanto, cada filme desse cinema era capaz de criar traços específicos que poderiam ser trabalhados por outros diretores, como a técnica que utilizava a luz chapada para caracterizar o sol do sertão nordestino, inaugurado por *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos, e também incorporada em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), por Glauber Rocha.

Por outro lado, no projeto cinemanovista confluíam tendências estéticas diversas, não somente a Neorrealista. No caso brasileiro, incorporou-se o ciclo regional de 1930-1945, a Semana de Arte Moderna de 1922, o teatro Brechtiano e o Tropicalismo. Outra diferença a ser destacada é que o momento histórico do Neorrealismo (segunda metade dos anos 1940 e início dos anos 1950) é distinto do período do novo cinema na América Latina (atuante principalmente nos anos 1960), bem como o local em que

⁸ Estamos utilizando o termo cinema novo porque, neste item, pretendemos principalmente analisar o cinema brasileiro ; chamamos atenção, no entanto, para o fato de que em toda a América latina este gênero de cinema ter sido classificado como « nuevos cinemas ».

se conflagraram essas expressões. Enquanto remonta uma Itália destruída pela guerra; o outro elaborava um discurso político que visava concretizar a revolução, em consonância com os ideais das esquerdas do período. Como afirma o crítico da *Cahiers du Cinéma*, Marco Bollochio, em relação ao Cinema Novo brasileiro:

O Neorealismo foi um movimento que exprimiu uma revolução já terminada quanto a sua fase crucial e vital; o novo cinema brasileiro é mais importante na medida em que pode provocar uma revolução (apud FIGUEIROA, 2004, p. 155).

Na América Latina, e em especial no Brasil, o novo cinema foi uma expressão artística de países pobres, razão pela qual seus cineastas estavam interessados em debater os problemas sociais e influir no processo político de seus países e do continente. O novo cinema latino-americano atuava em dois sentidos convergentes, segundo seus adeptos: renovar a arte latino-americana, considerada um movimento artístico/cultural, e permitir a militância política e a produção intelectual, ligada na maioria das vezes ao pensamento de esquerda e aos anseios revolucionários da época.

Contudo, o dado essencial que define o cinema independente na América Latina e o distingue do novo cinema europeu, segundo seus membros, é o subdesenvolvimento. Os diretores latino-americanos denunciavam as condições de pobreza de seus respectivos países, não só nos temas, mas também na própria forma, exibindo as deficiências técnicas dos filmes como um meio de explicitar as condições precárias de um cinema originado no Terceiro Mundo, como aponta Glauber Rocha: “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, s/d, p.75). Esse cinema latino-americano concede “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). O subdesenvolvimento é assim incorporado à identidade desse cinema,

que tenta analisar por dentro a relação entre dependência econômica e as condições sociais das populações da América Latina, principalmente nas oposições nós/eles, subdesenvolvido/desenvolvido, ocupado/ocupante, muito utilizadas nos discursos de perfil nacional-desenvolvimentistas.

O grave problema da fome, da miséria e da dependência econômica dos países pobres instaurou de modo diferente, em relação aos países europeus ou norte-americano, as propostas de um novo cinema.

Não se podem propor caminhos iguais à revolução contra o neocapitalismo de um país desenvolvido e à revolução contra o neocolonialismo de uma nação subdesenvolvida. A simples enumeração dos fatos marca diferenças qualitativas. Há que evitar a tentação de fazer um paralelismo entre eles. (Lara, 1969?, p. 98).

Essa distinção entre o cinema dos países desenvolvidos e o cinema dos subdesenvolvidos permite compreender como se deu de forma diferenciada a aplicação das ideais da renovação cinematográfica pelos jovens diretores. Por isso, há a preeminência de se distinguir o novo cinema do cinema novo. O primeiro representa o fenômeno mais amplo de renovação formal e estética pela qual passaram os cinemas europeu, norte-americano, além do japonês, nos anos 1950 e 1960; o segundo é a realização das propostas inovadoras desse novo cinema, técnica, formal ou estética, no cinema dos países pobres, com as especificidades dessas nações, abordando temas e questões próprias.

O Cinema Novo é, portanto, um segmento do novo cinema⁹ e representa a expressão artística dos cineastas dos países subdesenvolvidos, que colocam nas telas o suposto discurso do povo pobre do chamado Terceiro Mundo. O cinema torna-se o canal privilegiado para não somente apresentar os problemas sociais desses países, como também para discutir as possíveis soluções.

A situação colonial dava forma ao cinema dos países latino-americanos. Nesse período, era comum uma interpretação de viés desenvolvimentista,

⁹ Assim como também a *Nouvelle Vague* é outro segmento do novo cinema, no caso francês.

que relacionasse “diagnóstico estrutural” e “avaliação crítica”, tal como se coloca a análise de Paulo Emílio Sales Gomes, no livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. O autor coloca o problema da dependência, um tema caro para época, como fator vital para entender a identidade de um cinema subdesenvolvido:

[...] 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).

Paulo Emílio Sales Gomes compreende o subdesenvolvimento como um caráter permanente no cinema dos países pobres. Segundo seu ponto de vista, isso se dá em virtude da dependência que esses países possuem em relação aos países ricos, principalmente os Estados Unidos. Ao comparar a situação de países distintos, como o Brasil e a Índia, Sales Gomes percebe que a referência ao filme estrangeiro é constante, mesmo na Índia, onde a produção local é grande, a técnica e os estilos empregados têm como matriz o cinema da metrópole. No Brasil, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, a dominação imperialista foi maior; devido à semelhança cultural com as nações desenvolvidas ocidentais, tínhamos sempre a imagem do ocupante, segundo os termos de Sales Gomes:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro. O Filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita da vicissitude nacional. (Gomes, 1996, p. 90).

Essa relação de dependência no cinema somente foi enfrentada, segundo Paulo Emílio Sales Gomes, com o Cinema Novo, que passou a expor a realidade social do subdesenvolvido, do ocupado (países subdesenvolvidos). No caso brasileiro, passou a exibir “um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádio de futebol”. (Gomes, 1996, p. 103). Realidade essa, até então, encoberta pela estética do cinema comercial da cultura de massa de inspiração estrangeira, portanto, realidade encoberta pelo ocupante (países desenvolvidos).

O Cinema Novo da América Latina, portanto, fundamenta a sua identidade (e a sua originalidade) nas próprias condições de pobreza e de dependência econômica dos países latino-americanos. Nos filmes, essa identidade seria refigurada no conteúdo, com os temas sociais, e na produção de baixa qualidade técnica e nos discursos que se contrapunham à dominação cultural estrangeira, considerada como neocolonialista.

As análises sobre a sociedade, refiguradas nos filmes, além de se apoiarem nas teorias desenvolvimentistas, elaboradas principalmente por alguns centros de estudos como a CEPAL (Comissão Econômica para América Latina) e, no Brasil, o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), eram articuladas com base nos estudos da antropologia, da sociologia, da economia e da história. Nessas análises, comumente se propunha superar o atraso econômico e social dos países pobres, por meio de investimentos de grande monta em diversos setores, sobretudo na indústria, para que essas nações pudessem alcançar a autonomia financeira e política, e assim, sair do estado de penúria. Além do nacional-desenvolvimentismo, o pensamento marxista, muito em voga na época, teve uma grande influência na definição dos caminhos do cinema do Terceiro Mundo.

A referência ao pensamento marxista era comum entre os intelectuais dos anos 1960; do mesmo modo, grande parte dos cineastas do novo cinema é também partidária do socialismo científico, como Pier Paolo Pasolini, Michelangelo Antonioni (Itália), Jean-Luc Godard (França), Fernando Solanas, Octavio Getino (Argentina), Alfredo Guevara (Cuba) e Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni e Glauber Rocha (Brasil).

Para esses diretores, a práxis revolucionária seria a própria teoria e prática cinematográfica em busca de uma nova linguagem que rompesse não só com o cinema tradicional, mas também com a sociedade capitalista. Entretanto, apesar de convergir em muitos pontos, nos novos cinemas dos países subdesenvolvidos a vertente marxista se fazia mais presente, devido em grande parte ao momento histórico. Havia a perspectiva de uma revolução iminente nos países latino-americanos e um ambiente de revoltas, como a revolução cubana de 1959 e a difusão de teorias que abordavam a questão neocolonial nesses países, como o pensamento de Jean-Paul Sartre e Frantz Fanon¹⁰.

O novo cinema latino-americano pretendia, portanto, não somente estabelecer uma nova linguagem que fizesse oposição ao modelo do cinema industrial clássico, e que fosse ao mesmo tempo uma hermenêutica, capaz de analisar a realidade social. Ele tinha como meta principal estimular a eclosão de um processo revolucionário, como propunha Glauber Rocha, um “cinema de agitação”.

Por conta dos fatores analisados neste item, na América Latina a proposta de um cinema revolucionário era mais ampla e também mais sistemática do que as propostas dos cinemas independentes da Europa. Para os diretores latino-americanos, a dimensão política poderia até mesmo superar a dimensão artística, o que mostra o quanto eles estavam imbuídos de contribuir efetivamente para o desenlace da revolução no Terceiro Mundo.

¹⁰ 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 passa a ser um conceito muito citado por Glauber em seus escritos e depoimentos. Essas ideias fundamentaram o manifesto de Glauber Rocha, intitulado *Estética da Fome*.

2. A TEORIA DA REVOLUÇÃO BRASILEIRA

Neste capítulo, discute-se o debate teórico sobre a revolução brasileira nos anos 1950/1960. Esse debate teve repercussões de grande amplitude, ainda que indireta na cultura e na arte realizada no Brasil. O cinema, por exemplo, sofrerá impactos consideráveis da perspectiva da teoria da revolução brasileira, e temas como revolução por etapas, reforma agrária, burguesia nacional etc. são citados e debatidos pelos integrantes do Cinema Novo, sobretudo por Glauber Rocha, que teorizava sobre cinema revolucionário do Terceiro Mundo; nos seus artigos, livros e manifestos, essas questões são discutidas com frequência.

O tema da revolução ocupou grande parte das discussões políticas e teóricas do século XX. No Brasil, as discussões envolviam as análises sobre a formação social e econômica do país. O tema foi o fio condutor da teoria e da ação de grupos de esquerda como o PCB (Partido Comunista Brasileiro), assim como das reflexões de autores como Nelson Werneck Sodré, Caio Prado Junior e Florestan Fernandes. O perfil da revolução a ser implementada no país, independentemente das especificidades de cada ponto de vista, levava em consideração a perspectiva da revolução burguesa, compreendida como uma etapa a ser conquistada pela economia brasileira, na qual seriam generalizadas as relações sociais capitalistas – extinguindo o que determinados setores chamavam de “restos feudais” e incorporando um número maior de instituições ao modo de produção burguês. Concomitantemente, a tese aventava a possibilidade de romper a dependência econômica em relação aos países ricos, considerado o fator principal do subdesenvolvimento. Estabelecido o parâmetro da necessidade de efetivação de uma revolução no Brasil, várias tendências de esquerda pautaram os seus programas teóricos e as suas críticas.

Para alguns setores, a revolução burguesa era a principal revolução a ser realizada, para outros ela já teria sido iniciada, faltando, no entanto, a sua complementação com o processo da industrialização, enquanto, para uma terceira corrente, a revolução burguesa seria apenas uma etapa necessária

para uma revolução socialista. A interpretação de Nelson Werneck Sodré, Caio Prado Junior e Florestan Fernandes se direciona para o exame dessas três vertentes da revolução brasileira.

Nelson Werneck Sodré, no livro *Introdução à Revolução Brasileira*, publicado em 1964, seguindo a orientação dominante do PCB, postulava que a tradição agrária do país, atrelada 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, o que, conseqüentemente, impediria a concessão de benesses que o capitalismo, na sua versão original, supostamente poderia proporcionar. Segundo Sodré, a revolução brasileira seria concretizada à medida que se aprofundavam as relações capitalistas e a ampliação dos direitos, processo que já havia dado os primeiros passos com a abolição da escravatura e com a proclamação da independência.

Tal processo, no entanto, se inicia efetivamente a partir da década de 1930, quando a indústria passa a ter papel importante no resultado geral da produção, impulsionando, por um lado, o próprio desenvolvimento do parque manufatureiro nacional e do comércio externo e interno, e, por outro, gestando as classes sociais, como a burguesia nacional, a pequena burguesia e o proletariado urbano, responsáveis pela condução da revolução burguesa a partir de então.

Para Sodré, seguindo de perto as concepções pecebistas, o estabelecimento dessas novas classes seria fundamental na pressão popular por conquistas sociais, como no fortalecimento do Estado como provedor dessas conquistas. Essa nova realidade, iniciada em 1930, se encontra amadurecida nos anos 1950:

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).

Na visão de Sodré, a revolução brasileira confunde-se com a própria revolução burguesa, que teria começado nesse intervalo, entre os anos 1930 e 1950, e estaria ainda ocorrendo no período relativo à sua análise. Segundo esse autor, a luta contínua tinha por principal objetivo a ampliação da democracia inserida na economia de mercado. Para essa concepção, os problemas coletivos brasileiros advinham, sobretudo, do latifúndio (compreendido normalmente como instância “feudal” ou “semifeudal”), do imperialismo (responsável pela dependência nacional) e da suposta aliança entre esses dois atores sociais. Para se opor a esses segmentos e assim garantir a proposta de um desenvolvimento capitalista justo e democrático, seria necessária, segundo essa ótica, compartilhada por vários setores da esquerda (como o PCB), a construção de uma frente ampla que envolvesse a burguesia nacional – identificada com a burguesia industrial urbana, a pequena burguesia, o proletariado e as camadas médias da sociedade, para consecução do programa nacional-democrático, centrado na ampliação da capacidade produtiva do país e na consolidação das instituições sociais burguesas, à qual se seguiria paulatinamente a elevação do nível social das classes mais pobres.

Como a meta do programa era o desenvolvimento das forças produtivas capitalistas no interior da economia brasileira, caberia à burguesia nacional um papel decisivo na construção dessa empreitada. Para os defensores dessa tese, a burguesia industrial teria interesse direto no pleno desenvolvimento do capitalismo, pois, teoricamente, uma injeção de incentivos, principalmente por parte do Estado, na infraestrutura produtiva (sobretudo na indústria) do país, teria a burguesia urbana como maior beneficiária. Em contrapartida, ainda segundo essa teoria, uma vez acionado o sistema, toda a sociedade ganharia com a intensificação da atividade econômica.

Essa tese não era apenas compartilhada por Nelson Werneck Sodré e pelo PCB, mas foi defendida por vários segmentos da esquerda brasileira por um período de aproximadamente quarenta anos (entre as décadas de 1940 e 1980). Apesar de sua persistência, o projeto nacional-democrático, com a ênfase no papel da burguesia nacional, demonstrou-se inviável ao

longo do tempo, porque a burguesia industrial, pelo menos em sua maior parte, não aderiu ao projeto. Ao contrário, preferiu aliar-se, em várias circunstâncias – como foi o caso no governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek – exatamente com o imperialismo, acusado pela proposta nacionalista-democrática de ser um dos fatores (o outro era o latifúndio) responsáveis pela dependência econômica e cultural.

Uma maior inserção do *ethos* capitalista no país, defendida pelo projeto nacional-democrático, acabou por se realizar, mas de modo diverso ao planejado, com o total apoio dos governos Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros e dos militares (entre as décadas de 1950 e 1970), mas também com o apoio das multinacionais, em acordo com a burguesia nacional. Nesse tipo de configuração, o desenvolvimento capitalista não promoveu a independência almejada, ao contrário: aumentou a dependência, a dívida externa, a concentração de riquezas e não trouxe melhorias significativas para as condições de vida da população mais pobre – em muitos casos houve até mesmo o agravamento dessas condições.

A despeito desse malogro, as propostas do projeto popular-nacional não impediram que as concepções de fundo (o combate ao latifúndio e à dominação imperialista) fossem mantidas na íntegra, até mesmo depois do golpe de 1964, quando o PCB dava ênfase ao processo eleitoral (nesse momento bastante reduzido) e à política de frente ampla, mesmo considerando que ocorria um deslocamento “da centralidade da questão nacional (e do imperialismo) passando para a centralidade da questão da democracia” (Del Roio, 2000, p. 95), o que estava em jogo, era uma revolução passiva, que pressupunha uma transformação profunda da sociedade, ancorada nos mecanismos da economia capitalista, inserida na ordem democrática burguesa.

Os articuladores da proposta democrático-nacional, como Nelson Werneck Sodré e também Luís Carlos Prestes, consideravam que o insucesso do programa se devia exatamente ao elemento que eles tanto criticavam, que era o latifúndio, pois mesmo com o processo da industrialização em curso, o latifúndio dependia do setor agroexportador que se mantinha na dependência dos compradores externos. Portanto, segundo

essa avaliação, o latifúndio, apesar da industrialização, ainda criava obstáculos ao pleno desenvolvimento capitalista, e suas práticas, tidas como arcaicas, impediam a estabilização das relações sociais burguesas.

A insistência na questão do latifúndio se deve ao fato de ele ser encarado como elemento de “atraso”, que retardava o crescimento econômico do país, devido às práticas rudimentares de produção e às relações de trabalho, visto que seria responsável por uma cultura arraigada às tradições do mandonismo local, representada no poder hipertrofiado do proprietário rural. Esse foco de análise, por vezes, abandonava a própria crítica ao modo de produção capitalista, preferindo acentuar o atraso como fator principal do subdesenvolvimento brasileiro.

Na segunda metade dos anos 1960, novas tendências de esquerda surgem questionando alguns pontos da teoria revolucionária de influência pecebista, defendida por Sodré. Por outro lado, cresce o interesse da academia pelo referencial teórico marxista, que passa a ser instrumento de análise da realidade brasileira por parte de setores da intelectualidade paulista. Caio Prado Junior se insere nessa nova condição, no seu livro *A Revolução Brasileira*, publicado em 1966, no qual o autor contesta os principais argumentos do projeto nacional-desenvolvimentista. Essa crítica se baseia em dois pontos fundamentais: a inexistência do feudalismo no Brasil e a indistinção entre burguesia nacional urbana (moderna) e uma burguesia rural (atrasada). Dessa forma, Prado Junior considerava inviáveis as duas propostas, já esboçadas, de defesa de um projeto nacional-democrático de combate ao latifúndio e à dominação imperialista, no sentido que era defendido pelos adeptos dessa tendência.

Para Prado Junior, os teóricos marxistas da revolução brasileira tentaram, desde a década de 1920, aplicar ao Brasil conceitos elaborados de fora. Primeiro, tendo como modelo a eclosão e o desenvolvimento na Europa do capitalismo precedido do feudalismo e, em um segundo momento, a revolução brasileira tinha como parâmetro o modelo asiático. Segundo Prado Junior, essa teoria, importada da III Internacional e adotada pela maioria da esquerda, concluía que todos os países deveriam necessariamente passar por estágios fixos, por etapas definidas aprioristicamente. Contrapondo-se a essa

tradição, Prado Junior propunha que a realidade brasileira fosse analisada com base em sua formação histórica, e não em modelos importados.

Segundo essa concepção, na história do Brasil não há nada que se assemelhe à economia feudal, logo, não haveria “restos feudais” no presente a serem superados, com o intuito de se alcançar a etapa capitalista. Assim compreende Prado Junior:

[...] o Brasil não apresenta nada que legitimamente se possa conceituar como ‘restos feudais’. Não fosse por outros motivos, pelo menos porque, para haver restos, haveria por força de preexistir a eles um sistema ‘feudal’ de que esses restos seriam as sobras remanescentes. (Prado Junior, 1977, p.51).

Para embasar seu argumento, Caio Prado Junior cita as relações de trabalho no campo, consideradas pela vertente pecebista como prova da existência de elementos feudais na vida agropecuária brasileira, como é o caso da parceria¹. Para o historiador, essas modalidades de pagamentos não são de caráter feudal, mas sim remuneração trabalhista efetuada por meio de produtos in natura; não constituem formas anacrônicas de relações de produção, pois elas são adotadas mesmo pelo setor avançado da agropecuária brasileira e, portanto, a parceria não poderia ser encarada como fator negativo ao pleno desenvolvimento econômico do setor agrário. Prado Junior chega à conclusão de que essas formas de pagamento são modalidades oriundas da escravidão, com estreitas ligações com o modo de produção capitalista, não constituem, portanto, em remanescentes de um feudalismo que nunca existiu.

¹ A parceria se refere a uma variabilidade de tipos de trabalho existentes, como os meeiros (ou arrendatários), os foreiros e na pecuária a “quarta”. No primeiro caso, o pagamento se dá através de uma parcela da produção realizada pelos trabalhadores nas terras dos fazendeiros; o segundo (comum na lavoura canavieira) diz respeito aos que cultivam em terras pertencentes a outros e que pagam aluguel por isso, além de oferecer serviços ao proprietário na época das safras. Havia também a forma mista de pagamentos que incluía o assalariamento. No caso da pecuária, a “quarta”, forma comum de pagamento do sertão nordestino, se dava com o recebimento de um quarto dos bezerros nascidos do gado criado pelo vaqueiro.

[...] o trabalhador livre de hoje se encontra, tanto quanto seu antecessor escravo, inteiramente submetido, na sua atividade produtiva, à direção do proprietário que é o verdadeiro e único ocupante propriamente da terra, empresário da produção, na qual o trabalhador não figura senão como força de trabalho a serviço do proprietário, e não se liga senão por esse esforço que cede a seu empregador. (Prado Junior, 1977, p.64).

O próprio regime escravista não era visto por Prado Junior como empecilho ao desenvolvimento das relações de produção capitalista; a transição para o trabalho assalariado teria ocorrido sem maiores problemas², pois a estrutura econômica já apresentava traços eminentemente mercantis. Por outro lado, defende Prado Junior, mesmo onde houve permanência do regime escravocrata, depois de declarada oficialmente a abolição, este não se constituiu em obstáculo para o livre empreendimento comercial, pelo contrário, comprimiu a renda dos assalariados e em contrapartida ampliou o lucro dos proprietários.

O pesquisador João Quartim de Moraes (2000) discorda do posicionamento de Prado Junior e aponta as características da economia colonial brasileira como insuficientes para a identificação de quaisquer traços capitalistas. Considera que as formações socioeconômicas dos séculos XV e XVI, mesmo na Europa (sede da estrutura colonial), não se constituiriam ainda em um “sistema internacional do capitalismo”. O pesquisador afirma haver apenas, durante esse período, um “sistema mercantil internacional”, compreendendo, assim, que Prado Junior se equivoca ao confundir uma esfera com a outra. Para João Quartim de Moraes, “o caráter mercantil da produção, isto é, o predomínio da produção para a troca não se confunde com o caráter capitalista das relações de produção, que se baseiam no intercâmbio do trabalho vivo com o salário”. (Moraes, 2000, p.62).

Contudo, se atentarmos para o texto, é possível verificar que não se trata de confusão, Prado Junior ressalta apenas que são duas fases distintas:

² Segundo o autor, a exceção seria o Nordeste, mas ele aponta outros fatores do insucesso.

[...] (é) do sistema internacional do capitalismo em que a economia brasileira se entrosa e do qual participa desde seus primórdios. É como parte e peça de um sistema mercantil internacional (prenúncio e fase preliminar do capitalismo propriamente) que se organiza e estabelece a colonização do território que constituiria o Brasil. E nessa mesma situação ela se perpetua, sofrendo as contingências daquele sistema internacional de que é parte dependente e subordinada, e a ela se adaptando. (Prado Junior, 1977, p.301).

Pode-se considerar que um “sistema mercantil internacional” em si mesmo não signifique uma formação capitalista, entretanto, o “sistema mercantil internacional” – originário da progressiva desagregação do modo de produção feudal na Europa, ao longo dos séculos XV, XVI e XVII, e que por sua vez engendrou entre outras consequências a colonização no continente americano – refere-se especificamente às condições sociais, políticas e econômicas, que posteriormente confluiriam para a consolidação desse sistema. A economia colonial brasileira se insere nessa mesma ordem de fatos que, posteriormente, iria transformá-la em uma economia capitalista.

Florestan Fernandes (1976) também compartilha desse posicionamento e acredita haver duas variáveis em torno dessa questão. Uma é a existência das “classes, com suas situações de interesses, sua ideologias e utopias”, e a outra é o “espírito burguês, ‘a mentalidade pequeno-burguesa’, a ‘consciência operária’, com suas encarnações na personalidade, nas orientações do comportamento e nas aspirações ideais”. (Fernandes, 1976, p.21). Para Fernandes, a formação de um *ethos* capitalista no Brasil teria surgido antes da própria formação capitalista, ou seja, na sociedade colonial já estava sendo gestada a sociedade capitalista brasileira.

Os “móveis capitalistas”, utilizando uma expressão de Florestan Fernandes, no período colonial, não eram revertidos para o incremento da produção local, retardando, assim, não somente a ampliação da atividade mercantil, mas impedindo, igualmente, a criação de um círculo virtuoso de trocas comerciais, suficientemente fortes para garantir uma estrutura de cunho capitalista. Independentemente dos resultados, a organização

socioeconômica do Brasil colônia demonstrava potencial para encetar um processo de produção capitalista. Entretanto, mesmo com a consolidação da economia capitalista no Brasil – que tem como referência a independência (1822), a abolição da escravidão (1888) e a proclamação da república (1889) – há o problema da dependência externa, que persiste tornando-se a principal questão das discussões teóricas da esquerda.

É com a interpretação desse conceito que se definem as posições divergentes sobre a revolução brasileira e suas respectivas propostas, já anteriormente analisadas. Por exemplo, as concepções pecevistas, de um modo geral, como em Nelson Werneck Sodré, defendiam a superação da dependência pela ampliação das atividades capitalistas no Brasil, pois assim se processaria o dinamismo econômico (acumulação de capital), capaz de promover uma mudança qualitativa nos diversos setores da economia, com capilaridade suficiente para gerar o aumento da renda para todo o conjunto da sociedade. Acreditam os defensores dessa proposta que o caráter difusor do impulso econômico capitalista abriria as possibilidades para o Brasil alcançar os níveis de desenvolvimento econômico e social atingidos pelos países ricos. De acordo com esse ponto de vista, os obstáculos à realização dessas metas era a aliança entre o imperialismo e o latifúndio; para os pecevistas, ao primeiro não interessava o desenvolvimento da livre iniciativa no Brasil, enquanto, para o segundo, assentado em relações sociais de caráter feudal, era necessário a todo custo assegurar as suas antigas instituições.

Segundo Nelson Werneck Sodré, seguindo o modelo asiático de interpretação, a burguesia urbana teria um papel específico: liderar o projeto de desenvolvimento nacional, para completar a revolução burguesa no Brasil, iniciada no século XIX. Nesse contexto, caberia à burguesia nacional apresentar resistência política ao imperialismo, que estaria interessado em travar o desenvolvimento local, impedindo o surgimento de possíveis concorrentes de seus negócios na América Latina.

Do outro lado do debate, Florestan Fernandes considera, ao contrário de Nelson Werneck Sodré, que a absorção paulatina de instituições burguesas e a ingerência crescente de práticas capitalistas, no interior da economia brasileira, não promoveram, em nenhum momento histórico, a

elevação do Brasil à categoria de país desenvolvido. A riqueza produzida na ex-colônia de fato aumentou em volume, mas paralelamente manteve as desigualdades sociais e o subdesenvolvimento relativo, pois o capitalismo, nas áreas pobres da América Latina, seguia de perto o padrão do capitalismo internacional, mas em uma situação desfavorável, na qual nem mesmo os maiores investimentos financeiros seriam suficientes para debelar a dependência externa, já que o capitalismo local e a própria burguesia brasileira necessitavam dos influxos externos para sobreviver e (ou) para se dinamizar. A economia dependente fica à mercê da acomodação dos dois tipos de investimento, do capital interno e principalmente do externo, que determina o padrão a ser respeitado. Para Florestan Fernandes:

Forma-se, assim, um bloqueio que não pode ser superado e que, do ponto de vista da transformação capitalista, torna o agente econômico da economia dependente demasiado impotente para enfrentar as exigências da situação de dependência. Ele pode, sem dúvida, realizar as revoluções econômicas, que são intrínsecas às várias transformações capitalistas. O que ele não pode é levar qualquer revolução econômica ao ponto de ruptura com o próprio padrão de desenvolvimento capitalista dependente. (Fernandes, 1976, p.250).

Nessa perspectiva, fica evidente que o papel da chamada burguesia nacional desapareceria. Do mesmo modo pensava Caio Prado Junior, para quem não havia divergências fundamentais entre os interesses da burguesia local e o das multinacionais, pelo contrário, a inserção do capital estrangeiro favoreceu a consolidação não só do capitalismo no Brasil, mas também a da própria classe burguesa. Por outro lado, não se encontrariam diferenças essenciais entre a burguesia industrial e os latifundiários, consequentemente, não haveria motivos para se creditar um papel específico (de liderança) desse segmento social em um processo revolucionário. Pois é recorrente (até hoje) o fato de um mesmo indivíduo possuir simultaneamente propriedades rurais e propriedades industriais, assim como também é recorrente o fato, em várias regiões do país, da atividade econômica urbana ser iniciada por um grande agricultor.

O papel político que a burguesia nacional exercera em outros processos revolucionários – no qual não se colocava em jogo apenas o desenvolvimento industrial e econômico, mas também as possibilidades de desenvolvimento social e de uma economia autônoma – não se concretizou no caso do Brasil e de outros países da América Latina. Isso porque os interesses da burguesia internacional e nacional se coadunariam, os integrantes dessa última não estariam preocupados em realizar uma tarefa maior, capaz de impulsionar a economia local ao nível das economias dos países ricos; ao contrário, juntamente com o imperialismo, queriam “manter a ordem, salvar e fortalecer o capitalismo, impedir que a dominação burguesa e o controle burguês sobre o Estado nacional se deteriore”. (Fernandes, 1976, p.294). A revolução burguesa se concretizou no Brasil, contudo, sem realizar a autonomia nacional, sem extirpar os graves problemas sociais brasileiros.

Outro aspecto comumente analisado, pelos teóricos da revolução brasileira da segunda metade do século XX, era a questão da hipertrofia do poder da burguesia local. Em Florestan Fernandes, o tema aparecia sob o conceito de “burguesia autocrática” ou do “Estado burguês autocrático”; os termos serviam para explicar o perfil da atuação da burguesia brasileira no interior do capitalismo dependente, que era muito distinta da atuação da burguesia na Europa. Segundo Florestan Fernandes, a burguesia nacional não se empenhou em fundar no Brasil, de modo integral, as instituições burguesas e democráticas no país, e isso se dava, entre outras coisas, devido à dominação burguesa.

[...] preservar, alargar e unificar os controles diretos e indiretos da máquina do Estado pelas classes burguesas, de maneira a elevar ao máximo a fluidez entre o poder político estatal e a própria dominação burguesa, bem como infundir ao poder burguês a máxima eficácia política, dando-lhe uma base institucional de autoafirmação, de autodefesa e de auto-irradiação de natureza coativa e de alcance nacional. (Fernandes, 1976 p. 304).

Entretanto, não há aí nenhum fator incompatível com a lógica do capital. Começando pelo último aspecto, podemos afirmar que, como nos países ricos, também na América Latina a subjugação do Estado aos anseios de domínio da burguesia constitui-se em um fenômeno intrínseco ao modo de produção capitalista, como afirma Marx:

Através da emancipação da propriedade privada em relação à comunidade, o Estado adquire uma existência particular, ao lado da sociedade civil; mas este Estado não é mais do que a forma de organização que os burgueses necessariamente adotam, tanto no interior como no exterior para a garantia recíproca de sua propriedade e de seus interesses. (Marx; Engels, 1982, p.97,98).

Portanto, as formas de domínio exercido pelos países ricos sobre a América Latina, bem como as formas de dominação local das burguesias nacionais, são relações complementares. Embora ressaltado a tradição autoritária brasileira – representada historicamente nas figuras do senhor de engenho e do coronel – a dominação burguesa se fazia praticamente em termos clássicos de apropriação do Estado por parte da classe dominante. A dessemelhança está no caráter subordinado da economia dos países pobres aos países desenvolvidos.

Do mesmo modo, não parece adequada a noção de “burguesia burocrática” – utilizada por Caio Prado Junior para definir o grupo de pessoas ocupantes de posições no aparelho do Estado, que se enriquecem graças à “acumulação privada de capital através do favorecimento pelo poder público de interesses particulares” – e que, por isso, segundo seu ponto de vista, deveria fazer parte da classe dominante, portanto, não deveria ser incorporada em uma aliança com as classes dominadas, como propunha as forças de esquerda. Prado não considerava o fato de que no aparelho de Estado encontram-se, sobretudo, funcionários públicos, trabalhadores assalariados, próximos da consciência de classe dos demais segmentos proletários. Por outro lado, de acordo com a perspectiva marxista, quem de fato se apossa de maneira ilegítima dos recursos do Estado, nas transações entre este e a iniciativa privada, é a burguesia, seja nacional, seja internacional.

Portanto, para muitos setores da esquerda, principalmente depois do golpe de 1964, não fazia sentido defender um movimento político com uma ampla aliança, tendo a burguesia nacional como líder, pois a esta não interessavam maiores rupturas na ordem institucional; preferia o leme forte e certo de um processo de industrialização que a consolidaria internamente como classe dominante, assegurada com apoio externo. Nessa perspectiva, o projeto nacional-democrático jamais foi assumido pela burguesia brasileira, mas, inconscientemente, foi em parte realizada por ela.

Por esse motivo, Florestan Fernandes afirma, então, em meados dos anos 1970, que o projeto nacional-democrático deveria ser complementado não mais pelas mãos de uma burguesia nacional, e sim pelas classes subalternas que se fortaleciam com a ampliação econômica capitalista nos anos que seguiam a política desenvolvimentista. Esses estratos sociais, segundo Florestan Fernandes, tanto poderiam aumentar a pressão por direitos no interior da ordem constituída, como poderiam precipitar a ruptura da ordem, e assim deflagrar uma revolução de caráter socialista.

Ao contrário desse posicionamento, no conceito de revolução de Nelson Werneck Sodré, não cabia ainda a irrupção de um movimento socialista, preferia defender a ampliação da democracia e o combate ao imperialismo, tendo na ponta do processo a liderança da burguesia nacional, pois compreendia que as forças populares eram insuficientes para a condução da empreitada. Werneck Sodré reafirma sua opção mesmo depois do golpe de 1964, como fica evidenciado no prefácio da quarta edição de *Introdução à Revolução Brasileira*, em 1978. Entretanto, as suas propostas, assim como as do PCB, passam a privilegiar a luta pela democracia, retirando do horizonte a perspectiva revolucionária. Como observa o pesquisador Marcos Del Roio (2000), a linha adotada por Werneck Sodré, e também pelo PCB, norteou a ação de amplos setores da esquerda, inclusive durante o período do regime militar (1964-1985) e no período ulterior da redemocratização. A ênfase da atuação política apenas nos limites constitucionais e na política frentista enfraqueceu progressivamente não só a proposta revolucionária, mas a própria força de pressão da esquerda diminui drasticamente, como, por exemplo, os discursos políticos contra a ordem capitalista foram

amenizados, o tema da revolução foi aos poucos deixado de lado, passou a dominar “o tema da transição democrática e, em seguida, da cidadania”. (Del Roio, p. 117).

Caio Prado Junior encaminha a revolução brasileira de modo distinto, tanto em relação a Nelson Werneck Sodré, como em relação a Florestan Fernandes. Inicialmente ele afirma que não é possível definir, aprioristicamente, o tipo de revolução a ser realizada, se será “socialista”, “democrático-burguesa” ou de outro gênero. Caio Prado Junior também avaliava que o momento (os anos 1960) era propício para o desenlace de tal evento, haja vista, segundo sua análise, o grau dos “desequilíbrios sociais, da crise econômica e financeira” e “da insuficiência e precariedade das próprias bases estruturais em que se assenta a vida dos pais”. (Prado Junior, 1966, p.4). Como considera a implantação imediata do socialismo inviável, Caio Prado Junior propõe uma revolução, dentro dos marcos da economia capitalista, que fosse capaz de diminuir as desigualdades sociais e a concentração de renda, associada à “elevação dos padrões materiais e culturais da massa da população”. (Prado Junior, 1966, p. 268). Segundo essa concepção, o projeto se concretizaria com a forte intervenção do Estado, cabendo a esse impulsionar as forças do desenvolvimento econômico e coibir a ganância da iniciativa privada. Embora afirmasse que o Brasil era um país com o capitalismo consolidado, e criticasse a revolução por etapas, Caio Prado Junior defende (não tendo muita consciência disso) uma “revolução burguesa”, entretanto, sem a participação da burguesia, assentada principalmente na aliança entre trabalhadores rurais e urbanos.

O grande mérito das análises de Caio Prado Junior se deve, por um lado, à sua crítica pontual em relação a posicionamentos arraigados na tradição da esquerda brasileira, como as noções pecebistas de “burguesia nacional” e da “aliança entre imperialismo e latifúndio”; por outro, se deve à introdução de novas perspectivas e de novos conceitos, como o de “burguesia burocrática”. Essas interpretações passaram desde então a fazer parte dos debates teóricos e políticos sobre a conjuntura brasileira, tanto na academia quanto nos círculos políticos.

As críticas de Caio Prado Junior logo tiveram alcance, repercutindo nos programas das organizações de esquerda, na segunda metade dos anos 1960, em especial as várias associações guerrilheiras surgidas com a eclosão da ditadura militar de 1964. O questionamento sobre a existência de uma fase feudal na história brasileira, perpetradas pelas análises de Caio Prado Junior, colocou em dúvida, para a esquerda de modo geral, o caráter da revolução brasileira a ser implementada, principalmente no que diz respeito às ações imediatas para a consecução inicial do projeto revolucionário³.

O programa partiu da caracterização do Brasil como país capitalista dependente, subordinado ao sistema imperialista mundial. Aliada aos latifundiários e associada ao capital estrangeiro, a burguesia nacional era carente de qualquer potencial revolucionário. Eventualmente, certos setores dela podiam originar oposições nacionalistas e reformistas, em geral muito tímidas. A contradição antagônica entre classe dominante burguesa e o proletariado tinha peso fundamental.

³ A partir de então, as concepções se dividiram em dois blocos, os que defendiam a revolução em duas etapas (“burguesa” e “socialista”) como persistia no PCB; e os que propunham a realização imediata da etapa socialista como a VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e a VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária - Palmares). As diferenciações não param apenas nesses dois grandes conjuntos, o modo de organização e de atuação, assim como os tipos de alianças variavam entre as associações de esquerda no período enfocado. Por exemplo, a ALN (Ação Libertadora Nacional) defendia a necessidade de uma “etapa democrática”, com a formação de uma frente que incluía a pequena burguesia para a execução de um programa de reformas, semelhante à proposta pecebista; entretanto, diferia do PCB não apenas por conta do caráter bélico dos guerrilheiros, mas por descartar a burguesia nacional da direção revolucionária, o que por sua vez levaria a concepções distintas sobre a realização da primeira etapa.

Com o golpe militar de 1964, surgiram vários agrupamentos de esquerda armada, resultantes da crescente insatisfação com as atuações pacíficas do PCB, acusado por essas novas entidades de ter falhado na resistência contra a ditadura. Como aponta o pesquisador Marcelo Ridenti: “... as esquerdas políticas ou sindicais, menos ou mais moderadas, foram vencidas em 1964 sem resistência. Enfrentaram profunda crise de identidade, já sem contar com muita de suas bases, principalmente de trabalhadores, afastados por desilusão ou pela feroz repressão. Entre 1964 e 1968, reconstituiu-se lentamente uma parcela dos movimentos sociais; por exemplo, 1968 assistiu a greves de bancários, operários e outras categorias, sendo o movimento estudantil o que mais amplamente mobilizou-se. A opção de uma parte da esquerda brasileira pelas armas deu-se nesse contexto social, agitado, ainda, pelas manifestações libertárias em todo mundo, da guerrilha de Che na Bolívia à Primavera de Praga, do Maio de 68 na França à Guerra do Vietnã, da contracultura à Revolução Cultural Chinesa.” (Ridenti, 1993, p.30)

Foi exatamente do PCB que surgiram as maiores deserções (de 1964 a 1968, o partido perderia metade de seus militantes), formando agremiações armadas importante como a própria ALN (1968) e o PCBR (Partido Comunista Revolucionário).

Nestas condições, a revolução à vista não mais podia ser democrático-burguesa. Devia ser uma revolução popular, destinada a destruir o Estado burguês (imperante sob forma de democracia representativa ou ditadura militar) e a conquistar um governo popular revolucionário. Dirigida pelo proletariado, em aliança com camponeses e as camadas médias urbanas empobrecidas, a revolução popular conduziria a transformações profundas: a nacionalização (estatização) das empresas pertencentes ou associadas ao capital monopolista; a reforma agrária radical, mediante combinação da distribuição individual de terra à formação de fazendas coletivas nas grandes propriedades já unificadas sob o aspecto da gestão econômica; o controle estatal dos setores básicos da economia nacional e a planificação do desenvolvimento econômico. Por sua natureza radical, tais transformações teriam de abrir passagem à revolução socialista. Apesar de ainda elo intermediário, a revolução popular era concebida como a maior aproximação possível à revolução socialista. (Gorender, 2003, p.113).

Na verdade, cada organização armada tinha concepções próximas entre si, sobre os mais variados pontos, porém, as pequenas divergências faziam que tomassem caminhos distintos na ação; algumas procuravam uma atuação mais efetiva no campo, outras privilegiavam a atuação urbana; umas pretendiam exercer de modo intensivo um trabalho de inserção nas comunidades, outras não desprezavam essa tática, mas preferiam a atuação militarizada. Entretanto, as divergências não eram suficientes para inviabilizar ações conjuntas, como assaltos a bancos e sequestros; concomitantemente, os membros das várias organizações almejavam a confluência de todas as tendências (reunidas no partido ou no governo), em um momento ulterior do processo revolucionário.

Entre os anos 1920 e 1970, a esquerda brasileira em sua maior parte manteve em linhas gerais o esquema da revolução em duas etapas, como recomendavam as análises de 1928 da VI Internacional Comunista, assim como manteve, com pequenas variações, as lutas antifeudal, antilatifundiária, antimperialista e a anticapitalista, esta última incorporada com mais frequência no final da década de 1960, pois ficava cada vez

mais evidente, para amplos setores da esquerda, a consolidação do modo de produção capitalista no Brasil, efetuada principalmente pela política desenvolvimentista de JK.

A tese da Revolução burguesa – defendida principalmente pelo PCB, mas também adotada, com algumas modificações, por outros setores desse mesmo arco político-ideológico, independentemente de suas várias versões – propunha, em termos gerais, o aumento da atividade capitalista no país como forma de impulsionar a economia local e superar os “resquícios feudais”, identificados como fator essencial do “atraso” brasileiro, responsável pelo estado de pobreza das populações. De modo similar, colocavam-se também as propostas desenvolvimentistas dos anos 1950⁴, defendidas, sobretudo pelo governo JK, no sentido de aumentar os investimentos internos, com o fito de alcançar a autonomia econômica que deveria ser acompanhada pela melhoria nas condições sociais. As duas correntes partiam do pressuposto da estagnação econômica⁵; o capitalismo brasileiro, segundo essa ótica, não se desenvolve plenamente porque a sua lógica estaria atada aos influxos externos, perpetuando assim a situação neocolonial.

Em relação à política desenvolvimentista, a estagnação econômica foi o tema principal das eleições de 1955. É com ela que Juscelino Kubitschek se elege e estabelece a superação da economia estagnada como o “carro chefe” de seu governo, consubstanciado no Plano de Metas. Esse programa pretendia ser um estudo minucioso dos problemas nacionais – com a intenção de “deflagrar a aceleração do processo de crescimento econômico, superando o estado de atraso e alcançando a prosperidade”. (Cardoso, 1977, p.77). Para essa perspectiva, era preciso acelerar o processo de industrialização, sobretudo o das chamadas indústrias de ponta (como a de construção naval, de material elétrico e a automobilística) e a de base

⁴ Para alguns autores, a política desenvolvimentista surge já no primeiro governo de Getúlio Vargas, para outros somente no governo de JK (1956-1961); a despeito dessas divergências o debate sobre o tema se aprofundou no governo do último.

⁵ A teoria da estagnação foi desenvolvida principalmente por Celso Furtado, no livro *Subdesenvolvimento e estagnação na América Latina*, de 1966.

⁶ Tarefa essa assumida posteriormente pelo ISEB.

(como a petrolífera, química, a de papel e celulose), para colocar o país em uma situação menos vulnerável em relação à economia internacional e, conseqüentemente, tornar o país mais autônomo. Entretanto, essa busca de autonomia era contraditória, pois ela se baseava em investimentos de grande monta oriundos do capital estrangeiro (oficial e privado), aumentando extraordinariamente a dívida externa, o que por sua vez aumenta a dependência.

Os anos JK representaram uma “considerável expansão e diversificação industrial” (Tavares, 1979, p.72), iniciada na década de 1930, e que no governo de Juscelino se acentua; a política de “substituição de importações” alcança, assim, um ritmo vertiginoso devido, em grande parte, às preocupações dos dirigentes de países capitalistas desenvolvidos com o avanço das ideias marxistas no planeta em plena “guerra fria”.

Apesar de certa convergência entre os propósitos dos desenvolvimentistas e de amplos setores da esquerda, no que diz respeito à necessidade de aumentar o fluxo capitalista no país, o segundo ponto do programa, qual seja, o do combate a pobreza e à miséria, não foi executado pelo governo JK e muito menos pelos governos subsequentes. Na realidade, a política desenvolvimentista de JK representou mais uma fase da expansão capitalista, em que se reafirmou a situação de subdesenvolvimento e de dependência do país.

A injeção de capitalismo na economia brasileira, proposta pela política desenvolvimentista e defendida por amplos setores da esquerda, era compreendida como elemento deflagrador da revolução brasileira, que, por sua vez, revelaria as potencialidades produtivas do país. Entretanto, essa revolução levada a cabo pelo governo JK não vislumbrava mudanças significativas quanto aos problemas sociais; pelo contrário, viria a consolidar o padrão econômico e de poder, perpetuado pela formação histórica brasileira. Como afirma Florestan Fernandes:

Ela (a revolução burguesa) visa assegurar a consolidação da dominação burguesa ao nível político, de modo a criar a base política necessária à continuidade da transformação capitalista, o que nunca constitui... Ela se impõe como o ponto de partida e chegada de qualquer mudança

social relevante; e se ergue como uma barreira diante da qual se destroçam (...) todas as tentativas de oposição às concepções burguesas vigentes do que deve ser a ordem legal de uma sociedade competitiva, a ‘segurança nacional’, a ‘democracia’, a ‘educação democrática’, ‘o salário mínimo’, (...) a ‘liberdade sindical’, o ‘desenvolvimento econômico’, a ‘civilização’ etc. Desse ângulo, dela provém a opção interna das classes burguesas por um tipo de capitalismo que imola a sociedade brasileira às desigualdades do desenvolvimento desigual interno e da dominação imperialista externa (Fernandes, 1976, p.302-303).

Nesse sentido, a revolução brasileira fica incompleta, incapaz de superar os problemas colocados no início do processo por seus defensores: a autonomia político-econômica e a resolução das questões sociais.

Nas análises dos diversos intelectuais e políticos – de diferentes tendências, desde a independência em 1822 – sobre a conjuntura histórica brasileira, sempre foi apontado o “atraso” econômico e social como obstáculo ao pleno desenvolvimento do país. A questão do desenvolvimento nacional fez parte (explícita ou implicitamente) das obras de importantes teóricos da realidade social brasileira.⁷A abordagem acerca do “atraso” brasileiro partia de dois pontos: modernidade e revolução.

A debilidade institucional (a persistência do mandonismo e do patrimonialismo) e a economia deficiente (primária agroexportadora durante muito tempo) eram comumente apontadas como prova do descompasso do Brasil em relação aos países desenvolvidos. Decorre desse diagnóstico a postulação da necessidade de criação de um vetor capitalista direcionador das instituições brasileiras, permitindo que se efetivasse a “modernização”. Havia, principalmente no século XX, em alguns períodos na história do Brasil, “impaciência, pressa, sofreguidão” por parte dos intelectuais, como também por parte dos “governantes e dos grupos sociais mais poderosos” (Ianni, 1966, p.36) em implementar com urgência os mecanismos políticos e econômicos com o perfil do modelo “moderno” burguês de organização.

⁷ A exemplo de José Bonifácio, Frei Caneca, Silvio Romero, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Viana e Caio Prado Junior.

Para alcançar esse patamar com a rapidez exigida, as propostas tendiam para indicar uma revolução; independente das especificidades de cada autor, o termo implicava a transformação profunda das instituições para adaptá-las à nova realidade.

Os defensores da revolução burguesa projetavam que o crescimento econômico, de viés capitalista, como forma de transformar a estrutura política e econômica do Brasil, levaria fatalmente a implicações também no âmbito social e cultural. Os partidários desse paradigma, comumente, fossem de esquerda ou de direita, utilizavam os termos “modernizar” e “modernização”, com o intuito de trazer para o Brasil o modo de vida contemporâneo dos países desenvolvidos, ou seja, tinham interesse, pelo menos teoricamente, em aproximar o país das condições de vida das nações mais ricas.

Entretanto, essas conotações tornam-se exclusivamente ideológicas, a partir do momento em que elas não se concretizaram, servindo principalmente de justificativa teórica dos setores conservadores para a implementação de propostas liberais no país.⁸ Um exemplo foi a busca do governo JK de apoio externo para financiar o desenvolvimento interno, com a justificativa de melhorar as condições da população, afastando, dessa forma, “o risco” de uma revolução socialista, como atestam as palavras do presidente, contidas no livro *Ideologia do Desenvolvimento - Brasil; JK/JQ* de Miriam Limoeiro Cardoso:

A ampliação de nossa base econômica, através de maiores facilidades financeiras do exterior [...] viria afastar progressivamente, pela melhoria de condições de vida do povo, a possibilidade de infiltrações subversivas que, [...] não encontram curso no espírito cristão e democrático de nossa coletividade. (apud Cardoso, 1977,p.105).

Afirmarões como essas explicitam a relação entre o tipo de desenvolvimento gestado no governo de Juscelino Kubitschek e os interesses da expansão capitalista. Por outro lado, sob a guarda do termo “modernização”,

⁸ Como foi o caso do recente do processo de privatização, ocorrida nos anos 1990, na América Latina.

foi possível abrir o debate sobre a reforma agrária, a institucionalização de direitos, a industrialização e a formação de sindicatos. Nesse tipo de interpretação, comum ao pensamento de esquerda, prevalece a tentativa de se equacionar as desigualdades de classe e de raça, bem como de criar as condições para a satisfação das necessidades da maior parte da população. Apesar de seus aspectos negativos, o crescimento econômico possibilitou discutir de forma ampliada as questões nacionais.

3. A ARTE E A REVOLUÇÃO BRASILEIRA

Esse “clima de modernização” possibilitou novas abordagens sobre a realidade nacional, favorecendo em grande parte o impulso renovador da arte no Brasil. O ideário de “modernidade” e de “modernização”, gestado pelas ideologias nacional-desenvolvimentistas, e o ambiente político fortemente tencionado pela expectativa de uma revolução influenciaram o “boom” criativo que marcou decisivamente a arte produzida no Brasil, que ficou conhecida como a “efervescência cultural dos anos JK”

A relação governo JK e a chamada “efervescência cultural” ocorreu de forma indireta, pois não se efetivaram investimentos vultosos na área da cultura, mas o que alavancou as artes foram as expectativas decorrentes da promessa de modernização, acalentadas pelos sonhos da política desenvolvimentista. Aliada a isso, a busca de autonomia, em que se previa a superação do subdesenvolvimento, foi identificada com os sentimentos nacionalistas.

Entretanto, será a ilusão da modernidade e de um desenvolvimentismo nacionalista que se expandirá no imaginário da sociedade civil, como jamais visto antes no Brasil. O desejo pelo novo, a superação do atraso (muitas vezes identificada com o mundo rural) e a crença no potencial de grande nação, que, por sua vez, gera sentimentos nacionalistas, invadem o nível simbólico, exercendo influência decisiva na produção cultural do país nos anos que se seguem ao governo JK.

Uma primeira observação que pode ser feita na relação anos JK/ arte brasileira é a tendência às inovações. O período compreendido entre a segunda metade da década de 1950 e toda a década posterior representou um dos momentos mais pungentes e criativos da arte brasileira, impulsionada em grande parte por aquela “euforia dos anos JK”. As produções de cinema, teatro, dança e música, artes plásticas e poesia foram contagiadas por ideias e paixões da época juscelinista

Importante salientar que os efeitos dessa euforia se fazem sentir mesmo depois do fim do governo JK. De modo geral, os produtores de

arte perseguiram a inovação e buscavam refundar a linguagem, e propunham, para tanto, explorar outros caminhos para que a comunicação com o público se desse em outros patamares da sensação e do entendimento.

A Bossa Nova (BN) foi o símbolo dessa arte que nascia, tornando-se com o tempo sinônimo dos “anos JK”¹; o movimento foi o resultado do encontro de compositores e intérpretes que, na década de 1950, procuravam uma saída inovadora para a música popular brasileira, ainda presa à uma noção operística do cantar. As canções da BN apresentavam um aspecto intimista, a música era cantada baixinho, como se os cantores (as) estivessem sussurrando.

O comentário de Julio Medaglia sobre uma das características do *Long Play* que inaugura a Bossa Nova (“Chega de saudades”, de João Gilberto) serve também para definir o que representou o estilo:

Interpretação despojada e sem a menor afetação... Em outros termos era a negação do cantor, do solista, e do estrelismo vocal e de todas as variantes interpretativas ópera-tango-bolerística que sufocavam a música brasileira de então... Era a vez da melódica mais simples e fluente, da empostação mais natural e relaxada (Medaglia, 1993, p.34)

A concepção musical da Bossa-Nova – originária em termos gerais do cancionário popular (por isso a volta do violão, que estava em plano secundário), mas também do samba, incorporando a sua batida, e a do jazz americano, absorvendo o estilo *cool*, em que a voz puxa a orquestra – inaugura um novo ritmo, com repercussão na música internacional. A nova bossa estava em consonância com o que de hodierno existia na cena musical do período, por isso, como bem observa Júlio Medaglia, até os títulos dos discos passam por um processo de renovação, que reflete a pesquisa e o experimentalismo do movimento: “Samba nova concepção”, “Novas estruturas”, “Nova dimensão do samba”, “Evolução”, “Esquema 64”, “Ideias”. Os nomes também expressavam o momento político e vanguardista da época: “Revolução”, “Avanço”, “Impacto”, “Opinião”, “É hora de lutar”.

¹ O presidente Juscelino Kubitschek ficou conhecido como presidente Bossa Nova.

Às vezes, as capas dos discos traziam desenhos geométricos e formas abstratas, utilizando-se muito o preto e branco em contraste, para se opor ao excesso de cores dos LPs tradicionais. Essas características lembram muito a forma de outro movimento artístico, originário também dos anos 1950, com a mesma preocupação de se estabelecer uma comunicação inovadora: a poesia Concreta, representada por Décio Pignatari, e pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos.

É com os concretistas que a poesia deixa de ser linear, há uma desintegração das palavras para produzir novas formas de interação comunicativa. Ela deixa de ser apenas verbal, é também sonora e visual (por isso a utilização de formas geométricas).

Outro exemplo de refundação da linguagem é dado pelo Cinema Novo; os integrantes desse grupo acreditavam em outras formas de filmar e de se contar uma história. A técnica da câmera na mão e os cortes abruptos davam outro sentido ao fazer filme. Glauber Rocha dizia pretender fazer um cinema em que a imagem fosse preponderante em relação aos outros elementos; ela deveria comunicar mais do que os diálogos e a gramática. Para alcançar esse objetivo, muitas vezes, as películas desse cinema não seguem uma estrutura linear, a ponto de alguns filmes terem o seu roteiro baseado no fluxo do inconsciente, como em um sonho.

3.1 O nacionalismo nas artes

Essas mudanças conceituais da arte ocorriam sob o signo do ideário nacionalista dos anos 1950. Para a política do governo Juscelino Kubitschek, principalmente em seu aspecto econômico, o nacionalismo significava colocar o Brasil entre os países desenvolvidos, com a ajuda do capital internacional. Entretanto, nessa postura, não se critica o tipo de relação econômica que se estabelece com esses outros países, como bem analisa Miriam Limoeiro Cardoso:

[JK] propõe um nacionalismo que se apresenta como racional (técnico): que atende àqueles interesses da nação que são dados a priori como sendo antes de tudo os interesses do desenvolvimento econômico.

Opõe-no a um nacionalismo que qualifica de emocional (político) que, segundo o desenvolvimentismo, a pretexto de defender acaba por contrariar os anseios nacionais identificados sempre como voltados para o desenvolvimento (Cardoso, 1977, p.334).

Cardoso classifica esse tipo de nacionalismo como descaracterizado, pois em verdade o nacionalismo proposto por JK representa nada mais do que um alinhamento econômico aos países desenvolvidos capitalistas, no qual os maiores beneficiados são esses últimos.

Ao contrário dessa posição, o nacionalismo defendido pelos movimentos artísticos/culturais, muitas vezes, estava atrelado à crítica da relação do Brasil com os países desenvolvidos, considerando-a colonialista e subserviente, posição defendida por grupos situados à esquerda do espectro político (trabalhistas, comunistas e socialistas), que compreendiam ser necessário enfrentar politicamente os países capitalistas desenvolvidos. A arte desse período, influenciada por essas posições, adquiriu contornos político-revolucionários, em bases genuinamente nacionais.

Como é o caso do projeto do Cinema Novo, no qual diretores, roteiristas, produtores e atores investiam num conjunto de obras que visavam contribuir para a transformação social. O filme cinemanovista era um instrumento que pretendia dar aos brasileiros e aos latino-americanos a consciência da sua condição de miséria, e era um movimento de forte engajamento político, que tinha como perspectiva a revolução.

Outro exemplo significativo dessa atitude era a atuação do Teatro de Arena, em São Paulo. O grupo, que surgiu em 1953, com o intuito de criar peças a baixo custo para atrair um público maior, intensifica essa preocupação social e monta, sob a direção de Giafrancesco Guarnieri, em 1958, *Eles não usam black tie*, que se torna a referência do teatro político feito nos anos 1960. Com a inserção de autores nacionais, e da reinterpretação constante dos dramaturgos americanos, franceses, ingleses e alemães, nascia o esforço de um teatro identificado com os problemas sociais e com a fundação de um modo brasileiro de atuar.

Nos anos seguintes, a *troupe* do Arena produz peças com as mesmas intenções política/revolucionárias, como *Revolução na América do Sul* (1960), de Augusto Boal, e *Arena conta Zumbi* (1965), de Boal e Guarnieri. As montagens do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, com Oduvaldo Viana Filho à frente, também seguia a tendência de estabelecer um teatro que travasse um diálogo direto com o público, com a intenção de conscientizar, debater e influir no destino do país.

Para alcançar esse resultado, as montagens ampliavam a margem de liberdade ao diretor, dando-lhe o direito de modificar o texto do dramaturgo conforme a necessidade da peça. É também relevante, sobre esse aspecto, o fato de essas encenações receberem um tratamento épico, um caminho mais adequado para ilustrar os acontecimentos de uma coletividade, já que o foco principal eram os problemas sociais. Tendo uma posição contrária a abordagem que seguia o drama, mais comum no teatro do período anterior à segunda metade dos anos 1950, esse teatro “é bastante propício à exposição de assuntos que se desenvolvem em torno de problemas individuais, pessoais, familiares, etc., de preferência recortados do contexto social mais amplo de que participam” (Costa, 1998, p.184).

A arte produzida na passagem dos anos 1950 para os anos 1960 era entendida como nacionalista, porque se propunha a (re)criar uma expressão brasileira e, ao mesmo tempo, se dispunha a exercer uma função política.

O nacionalismo e a agitação política também inspira a poesia do período, o que se verifica, por exemplo, no movimento literário Tendência de Minas Gerais, que já em 1957 retratava a problemática do homem inserido na modernidade. Posição diferente da poesia concreta (surgida um ano antes), que aparentemente não incluía no trabalho preocupações de ordem social. O interesse principal dessa última estava situado na inovação formal do poema, na maneira como o poema ocupa o espaço em que se encontra.

A falta de uma atenção maior em relação ao aspecto humano, na poesia concreta, fez que, em 1959, surgisse o movimento neoconcreto, que discordava do rigor formal dos concretistas. A poesia, segundo essa visão, não poderia seguir ditames metodológicos excessivamente racionais, como era a poesia Concreta. O Neoconcretismo se utiliza das novas linguagens,

mas nega a supremacia desta sobre o significado transcendente da obra de arte, que não se restringe ao espaço que ocupa, para “criar uma significação tácita que emerge nela pela primeira vez”². Esse debate entre os concretistas e os neoconcretistas também se estendia à pintura e às artes plásticas.

Mesmo não tendo uma preocupação explicitamente social, a poesia Neoconcreta revaloriza o “eu” do autor, o que possibilita uma aproximação maior com os problemas humanos, mas esse posicionamento, apesar de sua importância para a arte brasileira, está longe de ter a mesma força crítica em relação às questões sociais, como outros movimentos do período, como o Violão de Rua e o Poema-Práxis.

O movimento do Poema-Práxis, apesar de sua inspiração humanista, também adota (assim como os concretistas) uma metodologia sistemática para a composição do poema: “a) ato de compor; b) área de levantamento de composição; c) ato de consumir.” (Teles, 1997, p.408-409). A primeira parte (o ato de compor) consiste em colocar uma palavra de forma isolada, tomando um sentido unívoco; da associação dessa palavra com outras se estabelece uma relação multívoca que, por sua vez, produz uma nova realidade unívoca. O Poema-Práxis define-se por esse desenvolvimento criativo, que mantém e produz novos usos.

É uma construção racional da poesia, mas isso não significa que ela seja fria, distante dos problemas sociais. O conteúdo dessa produção artística se dirige, segundo o manifesto do movimento, para o “campo de defesa dos valores humanos contra a alienação de uma sociedade que necessita transformar-se para conquistar-se”. (Teles, 1997, p.416). Portanto, havia interesse na abordagem da questão social, mas isso não impedia que o Poema-Práxis buscasse o esmero técnico na composição dos poemas. O caráter racional estava a serviço da denúncia sobre a fome, a exploração no trabalho, os baixos salários e os mendigos.

O Violão de Rua surge no mesmo ano do Poema-Práxis, em 1962, e está investido da mesma preocupação social, mas não com a forma como tinha o último. O único formalismo estético em que o Violão de Rua se

² Manifesto Neo-concreto (Teles, 1997).

inspira é o da poesia de cordel, que possibilita a utilização de fatos históricos e cotidianos para a construção do poema. Por meio dessa abordagem, os autores desse movimento expressavam o seu desejo de transformação social. E, para isso, essa poesia se aproxima do cordel como foi afirmado anteriormente, do teatro e da música popular para uma comunicação mais direta com a população.

O movimento Violão de Rua utiliza-se de formas populares, como o verso de sete sílabas, com rimas mais ou menos fáceis, para expressar a situação de pobreza da sociedade brasileira. José Carlos Capinam, um dos representantes desse movimento, elaborou poemas com esses interesses e utilizou esses mesmos mecanismos para compor, juntamente com Edu Lobo, a letra da música *Ponteio* (1967), que retrata a situação de miséria e fuga do camponês do sertão brasileiro, por meio dos versos de sete sílabas. A música *Disparada*, de Geraldo Vandré e Theófilo Filho, que também integram o Violão de Rua, segue a mesma tendência.

Essa forma é utilizada por outros poetas do movimento, como Vinícius de Moraes, em “Operário em construção”, de 1960 e “João Boa Morte, cabra marcado para morrer” de Ferreira Gullar, de 1962. Até mesmo o cineasta Glauber Rocha, que não participava do Violão de Rua, cria a letra da música do filme *Deus e Diabo na Terra do Sol*, inspirado na redondilha maior dos cordéis.

Essa música de inspiração no poema popular, e de certa forma impulsionada pelo Violão de Rua, passa a se chamar “música de protesto”, que relaciona desde Carlos Lyra, na fase em que contribui com o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) com a música “O subdesenvolvido”, que se tornou um marco contra o regime militar, passando pelo espetáculo Opinião (de 1964), “onde Nara Leão revelava seu interesse pela música participação atuando com dois compositores populares [...] Zé Ketí [...] e João do Valle” (Sant’ana, 1986 p.223). Nesse tipo de música, pode incluir os repertórios de Chico Buarque de Holanda e Geraldo Vandré.

A postura crítica dos movimentos artísticos nos anos 1950/1960 está associada a um tipo de nacionalismo que, em sua essência, perpassa o

Cinema Novo, a poesia Neoconcreta, o Violão de rua e as “músicas de protesto”. Esse nacionalismo muda de feições com o surgimento do movimento Tropicalista, tendo como integrantes os compositores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Carlos Capinam, Tom Zé. O nacionalismo desse grupo não recusa o estrangeiro, pelo contrário, tenta incorporar elementos externos aos elementos locais, para (re)criar a noção de brasilidade que, por sua vez, 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 noção nacionalista do Tropicalismo é filho da Semana de Arte Moderna de 1922 e do movimento Antropofágico, que surgiu com os modernistas de 1920, na *Revista Antropofágica* (1928). Segundo essa visão, era necessário fazer uma arte inspirada no comportamento dos índios Tupinambás, que comiam o inimigo para adquirir a força dele. Por isso, a tendência era integrar não somente os contrários, mas tudo o que encontrava. Integrar tudo é o mesmo que comer, e essa integração não deve representar a repetição do modelo, mas sim a invenção de algo original.

A antropofagia do Modernismo brasileiro representava, segundo os seus integrantes, o não se fechar às experiências de outros países, deglutindo novas linguagens e teorias artísticas, como o futurismo, cubismo e dadaísmo. Entretanto, esses meios eram utilizados na busca de uma arte originalmente brasileira, e a confluência desses elementos externos ajudariam (mas não determinariam) a criação artística, que teria como elemento norteador o Brasil e as suas identidades: o carnaval, o vatapá, a formação étnica, o estilo de vida dos Tupinambás etc.

O Tropicalismo recupera a antropofagia modernista em novos termos, deglutindo as experiências estéticas estrangeiras, e tenta elaborar uma arte afinada com o Brasil. Da mesma forma, preocupou-se em buscar nos mitos indígenas, na cozinha da Casa Grande, no samba e no carnaval o fulcro dessa identidade. A relação entre os dois movimentos é estreita, a ponto de o 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 em sua

reelaboração, de forma original e autenticamente nacional, concretizava-se a alegoria do canibalismo.

O movimento Tropicalista também trazia para as suas obras elementos da sociedade de consumo que, no fim dos anos 1960, estava se consolidando, dando expressão à perplexidade diante dessa realidade (uma das formas era deglutir tudo isso, para entender), como mostra o questionamento de Gilberto Gil, integrante do movimento: “Até que ponto aquela gente não podia estar sendo enganado por toda essa sensação de estar participando da modernidade do consumo internacional?” (Sant’Anna, 1978, p.240- 241). Entretanto, esta crítica à sociedade de consumo do Tropicalismo, como afirmam alguns autores, nem sempre aparece como um discurso diretamente político de contraposição ao modelo econômico capitalista, como outras expressões artísticas fizeram.

A atuação política do movimento Tropicalista evidenciava-se, sobretudo, nas atitudes comportamentais. Os espetáculos e os programas de televisão causavam desconfortos à moral dos anos 1960: pessoas cantando no chão; substituição do pão pela banana na santa ceia; banquete com mendigos dentro de uma jaula; cenários incomuns que mostravam seios e dentaduras e hino nacional em ritmo de samba. Isso também se refletia no corpo e nas vestimentas: roupas com cores berrantes e com “temas tropicais”, com desenhos de bananas; o parangolé, de Hélio Oiticica; barba por fazer, cabelos sem cortar.

A “política Tropicalista” se dá de fato na cultura: assume não somente o lixo cultural, mas também estilos artísticos e comportamentos coetâneos do período, como do movimento Hippie e suas love-in – reunião de pessoas ao ar livre, em praças principalmente para se festejar o amor –, da pop art, de Andy Warhol, dos Beatles e dos Rolling Stones. Por isso, a introdução de imagens que se referem à cultura de massa, da modernidade ou da pós-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.

Para o cineasta Glauber Rocha, o Tropicalismo modificou a face do Cinema Novo³, até mesmo a noção de nacionalismo defendida pelos cine-manovista foi modificada. Glauber, no final dos anos 1960, afirmava que o nacionalismo não deveria ser refratário à contribuição externa. Essa decisão partia da seguinte constatação:

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 ricezione⁴ integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os nostros succhi⁵ 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 (apud Pierre, 1996, p.142-144).

³ Alguns filmes do Cinema Novo estavam incluídos entre aqueles de influência Tropicalista como *Terra em transe* (1967) *Macunaíma* (1969) de Joaquim Pedro de Andrade, *Brasil ano 2000* (1969) de Walter Lima Júnior, *Pindorama* de Arnaldo Jabour (1970), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Câncer* (1972) de Glauber Rocha .

⁴ Termo italiano que significa: recepção.

⁵ Succhi significa sucos, substâncias.

Glauber Rocha reconhece a mudança de ênfase do nacionalismo no cinema; a partir de então, a busca da identidade nacional não representava mais a recusa do que é estrangeiro. Um ano 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. (apud Pierre, 1996, p.126).

Segundo Glauber Rocha, a fome é o que define os subdesenvolvidos, a carência provoca a ânsia de deglutir tudo, principalmente do que não se possui, e é por causa dessa compreensão que o nacionalismo da segunda metade dos anos 1960 muda de tom. Entretanto, o nacionalismo antropofágico não é exatamente a negação total do nacionalismo anterior, pois, ainda era possível utilizar o subdesenvolvimento para se criarem bens simbólicos que mostrassem esse subdesenvolvimento, e aliar isso com uma estética incorporadora, como era a do Tropicalismo. E é isso de fato que se estabelece nos filmes cinemanovistas dessa época.

Esse nacionalismo “Tropicalista” representa uma nova virada nas artes brasileiras de um modo geral; assim como Glauber Rocha já havia lançado a “Estética da fome”, no qual se antevê a volta da antropofagia em novos termos, o Teatro Oficina, sob a liderança de José Celso Martinez, também já revalorizava os modernistas. Com a montagem da peça de Oswald Andrade, *O Rei da Vela*, o Oficina causou perplexidade e entusiasmo o ambiente político e artístico, pois o grupo conseguiu elaborar uma peça, que é considerada pela crítica como marcadamente nacional, o que é um coroamento do trabalho realizado pela trupe, que depois de anos de pesquisas realizadas (passando principalmente pelos autores Tennessee Williams e Máximo Gorki), no teatro, consegue produzir algo original.

Por outro lado, a peça atende as aspirações do espírito de esquerda, em voga naqueles tempos, entretanto, de outra maneira, menos esquemática. E nesse ponto também inova, pois não há uma procura de conscientização das massas, no estilo do CPC e do teatro de Arena; apesar da postura do Oficina ser também didática, não há negação dos elementos externos.

O ano de 1967 representou a aglutinação de algumas representações artísticas, em torno de propostas que tinham em comum o desejo de construir uma arte genuinamente brasileira, tendo como referência os modernistas da década de 1920. Essas manifestações passaram também a ser chamadas de Tropicalistas; o termo, inicialmente restrito ao movimento inaugurado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, se estendia a outros setores artísticos, com os quais se relacionava, como o Cinema Novo e o Teatro Oficina⁶. Já em 1965, se percebia o esgotamento das experiências dos movimentos vanguardistas iniciados nos “anos JK”; com o Tropicalismo (e os seus correlatos afins nos diversos setores artísticos), aquelas experiências ganham um novo fôlego e conclui a década de 1960 como um fechamento daquele processo. O período mais ou menos situado entre 1956-1970 representou um momento de grande significação para a arte brasileira, combinando uma profunda reflexão sobre o Brasil com um grande impulso criativo, que influencia a arte brasileira até os dias de hoje, possibilitando outras formas de sensibilidade artística.

3.2 A Produção Cultural Brasileira e os Experimentalismos

Os vários segmentos artísticos do período referido atuaram com propósitos comuns na elaboração de suas obras, mesmo que cada um fizesse isso ao seu modo. Um desses propósitos foi o recurso ao experimentalismo;

⁶ A poesia, também, esteve presente nos trabalhos do Tropicalismo, que mantinha relações com o movimento do Poema Processo (1967) – que radicaliza e abole a palavra e coloca em seu lugar códigos visuais da publicidade – e principalmente com os concretistas. A influência destes últimos se refletiu não somente nas letras das músicas – em que a sua estruturação seguia as mesmas preocupações com a disposição espacial das palavras e a sonoridade, como é o caso de “Batmacumba” de Gilberto Gil – mas, sobretudo, na produção musical brasileira posterior, que ganha com essa relação um caráter mais literário e poético, devido a uma intensificação das pesquisas nesse sentido.

praticamente todas as artes de vanguarda dos anos 1950/1960 buscavam um modo incomum de expressão, por isso a poesia introduzia o desenho gráfico e abolia a palavra; o cinema procurava ângulos e enquadramentos inusitados para fugir da dimensão ideológica que supostamente estaria sendo produzida pela câmara; o teatro deixa de ser contemplativo e requer a participação do público, que seria coautor das peças e iria também atuar, a exemplo do Teatro Oficina.⁷

O experimentalismo provocou, na arte brasileira, atitudes inusitadas, como a de desmistificar a separação entre ficção e realidade. O Cinema Novo também investigou formas que possibilitassem a transparência da construção ficcional na obra artística para tornar o público consciente desse mecanismo e para dar um aspecto de maior abertura ao processo criativo.

Por essa razão, como analisamos anteriormente, os integrantes do Cinema Novo utilizavam as deficiências técnicas para marcar a posição de um cinema subdesenvolvido, para estimular uma maior composição dos personagens por parte dos atores, derrubar a ilusão ficcional e provocar o antiespetáculo. Utilizando uma constatação dos teatrólogos Armando Sérgio e J. Ginsburg: “Em vez da representação (...) da transmissão acabada de uma personagem que deve ser acabada e convincente em sua forma de ser aceita, sem maior resistência, pelo espectador, o ideal torna-se a marcada porosidade da máscara, sua inconclusão e abertura” (Silva; Guinsburg, 1992, p.109).

Portanto, a arte perdia alguns elementos que antes a definiam e que eram considerados essenciais na sua elaboração. O que os artistas do período 1950/1960 queriam era refundar a arte, despojando dela todos os aspectos que impedissem o estabelecimento de uma expressão artística e revolucionária. No cinema, na poesia, nas artes plásticas, no teatro e na música, a tentativa era de fato inaugurar uma nova estética em bases nacionais, mesmo que isso sempre implicasse na absorção e reelaboração de métodos vindos de fora.

⁷ O teatro Oficina tem o palco com o formato de um corredor, e a assistência se posiciona dos dois lados dele, de modo que o público pode se colocar de forma despojada, já que não há separação dos assentos, devido a sua configuração de uma arquibancada (com alguns parapeitos de ferro, e mesmo esse não tem um formato regular, tendo partes altas e baixas, que não segue uma lógica).

A teoria e a técnica do dramaturgo alemão Bertold Brecht, por exemplo, influenciaram a criação das diversas artes realizadas na década de 1960, como o Cinema Novo. No teatro brasileiro, as concepções de Brecht definem linhas que têm repercussão nas peças do Arena e do Oficina. O método brechtiano possibilitou uma interpretação mais livre por parte do diretor sobre o texto do dramaturgo – uma peça consagrada poderia agora ser modificada, incorporando outros elementos, inclusive atuais – devido ao tratamento mais aberto na apresentação do texto. Da mesma forma, o viés marxista dessa escola se integrou perfeitamente aos anseios contestatórios da época.

A procura de uma arte verdadeiramente nacional dava-se tanto na forma como no conteúdo; uma técnica, uma teoria e uma linguagem que configurassem um “saber fazer” brasileiro nas artes, para abordar temas e problemas também brasileiros. Para chegar a esse resultado, as produções culturais/artísticas se apoiavam em dois pontos gerais: a) a obra inspirada em certos modelos importados, que eram modificados visando alcançar a meta do método próprio; b) o modelo modificado incorporava elementos nacionais: “mitos populares”, o “cordel”, o “carnaval”, “a Semana de arte moderna de 22”, e resgatava autores que retratavam a vida brasileira, como Oswald Andrade, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e Jorge Amado.⁸

O esforço dessa empreitada de fato não produziu o ideal de um *know how* brasileiro na maioria dos movimentos, pois parte considerável do tratamento técnico ainda estava atrelado ao modelo tradicional. A despeito disso, o conjunto das manifestações artísticas do período 1950/1960 trouxe características específicas, representando uma inovação que repercutiu de modo decisivo nos anos seguintes, determinando a direção das artes no Brasil.

A renovação da arte brasileira no período aqui analisado ocorre de forma mais aguda, principalmente no período da chamada “efervescência cultural dos anos JK”. Entretanto, os fatores que definem os movimentos de 1950/1960 vão além do impulso da “era JK”. Outros condicionantes de

⁸ Essa busca, baseada nessas duas diretrizes, teve a sua versão extrema no movimento Tropicalista, que não tinha pudor em assumir tudo o que a sociedade produzia, inclusive o lixo cultural.

ordem histórica, como a vitória da revolução socialista em Cuba em 1959, as lutas de independência na África e a revolução de maio na França, também dão forma ao espírito criativo e explosivo dessas artes. A possibilidade de uma transformação radical da sociedade apresentava-se como alternativa real em alguns países, e isso influenciou decisivamente no imaginário social, sobretudo no campo artístico.

A preocupação com o social, o nacionalismo e o esforço de superar o atraso (entendido, no âmbito da arte, como o desejo de produzir obras em consonância com o que de mais inovador existisse no mundo) foram pontos que delimitaram a produção artística dos anos 1950/1960 no Brasil. Esses pontos se entrecruzavam e muitas vezes um se tornava sinônimo do outro. O que estava em jogo era a reatualização da arte brasileira, em termos totais, e não apenas de um determinado segmento. De modo mais definitivo, estabeleceram-se pilares que nortearam toda arte posterior. Ao mesmo tempo, nesse exercício, houve um revigoramento das manifestações artísticas do passado, especificamente aquelas originárias da cultura popular promovida pelos artistas.

Assim, o novo projeto de cultura do Brasil, assumido pelos vários segmentos, se encaminhou para uma recriação em novos termos, a partir da relação de dois tipos de produção: o “erudito” e o “popular”, o “artístico” e o folclórico”. Procurava-se estilizar “o material folclórico” (Wisnik, 1983, p.31), produzido espontaneamente pela chamada arte popular (como, por exemplo, o cordel, as lendas nacionais, a música rural e as sonoridades indígenas e africanas). É nesse entrecruzamento que autores brasileiros e artistas tentam (re)significar a arte, atitude semelhante aos modernistas da década de 20, que valorizavam os bens simbólicos produzidos por brasileiros de outros períodos.

O nacionalismo desses artistas não significava apenas a defesa do que se produzia no país, mas também a diretriz da renovação inspirada na tradição cultural brasileira, e era, ao mesmo tempo, um meio de reagir aos produtos simbólicos internacionais difundidos pela mídia.

O interesse nacionalista (imbuído de sua missão política) tinha também o intuito de chamar a população para o debate e para a análise

dos problemas brasileiros – o que muitas vezes resultou numa empreitada excessivamente pedagógica e lhe tirou em parte o caráter crítico. Um chamamento que valoriza tanto o que foi produzido por atores sociais anônimos oriundos do povo quanto o que há para ser criado em termos de uma nova arte brasileira.

A proposta nacionalista para as artes ainda se beneficiava, nos anos 1950, da reduzida divisão entre a esfera de uma produção eminentemente mercantil, e uma outra, chamada de “erudita”, preocupada mais com a pesquisa de vanguarda. Até o início da segunda metade da década de 1960, havia uma maior interpenetração das duas esferas que possibilitou a difusão de “bens culturais” nos meios (como a tv e o cinema) destinados aos “bens de massa”. A lógica comercial prevalecia nos meios de comunicação de massa, mas não era determinante, razão pela qual permitia a realização de programas televisivos como o *Fino da bossa* e o *Teleteatro da TV Tupi*, que possuíam um caráter mais “erudito”. (Ortiz, 1991, p.70-76). Dessa forma, a vanguarda nacionalista conseguiu também se difundir com os meios de comunicação de massa, contudo, o seu alcance não foi tão amplo quanto os outros movimentos mais comerciais, como a *Jovem Guarda*, liderada por Roberto Carlos.

Mesmo com a expansão da indústria de consumo nas artes, a reflexão sobre o Brasil e a renovação estilístico/estético/cultural se torna realidade, influenciando toda a criação artística brasileira posterior, tanto a produção de vanguarda como as produções da cultura de massa.

4. GLAUBER PEDRO DE ANDRADE ROCHA

4.1 A formação – “o cinema nasceu na Bahia”

O espírito inovador dos anos JK contagiou a cidade do Salvador, e governantes, comerciantes, industriais, professores e estudantes desejavam colocar a primeira capital do Brasil novamente em um lugar de destaque. Os intelectuais soteropolitanos comumente chamavam a cidade de “província”, como forma de alertar para as mudanças que, segundo eles, se faziam necessárias. Para os partidários dessa tese, Salvador poderia ser autossuficiente econômica e culturalmente, e deveria romper com o colonialismo do eixo Rio-São Paulo.

É nesse período que ocorrem os primeiros passos para a industrialização e o início do planejamento urbano, que mais tarde propiciará a construção das grandes avenidas de vale¹, a economia, os governantes exultavam com as realizações da SUDENE (Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste), com a exploração do petróleo com a Refinaria Landolfo Alves, no recôncavo baiano, e o planejamento da instalação do Polo Petroquímico de Camaçari e do Centro Industrial de Aratu (CIA).

Do mesmo modo, o sonho da “modernização” é responsável pela criação de novos espaços e instituições culturais, como o Teatro Castro Alves (1958), o Museu de Arte Moderna da Bahia (1959), a TV Itapoan (1960), o *Jornal da Bahia* (1958) e as três escolas de artes da Universidade da Bahia: a Escola de Teatro (1956), os Seminários de Música (1955) e a Escola de Dança (1957). É também nesse contexto que afluíram para Salvador intelectuais e artistas de várias origens, como a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, o teatrólogo pernambucano Eros Martins Gonçalves, a dançarina polonesa Janka Rudska, os músicos alemães Hans Joachim Koellreuter e Anton Walter Smetake, o filósofo português Agostinho da Silva, dentre outros.

¹ Considerado como um marco urbanístico de Salvador, e símbolo de modernidade, as avenidas de vale foram construídas nos anos 1960/1970 com o objetivo de desafogar o trânsito da cidade, por meio de grandes eixos-viários que ocupam os vales localizados entre as áreas altas do município.

A Escola de Teatro é um capítulo à parte. Sob a direção do professor Martins Gonçalves, a instituição promoveu um intercâmbio intenso com grupos e profissionais de outros estados, contratando alguns dos melhores. Por exemplo, para montar a primeira peça *O Auto da Cananéia*, de Gil Vicente, foram convidados dois atores do Rio de Janeiro, Ana Edeler e Antônio Patino (Carvalho, 1999, p.144.).

Além desses, foram contratados, como docentes, Gianni Ratto, Domitila do Amaral, Brutus Pedreira; dos Estados Unidos veio o especialista do método Stan/Brecht, Charles Mac Gaw, assessorado pelo teatrólogo gaúcho Luís Carlos Maciel (Rocha, 1981, p.295).

Segundo relato de Glauber Rocha, Martins Gonçalves inovou ao montar peças de Gil Vicente e Paul Claudel em praças, ruas, jardins e parques, dando uma conotação popular ao teatro. Glauber também destaca a repercussão de alguns desses espetáculos, como *A Ópera dos Três Tostões*, de Brecht, que obteve um público de mais de cem mil espectadores, com ampla cobertura da imprensa. (Rocha, 198, p.296).

Esse ambiente inovador e pulsante da Escola de Teatro foi também responsável pela formação de muitos técnicos e atores do cinema baiano e do Cinema Novo, como: Geraldo del Rey, Helena Inês, Sônia dos Humildes, Othon Bastos e, indiretamente, Antônio Pitanga, e os diretores Álvaro Guimarães e Carlos Petrovich. A Escola de Teatro foi fundamental na própria formação artística de Glauber que, a partir de então, passa a conhecer a obra do dramaturgo Bertold Brecht que, juntamente com Serguei Eisenstein, é o teórico que mais influenciou o método cinematográfico do diretor baiano.

Entretanto, essa não era a primeira experiência de Glauber Rocha com o teatro, pois, em 1956, com os amigos e colegas do Colégio Central, organizou as “Jogralescas” (1956/1957), espetáculos que consistiam em recitais de poemas com elementos de teatro, juntamente com Fernando da Rocha Peres (poeta e historiador), Calasans Neto (desenhista e gravador), Paulo Gil Soares (futuro jornalista e cineasta). Nesses espetáculos, encenavam poemas de Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade e Vinicius de Moraes. Algumas das apresentações causaram controvérsias,

devido ao caráter contestador, fato que levou uma das peças a ser censurada, gerando uma grande polêmica nos meios de comunicação baianos².

A meta do grupo era difundir a poesia moderna, pouco conhecida na Salvador dos anos 1950, e os seus integrantes pretendiam inovar a linguagem do teatro e da poesia, além de agitar culturalmente a capital baiana. As jogralescas representaram um momento importante para a formação de Glauber nas artes; ele começa a tatear a sua relação com o público e com a crítica, como também a aprender o ofício artístico.

Glauber também colaborou com a revista *Ângulos*, do diretório acadêmico do curso de direito da Universidade da Bahia, e criou, com os amigos, a revista *Mapa*. Na primeira, Glauber escreveu artigos entre 1957 e 1960, nos quais discorria sobre os temas: cinema novo, estética cinematográfica e literatura. A segunda, que tinha o nome dado a sua turma, a “geração Mapa”, era formada pelos integrantes das Jogralescas, e ainda incluía: João Ubaldo Ribeiro (escritor), Florisvaldo Mattos (poeta), Fernando Rocha Peres (poeta e professor), Lina Gadelha (escritora), Frederico de Souza Castro (poeta), Sante Scaldaferrri (artista plástico), João Carlos Teixeira Gomes (futuro jornalista) e Carlos Anísio Melhor (jornalista). A revista³, lançada em 1957, que teve apenas três números, abordava questões sobre arte⁴, como o artigo de Glauber que no primeiro número

² O jornalista e pesquisador João Carlos Teixeira Gomes assim relata a proibição da jogralesca nº4: “Tudo começou com protestos endereçados à direção do colégio por uma professora secundarista muito religiosa e atuante, da extrema-direita católica, a sra. Dalva Matos, que, sem ter estado presente ao espetáculo, considerou-o ofensivo à moral e aos sentimentos religiosos dos católicos baianos. Agindo confessadamente por informações de terceiros, ela não conteve sua ira ante uma iniciativa do professor Rui Simões, que, para assegurar a continuidade dos espetáculos, sugeriu que o jogral Jaime Cardoso e a jogralesca Sônia Noronha se vestissem de sacristães e saíssem pela platéia recolhendo donativos. Bem grande, num quadro-negro armado no palco, o professor Rui Simões, para tornar mais persuasiva a operação cata-níqueis, escreveu as seguintes palavras, recheadas com cifrões: AMADOS IRMÃOS: \$ \$ \$ \$ \$. ENTENDERAM? ENTÃO, POR QUE AINDA NÃO GEMERAM? AMEÊM. IMPRIMATUR – NIHIL OBSTAT.” (Gomes, 1997a, p.91)

³ A revista *Mapa* era editada pela ABES (Associação Bahiana dos Estudantes Secundaristas) e em parte financiada pela Universidade da Bahia.

⁴ Entretanto, como afirmava o editorial: “não deixa de conhecer os problemas do Brasil... Se na hora for necessário um grito de abaixo, saberemos dá-lo” (apud Gomes, 1997, p.32.)

abordava o gênero *Western*. A revista teve a colaboração de intelectuais de outros estados, como Alex Vianny e Di Cavalcante.

Em 1958, quando já escrevia para os jornais *Sete Dias* e *O Momento*, Glauber ingressa no *Jornal da Bahia*, no momento da sua fundação, convidado para a seção policial e, posteriormente, ganharia uma coluna sobre cinema. O *Jornal da Bahia* era um símbolo da acalentada modernização baiana, como descreve João Carlos Teixeira Gomes:

O jornal da Bahia surgia com uma proposta nova, adotando... a valorização da foto, dos títulos, da reportagem de rua e do colonismo, a divisão interna da redação por chefias de setor e a diagramação feita ou pelo secretário ou por orientação dele (...) começou a treinar repórteres cerca de quatro meses antes de circular: aprendiam a redigir para um veículo moderno e a deslocar-se com o fotógrafo para as reportagens de rua, que passaram a ocupar o centro dos trabalhos (Gomes, 1997, p.63).

Na segunda metade dos anos 1950, Glauber também comanda um programa na rádio Excelsior, “Cinema em Close-up” (1956-1957), e assina uma coluna de cinema no *Estado da Bahia*, com o pseudônimo De Santis. No mesmo jornal, juntamente com Helena Inês e Paulo Gil Soares, escreve a coluna social Krista (1958-1960)⁵. Em 1960, passa também a contribuir regularmente no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

Como podemos observar, já nos anos 1950 Glauber atua como pedagogo e mobilizador cultural: em um artigo publicado no dia 5 de fevereiro de 1961, no Suplemento Artes e Letras do *Diário de Notícias*, convoca os artistas e intelectuais soteropolitanos a reagirem contra o “provincianismo” da capital baiana e a continuar a inovação artística:

A guerra que as novas gerações devem abrir contra a província deve ser imediata: a ação cultural da Universidade e do Museu de Arte Moderna são dois tanques de choque (...), os clarins da batalha foram tocados pelas grandes exposições do Museu de Arte

⁵ Nesse período Glauber também trabalha na secretaria de turismo do município.

Moderna e pela montagem da ópera dos três tostões de Brecht que provocaram grande excitação do pensamento burguês. A dinamização da imprensa, que deve perder os tolos preconceitos de linguagem, seria o terceiro tipo a vencer (...) quando Mário Cravo comparece de ‘texano’ nas exposições grã-finas ou quando Paulo Gil desfila de sandálias (...) está sendo derrotada na província a própria província: derrotada na sua linguagem convencional, no seu tabu contra a liberdade de amar, na sua conveniência no traje, nas suas leis contra a revolução porque a revolução é contra a pátria e a família (...) gostaria que todos vocês que lideram nosso verdadeiro pensamento se empenhassem para levar a Bahia um passo a frente. Porque, se agora não agirmos no dia em que o governador Juracy, o escritor Jorge Amado, o cantor Caymmi e a bela Marta estiverem mortos, a Bahia não passará de uma digna sepultura saudosista (apud Gerber, 1991, p.23).

Desejando apontar a quebra do convencionalismo na sociedade baiana do período, Glauber acabava por conciliar contraditoriamente a perspectiva da revolução socialista com a perspectiva conservadora encarnada nas figuras do governador da oligarquia renovadora Juracy Magalhães e do charme burguês da *Miss* Marta Rocha. Entretanto, o cineasta captou o espírito renovador da ideologia juscelinista na cidade do Salvador, como fica patente na citação. Glauber percebia a importância das manifestações artísticas do período na capital baiana, e se preocupa com a continuidade daquele processo; e é nesse ambiente cultural soteropolitano dos anos 1950 que, aos dezessete anos, Glauber já começa a atuar como líder e articulador artístico, e posteriormente também como articulador político.

4.2 Cinema na Bahia

A liderança de Glauber Rocha pode ser observada também na formação do chamado “ciclo baiano” de cinema (1958-1962). Ainda como estudante secundarista, participou ativamente na criação da *Sociedade*

Cooperativa de Cultura Cinematográfica Yemanjá Ltda, e exerce papel fundamental na concretização desse sonho, quando, por exemplo, se desloca para o Rio de Janeiro e para Belo Horizonte, em busca de financiamento⁶ para as produções, além de procurar estreitar relações com atores, teóricos de cinema e cineastas dessas duas cidades⁷. A cooperativa tinha como primeiro projeto o filme *Bahia de Todos os Santos*⁸, que teria cinco episódios dirigidos por cinco autores: José Telles, Jaime Cardoso, Albérico Mota, Frederico José de Souza Castro e pelo próprio Glauber Rocha⁹.

Apesar de a Yemanjá Filmes não ter logrado êxito, a sua existência foi um testemunho do ambiente de agitação cultural na Salvador dos anos 1950, propício ao nascimento do ciclo-baiano.

O primeiro filme deste ciclo foi *Redenção* (1958) de Roberto Pires, realizado pela *Iglu Filmes*, responsável pelo cinejornal que era projetado com o nome de Bahia Revista. Segundo Maria do Socorro Carvalho, os integrantes da Iglu já haviam tido experiências com filmes de curta-metragem, com os filmes *Calcanhar de Aquiles* (1955) e *Bahia* (1956). (Carvalho, 1999, p.217). Glauber, que não pertencia aos quadros da Iglu, se aproximou do grupo¹⁰ e, posteriormente, dirige *Barravento* (1961), seu primeiro longa-metragem, e realiza a produção de *A Grande Feira* (1962) dirigido por Roberto Pires.

Entretanto, a primeira experiência foi uma produção independente, sem apoio de uma produtora – *O Pátio* (1958), um curta-metragem sem enredo e sem diálogo. Tal produção serviu de exercício formal para Glauber

⁶ Concomitantemente, o grupo da Yemanjá buscava apoio financeiro junto à população e ao governo local para a produção dos filmes, como afirma Glauber Rocha: “Eu e o Zé Teles colocamos panfletos nas ruas da Bahia pedindo apoio popular pro dinheiro. Fomos vender de porta em porta ações da Cooperativa Cinematográfica. Num programa de calouros na Rádio Excelsior fui pedir dinheiro ao secretário do Prefeito Heitor Dias, Rosalvo Barbosa Romeu” (Rocha, 1981, p.276.)

⁷ Glauber esteve em contato com os diretores Alex Viany, Arlípio Fidélis Sarno e Nelson Pereira dos Santos; os atores Tônia Carreiro, Paulo Autran, Grande Otello e os teóricos da *Revista de Cinema*, Fritz Teixeira e Maurício Gomes Leite.

⁸ Anos mais tarde, o cineasta Trigueirinho Neto faria um filme com o mesmo título.

⁹ Ele dirigiria *Senhor dos Navegantes*, no qual abordaria a festa do Bom Jesus dos Navegantes em Salvador, nos seus aspectos políticos e sociais.

¹⁰ Juntamente com José Telles, da Yemanjá.

que, na época, estava em busca de uma linguagem que se expressasse pela pureza das imagens, eliminando qualquer relação com a literatura, estabelecendo, assim, o que ele denominava de “cinema-cinema”.

Duas figuras, um homem e uma mulher, se encontram no terraço-tabuleiro-de-xadrez. Estão prostradas, absolutamente sem forças, impotentes. Vez por outra se movimentam, se arrastam, se viram e até conseguem caminhar, sendo que o esforço é enorme, como se uma força puxasse seus corpos carregados de um peso inimaginável. Qualquer movimento, toda atividade, se torna, então, dolorosa. Até mesmo o ver e o ouvir são, para o personagem masculino, insuportáveis. (Costa, 2000, p. 44.).

O Pátio foi bem recebido na imprensa baiana e nos círculos intelectuais, a exemplo da sessão especial realizada na Escola de Teatro, que contava com a presença do clero e do reitor Edgar Santos. O diretor da Escola Martins Gonçalves chegou a afirmar que o filme seria o marco inicial do curso de cinema da Universidade da Bahia (Carvalho, 1999, p.230). Do mesmo modo, o filme obteve ótima acolhida entre poetas concretistas e artistas plásticos do Rio de Janeiro, como Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lúcia Pape. Contudo, o público do Cine Guarany rejeitou a proposta do filme, em virtude principalmente da cena na qual aparece o personagem masculino urinando (Costa, 2000, p.90), despontando já nesse primeiro filme a atitude iconoclasta do diretor, fato que se repete no filme inacabado *Cruz na Praça* (1959), no qual o cineasta aborda o amor homossexual entre dois homens.

Essas primeiras experiências com a prática cinematográfica, mesmo que recusadas por Glauber num momento posterior – acusando a pureza fílmica de reacionária – foram fundamentais na construção formal de alguns de seus filmes de longa-metragem, como observa o pesquisador Cláudio da Costa, sobre a representação da impotência: “A impotência surge na cinematografia de Glauber desde *O Pátio*. Ali os personagens tentam movimentar-se e são atingidos pelo poder vigoroso da imagem e do som.” (Costa, 2000, p.57). A preocupação de Glauber em elaborar uma técnica e uma estética cinematográfica se deve em grande medida à

sua participação no Clube de Cinema da Bahia (CCB), para o qual afluíam estudantes, jornalistas, críticos de cinema e artistas a fim de assistirem e debaterem os filmes e as novas linguagens do cinema mundial, em especial do cinema europeu. O CCB, fundado em 1950 pelo advogado e crítico de arte Walter da Silveira, teria também como metas, além da projeção de filmes que não estivessem no circuito comercial, a promoção de cursos, conferências¹¹, festivais e a publicação de um periódico sobre cinema. O CCB foi o responsável por trazer a Salvador, entre outros, os filmes de Serguei Eisenstein, os do Neorrealismo italiano, da Nouvelle Vague Francesa e do Expressionismo Alemão.

Outra entidade com características parecidas com o Clube de Cinema foi o Centro de Estudos Cinematográfico (CEC). Criado em 1957, essa instituição também promovia cursos, mas os seus integrantes empenhavam-se, sobretudo, em um projeto de criação de uma Escola de Cinema ligada à Universidade. Para tanto, encaminharam ao reitor Edgar Santos o pedido para a instalação de um curso superior de cinema, mas o pedido é negado. Essa recusa era considerada estranha para a época, pois Edgar Santos tinha investido muito nos cursos de arte, contratando professores de outros estados e de outros países para a Escola de Belas Artes, a Escola de Teatro, a Escola de Dança e o para o Instituto de Música, portanto, era de se esperar que o reitor se sensibilizasse com a concretização de uma Escola de Cinema. Quanto a essa recusa, a pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho levanta a hipótese de que o cinema não estava “incluído nas manifestações da alta cultura que caracterizavam os seus cursos de arte” (Carvalho, 1999, p.190), pois o *status* do cinema como expressão artística, como vimos anteriormente, só foi conquistado a partir dos anos 1960, com as contribuições da Nouvelle Vague e do Cinema Novo

Seguindo a mesma tendência das instituições anteriormente citadas, e persistindo na ideia de fazer cinema na Bahia, foi criada, em 1960, a Associação dos Cronistas Cinematográficos da Bahia (ACCB), que também possuía a intenção de promover cursos de cinema. Essa entidade se

¹¹ “Foram realizadas conferências com Alex Viny, Aberto Cavalcante, Salviano Cavalcanti de Paiva, Luís Alípio de Barros e Vinícius de Moraes”. (Gomes, 1997, 55.)

torna referência pelas campanhas realizadas em prol do cinema nacional, como a que defendia o cumprimento da “Lei 8X1”, que estabelecia a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional a cada oito filmes estrangeiros exibidos. Campanhas como essas eram difundidas pelos cronistas da ACCB, nos órgãos de imprensa onde trabalhavam.

Essa movimentação em torno do cinema, possivelmente, foi a responsável pela vinda de diretores internacionais, com propostas de filmar na Bahia, como os italianos Roberto Rossellini, Leonardo Racanelli e o francês Marcel Camus. Vieram também alemães, mexicanos e argentinos (Carvalho, 1999, p.207). Entretanto, nesse período, foram cineastas brasileiros de outros estados que filmaram na Bahia: com *Mandacaru Vermelho* (1961) de Nelson Pereira dos Santos; *Bahia de Todos os Santos* (1959) de Trigueirinho Neto; *O Sol Sobre a Lama* (1962) de Alex Viany; *O Pagador de Promessas* (1962) de Anselmo Duarte. Esses filmes, juntamente com as produções baianas: *O Pátio* (1958) e *Barravento* (1961) de Glauber Rocha; *Redenção* (1959), *A Grande Feira* (1961) e *Tocaia no Asfalto* (1962) de Roberto Pires; *O Caipora* (1962) de Oscar Santana; *O Grito da Terra*, (1963) de Olney São Paulo e o curta-metragem *Um Dia na Rampa* (1956) de Luís Paulino dos Santos formam o que se convencionou denominar de “Ciclo do Cinema Baiano (1958-1962)”¹². Embora essas não fossem as primeiras experiências de cinema no estado da Bahia¹³, o período JK representou o aumento das produções locais e uma preocupação de renovação estética não vista anteriormente.

Para Glauber Rocha a efervescência cultural dos anos JK foi mais fortemente sentida na Bahia do que em outros estados, a ponto de afirmar que o Cinema Novo nasceu na Bahia.

¹² “De 1959 a 1964, nada menos que 16 filmes foram produzidos em Salvador. Em apenas cinco anos, sete longas foram feitos por cineastas baianos, enquanto outros nove filmes foram feitos por equipes cariocas, paulistas e estrangeiras” (Correio da Bahia, 12/11/2000, Repórter Correio, p.3)

¹³ A primeira produção de imagens em movimento, realizada na Bahia, foi através dos cinejornais Regatas da Bahia e Segunda-feira do Bonfim de Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, em 1910; e o primeiro filme de ficção foi O Carnaval da Bahia de João Gaudêncio Lima e José Nelli, em 1920 (que era metade ficção e metade documentário). (Correio da Bahia, 12/11/2000, Repórter Correio, p.3 e 5)

O movimento cultural da Bahia foi forte justamente no juscelinismo e no janismo. Independente das relações plenas nacionais que existiam entre esse movimento e outros que aparecem no Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Minas, na realidade esses filmes e outras manifestações artísticas do período estariam muito voltadas para a própria sociedade e sobre ela tiveram fortes influências. O modo como surge na Bahia uma nova significação para o fazer artístico é diverso do modo carioca posterior. (apud Gerber,1991, p.22.)

Portanto, à parte as polêmicas e as provocações de Glauber Rocha, é dentro desse panorama que se desenvolve o cinema da Bahia, que vai influenciar de modo decisivo o nascimento do Cinema Novo, seja pelo impacto da realização de produções com poucos recursos, seja pelas discussões e debates sobre a estética e o conteúdo político dos filmes, gerando importante acúmulo teórico, sobretudo porque parte dos diretores e técnicos desse cinema baiano iriam integrar posteriormente o grupo cinemanovista.

4.3 Glauber e a Revolução

Glauber Rocha é considerado o principal líder do Cinema Novo, o que não se deve apenas ao fato de ter se tornado o mais conhecido cineasta brasileiro no exterior, mas sobretudo por sua dedicação ao movimento. A ideia de fazer um cinema revolucionário acompanha toda a sua trajetória, e ele se compromete com isso de forma integral. Passa a divulgar este ideário nos festivais de cinema, nas muitas entrevistas que concede às revistas e jornais, e nos artigos que escreve, quase todos referindo-se à temática cinemanovista, defendida pelo cineasta até os últimos dias de sua vida. Nenhum outro diretor do movimento se empenhou tanto na continuidade do Cinema Novo como ele.

Outro exemplo desse empenho, já citado neste trabalho, era a sua relação com os companheiros do grupo, interferindo no trabalho dos colegas, dando palpites sobre a fotografia, a direção e a posição dos atores. Estimulava os outros a fazerem os seus próprios filmes, aconselhava-os sobre quais os caminhos que um determinado roteiro deveria percorrer. Segundo

o diretor Carlos Diegues, Glauber roubava os roteiros para fazer modificações, e cita um fato curioso: “[...] um dia Paulo César Saraceni ficou furioso com ele (Glauber) porque tinha pegado seu roteiro e tinha reescrito tudo, na margem, enchendo-o de notas, com a sua letra graúda!” (Diegues, 1996, p. 217). Glauber participava e influía, cada vez mais, em todas as etapas: desde a produção, atuando informalmente ou como codiretor e coprodutor nos filmes dos companheiros, até a divulgação dos filmes, passando pela elaboração de uma teoria que servisse de base para o movimento, como foram as intenções dos manifestos “*Estética da Fome* e a *Estética do Sonho*”¹⁴; portanto, ele atuava em várias frentes em defesa da arte na qual acreditava.

Devido a esse comportamento, Glauber era considerado o líder (título que recusava), e tinha um sentimento de responsabilidade por todos os integrantes do grupo (Pierre, 1996). Por outro lado, o título de “líder” se aproxima de outros como os de “intervencionista” e “manipulador”, exatamente por ter a atitude de tomar parte de todo o processo de desenvolvimento do Cinema Novo e por dar opinião nos trabalhos alheios, o que muitas vezes resultou em repreensão aos colegas, gerando uma sensação de antipatia mútua.

Esses motivos são suficientes para apontar Glauber Rocha como o principal personagem da história do Cinema Novo¹⁵, mas outro motivo também o coloca nessa posição: a sua filmografia. Glauber, ao longo de sua carreira, mantém as características cinemanovistas como, entre outras: a improvisação, a fragmentação nas imagens, a referência revolucionária, a violência, a religião, os diálogos “gritados”, a temática sobre o Brasil e o posicionamento político de esquerda, de denúncia da miséria provocada pelo colonialismo antigo e moderno. Esses elementos acompanham quase todos os seus filmes, de *Barravento* (1961) a *A Idade da Terra* (1980), uma

¹⁴ O que demonstra que a suposta falta de estilo do movimento, defendida por seus integrantes, como um meio pelo qual cada diretor pudesse expressar a sua autenticidade e individualidade, exprimindo assim uma liberdade total, não se sustenta, pelo menos em parte.

¹⁵ “Para formá-la (a liderança), muito contribuíram o seu dinamismo pessoal (ele possuía tanta energia, que jamais dava demonstrações de cansaço ou desânimo), o seu permanente otimismo (incólume até mais ou menos os 30 anos) e, sobretudo, o fascínio do seu poder verbal, enriquecido por um raciocínio rápido e dialético” (GOMES, 1997, p.143.)

fidelidade não encontrada em outros cineastas do grupo, pelo contrário, alguns deles, como Nelson Pereira dos Santos e Carlos Diegues, negam, já na primeira metade dos anos 1970, a continuidade do Cinema Novo. O grau de desmobilização dos cinemanovistas é apontado neste depoimento de Diegues:

[...] 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)

Glauber também se destaca no movimento pela intensa elaboração teórica¹⁶, principalmente sobre estética cinematográfica e política. Comumente, Glauber entrelaça os dois temas, pois acreditava no estreitamento entre a ação política e a linguagem artística, entre a revolução e a poesia. O interesse de Glauber pelo cinema, como foi analisado anteriormente, já era perceptível desde os dezessete anos quando começou a escrever na imprensa baiana, no mesmo período, mas num ritmo mais lento despertará a motivação política. Entretanto, a admiração de Glauber Rocha por *Rio Quarenta Graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos, o leva a reconhecer esse filme como o “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (Rocha, 2003, p.105); nesse momento, demonstrava o seu interesse pela confluência da arte com a política.

O meio cultural do Brasil nos anos 1950 e 1960, pleno de embates entre a esquerda e a direita, foi marcado por intelectuais e publicações identificados com o marxismo. Glauber foi influenciado por esse ambiente, mas as suas posições marxistas se fizeram sentir mais incisivamente em 1959, com a Revolução Cubana. De fato, a teoria marxista vai incidir, cada vez mais, nos seus escritos e sua na obra cinematográfica. Esse fato é passível de ser observado nos seus artigos e nas suas cartas, crescendo a referência aos termos “revolução” e “revolucionário”, assim como às citações sobre Marx,

¹⁶ “não houve antes dele, quem mais houvesse se esforçado para compor uma base teórico-doutrinária sobre os fundamentos da filmografia nacional, concretizado na prática do Cinema Novo” (GOMES-a, 1997, p.335.)

Engels, Lênin, e mais ainda: as análises sobre a teoria desses autores se tornam mais consistentes e explícitas.

A presença da perspectiva revolucionária já se encontra no primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Barravento*¹⁷, o que se repetirá em outros filmes que seguem essa linha. A presença do marxismo é evidente na trama, principalmente nos diálogos do personagem revolucionário Firmino. Em 1960, Glauber escreve para o cineasta cubano Alfredo Guevara, demonstrando o seu entusiasmo pela Revolução e pondo o seu primeiro longa em consonância com a perspectiva revolucionária:

Temos grande interesse de exibir Barravento em Cuba, pois este filme é um retrato do Brasil que sofre, muito parecido com Cuba antes da revolução. E mostra que também em nossa pátria a juventude está alerta para tomar posições definidas em relação aos sofrimentos de nosso povo. (Rocha, 1997, p.133).

Em carta enviada ao cinemanovista Paulo César Saraceni em 1961 afirmava:

Acho que devemos fazer a revolução, Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. Não se esqueça de seu país (...) Cuba é o máximo. Eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo (...) Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. (Rocha, 1997, p. 151).

Em 1967, em carta enviada ao cineasta cubano Alfredo Guevara, Glauber demonstra querer se inserir de modo mais efetivo na luta revolucionária:

¹⁷ O trabalho anterior de Glauber Rocha, *O Pátio* (1958), foi considerado posteriormente pelo próprio autor como um filme muito estetizante, inócuo politicamente.

Desculpe-me se roubo o seu tempo com essa confissão pessoal, mas necessito muito de seus conselhos e até uma orientação sobre o que devo fazer, desde o ponto de vista prático, já que não quero perder tempo com atividades inúteis e sub-revolucionárias. Já tenho 29 anos e estou bastante maduro para escolher um caminho e assumir compromissos. (Rocha, 1997, p.305).

Glauber propõe uma arte política que efetivamente seja uma teoria e uma prática revolucionária. Um exemplo disso é a sua participação na guerrilha brasileira no final dos anos 1960, quando manteve contatos com a ALN (Aliança de Libertação Nacional), pretendendo filmar os sequestros e os assaltos realizados pela organização, e manteve contatos com o governo socialista do Congo, para que a rádio revolucionária daquele país emitisse sinais para o Brasil. Em 1970, no Chile, começou a filmar o documentário *Definição* sobre os exilados políticos brasileiros.

Em 1971, decorrente de sua atuação junto à guerrilha, Glauber viaja para Cuba, onde vive seus primeiros anos de exílio. Em Havana, convive com membros da ALN, VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro) e divide um apartamento com Marcos Medeiros, ex-militante do PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), com quem desenvolve o filme *História do Brazil*, com o apoio do ICAIC (Instituto Cubano de Artes Indústria Cinematográfica); nesse documentário faz uma reflexão sobre os momentos mais importantes da história brasileira.

Glauber não desassocia a arte da política nem mesmo quando membros da esquerda lhe pedem uma atividade revolucionária mais convencional, como defendia o guerrilheiro Fernando Gabeira, do MR-8:

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.¹⁸

¹⁸ Depoimento a Marcelo Rubens Paiva. (*Folha de SP*, Mais! p.7, 5 maio 1996)

Gabeira havia cobrado de Glauber um filme que versasse sobre a luta armada brasileira, com atores hollywoodianos (com Jack Palance, no papel de Lamarca, e Jane Fonda, como Iara Iavelberg), para que o filme pudesse ter um grande público. E diz a Glauber que ele deveria “se matar como cineasta e renascer como revolucionário”. Glauber retruca, não concorda em fazer um filme revolucionário com uma fórmula conservadora.

A liderança de Glauber, reconhecida pelos membros do Cinema Novo e pelo meio artístico internacional, era questionada pelos setores hegemônicos da esquerda, primeiramente como defensores da proposta nacional-populista, como a que é representada pelos membros do CPC da UNE (que será analisada posteriormente). Glauber acusava-os de produzir uma arte panfletária que se inspirava na tônica do Realismo Socialista de doutrinação ideológica das massas e, por isso, segundo a sua visão, ineficiente na sua comunicação com o público. As esquerdas também criticaram *Terra em Transe* (1967), em um evento que ficou famoso, ocorrido no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. O filme foi considerado confuso, em virtude de sua linguagem conturbada, e também por conta do personagem revolucionário, Paulo Martins (Jardel Filho), representando o início da luta armada no Brasil, considerado pela esquerda como um personagem com postura “[...] contraditória, vacilante e individualista, considerada imprópria para o momento” (Gomes, 1997a, p.183). Do mesmo modo, as suas relações com os guerrilheiros brasileiros no exílio, quando não geravam atritos, geravam descréditos, como afirma um ex-membro da VPR, Listz Vieira:

[...] foi uma conversa desordenada, criativa, mas muito tumultuada... nem era entrevista, já que ele falava mais do que entrevistava. Dizia coisas surpreendentes, nem de esquerda, nem de direita. Nunca levei a sério o apoio dele à luta armada.¹⁹

Glauber não se adaptava com a ortodoxia marxista dos grupos de esquerda; aproximava-se deles, mas era visto com desconfiança. Em contraposição, assume um marxismo que envolve a cultura popular brasileira,

¹⁹ Depoimento a Marcelo Rubens Paiva. (*Folha de SP*, Mais! p.7, 5 maio 1996)

o misticismo da população e a teoria do inconsciente coletivo, que o leva, utilizando a expressão de Ivana Bentes (1997), a um “marxismo tropicalizado”, fato que desagradava amplos setores da esquerda. Glauber definia a sua relação com esse segmento da seguinte forma:

Nossos contatos com os comunistas eram cordiais, amistosos, colaboracionistas, mas nos sentíamos reprimidos porque logo queriam canalizar energias em direção a uma prática burocrática da cultura cujo o resultado estético agitacional seria inferior às nossas possibilidades livremente desenfreadas nas colunas barrocas do Paraíso metafísico. (Rocha, 1981, p.295).

Entretanto, apesar de suas opções nada convencionais, Glauber tinha a atenção de alguns líderes e até de alguns estadistas, com os quais mantinha relações, exercendo também aí o seu papel de interlocutor político. Ele tenta manter contatos com estadistas e líderes da direita e da esquerda brasileira, a fim de discutir os problemas sociais, econômicos e políticos do Brasil e da América Latina. Em 1966, conhece o então candidato ao governo do Maranhão, José Sarney, de quem se torna amigo. Em 1972, redige um manifesto de união das esquerdas, viaja para a Argélia e solicita ao ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, de quem era amigo, que seja o primeiro a assinar. Em 1975, convive durante uma semana com Luís Carlos Prestes em Moscou, com quem discutiu o processo de abertura. Um ano antes, na França, juntamente com outros intelectuais brasileiros e com o filósofo Régis Debray, encontrara-se com João Goulart, para discutir sobre a ditadura militar no Brasil. Glauber conhecera Jango em 1972, quando tiveram uma conversa de três horas em um encontro promovido pelo antropólogo Darcy Ribeiro, em Montevideú, capital do Uruguai. Os dois marcaram um encontro a sós em Punta del Leste, no qual discutiram os motivos do golpe e a formação de uma frente para por fim à ditadura no Brasil²⁰.

²⁰ Foi a partir da sua relação com João Goulart e com Darcy Ribeiro que Glauber passa a defender a tese da saída democrática através dos militares. Darcy Ribeiro, que tinha estudado e visto de perto uma experiência política democrática no Peru, a partir da atuação de jovens militares, vislumbrava a mesma possibilidade no Brasil; ao invés de ser a mão armada da classe dominante, os militares passariam a atuar com as forças populares.

Como mostram esses exemplos, Glauber atua com a intenção de interferir nos bastidores da vida política brasileira e assume função do intelectual comprometido com uma causa, como também pretendia interferir nas discussões sobre a arte e a cultura brasileira. Como analisado anteriormente, nesse aspecto Glauber atua desde os dezessete anos, quando, em 1956/1957, viaja frequentemente para o Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, com o objetivo de captar recursos para as produções da Yemanjá Filmes de Salvador.

A sua atuação como articulador cultural se expande para o exterior, a partir de 1962, começando um périplo por festivais de cinema, a fim de, principalmente, divulgar não somente os seus filmes, mas também difundir as propostas do Cinema Novo e a própria cinematografia nacional como um todo. O primeiro foi o Festival Karlov Vary, na Tchecoslováquia, no qual recebeu o prêmio Ópera-prima, com *Barravento*; ao longo da década de 1960, os seus filmes receberam um grande número de premiações e, muitas vezes, mesmo quando não os recebia, Glauber era ovacionado, como foi o caso de seu segundo Longa-metragem *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no Festival de Cannes, no qual concorria à Palma de Ouro. Glauber também participava dos festivais internacionais para defender os outros filmes brasileiros, portanto, tinha a preocupação em promover o novo cinema brasileiro como um todo, para isso, como afirma a pesquisadora Sylvie Pierre utilizava “os seus próprios sucessos e todas as intervenções no estrangeiro para divulgar, por seu intermédio, nos meios de comunicação, por exemplo, a questão cinematográfica do seu país” (Pierre, 1996, p.57). Não eram os prêmios que estavam em questão e sim o interesse em divulgar o cinema feito no Brasil e em fortalecer a produção nacional diante do poder da indústria cinematográfica de Hollywood. Em alguns casos, os prêmios serviam para romper o cerco da censura, como foi o caso de sua premiação em Cannes como melhor diretor por *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, em 1969.

Como observa Sylvie Pierre (1996), o cinema brasileiro e Glauber ficaram conhecidos internacionalmente também pela participação frequente dele nas revistas francesas de cinema dos anos 1960, como a *Positif*

e a *Cahiers du Cinéma*, na qual fora entrevistado em alguns números e contribuiu com artigos em outros.

Outro fator importante para a divulgação do cinema brasileiro no exterior foram as relações (comerciais, estéticas e afetivas) estabelecidas por Glauber com cineastas latino-americanos e europeus, dentre eles: Alfredo Guevara, Fernando Solanas, Fernando Birri, Roberto Rossellini, Louis Buñel, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini e Jean-Luc Godard. Com os dois últimos, Glauber manteve, ao longo da vida, polêmicas constantes, ao mesmo tempo que uma afetividade intensa. Em especial com Godard²¹, havia um misto de “fascinação/mal-entendido, complexos e paternalismos recíprocos, ternura e paixões, e o implacável cada um por si”. (Pierre, 1996, p.179/180).

Glauber atuava ainda no sentido de manter uma ponte entre o cinema e as outras expressões artísticas da época. Ainda nos anos 1950, estabelece relações com os membros do movimento da poesia Concreta, como Ferreira Gullar e Hélio Oiticica, e produz *O Pátio* influenciado por essa corrente. Na década de 1960, participa de projetos cinematográficos com Tom Jobim e João Gilberto (o filme *Amor de Perdição*) e atua decisivamente na criação do movimento Tropicalista; o filme *Terra em Transe* serviu de inspiração aos tropicalistas.

Glauber assume a função do intelectual comprometido com uma causa. Além de uma participação efetiva no debate sobre a cultura brasileira e no plano da política nacional, ele dedica a maior parte de seu tempo à elaboração de uma teoria social e artística que fosse capaz de pensar a formação socioeconômica brasileira e de apontar os possíveis caminhos para a construção de um país independente, livre do condicionamento colonial.

Em Glauber, o exercício teórico da intelectualidade se deu principalmente na obra cinematográfica. Os seus filmes são sínteses dos problemas

²¹ O debate estético e político entre os dois se expressa no filme *Vent d' Lest* (1969) de Godard. Nesse filme, Glauber aparece em uma encruzilhada diante de uma mulher grávida que lhe pergunta qual o caminho do cinema político, e Glauber aponta o caminho do cinema do Terceiro Mundo. Para Glauber, Godard queria destruir o cinema, enquanto no terceiro mundo era necessário fundá-lo; considerava a proposta godardiana moralista e anarco-burguês.

brasileiros, e nessa linha ele tentava acompanhar o esforço de historiadores e cientistas sociais, como José Veríssimo, Euclides da Cunha, Paulo Prado, Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Celso Furtado. Como esses intelectuais, Glauber também estava empenhado em analisar a história brasileira, abarcando a colônia, o império e a república. Poderíamos estender a Glauber a análise que Octávio Ianni faz em relação a esses pensadores preocupados com a questão nacional:

[...] 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 escravatura. Atravessam o Mar Atlântico para encontrar as origens lusitanas, africanas, europeias. (Ianni, 1996, p.27).

Como aqueles intelectuais, Glauber pretendia reinterpretar a história do Brasil, explicar o presente e fazer projeções sobre o futuro. Entretanto, visava a essa meta não apenas com a produção de livros, mas principalmente com um meio que ele considerava privilegiado²²: o cinema. Por isso, esforçava-se em (re)criar imagens sobre o Brasil, visando analisar a configuração político-socioeconômica do país²³. Glauber parte dessas grandes sínteses historiográficas brasileiras para, ao se debruçar sobre as origens

²² Glauber via no cinema uma expressão de grande capacidade informativa, podendo atingir o indivíduo pela sensação, pela razão e pelo inconsciente: “O cinema é uma arte tão poderosa que a realidade de um país pode ser aceita e evocada literariamente, mas raramente é concretizada cinematograficamente” (Rocha, 1981, p.201.)

²³ Nesse sentido é que Glauber também implementa uma análise da cultura brasileira, seguindo de perto as leituras realizadas pelos modernistas de 20, notadamente Oswald Andrade e Mário de Andrade, pesquisando a cultura popular e a constituição das etnias formadoras da população brasileira

negras, portuguesas e indígenas, compreender o presente e lançar um olhar para os problemas brasileiros. Para Glauber, a superação dos impasses da realidade social se daria pelas próprias condições materiais já encontradas na jovem nação, e essas condições eram de miséria física e moral, situação que para ele requeria uma alternativa revolucionária: “A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um ‘esteta do absurdo’ ou um ‘nacionalista romântico’ é a cultura revolucionária”. (Rocha, 1981, p.66).

Concomitantemente, Glauber propõe a fusão do intelectual com o artista, como forma de engajamento:

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é revolucionar, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, História e Cultura. (Rocha, 1981, p.67).

A ênfase dada ao exercício da intelectualidade e da militância, muitas vezes, resultou em dificuldades financeiras ao longo da vida; ele afirmava que não pretendia fazer cinema para ganhar dinheiro²⁴ pois a meta principal da arte política seria a de manter um “diálogo feroz com o público”:

[...] não me interessa fazer carreira artística de cineasta nem alcançar sucesso social em torno de meu cinema. Interessa-me criar polêmica, participar de uma atividade cultural e política [...]. (Rocha, 1981, p.141).

Em que pesem os elementos analisados, Glauber se insere como um intelectual atuante nos anos 1960; primeiro, por possuir uma vasta produção teórica inserida nos filmes e nos textos (este último precisando ainda de uma maior catalogação); segundo, por associar essa pesquisa sobre as origens da formação brasileira com uma abordagem interdisciplinar, na qual

²⁴ Lúcia Rocha, a mãe de Glauber, muitas vezes financiou parte de seus filmes, um exemplo foi a produção de *A Idade da Terra* (1980), quando a sua mãe foi convencida por ele a vender a sua própria casa para financiar parte do filme.

se agregam a literatura, as artes, a filosofia e as ciências sociais²⁵; terceiro, por atuar como militante fervoroso de esquerda. A partir dessa construção, Glauber desenvolve uma reflexão crítica constante sobre o país, levantando questões e apontando caminhos. Apesar de ter algumas vezes posicionamentos contraditórios, notadamente nos anos 1970, quando elogiou os militares brasileiros, Glauber mantém a coerência de suas ideias, configuradas na sua filmografia e nos seus escritos; é o único cinemanovista que segue a linha da arte revolucionária do Cinema Novo por mais de vinte anos, como mostra o seu cinema, de *Barravento* à *Idade da Terra*. Trata-se de filmes antiformais, de baixo orçamento, que tomam por tema a fome e a miséria do Brasil e dos países subdesenvolvidos. A crítica social e a inovação da linguagem persistem como a desestruturação fílmica, a descontinuidade, o método brechtiano e o método de autor.

²⁵ Glauber segue a tradição dos autores do pensamento brasileiro, pois combinava tendências diversas para elaborar a sua própria teoria.

5. A OBRA CINEMATOGRAFICA DE GLAUBER ROCHA: O MITO E A DIALÉTICA

Glauber Rocha tinha um perfil contraditório – apesar de na essência manter a coerência de suas posições, dizia-se e desdizia-se sobre o mesmo assunto. Esse jogo de palavras, a oscilação entre pontos de vista diferentes, opostos, contraditórios, está presente também na estrutura da sua obra. Nos filmes, essa característica aparece através de dois tipos de pensamento: o mítico e o dialético. O entrecruzamento dessas duas linguagens tem como intenção, entre outras, fundar uma nova linguagem que fosse originalmente brasileira¹, tanto na forma, quanto no conteúdo. Glauber parte de alguns dos supostos símbolos nacionais (o malandro, o cangaceiro, o beato, o trabalhador rural), eleva-os à categoria de mitos, e, a partir daí, constrói uma epopeia, onde se refiguram fatos da história brasileira vista através do método dialético.

Os enredos dos filmes pesquisados enfocam a questão da “consciência coletiva” brasileira e as possibilidades de sua transformação política (revolução), vista como necessária pelo autor em virtude da miséria latente do Brasil. A opção de Glauber é por uma linguagem enfaticamente simbólica, capaz de atingir o público não apenas pelo raciocínio formal lógico, mas também pela intuição e pela argumentação dialética. Nesse sentido, para Glauber o cinema seria um meio privilegiado de comunicação, pois permitiria a utilização de recursos alternativos capazes de levar o público a compreender a realidade por outro âmbito, que não fosse apenas o racional.

Glauber mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena), considerada por ele como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional, para a qual ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil, fortemente marcados pela contribuição cultural das três etnias formadoras da sociedade brasileira. A construção de uma linguagem genuinamente brasileira advém dessa busca pelas origens.

¹ Construir uma arte que fosse “descolonizada”.

[...] Contra os valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominante, estrangeira, o artista deveria viver a aventura da criação, porque a fantasia do artista poderia ter um caráter liberador e integrador. Imagens/sons fílmicos podem revelar e interpretar a realidade cultural, transformar dados do inconsciente reprimido do público em consciência e conhecimento racional de si próprio, porque a consciência modifica o inconsciente e é por ele modificado. A linguagem, o discurso fílmico, pode revelar a realidade, só reconhecível a partir dos dados da linguagem que articula (Gerber, 1978, p.26,27).

Por esse motivo, Glauber formulava a comunicação dos filmes fundamentada na cultura popular, espaço do consciente e do inconsciente coletivo. A partir das pulsões e das repressões desse inconsciente é que Glauber apresentava os problemas nacionais para serem debatidos e também para vislumbrar como esse aporte cultural primitivo pode ser erigido no sentido de uma revolução política e cultural: “A primeira exigência expressa do meu cinema é de reconhecer a cultura tradicional como cultura na qual os elementos revolucionários não são expressos”. (Rocha, 1981, p.269).

5.1 Práxis da Forma

O cinema político de Glauber Rocha pretendia, por meio da análise de um suposto inconsciente coletivo brasileiro e de uma mitologia nacional, atingir o público. Este seria obrigado a visitar o seu próprio inconsciente e assim poder trazer para o nível da consciência os problemas nacionais que perpassam a história do Brasil. Para isso, 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 ser estruturadas simultânea e inextricavelmente com experiências sociais primárias comuns a todos os homens ...” (Silveira, 1981, p.106). Glauber Rocha, no entanto, pretendia buscar um inconsciente coletivo brasileiro, e não de todos os homens. A forma dos filmes cinemanovistas, segundo Glauber, não poderia seguir os ditames de um cinema convencional, por isso ele propõe uma linguagem capaz de despertar o público para uma nova

consciência, por meio de uma compreensão que não seja apenas lógica, mas também mágica. Entretanto, essa proposta de conduzir o espectador ao “inconsciente coletivo brasileiro” não logrou o objetivo de atingir o grande público, talvez devido às dificuldades de compreensão desse discurso mítico-simbólico dos filmes.

A linguagem glauberiana segue de perto a linguagem mítica, e o retorno às origens significa um retorno a um tempo arcaico, não só no sentido cronológico, mas também no sentido etimológico da palavra *arkhé* (princípio inaugural), que se refere a um tempo distante, a um outro mundo, mas que, concomitantemente, mantém estreita conexão com o tempo presente. O pesquisador Alexandre Lopes assim explica o tempo arcaico na mitologia grega:

O mundo que este poema arcaico traz, e no qual ele próprio vive, está vivo de um modo permanente e – enquanto formos homens – imortal. Um mundo mágico, mítico, arquetípico e divino que beira o Espanto e o Horror, que permite a experiência do Sublime e do Terrível, e ao qual o nosso próprio mundo mental e a nossa própria vida estão umbilicalmente ligados (Lopes, 1994, p.9).

O retorno ao tempo arcaico, referência frequente da filmografia de Glauber, faz que a linguagem empregada se torne presente não somente nos fatos passados, mas também remete ao futuro, prognóstico. A linguagem mítica permite, portanto, utilizando uma afirmação de Raquel Gerber, colocada em outro contexto: “(...) um movimento regressivo, de reenvio ao passado e um movimento progressivo, que caminha em direção a figuras antecipadoras de uma nova realidade” (Gerber, 1978, p.10). A dimensão da intemporalidade presente no enredo dos filmes pretende, portanto, possibilitar ao espectador o contato com as pulsões originais, arcaicas, de sua formação cultural que, por sua vez, não é somente subjetiva, mas também coletiva. Raquel Gerber, fundamentada em um viés psicanalítico, afirma:

O Cinema Novo foi em busca das origens nacionais, aquela busca sempre mais ampla e profunda que vem obcecando os pensadores ocidentais

preocupados com os conflitos determinados pelas inibições dos impulsos do homem contemporâneo. E neste sentido o Cinema Novo faz aquilo que chamo de uma arqueologia do sujeito, na tentativa de abordar o ‘ser colonizado’ culturalmente. Essa é a essência do cinema de autor, manifestação do inconsciente do autor. Não submetido aos esquemas limitadores da grande produção industrial, o autor poderia mergulhar em si e em sua cultura e tentar criar uma poesia libertadora do inconsciente. Qual o caráter dessa nação? O Cinema Novo procedeu a uma crítica da cultura. (Gerber, 1978, p. 18-19).

Na mitologia grega, esse retorno às origens se dá pela relação entre a verdade e a memória (Mnemósyne). A verdade é alétheia, que é também Lethe, esquecimento; a-lethéia é não esquecimento e desvelação, mas também é esquecimento, para que se possa sair do presente para ir ao encontro das origens. Será, portanto, a revelação do “não-esquecimento da ARKHÉ” (Lopes, 1994, p.11), que desvenda o real.

Esse movimento paradoxal de lembrar-esquecer, revelar-desvelar, encobrir-descobrir é contraditório, mas não é antagônico. Comumente, o pensamento mítico opera-se pela oposição dos contrários,² pela tensão enantiológica e pela unidade desses elementos opostos. A ambiguidade do mito não impede a unidade, ele engendra ao mesmo tempo as duas qualidades opostas.

O pensamento racional dialético, que também é adotado por Glauber na elaboração da estrutura fílmica, possui similaridade, no aspecto aqui destacado, com o pensamento mítico. A dialética também é um pensamento que opera por oposições e por contradições, com o fito de compreender uma dada realidade. O pensamento dialético pressupõe que a verdade só pode ser concebida enquanto a totalidade do ser no movimento do ser-em-si, que se põe fora-de-si (ser-outro) e retorna a si modificado (ser-para-si). Este último contém os dois primeiros, mas de modo qualitativamente distinto (Hegel, 1992), pois a totalidade é mais do que a soma das partes.

² Na mitologia grega, por exemplo, da Noite Negra, expressão do não-Ser, surgem os seres vivos.

Conseqüentemente, o resultado deste movimento é apenas o ponto de partida de uma nova mediação que conduzirá a nova síntese³.

A aproximação entre o pensamento mítico e o dialético não se dá apenas nesse aspecto. A própria técnica do “distanciamento” do teatro de Berthold Brecht, de conotação dialética, empregado por Glauber Rocha em seus filmes, contém similaridade ao exercício de retorno às origens evidenciado na concepção mítica.

Glauber adota a técnica do “distanciamento” no nível da montagem (como era comum nas práticas da Nouvelle Vague), e também na própria estrutura fílmica. Ao propor uma espécie de retorno às origens, promove um deslocamento da percepção do espectador que, ao se distanciar do presente, passa a estranhar uma realidade que outrora lhe era familiar, percebe o absurdo dessa realidade agora distanciada, e “se convence da necessidade da intervenção transformadora” (Rosenfeld, 2000, p.151). O tornar estranho, desfamiliarizar o público em relação a uma situação habitual, torna essa situação mais compreensiva, do mesmo modo que no pensamento mítico, no qual a alethéia é esquecimento e lembrança, que provoca uma compreensão maior da realidade.

Vendo as coisas sempre como elas são, elas se tornam corriqueiras, habituais e, por isso, incompreensíveis. Estando identificados com elas pela rotina, não vemos com o olhar épico da distância, vivemos mergulhados nesta situação petrificada e ficamos petrificados com ela. Alienamo-nos da nossa própria força criativa e plenitude humana ao nos abandonarmos, inertes à situação habitual que nos afigura eterna. É preciso um novo movimento alienador – através do distanciamento – para que nós mesmos e nossa situação se torne objetos do nosso juízo crítico e para que, desta forma, possamos reencontrar e reentrar na posse das nossas virtualidades criativas e transformadoras. (Rosenfeld, 2000, p.151,152).

³ “A contradição dialética não é apenas contradição externa (exterioridade os termos externos), mas unidade das contradições, IDENTIDADE”. E pode-se dizer que a dialética é a ciência que mostra como as condições podem ser concretamente (isto é) idênticas, como passam uma na outra; e que mostra também porque a razão não deve tomar essas contradições como coisas mortas, petrificadas, mas como coisas vivas, móveis, lutando uma contra a outra e passando uma na outra em e através de sua luta. (Lefebvre, 1991, 192-193.)

A técnica brechtiana é evidentemente dialética, visto que o distanciamento leva à negação do presente. Para se compreender o próprio presente, a negação engendra a afirmação, mas nenhuma das duas prevalece, constituindo-se uma síntese provisória, elaborada pelo próprio espectador.

O recurso brechtiano do “distanciamento” também se configura na representação dos atores, que assumem as funções de personagem e de narrador. O ator deve atuar explicitando a sua representação, contudo essa atitude não acompanha toda trama; o personagem deve em determinados momentos assumir o papel, desdobrando-se em sujeito e objeto alternadamente. Essa técnica faz que o ator se dirija ao público com a intenção de denunciar uma realidade.

Com o mesmo objetivo, visando destacar a atuação e exprimir uma atitude crítica, os gestos são intensificados, o que conduz a uma pantomima; os movimentos dos atores, por si só também expressam uma comunicação. Esse recurso nos filmes de Glauber se manifesta, por exemplo, na representação de Corisco, quando o cangaceiro, no duelo com Antônio das Mortes, salta em sua frente, ou quando os personagens de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1967) entram em possessão. É nesse sentido que Glauber afirmava que seu cinema era de *mise en scène*, por dar destaque à mímica na encenação. Outro recurso brechtiano também utilizado por Glauber em seus filmes é o *gestus social*. Alguns personagens, mesmo quando estão em espaços privados, dialogam como se estivessem em público, dirigindo a sua “fala” para o espectador. O *gestus social* também ocorre porque Glauber condensa em uma encenação ou em um personagem uma significação histórica, elemento também presente no pensamento mítico.

Portanto, paralelamente ao emprego do pensamento mítico, mágico, na construção da estrutura fílmica, Glauber Rocha adota o pensamento racional dialético. Essas duas instâncias proporcionam plasticidade ao enredo dos filmes, elas também são mediadas por relações de complementaridade e de conflito; não há uma sobreposição das dimensões mítica e dialética.

Glauber Rocha entrecruza o mito e a dialética com base na concepção teórica do teatro Épico-Didático de Bertold Brecht. O teatro épico,

de modo geral, é uma narrativa que conta fatos (logicamente imaginários) grandiosos relacionados a um povo, e a sua estrutura parte das raízes desse povo e destaca as suas vicissitudes. Comumente, é uma epopeia, em que se descreve a trajetória de um herói, que simbolicamente representa o destino de uma determinada comunidade. Brecht opta pelo teatro épico porque este transforma fatos individuais em fatos de uma coletividade; o desejo é o de “não apresentar apenas relações inter-humanas individuais, [...] mas as determinantes sociais dessas relações”(Rosenfeld, 2000, p.147). Com intenção claramente política, o teatro brechtiano pretende apresentar os problemas particulares como condicionados por uma totalidade social, ou seja, seguindo uma linha marxista, a teoria brechtiana chama a atenção para o fato de que a vida comum, cotidiana, mantém relações estreitas com a produção da vida real, assim como uma determinada época ou sociedade não pode ser explicada apenas por fatores particulares, como, por exemplo, motivos puramente “religiosos’ ou “políticos” (Marx; Engels, 1982, p.57). A forma épica se coaduna com a análise totalizante da concepção marxista. Consequentemente, com a proposta épica, o didatismo brechtiano visa apresentar, debater e esclarecer o espectador sobre essa totalidade e o conjunto das relações sociais que a compõe. O didatismo das obras tem como função, portanto, despertar o espectador para as condições sociais na qual está inserido, e, ao mesmo tempo, pretende provocar nele uma atitude de revolta diante dessas condições.

O método dialético épico-didático é adotado por Glauber em todos os seus filmes dos anos 1960. No entanto, o cineasta amplia a sua utilização, por exemplo, a função didática se estende, ela se dirige não apenas ao espectador, no sentido de provocar nele a indignação revolucionária, mas também pretende transformar a sua percepção estética, como também a dos diretores; as duas estariam familiarizadas com o estilo e com a moral do colonizador. Glauber considerava o método brechtiano imprescindível para os cinemas latino-americanos, para que esses pudessem descartar o condicionamento hollywoodiano, responsável pelo empobrecimento da linguagem, tornando assim ineficiente sua comunicação revolucionária com o público.

No texto *A revolução é uma Estetyca*, Glauber afirma que o método brechtiano é fundamental na abordagem dos problemas referentes aos países pobres, pois o “subdesenvolvimento e sua cultura primitiva” e o “desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido” (Rocha, 1981, p.66), temas centrais de um cinema terceiro-mundista, só seriam abordados adequadamente por meio de uma expressão revolucionária. E, ainda, segundo o cineasta, ao criar a sua obra com esse método, o artista já estaria atuando revolucionariamente, tanto no campo da arte, quanto no campo político e militar, realizando, dessa forma, uma revolução cultural-histórica.

A proposta de uma arte revolucionária em Glauber, portanto, não se limita a agir apenas no plano imediato da arte, pois, ao livrar as consciências do condicionamento moral impetradas pela poder do colonizador, a arte teria como meta principal a criação de uma nova consciência e de uma nova moral, rompendo com a moral repressora dos países desenvolvidos.

Por esse motivo, Glauber critica de forma veemente as estéticas do realismo socialista e da arte marxista em voga no Brasil dos anos 1960, de viés *nacional-populista*, patrocinada principalmente pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes):

Não basta inverter a moral capitalista por uma socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um Cinema Novo. O que deve ser transformado radicalmente é a própria estrutura do cinema americano fundada num pensamento antidialético.(Rocha, 1981, p.70).

Glauber considerava um ato desrespeitoso oferecer ao público uma arte de fácil assimilação; portanto, para o cineasta, somente um cinema fundado nos elementos formadores da cultura do país, e em consonância com as suas condições econômicas, seria capaz de erigir uma arte autêntica e revolucionária. Além disso, a elaboração de uma linguagem nova tinha como meta desacostumar o espectador do método hollywoodiano, “descolonizar” os espíritos.

Dar ao público o que o público quer será uma forma de conquista ou de aproveitamento comercial do condicionamento cultural do público? (Rocha, 1981, p.98).

O propósito de Glauber era não apenas mudar a consciência, mas mudar a forma de pensar dessas consciências e, por esse meio, influenciar o espectador, buscando outras formas de comunicação, atingindo-o tanto de modo consciente como de modo inconsciente, levando-o a novas formas de reflexão sobre a situação social dos países latino-americanos. No entanto, a síntese dos vários elementos que dão forma aos filmes de Glauber Rocha, como a montagem elíptica, o discurso mítico associado ao discurso dialético, a *mise en scène* teatral, não facilita a leitura dos filmes por parte do espectador, frustrando muitas vezes a comunicação com as massas, como almejava o diretor.

Por considerar que a sua linguagem estaria desvinculada do condicionamento político, econômico e moral do colonizador, Glauber se recusava terminantemente em fazer concessões estéticas para facilitar a comunicação, como faziam os cepecistas.

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política; porque o que acontece é que existem intelectuais, escritores e artistas e cineastas que justificam uma péssima qualidade da obra artística em nome de intenção política progressista. Isto é traição que não acredito porque o fenômeno político, o fenômeno social, só ganham sua importância artística quando expressos através de uma obra de arte que esteja colocada numa perspectiva estética. Ou seja, a bela frase de Brecht que diz 'para novas ideias, novas formas'. Não há outra saída (Rocha, 1981, p.138).

Para Glauber Rocha, sua proposta era revolucionária não só no âmbito econômico e político, mas também no âmbito moral-ético, pois ele acreditava que uma mudança apenas na infraestrutura seria insuficiente para uma real transformação da sociedade. A revolução econômica e política deveria, segundo a sua visão, ser acompanhada de uma revolução cultural,

pois pouco adiantaria a libertação econômica dos homens, se a consciência também não alcançasse a sua autonomia.

Glauber acreditava que todas as amarras da humanidade deveriam ser desmanteladas, a revolução deveria trazer o homem integral, na posse plena de suas faculdades e possibilidades. Como aventava Marx e Engels, somente com as modificações materiais da vida humana poder-se-ia alterar as concepções e as representações de uma dada conformação social. Entretanto, é a partir da velha sociedade que se forma os elementos da nova. Nesse sentido, Glauber concorda que a libertação econômica e mental do homem só seria possível depois de uma revolução, na qual o “livre desenvolvimento de cada um é a condição para o livre desenvolvimento de todos” (Rocha, 1981, p.87). No processo revolucionário, segundo Glauber Rocha, o método épico-didático seria uma meio eficaz para despertar no homem não somente a consciência política, mas também a sua criatividade, dando um salto qualitativo dessa atuação política. Para Marx, a autoemancipação do proletariado ou autoemancipação dos oprimidos ocorre no processo revolucionário, no qual se dá “a autoeducação da classe revolucionária, através da sua própria experiência prática”. Glauber Rocha pretendia com a sua obra interferir nesse processo didático com a inovação da linguagem cinematográfica, contribuindo para o rompimento do condicionamento “neocolonial”.

O cineasta Glauber Rocha enfatiza o papel da atuação na superestrutura, para que se possa realizar a sua proposta de uma “revolução das massas criadoras” (Rocha, 1981, p.68), pois, assim como a teoria marxista previra na revolução o desenvolvimento integral do indivíduo, Glauber sublinha o caráter criativo desse novo indivíduo.

5.2 Práxis do Conteúdo

Pelo que já foi analisado, podemos afirmar que Glauber Rocha era contrário a uma arte política paternalista, na qual o “povo” era exaltado

ou vitimizado⁴. Glauber pretendia criar uma arte revolucionária na qual o espectador fosse colocado diante de uma questão, e não diante de uma “verdade” revolucionária indubitável⁵.

O Cinema Novo recusando o cinema de imitação e escolhendo uma outra linguagem, recusou também o caminho desta ‘outra linguagem’. Esta outra linguagem, típica de uma atitude política muito nossa. Como o caudilho, o artista se sente pai do povo: a palavra de ordem é ‘vamos falar coisas simples para um povo simples’. Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo. O artista/paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de ‘consciência política’ para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico (Rocha, 1981, p.100).

Entretanto, apesar de afirmações como essa, Glauber frequentemente era (e é) acusado de paternalista ou de “populista”. Uma observação mais atenta dos filmes e de seus escritos mostra exatamente o contrário: Glauber Rocha condenava o paternalismo na arte política, e esse posicionamento gerou uma grande polêmica em 1961-1962, com os integrantes do CPC. Glauber considerava as propostas cepecistas panfletárias, propagandistas e paternalistas⁶, pois, segundo sua visão, faltava ao CPC o comprometimento em construir de fato uma nova linguagem; o “amadurecimento político do povo brasileiro” não poderia “acontecer através de uma educação política tradicional.” (Rocha, 1981, p.169). Por isso, Glauber criticava o nacional-populismo na arte.

Por outro lado, Glauber considerava que os cepecistas tinham uma visão romântica, idealizada, da população pobre brasileira, ora colocada

⁴ Ivana Bentes dá um exemplo dessa prática: ao “invés de condenar ‘moralmente’ a violência e a exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser algo de intolerável para o espectador”. (Rocha, *Cartas ao Mundo*. apud Bentes, 1997, p.1.)

⁵ O método épico-didático era aplicado com este interesse: “o povo deve raciocinar em torno dos problemas” (Rocha. *Cartas ao Mundo*. apud Bentes, 1997, p.158.)

⁶ Além disso, os cepecistas pretendiam intervir na liberdade de criação do artista, por exemplo, propunham a discussão coletiva dos roteiros, o que desagradava os cinemanovistas.

como vítima ora exaltada. Glauber preferia relativizar os valores e a moral desse segmento social. Para ele, o proletariado brasileiro possuía um baixo nível de consciência, o que levou alguns a interpretarem a sua posição como elitista, defensora da política de cúpula.

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 vêem 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 público. Então não tem que ter nenhum pudor moralista nenhum “bom-mocismo.” (apud Gerber, 1991, p.19).

Glauber tinha um posicionamento controverso em relação à classe operária (ou ao povo, como era costume denominar). Expressa sentimentos de amor e ódio. O seu cinema buscava os motivos da suposta passividade da população mais pobre, assim como buscava os caminhos de uma possível libertação revolucionária dessa população, por meio dos quais esse segmento fosse o agente histórico da transformação. Ele procura, nos elementos da cultura tradicional, na religiosidade, na mitologia popular e na história brasileira, a pulsão revolucionária⁷ capaz de libertar esse povo da opressão colonizadora.

⁷ Embora Glauber Rocha recorra aos elementos da cultura popular, como a literatura de Cordel, para erigir a sua estética, a sua posição diferia daquela defendida pelo CPC como aventava a tese de Carlos Estevam Martins, no anteprojeto do Manifesto do CPC: “Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto ao seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas dela necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nela que se encontra desenvolvida 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). Essa posição se distancia da proposta glauberiana, como afirma Ismail Xavier sobre Deus e o Diabo: “a questão da linguagem que se comunica com o povo é mais complexa e não se coloca, simplesmente, em termos de um ‘empréstimo de formas’” (Xavier, 1983, p.93)

As velhas interpretações econômicas, sociológicas, e antropológicas pouco valem diante do desafio tecnológico e místico que o país nos impõe. Macunaíma, com o sentimento da verdade sem pudor, tenta responder um pequeno capítulo deste misterioso questionário. Antônio das Mortes, por todos os santos amém! – tenta responder outro capítulo, porque precisamos também de santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX (Rocha, 1997, p.412)

A religiosidade tem um papel preponderante na obra de Glauber Rocha, em especial a manifestação do transe que dá forma ao ritmo do enredo e à interpretação dos atores. A oscilação presente na montagem, na *mise em scène* das personagens e na constante mudança de concepções delas, também corresponde ao imperativo do movimento do corpo em transe. “Glauber concebeu a imagem antes de tudo como o lugar da impotência e do dilaceramento, qualquer força ativa para o cineasta baiano, só poderia surgir desse excesso de passividade da imagem e do pensamento dilacerado” (Costa, 2000, p.57). Por isso, na maioria de seus filmes, quando há um momento de lentidão e de espera na atuação das personagens, segue-se um momento de explosão e dilaceramento, tal como ocorre o transe no Candomblé. No manifesto *A Estética da Fome*, que será analisado em seguida, Glauber afirma que a histeria representa “o esforço titânico e autodevastador” (Rocha, 1991, p.16) da população brasileira, realizada em uma operação a fórceps para superar essa impotência econômica, política e cultural advinda do condicionamento colonial. Para Glauber, as pulsões primitivas do misticismo popular, do transe religioso e da criação artística das camadas mais pobres da sociedade seriam o elo fundamental para o dever revolucionário; essa é a saída apontada por Glauber para superar a difícil concretização de uma consciência política nacional. É por esse motivo que, em entrevista 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).

Os “marginais” aos quais Glauber se refere é o lumpemproletariado⁸, no sentido da teoria marxista. O cineasta concede um papel a esse segmento, que é inexistente em Marx e Engels:

O lumpemproletariado, essa putrefação passiva dos estratos mais baixos da velha sociedade, pode, aqui e ali, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; no entanto, suas condições de existência o predis põem bem mais a se deixar comprar por tramas reacionárias. (Marx; Engels, 1996, p.76).

Para esses autores, o lupemproletariado teria dificuldades de organização, não disporia de condições existenciais e materiais para conduzir um processo revolucionário; pelo contrário, estaria mais predisposto à manipulação política, diferentemente do proletariado que, organizado em sindicatos e em partidos políticos, poderia não somente refletir de modo racional o triunfo revolucionário futuro, como também poderia atuar de modo mais imediato, exigindo a constituição de leis que garantissem os direitos dos trabalhadores, dentro da ordem política burguesa.

No entanto, Glauber percebe que no Brasil a situação de um trabalhador não difere muito do indivíduo desprovido de emprego, porque a fronteira entre um estágio e outro é tênue, eles fazem parte da grande massa de despossuídos. Considerando que não teríamos um proletariado no seu sentido pleno, Glauber opta pelo lumpemproletariado como personagem principal na deflagração do processo revolucionário, interpretação distinta daquela feita pela literatura clássica do marxismo.

Por isso, na maioria dos filmes de Glauber, o lumpemproletariado – ou a chamada escória da sociedade – é o protagonista das histórias, através das manifestações mais externas desse segmento social, a saber, a religiosidade e a criação artística. Nesse sentido, o retorno mítico às origens tem também a função de manter contatos com as formas de revoltas “primitivas”, como o cangaço e o messianismo. Assim Glauber apresenta,

⁸ “Camada social composta de trabalhadores ocasionais, desempregados, indivíduos incapacitados de trabalhar, vagabundos, criminosos, etc...” (N. do.T. In: Marx; Engels, 1996, p.76.)

debate e promove uma reflexão sobre os possíveis caminhos de uma revolução popular socialista⁹. Os seus filmes demonstram o desenvolvimento de uma consciência (e de um inconsciente) coletiva (o) em busca de se consubstanciar em uma consciência política. Essa proposta teórico-prática de Glauber, na qual fundamenta a construção de seu cinema, está sintetizada nos dois manifestos lançados pelo cineasta: *Estética da Fome* (1965) e a *Estética do Sonho* (1971). O primeiro texto foi escrito para ser apresentado durante uma retrospectiva do Cinema Novo brasileiro em 1965, realizado em Gênova, Itália, pelo Colombianum (organização jesuíta, liderada pelo padre Arpa). Esse texto é um manifesto que não só define o Cinema Novo, seus propósitos e sua ação, como também define a situação dos países subdesenvolvidos, acompanhando um dos debates centrais do período sobre a questão neocolonial, analisada no capítulo anterior.

Glauber inicialmente situa a realidade dos países da América Latina: situação neocolonial, responsável por um condicionamento econômico e político que, por sua vez, é responsável, primeiro, por um “raquitismo filosófico” gerador de uma “esterilidade” artística e cultural; segundo, pela “impotência” que leva à “histeria”, como vimos anteriormente.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade (...) nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (Rocha, 1981, p.30).

Glauber estabelece a principal identidade de uma arte latino-americana assim como da própria sociedade brasileira: a fome, que é mal compreendida pelo colonizador, mas é base da originalidade dessa arte. E essa fome se manifesta na estética do Cinema Novo pela violência, e somente por ela a dignidade de um povo explorado pode ser erigida.

⁹ “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 que o socialismo é um sistema eficaz na luta contra o subdesenvolvimento.” (Rocha, 1981, .129.)

Trata-se de inverter um dado pejorativo e degradante, em um elemento de identidade e deflagrador de transformação.

[...] Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva (é) revolucionária, 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, 1981, p.31).

Ele insiste na busca desse ponto de partida, definidor de uma identidade para a América Latina, dizendo, em seguida, que essa violência também é original, diferente da violência praticada pelo colonizador (do velho e do novo): “O amor que esta 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, 1981, p.32). Esse cinema se realiza “na política da fome, e sofre, por isso mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência”. Como já foi analisada no primeiro capítulo, essa fraqueza define o cinema subdesenvolvido, ao mesmo tempo, inspira o Cinema Novo, que deseja armar politicamente os oprimidos, principalmente as classes mais pobres, para realizar o enfrentamento dos países desenvolvidos, encarados como os responsáveis pela situação de miséria do terceiro mundo. Como afirma Ismail Xavier:

Da fome. A estética. A proposição da, ao contrário da preposição sobre, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma de dizer, na própria textura das obras (...) A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão (...) A ‘estética da fome’ faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (Xavier, 1983, p.9).

Esse posicionamento, colocado em forma de manifesto, era o correlato do método cinemanovista que previa expor as deficiências técnicas do filme como forma de denunciar as condições precárias em que eram produzidas as películas dos países subdesenvolvidos, fundando assim o estilo inconfundível do Cinema Novo. Os filmes cinemanovistas, por isso, segundo Glauber Rocha, seriam sujos, tristes e imperfeitos, de acordo, portanto, com a realidade retratada:

[...] um novo tipo de cinema: tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociologia brasileira oficial, politicamente agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste (Rocha, 1981, p.101).

Seguindo a mesma intenção de promover o debate político por meio do cinema, Glauber Rocha lança o seu segundo manifesto, apresentado aos estudantes da Columbia University, em Nova Iorque, no ano de 1971. O cineasta mais uma vez irá defender a ideia de uma arte revolucionária autêntica, fundamentada na cultura brasileira em oposição à cultura do colonizador. Entretanto, nesse segundo manifesto, o cineasta concede maior espaço para o misticismo popular na formação dessa arte,¹⁰ acentua a força das “pulsões primitivas”, a ponto de defender um “irracionalismo libertador”. Na *Estética da Fome*, afirma que em relação à fome “precisamos mais compreender do que sentir”, já em *Estética do Sonho* afirma o contrário “precisamos mais sentir do que compreender” (Avellar, 1995, p.91). *A Estética do Sonho* marca uma nova fase da obra de Glauber nos anos 1970, quando ele realiza filmes menos narrativos e menos lineares. O pesquisador José Carlos Avellar compara dois filmes, um da década de 1960 e outro do início da década de 1980, para situar as diferenças entre os dois ensaios:

A imagem de Deus e o diabo na terra do sol, de 1964 (nos rápidos movimentos de câmera o espectador nem sempre vê com clareza a situação filmada, mas compreende o gesto nervoso da

¹⁰ Espaço esse que Glauber concede desde *Barravento* (1961).

pessoa que filma), antecipa a estrutura de composição de *A idade da terra*, de 1981 (o espectador vê com clareza a situação filmada mas nela só se consegue sentir o gesto nervoso da pessoa que filma). A estrutura do primeiro filme (que analisa, organiza e envolve emocionalmente pra levar o espectador a pensar a liberdade) nega a imagem do segundo (que desorganiza e recusa a análise para levar o espectador a sonhar a liberdade). Desta forma se complementam e se questionam os dois ensaios que talvez melhor revelem o cinema de Glauber. (Avellar, 1995, p.77)

Na *Estética do Sonho* de 1971, Glauber afirma que o Cinema Novo precisa atingir principalmente as massas pobres, para que essas adquiram consciência de sua condição, por meio da sensação produzida pela arte revolucionária. Segundo essa análise, a razão é algo europeu, conservador, que subjuga e domina os países pobres (a “colônia”). Essa razão é identificada com a própria opressão, e por isso ele propõe a arte como uma desrazão, que expressaria o sentimento libertador da revolução, ao contrário da outra que é opressiva.

Para Glauber Rocha, os artistas revolucionários, que “têm uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres”, deveriam se encontrar “com as estruturas mais significativas” da “cultura popular”, e localizar nesse encontro “o ponto vital da pobreza que é o seu misticismo”, entendido como a “única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão”. Portanto, Glauber Rocha combate a razão iluminista burguesa com a desrazão ou a anti-razão inspirada na religiosidade popular: “Os Deuses Afro-índio negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”(Avellar, 1995, p.137).

Essa argumentação possivelmente guarda semelhança com a crítica realizada por Theodor Adorno e Max Horkheimer, quando definiram o conceito de “esclarecimento”. Segundo os pressupostos desses pensadores, o racionalismo – que começa a se desenvolver a partir do século XVII e que tinha como “objetivo livrar os homens do medo e de investi-los na posição

de senhores” (Adorno; Horkheimer, 1985, p.19) – fracassou, pois a também chamada “razão iluminista” transformou os homens em escravos, a tentativa de dominar a natureza pela técnica fez que o domínio se estendesse também sobre os indivíduos. Da mesma forma, Glauber Rocha desconfia dessa mesma razão de origem europeia que dominou vários povos, embora a solução dada por Glauber difira daquela apresentada pelos frankfurtianos, pois estes últimos insistem no projeto racional.

O texto da *Estética do Sonho* procura nas origens do povo latino-americano a solução para os seus problemas e a superação dos modelos importados, criados pela razão opressora. Dentro desse posicionamento, Glauber estabelece uma nova práxis, de inspiração marxista. Segundo a teoria marxista, a práxis significa a união dialética da teoria e da prática, em que a consciência é determinada pelo modo como os homens produzem a sua existência ou pelas condições históricas em que vive; portanto, a ação é elaborada pela consciência. Ou ainda o agente se exterioriza na ação e no produto dessa ação e, concomitantemente, o agente interioriza uma capacidade criadora.

Glauber Rocha propõe uma práxis para uma arte revolucionária que “deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo a sua integração cósmica”(Rocha, 1981, p.218). Portanto, a ação é vista como um acúmulo de experiências que possibilita a reflexão (a filosofia), construída por essa ação. Entretanto, essa reflexão não condicionaria a ação, pois somente uma arte que não siga o racionalismo europeu conseguiria ser revolucionária, sendo a expressão do homem e da sua liberdade. Para Glauber, os “sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado deste vício colonizador”. Por isso, na práxis glauberiana, a arte revolucionária deveria atuar não só politicamente, mas também promover a especulação filosófica, através da plena vivência dos mitos populares, pois de outro modo seria uma filosofia ainda presa aos ditames da razão conservadora europeia, “[...] que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”. (Rocha, 1981, p.218). O desejo de combater a razão alienante força

Glauber substituí-la pela desrazão e, através desta, segundo as suas concepções, se produziria uma filosofia revolucionária.

A praxis glauberiana apresenta talvez um paradoxo: uma filosofia fundamentada na desrazão, paradoxo que se amplia quando afirma que a “plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos”. É possível também que ele tenha utilizado o significado da palavra filosofia de maneira dúbia, visto que em um momento ela designa uma reflexão do fazer artístico, que também é política, em outro momento a palavra quer dizer apenas uma forma de pensar iminentemente europeia-dominante.

Apesar das diferenças entre os dois ensaios, resta em comum a ênfase no papel que a cultura popular pode exercer na definição de uma arte de fato original, livre do condicionamento do colonizador, e de uma proposta política revolucionária para o Brasil. Segundo Glauber, portanto, teria o movimento do Cinema Novo 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 feita no país. Cria também o hábito, não apenas de assistir, mas o de sentir organicamente que aquilo que é refigurado diz respeito a ele: as suas esperanças, medos e suas ideias, refiguradas também nas expressões, jeitos, gestos e costumes da população brasileira.

Parte II – O CINEMA NOVO DE
GLAUBER ROCHA: BARRAVENTO, DEUS E O
DIABO, DRAGÃO DA MALDADE

6. BARRAVENTO: REVOLUÇÃO NEGRA

O filme *Barravento*, primeiro longa metragem de Glauber Rocha, já apresenta algumas das características que definem a obra teórica e cinematográfica do autor ao longo de sua trajetória política e artística. Inicialmente, *Barravento*, uma realização da Iglu Filmes, tinha como diretor Luís Paulino dos Santos, roteirista e responsável pela história, e Glauber como diretor executivo. Entretanto, já na primeira semana¹ de filmagem, ocorre um desentendimento entre os produtores e o Luís Paulino dos Santos, o diretor, é afastado e Glauber assume o filme. A partir de então, *Barravento* que, na versão original apresentava uma trama romântica, sobre a paixão proibida de uma jovem, filha de um pescador, por um homem da cidade², passa por profundas modificações no roteiro, nos diálogos e na decupagem e se torna um filme político, como assim afirma Glauber Rocha em 1962, período de lançamento do filme em Salvador:

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.³

Como observa a pesquisadora Maria do Socorro Silva Carvalho, nesse novo filme “a violência não estaria na luta do homem com o mar, mas na luta do homem contra a exploração pelo próprio homem, na sua superação da alienação religiosa que impediria a revolta diante da miséria”. Já em

¹ As filmagens começaram em outubro de 1960, numa fazenda de Xareú, na praia de Buraquinho, litoral norte de Salvador.

² “Era um estória de amor de uma moça branca que vivia numa aldeia e que era tirada dessa aldeia por um negro que vinha da cidade, largava ela e ela virava prostituta, depois voltava e se casava. Era estória mexicana na Bahia” (apud Gerber, 1991, p.26.)

³ “Walter Lima Júnior pergunta e Glauber Rocha explica a o verdadeiro sentido de *Barravento* no Cinema Brasileiro”, *Diário de Notícias*, 20 e 21 abr.1962, p.5.

seu primeiro filme, Glauber Rocha coloca em evidência conceitos da teoria marxistas: “alienação religiosa”, “materialismo histórico” e “luta de classes”.

Apesar de Glauber afirmar na época que até então não tinha lido Karl Marx, a presença desse pensador é evidente na trama, principalmente nos diálogos do personagem revolucionário Firmino. O próprio cineasta confirma que Barravento “parte, embora primariamente, de ‘a religião é o ópio do povo’⁴. Para a pesquisadora Sylvie Pierre, as posições marxistas de Glauber já se faziam sentir em 1957 (quando escreve no jornal comunista *O Momento*), e mais incisivamente em 1959, com a Revolução Cubana; *Barravento*, filmado em 1960, coincide com a euforia de Glauber Rocha a respeito desse momento histórico. A partir de então, a teoria marxista incide com maior frequência nos escritos e na obra cinematográfica de Glauber Rocha. Esse fato é passível de ser observado nos seus artigos e nas suas cartas, nas quais cresce a referência aos termos “revolução” e “revolucionário”, assim como a Marx e a Engels, Nesses documentos, suas análises sobre a teoria desses autores se tornam mais consistentes e explícitas.

6.1 Política e Africanidade

O filme *Barravento*⁵ conta a trajetória de Firmino Bispo dos Santos, que retorna à sua comunidade de origem, uma aldeia de pescadores negros no litoral da Bahia, dominada por um misticismo religioso responsável pela alienação local. Firmino pretende mostrar aos seus conterrâneos que a situação de miséria da comunidade se deve ao fator econômico, e aponta a religião como o elemento impeditivo da tomada de consciência da comunidade. Firmino almeja romper com a passividade dos pescadores através dos discursos políticos e da ação empenhada para desacreditar a fé em Iemanjá.

Em *Barravento*, Glauber Rocha assume uma posição política mais abertamente engajada, como fica evidenciada no texto inicial do filme:

⁴ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2 de novembro de 1960. In: *Cartas ao Mundo*, Bentes, 1997, p.125.

⁵ É o primeiro trabalho de caráter político de Glauber Rocha; o filme anterior, “*O Pátio*” (1958), foi considerado posteriormente pelo próprio autor como um filme excessivamente estetizante.

No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de 'xareu', 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.⁶ '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. Os produtores agradecem à prefeitura Municipal de Salvador, ao governo do Estado da Bahia, aos proprietários de Buraquinho, e a todos aqueles que tornaram possível as filmagens. Principalmente aos pescadores, a quem este filme é dedicado (Gatti, 1987, p. 97).

Nessas informações iniciais, o público é informado sobre os aspectos geográficos do local e sobre as condições sócio-política-históricas dos personagens (Gatti, 1987, p.57). Entretanto, o tempo no qual se desenvolve a trama não é localizado, demonstrando já, a partir do início, que estamos diante de um tempo mítico, um tempo mágico não linear. Podemos também observar nos letreiros a confluência do discurso racional com o discurso mítico, quando se insere no mesmo texto a definição de *Barravento*, que tanto pode ter um significado religioso quanto político-social, como sinônimo da palavra "revolução".

No primeiro parágrafo do texto introdutório, o autor do filme se posiciona contra a religiosidade dos negros da aldeia de Buraquinho, por considerá-la fator de alienação que obstaculiza a tomada de consciência dos pescadores sobre as suas condições sociais, como afirma em 1962:

⁶ Observa-se que, na tentativa de exortar a população na luta contra a opressão, Glauber não reconhece a luta de resistência dos negros na Bahia, preferindo perceber os afro-descendentes como passivos e o seu culto como fatalista e trágico.

“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”⁷. Glauber preferia omitir a importância da religiosidade afro-brasileira para a resistência cultural e política dos negros, em nome de uma teleologia revolucionária, atitude muito comum entre os setores de esquerda do período. A religiosidade africana “funcionou como uma das formas de criação e manutenção da complexa rede de solidariedade entre negros, escravos ou libertos, servindo de apoio afetivo e financeiro” (Carvalho, 2003, p. 156), como também foi um elemento decisivo na formação da identidade cultural brasileira.

Contudo, a despeito da crítica em relação à religião, Glauber Rocha contraditoriamente apresenta não só a beleza dos ritos afro-brasileiros – com cuidado com a descrição das danças e das músicas do Candomblé – mas também a descrição da roda de samba e da capoeira, que tornam o filme um elogio à religiosidade negra. Como aponta o pesquisador José Gatti, apesar do letreiro inicial se referir aos problemas sociais e econômicos da comunidade, as imagens que seguem apresentam “aspectos plásticos, da pesca, do samba de roda, da capoeira; da imensidão das praias baianas, num jogo intenso de efeitos estéticos, parecendo negar o projeto inicial do autor” (Gatti, 1987, p. 69). Em *Barravento*, os contrastes ocorrem porque a obra muitas vezes escapa da intenção do autor, os elementos da realidade material e as formas de entendimento da vida social que constituem a matéria-prima com a qual o diretor trabalha, podem extrapolar os limites impostos pelo próprio cineasta, quando elabora o filme. Essas falhas técnicas não desautorizam uma leitura do filme com esses problemas, pelo contrário, são partes constituintes da obra e expressam em grande medida o método cinemanovista (Tolentino, 2001, p. 13).

Ao reproduzir as tradições negras, Glauber, mesmo atuando como crítico delas, foi fiel na caracterização das manifestações culturais. Um exemplo dessa fidelidade se dá quando a personagem Naína⁸, filha de

⁷ “Walter Lima Júnior pergunta e Glauber Rocha explica o verdadeiro sentido de *Barravento* no Cinema Brasileiro”, *Diário de Notícias*, 20 e 21 abr. 1962, p.5.

⁸ Da redução de Janaina, outro denominação dada a Yemanjá.

Iemanjá, se insere no ritual de iniciação e tem que se isolar durante um ano na camarinha. A descrição na película desse ritual, como o corte de cabelo e a utilização de sangue, segue de perto os rituais existentes em vários terreiros de Candomblé. Do mesmo modo, nos vinte primeiros minutos de projeção, há um repertório relativamente grande de músicas que se referem à cultura negra: cânticos religiosos (como a saudação à Iemanjá, *Õdô iyá-ê*), cantigas de capoeira, cantigas de trabalho (como o do xareu), samba e simples percussão (Gatti, 1987, p. 60).

Glauber, apesar de ter uma grande admiração pela cultura afro-brasileira, pretendia criticar a manipulação de intelectuais, jornalistas, governantes e da mídia em geral, que se utilizavam da beleza da paisagem natural e da riqueza cultural da etnia negra para construir uma imagem positiva da Bahia, escamoteando os problemas sociais, como assim se expressa Glauber:

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 *Barra-vento* 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).⁹

Glauber Rocha afirma que mudou quase totalmente a estrutura do filme porque ficou tocado com a situação de miséria da população local de Buraquinho, então resolveu fazer um manifesto político, mesmo à custa

⁹ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes, em 2 de novembro de 1960. In: *Cartas ao Mundo*.

da descaracterização poética da obra. Partindo desse ponto, Glauber abandona o roteiro inicial que tinha um tom romântico e adota uma trama de conteúdo político. Do mesmo modo, inicialmente o filme, quando foi projetado, tinha como um dos objetivos promover o turismo local, além de promover “o exotismo da raça negra, já narrado nos romances de Jorge Amado, cantado nas canções de Dorival Caymmi e pintado nas obras de Pancetti e Caribe”. (Carvalho, 2003, p. 124).

Dentro dessa perspectiva, o cineasta modifica o significado do Candomblé no filme que passa a ser não somente o símbolo da passividade, mas elemento constitutivo do que os cinemanovistas denominavam “folclorização” dos costumes afro-brasileiros. É por causa desse fato que Glauber Rocha critica o “exotismo” que invariavelmente alguns segmentos da intelectualidade tentavam impingir à paisagem local e à população negra da Bahia.¹⁰

Estamos num paraíso de fome, eis a decantada beleza do litoral bahiano, das águas poéticas do Abaeté, das areia de Amaralina, do místico Atlântico. Meu iluminador Toni Robatoni entendeu o que eu desejava, evitar a plasticidade tropical...¹¹

6.2 O Exu Marxista

Uma das principais lutas do Cinema Novo e de Glauber Rocha foi contra a representação estereotipada da população pobre, efetuada, sobretudo pela Vera Cruz; os cinemanovista pretendiam observar com mais atenção a caracterização do “homem brasileiro”, buscavam produzir uma perspectiva similar ao conquistado pelo ciclo regional (1930-1945) na literatura – uma representação apurada, crítica e poética da realidade brasileira.

¹⁰ Contraditoriamente, alguns textos promocionais de *Barravento*, na imprensa de Salvador, usam desse “exotismo” para promover o filme; por exemplo, um artigo de 1962 tinha a seguinte frase: “Quando o homem se revolta e as paixões são incontroláveis uma tempestade explode na Bahia” (*Diário de Notícias*, 15 e 16 abr.1962, Revista DN, p.4.)

¹¹ Walter Lima Júnior pergunta e Glauber Rocha explica a o verdadeiro sentido de *Barravento* no Cinema Brasileiro”, *Diário de Notícias*, 20 e 21 abr.1962, p.5.

Contudo, *Barravento* tem como protagonista um personagem estereotipado, Firmino Bispo dos Santos, um malandro, como consta no roteiro do filme, na sua primeira aparição:

37- De cima de uma pedra, farol ao fundo (infinito), pula Firmino, chegando de longe. Está todo de branco, paletó e gravata, com enfeite na lapela, chapéu...

54- Firmino avança na praia, paletó no ombro ginga no jeito de malandro..."¹²

Acompanhado da música:

Olha tu

Que é moleque

Cala boca moleque

Olha tu

Que é moleque...

A malandragem, comumente compreendida como um adjetivo pejorativo, sofre uma inversão: Firmino é o malandro/marginal, retorna à sua comunidade de origem com o fito de convencer seus conterrâneos a reagir às condições político-sócio-econômicas às quais estavam submetidos. Se, por um lado, Firmino é o típico malandro imortalizado pelos sambas de 1930 e 1940, que sobrevive de delitos, mas mantém a empáfia da esperteza, por outro, o malandro Firmino traz consigo uma mensagem política de conteúdo libertador, embora imprecisa. Glauber Rocha considera-o “gente de Exu” (Rocha, 1997, p.126), entidade do Candomblé que se assemelha ao Deus Hermes da mitologia grega, o mensageiro, o intermediário entre o plano terreno e o espiritual, na tradição nagô, entre o aiyê e o orun. Exu, senhor dos caminhos e das encruzilhadas. O diretor de *Barravento* intencionalmente concedeu ao seu personagem os atributos da entidade religiosa:

Exu é tanto um princípio da existência individualizada quanto um princípio dinâmico de comunicação...

¹² Rocha apud Sena, 1984, p. 52-53.

... dinamiza a relação entre os vivos e os ancestrais ou os princípios cósmicos (os orixás), reequilibrando ou reparando o circuito coletivo das trocas e assim, permitindo a expansão do grupo. (Sodré, 1983, p.128).

O personagem de Firmino age com a intenção de permitir a libertação de seu povo. Além disso, ele encarna atributos dessa entidade: exerce a função de um mensageiro, e é explosivo. Apesar do temperamento difícil, é compreensivo com os problemas individuais. Assim se dá a construção da personagem Firmino, que encarna o estereótipo do malandro e o arquétipo de Exu.

Apesar de ter sido recepcionado com entusiasmo por parte dos pescadores da comunidade, Firmino passa a maior parte do tempo sendo rechaçado pela aldeia¹³, como na primeira cena com diálogos:

Quem é vivo sempre aparece... É Firmino Bispo dos Santos, filho desta terra bonita, não vai esquecer os velhos amigos. Vem sempre matar as saudades...

Nessa cena o pescador Aruan, o prometido a Iemanjá, se incomoda com a presença do malandro e reage, em seu primeiro conflito com Firmino:

Deixa essa cara pessoal. Firmino tá com a vida dele ganha. Não tá vendo a roupa dele?

Apontando já no início o conflito entre a entidade religiosa e a terrena, conflito entre Orum e Aiyé, Firmino responde:

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 (...).

¹³ Aqui se apresenta mais uma similaridade com Exu. Segundo Edison Carneiro, fora dos candomblés de nações nagôs e gêges, os cânticos para Exu nem sempre são amáveis: 'Sai-te daqui, Aluviaí / que aqui não é teu lugar...' (CARNEIRO, 1948, p.48.)

Nesse diálogo se confirma a identidade marginal de Firmino: ele se sustenta na cidade por meio de atividades econômicas ilícitas, ou seja, o herói de *Barravento* pertence, como os outros heróis e protagonistas de outros filmes de Glauber, como já foi analisado anteriormente, ao lumpem-proletariado; não faz parte sequer do proletariado, é um pária da sociedade. Entretanto, ele é um personagem impulsionador de uma transformação que promete trazer a emancipação da comunidade, passa grande parte do filme atacando a passividade dos pescadores, mesmo em momentos de descontração, como fica exemplificado na sequência na qual convida parte dos pescadores para “comer” cachaça¹⁴:

Vocês arrastam rede todo dia, sabem pra quê? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... Tão tudo rico nas suas costas. A mim é que ninguém explora... Agora só trabalho por minha conta e não tem hora marcada. Corro risco mas sou livre como xaréu no mar...mas só que ninguém apanha o papai! A pena é que vocês são analfabetos. Se soubessem pelo menos assinar o nome... Ah, não adianta não! E pensar que todo mundo é na base da miséria (...).

Nesse primeiro “discurso”, Firmino aponta para as condições socioeconômicas do negro ao longo da história brasileira, representando parte significativa da classe dominada, tendo como contrapartida a formação de uma burguesia branca a partir dos senhores de engenho, como explica Abdias do Nascimento:

O papel do negro escravo foi decisivo para os começos da história econômica de um país fundado, como era o caso do Brasil, sob o signo do parasitismo imperialista (...). O africano escravizado construiu as fundações da nova sociedade, com a flexão e a quebra da sua espinha dorsal, quando ao mesmo tempo significou a própria coluna dorsal daquela colônia. Ele plantou, alimentou e colheu a riqueza material do país para o desfrute exclusivo da aristocracia branca. Tanto nas

¹⁴ Segundo Edison Carneiro, “somente Exu come cachaça e fumo” (CARNEIRO,1948, p.63.)

plantações de cana-de-açúcar e café e na mineração, quanto nas cidades, o africano incorporava as mãos e os pés das classes dirigentes que não se autodegradavam em ocupações vis como aquela do trabalho braçal. A nobilitante ocupação das classes dirigentes – os latifundiários, os comerciantes, os sacerdotes católicos – consistia no exercício da indolência, o cultivo da ignorância, do preconceito [...]. (Nascimento, 1978, p. 49-50)

No entanto, Firmino concebe a sua situação como menos dramática do que a dos pescadores, que estariam em uma condição mais próxima da classe proletária, enquanto ele se gaba por não ter que se submeter aos ditames de patrão¹⁵, pelo contrário, a sua atividade é um risco para a propriedade privada, uma ameaça à classe burguesa: “A mim é que ninguém explora. Agora só trabalho por minha conta e não tem hora marcada.” Através dessa personagem, é possível perceber, tal como observamos no capítulo anterior, que o agente da revolução para Glauber é o lupemproletariado e não somente este é comumente incorporado pela figura do marginal; aqui se nota mais uma inversão: o marginal é a categoria que representa o sujeito da história na visão glauberiana, e caberá a essa categoria o desenvolvimento do processo revolucionário. Como atesta o discurso de Firmino, na sua posição de lupemproletariado/marginal, ele critica a submissão dos trabalhadores e considera um equívoco que eles continuem a oferecer seus serviços ao patrão; propõe mesmo a negação do trabalho como a forma mais eficiente de contraposição à burguesia. Glauber visualiza no lupemproletariado/marginal uma força mais radical e contestatória do que no proletariado, capaz de fundar não só novas perspectivas de luta como também de estabelecer novos valores para uma nova sociedade. Embora, como veremos adiante, o cineasta considere necessária a elevação da consciência política, o que ele percebe é que esse segmento, “portador de uma

¹⁵ No Manifesto Comunista, Marx e Engels afirmam que o escravo se distingue do proletário, basicamente, pelo fato de que o primeiro é vendido de uma vez e o segundo se vende a cada dia e a cada hora: “O escravo singular, propriedade de um senhor, tem, por interesse desse senhor, uma existência assegurada por mais miserável que seja ela; o proletário singular, propriedade, por assim dizer, de toda a classe burguesa, e que só tem seu trabalho vendido quando alguém dele necessita, não tem a existência assegurada.” (1986, p.106)

ira revolucionária difusa” (Bentes, 1997, p.28), pode conceder pistas para a deflagração de uma revolução original na América Latina.

Nesse último discurso, Firmino também aponta para uma das características do conceito de alienação (no trabalho) em Marx, pois os pescadores de Buraquinho prestam contas ao proprietário da rede, a quem devem satisfação. O patrão lhes subtrai o produto do trabalho, mas não apenas este, como veremos na sequência: os pescadores não têm autonomia, não têm o direito de determinar o ritmo de trabalho e são comandados por uma força externa que lhes é estranha. O patrão expropria o produto do trabalho, subtrai a vontade dos pescadores, impondo-se como uma figura tirânica que os domina e os ameaça. (Marx; Engels, 1982, p.49-50).

A exploração capitalista em relação aos pescadores fica evidenciada na sequência na qual o Mestre, chefe político e espiritual da aldeia de Buraquinho, conversa com 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... Tou 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?

Nessa passagem, fica caracterizada a formação do lucro ou da mais-valia. Segundo a concepção marxista, o valor da força de trabalho é aquele que garante o mínimo necessário para a sobrevivência do trabalhador: alimentação, vestuário, moradia, educação etc, e para a reprodução de sua capacidade de trabalho. Entretanto, o burguês pode estender o tempo de trabalho. Assim, supondo que em 6 horas de trabalho médio se produza

o necessário para a sobrevivência do trabalhador, ao acrescentar mais 6 horas de trabalho, irá produzir um quantum que não é apropriado pelo trabalhador e sim pelo burguês. Consequentemente:

[...] uma parte desta quantidade de trabalho representa um valor pelo qual se pagou um equivalente em forma de salários; outra parte se materializa num valor pelo qual nenhum equivalente foi pago. Uma parte do trabalho incluído na mercadoria é trabalho remunerado; a outra parte do trabalho não remunerado. (Marx, 1978, p.85)

Glauber delinea os elementos causadores da miséria local que Firmino combate: a exploração econômica e a religião, que corresponderiam, respectivamente, à alienação no trabalho e na religião, responsáveis pela apatia política da população¹⁶.

Enquanto o Mestre conversa com o representante do patrão, no centro da aldeia ocorre a roda de samba, Firmino dança com Cota (mulher que é apaixonada por ele e sua cúmplice) juntamente com outros pescadores, quando Naína, a única mulher branca da comunidade, misteriosamente vê a dança e afasta-se correndo, por duas vezes. Clara, uma personagem coadjuvante, remata: “Isso só pode ser coisa feita”. Na segunda vez que ela observa as pessoas dançando, Firmino tenta puxá-la pelo braço para participar da roda; Aruan, seu rival, intervém numa atitude de ciúmes “e empurra Firmino, que vai ao chão”. “Os pescadores interferem, evitam a briga”, “o capoeirista Canjiquinha afasta Firmino e o distrai, brincam de capoeira” (Rocha, 1985, p.245).

À noite Firmino, a sós com Cota, relata as suas desavenças com Aruan:

¹⁶ Marx nunca elaborou um texto específico sobre religião, não fazia parte de suas preocupações principais. Considerava a alienação religiosa como derivada da alienação no trabalho: “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 convertemos problemas terrestres em problemas teológicos” (apud Staccone, 191, p.112.)

[...] Um dia Aruan me pegou... Eu joguei um facão de cortar coco... Pois eles não queriam me botar pra fora daqui? Mas não tenho raiva por isso... Tenho pena e ódio de gente que caminha pela cabeça dos outros. Todo mundo aí anda de coração mole por Aruan... E ele não passa de uma grande besta. Fica alegre no meio do povo. Todo mundo passando fome e ele fazendo festa. Deixa pra lá, Cota... Você não me entende...

Para combater Aruan e a religiosidade da aldeia, Firmino, como qualquer outro contraventor, não tem escrúpulos e lança mão de expedientes de todos os tipos, “mesmo que para isso ele destrua o equilíbrio do lugar, provoque a fome de todos e até a morte de alguns” (Carvalho, 2003, p.150). Em um desses momentos, Firmino, mesmo não acreditando em religião, recorre ao Pai de Santo Tião, para que ele faça um “despacho” para destruir a rede e contra Aruan, o filho de Iemanjá, protetor de Buraquinho. Inicialmente o “despacho” parece surtir efeito, a rede fura e os pesadores gritam que Aruan teria morrido. Firmino comemora: “Foi pra ele se acabar e nem achar o corpo. Agora deve estar muito melhor, dormindo junto de Iemanjá. Ele não vivia querendo? Ham?”. Entretanto, Aruan ressurgue das águas e Firmino volta a criticar a religião: “Eu sabia que tudo era mentira... arrisquei porque quis...”. Firmino irá recorrer 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 estruturam o protagonista e o próprio filme, os quais se localizam entre a denúncia social e a força da magia – os dois vetores que se chocam, mas também se amalgamam no enredo.

Como afirma Ismael Xavier, esse jogo de vaivém de Firmino torna “problemática a sua posição efetiva diante dos valores religiosos da comunidade” (Xavier, 1983, p.25). Uma primeira resposta a ser dada a essa contradição do protagonista é a de que a religiosidade africana exerce um poder tão forte no imaginário coletivo baiano, a ponto de pessoas sem convicção religiosa, como Firmino, assumirem uma postura ritualística; situação que se estende ao próprio diretor que, ao longo do filme, na sua tentativa de criticar a religião, acaba muitas vezes valorizando-a. Portanto,

nem mesmo Glauber escapa da influência da cosmologia do Candomblé. Por outro lado, Firmino é um indivíduo desterritorializado – não pertence mais à comunidade, que o trata com desconfiança, e não consegue se inserir na cidade, onde ele atua como um marginal; titubeia entre os valores citadinos e os da aldeia de pescadores.

Essa oscilação de Firmino está presente também na sua reação ao insucesso da sua primeira empreitada, quando promete em tom de ameaça: “vou levantar um *barravento* a ponta de faca”. Nesse momento, ele modifica a expressão religiosa, dando um sentido materialista. Mais uma vez há uma confluência entre os elementos mundanos e sagrados.

Enquanto os pescadores costuram a rede, Firmino se dirige a eles, tentando convocá-los para a luta, mas eles são indiferentes ao discurso politizado de Firmino:

Trabalha, cambada de besta! Trabalha! Preto veio para essa terra pra sofrer. Trabalha muito e não come nada. Menos eu, que sou independente. Já larguei esse negócio de religião. Candomblé não resolve nada, nada não! **Precisamos é lutar, resistir... Nossa hora está chegando, irmão!**

Firmino, assim com outros protagonistas de Glauber Rocha, tenta empurrar o processo político e revolucionário para frente; parece que o cineasta tenta a todo custo despertar a consciência política na população mais pobre, no entanto, como nesse filme, a tarefa é difícil, complexa, árdua. Em *Barravento*, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a revolução aparece como uma necessidade, em virtude da miséria latente. Contudo, a concretização da consciência política é tortuosa e o caráter da revolução ainda está por ser determinado.

Em seguida, Firmino cumpre o prometido e “levanta um *barravento* a ponta de faca” quando ele volta a furar a rede, só que agora com uma navalha. Ao ser surpreendido por Cota, Firmino justifica o ato, num crescente tom de revolta:

Meu pessoal lá na cidade sabe que as coisas vão melhorar. Foi por isso que eu cortei a rede. A barriga precisa doer mesmo. Quando tiver uma ferida bem grande então todo mundo grita de vez.

Nos filmes de Glauber Rocha, a referência à cidade é frequente. No caso de *Barravento*, a cidade é o lugar do debate político e da formação teórica de esquerda, onde se concentra um maior número de trabalhadores – importante, portanto, para tirar Buraquinho do isolamento e colocar os pescadores em contato com as organizações representativas da classe. Como afirma Jean-Claude Bernadet, “[a cidade é] fonte de ideias perturbadoras e renovadoras, quer seja enviando para o interior indivíduos portadores dessas ideias... quer seja chamando a si pessoas que aspiram uma vida melhor” (Bernadet, 1977, p. 60). Entretanto, no filme há opiniões contrárias às de Firmino, que fazem o contraponto, como a personagem Cota que diz: “Agora eu me lembrei do homem que um dia me convidou pra trabalhar na cidade. O serviço era na cama. Não liguei nada e um dia o camarada abriu a boca e falou que me amava... Mas cadê coragem pra casar? Pra ser cachorro de dia e mulher de noite, prefiro comer peixe aqui mesmo”; e a opinião de uma esposa de pescador: “Se os homens vão trabalhar na cidade, não arranja nada... Quando eu vim da seca do Norte pensei que aqui era melhor... É tudo igual, a fome come até os ossos da gente...”. Como fica evidenciado, essas personagens consideram que a cidade possivelmente não irá resolver seus problemas, pelo contrário, a fome e o desemprego podem ser maior, podendo agravar as suas condições sociais. Em *Barravento*, Glauber apresenta a desilusão com a aspiração de viver na cidade, como atesta a fala dessas personagens.

Por outro lado, mais uma vez o discurso de Firmino assemelha-se à proposta teórica marxista, quando ele afirma que a privatização dos meios de produção e, em particular, a propriedade, agravaria as contradições, possibilitando a realização de uma revolução:

Esta ‘alienação’... pode ser superada, naturalmente, apenas sob dois pressupostos práticos. Para que ela se torne um poder ‘insuportável’, isto é, um poder contra o qual se faz uma revolução, é necessário que tenha produzido a massa da humanidade como massa totalmente

‘destituída de propriedade’; e que se encontra, ao mesmo tempo, em contradição com um mundo de riquezas e de cultura existente de fato. (Marx; Engels, 1982, p. 50)

Na sequência seguinte, três funcionários do dono da rede e mais um policial chegam à comunidade para confiscar a rede. Aruan, o prometido de Iemanjá e fiel ao Mestre, reage a Firmino:

“Nós temos que reagir!... Viemos de lá escravos mas a escravidão já acabou.

O Mestre pondera:

Direito de pobre é trabalho. Com as jangadas se pesca, é mais arriscado, mas o peixe é nosso. Tem que ser assim até o fim.

Aruan se conforma mais uma vez e é neste momento que intervém Firmino:

“Cadê os homens daqui pra botar aqueles caras pra fora?”

O Mestre retruca dizendo que Firmino não deve se intrometer nos assuntos da comunidade, ao que ele responde:

Mas eu também sou irmão... Tou querendo ajudar...O que há é que na hora da necessidade ninguém tem coragem... O Mestre vive aceitando tudo...Tem razão... já está velho... Mas até os mais fortes ficam de rabo entre as pernas? Pois eu, eu Firmino Bispo dos Santos, só porque não gosto de polícia, vou espantar aquele soldado com carabina e tudo.

Aruan salta à frente de Firmino, dizendo que quem manda é o Mestre. Firmino questiona a independência de Aruan e ergue a navalha. O Mestre reage, bate no rosto de Firmino e ordena que ele desapareça da aldeia. Cabisbaixo, Firmino se retira lentamente.

A partir de então, os pescadores serão obrigados a pescar de jangada, podendo ter que enfrentar uma tempestade (*barravento*). É o momento no qual o poder sobrenatural de Aruan será testado. Nesse momento, há uma roda formada somente de homens e uma outra somente de mulheres; na primeira contam-se histórias sobre pescaria e na segunda sobre Iemanjá, e nas duas contam-se histórias sobre o barravento. Nessa passagem, o filme mostra a importância da oralidade na transmissão do mito¹⁷; pelo lado das mulheres, quem conta o passado é Dona Zezé, que alerta parra os perigos quando não se atende ao pedido de um orixá. Na sequência, ela explica individualmente para Naína a obrigação de Aruan, por quem a jovem é apaixonada: ele não pode se casar, tem que se manter casto durante toda vida, pois é filho de Iemanjá.

Aruan parte para o mar com dúvidas sobre o seu poder místico, como confirma a sua conversa com o pescador João:

O que é nós vamo fazer João? O Mestre parece que não entende. Jogou o povo no fogo. Ninguém tem raça de se meter no mar em cima de uma jangada dessa... Vou eu, você, Chico, a turma boa... e os velhos? Vai tudo morrer afogado...

À noite, Aruan lança-se ao mar sozinho, para garantir a proteção dele e dos outros pescadores, que no dia seguinte o acompanham. Enquanto isso, no terreiro, Mãe Dada e as filhas-de-santo cantam e dançam para Iemanjá.

Aruan retorna do mar com os outros pescadores e são saudados, depois da pescaria bem sucedida. Firmino, inconformado, reage e tenta convencer Cota para seduzir Aruan e assim quebrar o seu encanto. Ela hesita, dizendo: “Mulher que encosta nele morre...”. Firmino retruca: Morre nada, morre nada! Quem mata muito é fome, é bala, é chicote. Minha amiga, tem milhões de negros sofrendo no mundo inteiro. Cada um que se livra pode livrar um milhão...”. Mais uma vez Firmino, contraditoriamente, recorre a expedientes sobrenaturais com o intuito de criticar

¹⁷ Na Grécia antiga, o canto do “Aedo” (poeta-cantor) era fundamental “nas comunidades pastoris e agrícolas anteriores à formação da Polis e adoção do alfabeto” (Lopes,1994, p.5)

o poder religioso, mesmo que na própria justificativa reafirme o discurso político e negue os valores da magia.

Na segunda noite, Cota seduz Aruan e os dois mantêm relações sexuais. Neste ínterim Firmino insinua para Seu Vicente, um velho pescador, que Iemanjá o chamava, e ele se apressa e corre para o mar a fim de se encontrar com a orixá. Pela manhã, Firmino comunica a Aruan que Seu Vicente foi em busca de Iemanjá, e Aruan lança-se ao mar. Chico, seu amigo, vai em seguida, o *barravento* começa, Seu Vicente e Chico morrem no mar e Cota, ao correr da tempestade, tropeça, cai no mar e desaparece. Aruan, desolado, volta sozinho, quando surge Firmino para denunciar a quebra de votos de Aruan:

[...] Quem já viu santo de carne e osso? Chico foi pro mar pensando que tava protegido e acabou morrendo... É preciso mudar a vida de Aruan. Ele é homem igual aos outros, gosta de mulher e não domina o mar... Feitiço é negócio de gente atrasada, é preciso acabar com isso!

Na delação de Firmino é possível perceber a influência do pensamento desenvolvimentista (já aqui analisado), a defesa de novas práticas e de novas ideias, que se contrapunham à suposta visão de país atrasado, arcaico, detentor de valores tradicionais, que atravancavam o pleno desenvolvimento econômico e espiritual do Brasil; era a sonhada modernização, compartilhada pela direita e por amplos setores da esquerda.

Em consonância com o ideal de “Brasil moderno”, Aruan é desmistificado, reage e parte para agredir fisicamente Firmino. Os dois lutam capoeira, Firmino sai vitorioso dizendo que deixará Aruan vivo para que ele possa “salvar o povo” e afirma para a aldeia: “é Aruan que vocês devem seguir! O Mestre não! O Mestre é um escravo!”. Em seguida Firmino caminha pela praia em direção aos rochedos e não aparece mais no filme. A partir de então, Aruan se transforma, assume a posição política de Firmino, e passa a contestar a crença local:

Peixe se pesca é com rede, é com tarrafa! Peixe se pesca é no mar, não é com reza não!

Ao longo do filme, Aruan é outro personagem que sofre oscilações; ele é fiel ao Mestre, mas tem dúvidas sobre o poder religioso, concomitantemente, questiona a condição social da aldeia subjugada pelo patrão que mora na cidade.

Na etapa final do filme, fecha-se um ciclo, o de Firmino; e começa um outro, o de Aruan. Nessa passagem, está caracterizada a renovação ritualística do mito, segundo Mircea Eliade, citando H. Frankfort; a renovatio “pode ser considerada a criação de nova época, após uma perigosa interrupção da harmonia entre a sociedade e a natureza, uma situação, portanto, que faz parte da natureza da criação do universo” (Eliade, 1994, p.42). No caso de *Barravento*, é uma situação que faz parte também da criação dos homens, como agentes da história.

O objetivo da renovação é fortalecer a aldeia para o próximo período, e ela denota a transformação de alguns personagens: o jovem Aruan passa pelo processo de iniciação e assume a sua nova identidade com um posicionamento secularizado. O filme aponta, dessa forma, que ele segue os passos do Exu Firmino, pois como reza o ritual “o sacerdote reproduz o itinerário exemplar dos Imortais e repete seus gestos e suas palavras” (Eliade, 1994, p.46).

O ciclo da renovação, além de ser refigurado na transformação de Firmino e de Aruan, também está presente na morte do pescador Chico e no nascimento de seu filho, quando Dona Zezé diz: “é bonitinho esse menino... Parece com Aruan...”, anunciando que a criança será o novo Aruan. A renovação tem um sentido dialético, a contraposição de forças opostas permite a passagem para uma nova etapa, representada pela síntese perseguida por Glauber na união entre a ação política militante com a cultura nacional, em busca de uma resposta política revolucionária.

Essa síntese está demonstrada nos momentos finais do filme, na união entre Naína e Aruan. Os dois também passam por um ritual de iniciação: Naína, a personagem branca de *Barravento*, que ao longo do filme demonstra rejeição ao Candomblé, no final aparece com os cabelos corta-

dos ao fazer os “trabalhos” na camarinha¹⁸; e Aruan, que desiste da opção religiosa e parte para cidade, seguindo os passos de Firmino. Os dois têm caminhos opostos, mas se unem, reforçando a mitologia e a síntese dialéctica. No seu último diálogo com Naína, ele diz:

Você não fica sozinha... Pode passar um ano com a mãe Dadá se acha que é bom... Eu vou para a cidade trabalhar pra gente ter uma rede nossa. Firmino é ruim mas tem razão... Ninguém liga pra quem é preto e pobre, nós temos de resolver nossa vida e a vida de todo mundo [...].

A união entre Aruan e Naína, no final de *Barravento*, representa a resposta política de Glauber Rocha, que ele ainda iria preconizar nos manifestos *Estética da Fome* e *Estética do Sonho*: é a partir das estruturas mais significativas da formação cultural do país, como a religiosidade, e da ação militante de uma arte libertadora, que se poderá realizar uma revolução original na América Latina.

O final confirma a estruturação circular e mítica do filme: Firmino aparentemente cumpre a sua missão, e Aruan assume a sua posição em um novo ciclo, uma nova época, após a interrupção da harmonia social, perpetrada por Firmino. Aruan se despede do filme diante do mesmo farol que Firmino aparecerá pela primeira vez; é a referência de uma nova luz (a desalienação) sobre a população de Buraquinho.

6.3 A Escatologia de *Barravento*

Em seu primeiro longa-metragem, Glauber Rocha já apresenta as linhas que irão caracterizar o perfil de sua cinematografia, como, por exemplo, a mediação do enredo realizada por contraposições ou por contradições. Essa característica se apresenta na própria estrutura central do filme: Firmino recorre à religião para tentar convencer a aldeia de Buraqui-

¹⁸ Segundo Edison Carneiro, ao entrar na camarinha, já recebe o nome de iaô, passam 17 dias em completo retiro espiritual; depois de concluída a iniciação, o “chefe do Candomblé precisa fazer ou assentar o santo, pôr o devoto em condições de servir de bom veículo ao orixá” (Carneiro, 1948, p.71).

nho de que o Candomblé é um “atraso” e, ao triunfar sobre seus oponentes, o que fica demonstrado é o poder da religião. A oscilação que acompanha a trama em vários momentos demonstra que, em *Barravento*, como afirma Ismail Xavier, não há um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores (Xavier, 1983, p. 19). A narrativa, onde se lê o ponto de vista do diretor, oscila “entre os valores da identidade cultural – solo tradicional de reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho” (Xavier, p.41).

O filme, mediado por contradições, encaminha a questão religiosa para o dilema: ela deve ser considerada fator de alienação ou elemento vital de resistência cultural? *Barravento* aponta para os dois caminhos, pois, apesar de a religião ser considerada fator de passividade, de contenção da comunidade de Buraquinho, diante da situação de pobreza, Glauber mostra que – na estrutura do filme e também nos conteúdos dos arquétipos da formação brasileira – em *Barravento*, esses elementos estão refigurados nas tradições religiosas e culturais negras¹⁹ e são, portanto, fundamentais como princípios de resistência cultural e política. A busca do inconsciente coletivo nacional, reconhecer as pulsões desse inconsciente para poder avançar em direção a uma resposta genuinamente brasileira, como explicita Glauber, sobre a questão do negro no Brasil:

[...] o sentimento negro é o maior do mundo e é ele quem faz o brasileiro vibrar no carnaval e no futebol, duas manifestações perigosas para os industriais da fome. Porque a mesma fúria pode explodir nas praças. E sem dúvida marchamos para esta festa.²⁰

¹⁹ Como também é expressa nas gírias populares locais, como, por exemplo, quando Firmينو, juntamente com outros pescadores, no início do filme, cruza com duas mulheres e ele as cumprimenta: “Bença minha tia”; ou quando em uma das reações a Aruan, ele diz: “É o que você pensa, velho!” ou ainda quando delata a relação sexual entre Cota e Aruan: “Eu vi a miséria ontem de noite”

²⁰ Rocha, “Experiência ‘Barravento’ – Confissão sem molduras (3º caderno - *Diário de Notícias*, 25 e 26 de dezembro de 1960)”.

Por conta dessa construção, *Barravento* amalgama as duas vertentes, crítica a religião, ao mesmo tempo em que a ratifica. No filme, a tradição popular, apesar de suas nefastas implicações políticas e sociais, não seria descartada. A importância do Candomblé estaria na percepção coletiva da realidade, que é compartilhada até mesmo por Firmino que, descrente, recorre ao despacho.

Além da própria trama que amalgama as duas vertentes mencionadas, a oscilação se configura nas atitudes políticas e “religiosas” de Firmino, na indecisão de Aruan sobre suas concepções em relação à religião e às condições sociais dos negros, e na resistência de Naína em se tornar uma iaô. A oscilação também se encontra na forma da narrativa instável, “marcada por saltos bruscos, pontos obscuros e por evidente desequilíbrio na sua disposição” (Xavier, 1983, p. 26). Por conta desse fator, “às vezes as coisa andam muito depressa, às vezes algo fundamental é dito na periferia do diálogo e, quase sempre as coisas não estão arranjadinhas nos seus lugares como o retrospecto talvez faça supor” (Xavier, 1983, p. 26). *Barravento* estabelece um ritmo não cadenciado, formado por cortes secos, abruptos, desmedidos, acompanhando 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-brasileira²¹

Ancorado em uma estrutura mítica, a proposta revolucionária de *Barravento* não é conclusiva; para se compreender, é necessário que se acompanhem esses vaivéns, essas oscilações e a forma circular da trama que marcam o filme. Por isso, o conceito de revolução em Glauber não se apresenta de modo linear, pelo contrário, ela se apresenta muitas vezes de modo paradoxal, como é paradoxal o raciocínio popular. Portanto, é como se compreende a sua proposta revolucionária.

Glauber elabora uma mitologia própria, na qual insere a sua proposta revolucionária, capaz de comportar, por exemplo, a figura de um Exu marxista-leninista, mas que concomitantemente não se afasta de sua

²¹ O crítico e cineasta Orlando Sena afirmava que *Barravento* “é o filme que mais se aproxima de uma vitória na busca de um ritmo brasileiro.” (Sena, “Em busca do ritmo”, 3 e 4 de junho de 1962, *Diário de Notícias*)

“africanidade e de seus mitos” (Bentes, 1997). Para Glauber a Revolução do Terceiro Mundo “passa pela desmistificação dos mitos” (Bentes, 1997, p.27), sejam eles terrenos ou sagrados, mas passa também “pela transformação mítica dos personagens e pela construção de novos mitos” (Bentes, 1997, p.27). A cosmogonia glauberiana cria novos valores com o objetivo de se construir uma nova sociedade, livre do condicionamento colonial.

7. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – O VISLUMBRAR DE UMA REVOLUÇÃO

No seu segundo longa-metragem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber Rocha confirma a construção de um estilo. Como em *Barravento*, a estrutura fílmica é elaborada a partir de uma mitologia própria, 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). O diretor se esforça em não assumir uma atitude paternalista diante dos problemas sociais que afligem, principalmente, os estratos mais pobres da sociedade brasileira (o lupemproletariado). Por isso, tenta encaminhar o discurso fílmico não apenas de uma visão externa, querendo exortar as massas a qualquer custo à revolução, como fazia Firmino em *Barravento*¹, mas também compreender esse fenômeno por dentro:

Foi [Leon Hiszman] quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um tremendo impacto, e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens. (Rocha et al. 1965, p. 31).

Por esse motivo, Glauber recorre à oscilação já presente em *Barravento*, que se encontra, mais uma vez, presente no enredo, na atuação dos

¹ Como vimos em *Barravento*, apesar da condenação do misticismo da religiosidade afro-brasileira, o diretor faz ponderações em algumas passagens do filme e no resultado final; tenta levar em conta o ponto de vista da cosmologia negra. Entretanto, alguns pesquisadores insistiam (e insistem) em sublinhar apenas o pseudo caráter populista e paternalista da obra de Glauber, como afirma Jean-Claude Bernadet sobre *Barravento*: “O povo, proletariado e pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e as soluções” (Bernadet, 1977, p.31)

atores, na psicologia dos personagens² e na montagem nervosa. Entretanto, Glauber não apenas coloca no mesmo patamar a dimensão laica da história e do destino mitológico, mas, principalmente, aprofunda e sintetiza fatos históricos (como o cangaço e o messianismo) com o mito popular (representado na religiosidade sertaneja e na literatura de cordel³).

Deus e o Diabo na Terra do Sol também aprofunda o viés antropológico perseguido por Glauber, a ponto de ele procurar inserir na própria obra o ponto de vista da população pesquisada. Glauber entrevistou pessoas de Cocorobó e Monte Santo no Sertão da Bahia, tentando perscrutar e compreender a lógica do pensamento popular local. Com essas entrevistas é que ele constrói o fio condutor da trama, e alguns relatos são de fato inspiradores para Glauber, como o de um morador da região, 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 [...]. (Rocha, 1965, p. 12)

Esse tipo de raciocínio, comum entre as pessoas entrevistadas por Glauber, compõe a estruturação do filme *Deus e o Diabo* que se organiza entre esses fatos, como os relatados por Pepedro: o messianismo, o cangaço e a questão da configuração da consciência popular diante desses dois

² Um primeiro exemplo é a figura do beato Sebastião, que promete retirar o povo pobre da miséria dando-lhe um novo mundo, onde os cavalos comem as flores e as crianças bebem leite dos rios; entretanto, D. Sebastião atua de forma violenta contra os próprios discípulos, o que de alguma forma afasta-os desse sonho; outro exemplo é a utilização da palavra diabo ou satanás por Corisco, o termo tanto pode definir o inimigo, representante das forças do mal (o governo, um coronel ou as forças de repressão), quanto pode indicar um aliado valente e destemido (o vaqueiro Manuel) ou o próprio Corisco – o Diabo Loiro.

³ O próprio Cordel sintetiza fatos históricos com a criação artificial.

fenômenos históricos e das condições sociais do lugar. Segundo Glauber, todas as vezes que ele pedia para contar os mesmos fatos, os depoimentos variavam: “Se o senhor interroga outra vez (...) (eles) recontam a estória partindo de outros pontos, tecem o passado na livre memória.” (Rocha et al. 1965, p.10). Ou seja, os fatos históricos são reelaborados pelas versões das pessoas que viram ou que disseram ter visto Antônio Conselheiro e os cangaceiros. 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 essa rica interpretação da história, Glauber analisa o consciente e o inconsciente coletivo da população do sertão nordestino, e tenta vislumbra de que modo, com as revoltas populares, pode-se erigir uma consciência revolucionária. Como se observa no depoimento de Pepedro, ele questiona o sofrimento cotidiano provocado pela pobreza local e pelo autoritarismo governamental, apresentando aparentemente disposição em participar de uma revolta semelhante àquelas perpetradas por Antônio Conselheiro e Lampião.

Por isso a oscilação, que permeia os filmes glauberianos, está também presente mais uma vez, tentando captar o vaivém do raciocínio do sertanejo, que reage às formas de exploração, às quais está submetido, mas que ao mesmo tempo ratifica essas formas quando, por exemplo, alguns sertanejos pobres atuam como jagunços dos coronéis.

A confluência do mundo material concreto com o mundo criado pela imaginação está presente também no cordel que pontua a estruturação fílmica. Glauber assimila a rapsódia sertaneja, na qual é contada uma epopeia, nesse tipo de literatura:

[...] o aspecto imaginativo que transforma o narrado em feito heroico, 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 opostos, quando a história acaba (Tolentino, 2001, p.175).

Entretanto, a socióloga Célia Aparecida Tolentino observa que, na literatura de Cordel, os conflitos apresentados não são superados, pois sobrepõem a eles “novos conflitos e até elementos distintos, mas não avança, aliás, para um conhecimento novo” (Tolentino, 2001, 176). Para a pesquisadora, é necessária a intervenção de um segundo narrador, para imprimir o caráter dialético ao filme, no qual os conflitos apresentados sejam superados e que, assim, se possa avançar para uma nova realidade. Para alcançar essa superação, Glauber lança mão de outros recursos, além do Cordel, como a música erudita de Villa-Lobos e a inserção do pensamento marxista nos diálogos dos 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).

A inserção de elementos estranhos à literatura de Cordel não demonstra maniqueísmo por parte do diretor, muito menos desrespeito à tradição popular; pelo contrário, aponta para uma valorização em outros termos. Nessa atitude Glauber reafirma os princípios do Cinema Novo, fundamenta-se na cultura popular e encaminha a obra para uma proposta revolucionária. Consequentemente, alguns traços e algumas conclusões de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se coadunam com as ideias e com o discurso do movimento. Por exemplo, a história ambientada no sertão nordestino, apresentada por Glauber Rocha, denota (independente de ser sutil ou não) que a ação dos indivíduos é condicionada pela organização política-econômica-social que se estabelece na região (e essa por sua vez é atualizada e ratificada pelos atores sociais). Esse tipo de conclusão, em que a infraestrutura e a superestrutura condiciona os problemas individuais, era comum na reflexão feita pelo Cinema Novo.

Se as oposições presentes na narrativa do Cordel não levam a uma nova síntese, como afirma Célia Aparecida Tolentino, Glauber se encarrega de estabelecer vínculos dialéticos na trama do filme. As contradições existentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se sobrepõem: o bem e o mal; a vida e a morte; a terra e o sol; deus e o diabo. A bipolaridade não é estanque, as oposições se entrelaçam. O beato Sebastião, aparentemente, é o representante de Deus, mas Antônio das Mortes diz que ele tem parte com o diabo; Corisco, o Diabo-Loiro, é seguidor do “padim Cícero”, e os dois campos são protegidos por São Jorge. Do mesmo modo, a dialética é inserida para caracterizar psicologicamente os personagens, permitindo a não fixação de qualidades positivas ou negativas. Tanto uma quanto a outra fazem parte da constituição dos protagonistas: os representantes da classe dominada/oprimida são ciumentos, violentos, invejosos, egoístas, amorosos, solidários, raivosos, desiludidos, esperançosos e ainda angustiados, indiferentes e tristes. Em relação aos representantes do poder local (o padre da Igreja oficial e os coronéis) é possível perceber que são autoritários, inescrupulosos, violentos, gananciosos, mas também são vítimas da violência generalizada.

Por outro lado, a composição do filme, feita por oposições, se baseia no mito, já aqui analisado. As personagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* se enquadram na definição de mitos ao condensarem não somente características de personalidades históricas (por exemplo, o beato Sebastião se inspira em Antônio Conselheiro) como assumem os próprios fatos históricos; assim, o beato significa o messianismo que existiu no sertão, 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.

Em *Deus e o Diabo...*, Glauber realiza um filme original, com a inserção da dialética e do mito, monta um épico com o formato da literatura de Cordel, e consegue ainda expressar um ponto de vista revolucionário.

7.1 Manuel é o Povo do Sertão

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, que 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 Mortes que, a mando da Igreja e dos coronéis, 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 Mortes. Ainda sem opção, Manuel e Rosa correm pela caatinga em direção ao mar. Como afirma Ismail Xavier, a trajetória de Manuel aponta para “determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão” (Xavier, 1983, p.74). No filme, especificamente, são três formas que representam respectivamente as três fases da trama: 1) Manuel-vaqueiro; 2) Manuel-beato; 3) Manuel-cangaceiro (Xavier, 1983, p.75).

A “Canção do Sertão” de Villa-Lobos introduz no filme um tom dramático, acompanhado pelas imagens aéreas da paisagem árida do sertão. Tal como em *Barravento*, o diretor, no início, apresenta o palco no qual se desenrolará o épico, no caso o de Manuel e Rosa. Em seguida aparece a queixada em decomposição, com moscas ao redor⁴; Manuel agachado

⁴ Referência à carne podre do filme *O Encouraçado Potekim* de Eisenstein.

a observa com desolação, coça a barba, levanta-se e a câmera focaliza em detalhes a roupa de couro surrada de Manuel, apresentando um tipo de representação que mostra a preocupação de Glauber em descrever fidedignamente os trajes usados pelos vaqueiros do sertão, fugindo a qualquer estilização comum das produções estereotipadas de inspiração hollywoodianas que maquiavam a realidade. Esse olhar – que descreve em minúcias o traje de Manuel –, além de ser um elogio do diretor às tradições culturais do sertão, demonstra a tentativa do cineasta em criar uma estética que correspondesse à realidade brasileira, que está expressa no modo de andar do vaqueiro, no traje das personagens e na fotografia que interage com o tema representado⁵.

Na sequência seguinte, Manuel se dirige ao cavalo e se desloca pela vegetação da caatinga. A música de Villa-Lobos cessa e ouve-se a voz de um cantador apresentando a história (seguindo o método brechtiano), no caso um cantador popular do sertão.

Manuel e Rosa viviam no sertão
trabalhando a terra com as próprias mão.
Até que um dia, pelo sim, pelo não
entrô na vida deles o santo Sebastião
Trazia bondade nos olhos
Jesus Cristo no coração.

E nesse momento Manuel encontra Sebastião e os devotos que entoam cânticos religiosos: “As ovelha desgarradas / que andam em pastos perdidos/ procurando seu rebanho/ e o Senhor da Boa Vida / Quero deixar este mundo / com a minha triste sina/ procurando seu rebanho / e o Senhor da Boa Vida”. Reflexivo com a morte de uma rês e possivelmente em virtude das próprias condições sociais do lugar, Manuel fica tocado pelo que vê e, na sequência posterior, tenta convencer Rosa:

⁵ Valdemar Lima, diretor de fotografia de *Deus e o Diabo*, denomina a fotografia do filme de “fotografia participante”: “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).

- Rosa, eu vi o Santo Sebastião! Ele disse que évem um milagre salvar todo mundo. Tinha uma porção de gente atrás dele e os fiéis tudo cantando... e rezando [...]

Rosa que está pilando milho, não responde, age com indiferença. Manuel se dirige para a mãe que está sentada junto à porta de casa, mas ela também não responde. Manuel tenta convencê-las mais uma vez:

Mãe também não acredita... Mas eu vi! Ele me olhou aqui dentro... É o milagre, Rosa é o milagre!

Manuel no fundo tenta se convencer, não está convicto da santidade de Sebastião, mente ao dizer que o santo olhou no olho dele. Durante todo o filme, Sebastião não encara as outras personagens e nem a câmera⁶. O momento inicial do filme descreve a desesperança do casal Manuel e Rosa diante das condições sociais do sertão, sendo que o primeiro se esforça em enxergar uma saída para essa situação, nem que seja pela religião.

Manuel realiza um tipo de trabalho comum no sertão: ele cuida do gado e, como forma de pagamento, ele recebe do grande proprietário, o coronel Moraes, a “quarta” (tem direito a uma cabeça de gado entre quatro nascidos). Paralelamente, é responsável por culturas próprias de milho e mandioca situadas em terras secundárias do coronel, onde o vaqueiro reside, e 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, devido principalmente aos poucos recursos que adquire nas relações de trabalho descritas anteriormente. Ele não dispõe de terra própria para ser um agricultor autônomo e se vê obrigado a trabalhar nas terras do grande proprietário.

Como outros trabalhadores do campo no Brasil, Manuel sonha em conquistar um pedaço de terra e sair do jugo do coronel:

⁶ Glauber segue assim o depoimento que ele coletou com uma moradora de Monte Santo sobre Antônio Conselheiro: “O Conselheiro? O Bom Jesus, ele nunca que olhava as mulher de frente, ele sempre dava as costas” (Rocha, 1965, p.9)

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.

Enquanto isso não acontece, Manuel e Rosa se encontram desolados, a seca persiste e dificulta o plantio, o dinheiro é pouco, o alimento escasso. Possivelmente com a produção castigada pela seca, Manuel não tinha como cobrir os custos do aluguel da terra; e, mesmo que conseguisse algum recurso com a venda de algumas reses, dificilmente obteria terras férteis e em número suficiente para o êxito econômico do estabelecimento rural. Nessas condições, a pequena propriedade é absorvida pela grande, através de invasões ou por endividamento, para que as melhores terras para a plantação continuem situadas na maioria das vezes nos limites da grande propriedade.

Não tendo direito a terra, cabe ao trabalhador rural vender a sua força de trabalho ao grande proprietário, por um preço bastante inferior ao da força-de-trabalho no meio urbano. Além dessas vicissitudes, o trabalhador rural, em especial o do sertão, está mais suscetível de sofrer determinados constrangimentos nas relações de produção: retenção por dívida, trabalho escravo e até punições corporais.

No sábado, na feira, quando Manuel se dirige ao coronel Moraes para negociar a partilha do gado com o patrão, e sofre dele o abuso citado, como mostra a seguinte passagem do filme:

Manuel: Bom dia Coronel Moraes

Moraes: Bom dia

Manuel: Já trouxe as vaca mas morrerum 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 dicutir?
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 senhô...
O coronel Moraes chicoteia Manuel
Moraes: Prá você aprender, ordinário!
Manuel puxa o facão e mata o coronel Moraes

Nesse trecho, é possível observar um fato comum nas relações trabalhistas no campo: a informalidade, as relações de trabalho estabelecidas em acordos verbais, o que cria margem para que o empregador pratique abusos, como o não cumprimento desses acordos. Somente em 1963, com o Estatuto do Trabalhador Rural, é que o trabalhador rural passa a ter um mínimo de garantias como: “salário mínimo, repouso semanal remunerado, férias remuneradas, licença maternidade, indenização em caso de dispensa (...) obrigatoriedade de registro em carteira profissional etc” (Medeiros, 1989, p. 63). Entretanto, os direitos contidos no Estatuto não eram cumpridos em grande parte e até mesmo a tentativa de estender a CLT aos trabalhadores rurais sofria resistência.

A socióloga Célia Aparecida Tolentino, referindo-se a esse filme, afirma, entretanto, que o coronel Moraes descumpre um “direito costumeiro”, pois ele evoca uma “lei que o protege para além dos acordos fundados nas formas particulares, pessoais, adquiridas pelas relações sociais do nordeste sertanejo, onde o bom trabalhador tem proteção como paga e a esta retribui com favores” (Tolentino, 2001, p.182). Contudo, mesmo que se confirme essa assertiva, o tipo de autoridade de que estava investida a

figura do coronel indica que abusos como esses ocorriam com frequência. Havendo leis formais ou baseadas no costume, o fato é que elas, muitas vezes, não são cumpridas; a classe dominante teve (pelo menos até a segunda metade do século XX) a aquiescência do poder oficial para impor a sua vontade em detrimento a qualquer direito trabalhista.

A arbitrariedade observável no trecho destacado demonstra a forma de exercício do poder do coronel que, por sua vez, encontra respaldo no Estado, como membro da classe dominante brasileira; o coronel não tem dificuldades de impor a suas determinações⁷.

O “esquecimento” do governo no âmbito nacional, seja ele Colônia, Império ou República, fez crescer o poder local, sobretudo o dos coronéis. A falta de referência de uma autoridade oficial que de fato regulasse a justiça de maneira minimamente objetiva disseminou a violência. Como a autoridade do coronel, que era a maior, se baseava apenas nos seus caprichos, outros indivíduos ou grupos se arrogaram o direito de também eles ditarem as regras conforme as suas consciências, e assim agiram, por exemplo, os cangaceiros.

Manuel compreende que foi injustiçado, por isso questiona a lei (e indiretamente o Estado, mesmo que não tenha consciência). Ele não entende a falta de objetividade da lei, que só intervém a favor do mais poderoso. Aqui se esboça uma noção de consciência de classe por parte dos trabalhadores rurais, representados por Manuel, mas ela não se completa, já que o vaqueiro “não avança em direção aos elementos fundamentais que o oprime” (Tolentino, 2001, p.177).

Uma confluência de fatores (fome, miséria, agricultura inviabilizada pela seca, injustiça oficial, autoritarismo do coronel e a hipertrofia do poder deste) levará Manuel – que passa a ser, a partir de então, perseguido pelos

⁷ Esses fenômenos têm como origem a tradição colonial-escravagista que pesa de forma mais intensa sobre o trabalhador rural do sertão, devido aos seguintes fatores: diminuição das atenções da coroa em relação ao Nordeste com a transferência da capital do país para o Sudeste; falta de produtos, com a exceção da cultura do algodão, que tivessem um grande apelo comercial na região do semiárido e, por último, o fato de o Nordeste ser uma das áreas de maior ocupação populacional no passado e de ter ficado praticamente à margem do processo de industrialização no século XX, ratificando a posição secundária da região no contexto nacional.

jagunços do coronel Moraes – a uma profusão de sensações e raciocínios que o impulsionarão a tentar uma saída para esse estado de coisas. Aparentemente, essa saída seria revolucionária, mas o seu desespero e a sua revolta o levarão a cair em uma atitude estéril, exatamente pela falta de objetividade. Aqui o filme aborda uma das questões principais da cinematografia glauberiana, já analisada em *Barravento*: a consciência de classe. Diferentemente de *Barravento*, no qual Firmino utiliza-se de uma pregação quase sacerdotal para conscientizar a população de Buraquinho. Em *Deus e o Diabo*, Manuel se esforça para compreender os motivos que o aprisionam, ou seja, ele procura, mesmo sem saber, uma consciência política. O que está em jogo é saber como um trabalhador do terceiro mundo, com todos os obstáculos inerentes a sua realidade, poderá adquirir a consciência de classe. Em *Barravento*, o herói do filme, Firmino, tinha uma certeza dogmática sobre as suas teses, enquanto Manuel, o herói de *Deus e o Diabo*, ao longo do filme, se contorce na dúvida sobre qual caminho deve seguir.

Em uma tensão crescente, depois de matar o patrão, Manuel, numa cena rápida, elíptica (bem ao modo do cordel)⁸, sucede outra, na qual é perseguido por dois jagunços, que ele mata e, em seguida, o vaqueiro fecha os olhos de sua mãe, morta por um dos “cabras do coronel”.

Ao enterrar sua mãe, Manuel diz para Rosa:

– Eu sabia, Rosa. Você num quis acreditar, mas foi a mão de Deus me chamando pelo caminho da desgraça... Agora num tem outro jeito senão ir para Monte Santo pedir para Sebastião proteger a gente... Vambora logo... num temo nada pra levar a num ser nosso destino

Manuel, no seu esforço para compreender a realidade, deduz que os percalços pelos quais estava passando se traduziam na intervenção de entes

⁸ Segundo Glauber, a intenção desses cortes rápidos é expressar as histórias que ele ouvia em Vitória da Conquista quando criança, quando se costumava dizer que um determinado crime tinha ocorrido num abrir e fechar de olhos. Ele também diz 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.)

sobrenaturais, e que, portanto, deve se apegar à religião e seguir o destino, força inexorável que determina a vida dos seres humanos.

7.2 O Messianismo

Manuel, ícone representativo das classes mais pobres, se associa inicialmente numa atitude mística ao messianismo⁹ (semelhante ao movimento de Antônio Conselheiro em Canudos) do beato Sebastião. Como afirma o próprio Manuel, o que o leva ao movimento é o destino, apesar de ter sido a sua revolta contra o patrão o elemento deflagrador. O destino ao qual Manuel se refere denota mais uma vez a construção mítica do filme. O que leva o protagonista ao messianismo, além das injustiças sociais, é o fato de ele ter recebido uma espécie de chamamento sagrado para a luta (a morte de sua mãe é o sinal). Isso implica novos desdobramentos da personagem: a missão de Manuel é mítica e política. Ele é orientado por uma força (o destino) que não pode ser modificada e que já traçou o seu percurso na vida. Concomitantemente, o vaqueiro age assim porque deseja acabar com a miséria do sertão, o que demonstra também o intuito político, como provam as palavras de Manuel: “tô condenado mas tenho coragem. Entrego minha força a meu Santo (beato Sebastião) para libertar o meu povo!”.

Evidentemente, a frase também remete à característica dos movimentos messiânicos em aliar religiosidade e inconformismo com a situação social vigente. Mas a dimensão política de Manuel não se restringe a esse espaço, pois, quando ele se encontra com Corisco, reafirma a sua vontade de lutar: “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?”.

⁹ Os movimentos messiânicos significam comumente uma revolta contra a realidade social vigente, em que o líder religioso é tratado como um “Patriarca”. Muitos desses movimentos se inspiraram no mito de Sebastião, crença, segundo a qual, o rei de Portugal Dom Sebastião, morto em um naufrágio na batalha de Alcácer-Quibir em 1578, voltaria da guerra trazendo riquezas para todos, instaurando na terra o paraíso. No Brasil, os primeiros movimentos sebastianistas surgiram no século XVI.

Manuel assume uma missão política determinada pelo destino e pelas condições sociais em que vive; entretanto, parece não ter muita consciência do que isso significa, ele conhece alguns de seus inimigos e as injustiças do sertão, mas não consegue vislumbrar a origem dessa realidade. Ele passa por três fases: o emprego na fazenda, o messianismo e o cangaço, sempre em busca da consciência de classe, que se torna um esforço descomunal que se reflete no corpo, através das convulsões e dos gritos do personagem, demonstrando o quanto é difícil e dolorosa a conquista da consciência. Como afirma o pesquisador Cláudio da Costa sobre o filme: “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). Dessa forma, o *ethos* político de Manuel sofre oscilações ora em nome da questão religiosa, ora em nome de questões pessoais, e assim leva à “impossibilidade de encaminhar os conflitos para mudanças qualitativas” (Tolentino, 2001, p.192). Isso mostra a aporia em que se colocava o movimento revolucionário brasileiro: como os marginalizados poderão se transformar em sujeitos da história dando início à revolução?

Essa oscilação entre o político, o religioso e o individual também faz parte de outros personagens, no desenrolar da trama, fazendo que o ideal revolucionário apareça em alguns instantes para logo sucumbir. Um exemplo disso é o primeiro discurso do beato Sebastião que Manuel ouve no alto do Caminho de Santa Cruz¹⁰ 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

¹⁰ 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 al. 1965, p.10)

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.

O discurso, na maior parte, de fato pertence a Antônio Conselheiro. Glauber Rocha pesquisou pessoalmente junto às populações do sertão, sobre a passagem do Conselheiro. Dessa forma, a prédica de Sebastião é fiel à tradição dos movimentos messiânicos que ocorreram no Brasil desde o século XVI; as prédicas messiânicas comumente prometem um outro mundo, um mundo de abundância em que tudo vira alimento e, ao mesmo tempo, promete a redenção aos que sofrem e punição aos que vivem na usura; promessas semelhantes foram proferidas por outros movimentos sebastianistas, como o do Reino Encantado (1836/1838) em Pernambuco, que assim via o futuro: “se as pessoas eram pretas, voltavam alvas, como a lua, imortais, ricas e poderosas; e se eram velhas vinham moças”. Da mesma forma o cineasta foi fiel na caracterização de sua comunidade messiânica que, de modo geral, são comunidades de “rezadores [que] arrebanhavam os já expulsos da fazenda e acabavam recriando uma organização societal

liderada por um grande e poderoso senhor, que também exigia fidelidade e sacrifícios absolutos em troca da felicidade, da boa vida” (Tolentino, 2001, p.185). Entretanto, afora essas similitudes, Glauber Rocha introduz elementos estranhos na prédica messiânica. O beato Sebastião ganha contornos mais politizados, revolucionários, ele aponta e determina os “inimigos do povo”: “os prefeito, as autoridade e os fazendeiros”, “donos da terra”; aqui parece que a consciência de classe finalmente irá se estabelecer e que Manuel se tornará um líder, mas a força dessas afirmações se perde em meio aos sermões religiosos e aos rituais sagrados de penitência. Nem mesmo o pensamento marxista colocado na boca de Sebastião, quando ele diz: “o homem não pode ser escravo do homem”, é suficiente para impedir o esvaziamento político do discurso.

Por outro lado, nessa parte do filme, Glauber aproxima o messianismo do marxismo, a prédica que afirma que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão” contém a ideia de que, diante de uma realidade absurda de fome e miséria, está em curso uma transformação profunda, semelhante a um processo revolucionário, que será a redenção da população pobre do sertão.

A relação entre o messianismo e o marxismo está também na negação dos valores e da moral capitalista, baseada na competitividade, no individualismo e na ideia de progresso. As palavras do santo Sebastião propõem, assim como o marxismo, a construção de um novo mundo fundamentado na real solidariedade entre os homens e no fim da miséria. Por conta dessa opção política, os beatos se contrapõem à ordem estabelecida, enfrentam a fúria do Dragão da Maldade, representada pela República e pelo poder dos coronéis, além do poder da Igreja Católica oficial.

Como observa a pesquisadora Ivana Bentes¹¹, Glauber é tributário de um “ateísmo religioso” no sentido erigido por Lukács, ao enxergar na religião, com características da sociedade mística da Idade Média, uma forma de contestação ao racionalismo moderno, à sociedade industrial urbana, à quantificação e à mercantilização dos relacionamentos sociais (Löwy, 1990, p.54).

¹¹ Bentes, *Cinemas*, n. 13 s/d.

Em Glauber, há essa relação entre o socialismo e a religião, mas, tal como em Lukács, isso não significa que essa religiosidade místico-messiânica seja uma adesão à religião no sentido habitual, mas sim uma adesão ao *ethos* que encerra esse tipo de religiosidade, baseada no espírito contestador da ordem moderna capitalista. É nesse sentido que Paul Ernest se refere à primeira reação de Lukács diante da Revolução de Outubro:

Lukács chamou a atenção sobre a Revolução Russa e sobre as grandes ideias que, graças a ela, tornam-se realidades. A Revolução Russa (...) dá os primeiros passos para levar a humanidade além da ordem social burguesa da mecanização e da burocratização, do militarismo e do imperialismo, em direção a um mundo livre, no qual o Espírito reina do novo e onde a Alma pode ao menos viver. (Ernest apud Löwy, 1990, p.64)

Segundo o sociólogo Michel Löwy, esse tipo de formulação, a respeito de Lukács, é a combinação “da crítica cultural neorromântica do capitalismo, de uma espiritualidade semirreligiosa e de uma aspiração revolucionária pela mudança social” (Löwy, 1990, p.54). Glauber assume essa crítica ético-cultural do capitalismo, expresso no messianismo do Santo Sebastião, ele ressalta o aspecto revolucionário do movimento, estando de acordo com os seus princípios estético-políticos, tenta observar o que há de contestador na religiosidade popular, embora fique evidente no filme a necessidade de sua superação.

O reencantamento do mundo, proposto por esse *ateísmo religioso*, pode ser observado no personagem Manuel que, tomado por um sentimento difuso de injustiça, se entrega de modo integral ao messianismo, abandona Rosa na subida do morro em Monte Santo e diz a ela que, para se dedicar a sua missão política e religiosa, tem que se libertar de mulher e filho.

Embora, concomitantemente, Manuel demonstre dúvidas a respeito de sua opção, quando uma profusão de sentimentos contraditórios deixa-o conturbado, os gestos dele se apresentam de forma dilacerada; a sede por justiça e o desespero tornam Manuel um indivíduo em constante conflito consigo mesmo.

Manuel também oscila entre o religioso e o político. A sua tarefa é a de libertar a si e ao seu povo, e ele faz isso por um “chamamento” sagrado do destino. O encaminhamento ambíguo como esse torna turva a compreensão de Manuel e o deixa em permanente dúvida, caracterizando a difícil ascensão à consciência. O fato de Manuel ter matado o fazendeiro o colocou em um questionamento permanente sobre a sua condição, levando o vaqueiro ao movimento messiânico em busca de justiça.

No alto do morro de Monte Santo, a imagem dos estandartes religiosos ao vento, o conjunto dos fiéis em transe e a música *Magnificat Alleluia*, para Orquestra e coro de Villa-Lobos, imprimem, como afirma Xavier, “um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do êxtase coletivo” (Xavier, 1983, p.96). A essa representação religiosa, segue a versão violenta e moralista, quando os beatos, liderados por Sebastião, em contato com o vilarejo espancam as prostitutas e convertem à força parte da população.

De volta ao monte de Santa Cruz, Manuel e Sebastião estão na borda do monte e observam o horizonte; o santo aponta a existência de um outro mundo:

Do lado de lá tem ouro no mar. Tem pão feito de pedra, tem os cavalos comendo as flores.

No mesmo lugar, mas em outro momento, Manuel, ao lado de Rosa descrente, diz:

Eu sabia... Daqui eu vejo o mar e depois a Terra da Salvação (...) O bom vem depois Rosa. Depois do sertão vem o mar.

Enquanto os fiéis estão em transe dentro da capela, Sebastião ordena que Manuel procure uma criança para o sacrifício, com o intuito de livrar Rosa do seu ceticismo, “lavando” a alma de Rosa com o sangue da criança. Ao trazer Rosa e o bebê para o interior da capela, ao sacrificar a criança com um punhal, Rosa reage e mata Sebastião. Ao mesmo tempo, em outro local, Antônio das Mortes é contratado pelos fazendeiros e pela Igreja para

acabar com o movimento messiânico. Ao encontrar o santo morto, Antônio das Mortes não encontra resistência por parte dos fiéis e extermina-os.

Nesse conflito, Rosa e Manuel são poupados por Antônio das Mortes, e Manuel segue em direção ao cangaço, mesmo sem o consentimento de Rosa, pois ela sempre quis outra opção: "... vambora, vamo trabalhar pra ganhar a vida da gente antes que um dia venha as tropa do Governo e faça como fizeram em Canudo e Pedra Bonita. Mata homem, mulher, degola os menino..." Ela não concorda com as alternativas de Manuel, mas possivelmente não haveria outra.

O vaqueiro Manuel tenta escapar dos códigos de honra do sertão, mas ele ainda é, em parte, movido por essas relações tradicionais, fazendo que ele se dirija ao movimento do beato em busca de vingança pela morte da mãe, ainda que estivesse aí embutida a vingança em nome de seu povo.

O filme apresenta esses expedientes tradicionais do sertão como a vingança, a proteção e a lealdade, que fazem parte da realidade rural nordestina até a primeira metade do século XX, como de alguma forma ocorriam, talvez de modo menos sistemático e intenso em outras localidades do Brasil naqueles anos sessenta, quando o filme foi realizado. Setores da esquerda naquele período viram nessa relação semelhanças com os contratos sociais do sistema feudal, suserania e vassalagem, que eram vigentes na Europa da Idade Média. Em virtude disso e de outros fatores, era comum, de acordo com esse pensamento, considerar a agricultura brasileira como uma organização econômica feudal. Como vimos anteriormente, não se trata de "restos feudais", mas sim de relações sociais e de trabalho do campo, que derivam do autoritário regime colonial-escravagista brasileiro.

7.3 O Cangaço

O cego Júlio, um trovador de cordel, conduz Manuel e Rosa pelo sertão e chegam ao lugar onde está o bando de Corisco.

Da morte de Monte Santo
Sobrou Manuel Vaqueiro
Por piedade de Antônio

Matador de cangaceiro
Mas a estória continua
Preste atenção:
Andou Manuel e Rosa
Nas vereda do sertão
Até que um dia,
Pelo sim, pelo não
Entrô na vida deles
Corisco, o diabo de Lampião

Corisco está acompanhado de seu bando e eles fuzilam algumas pessoas, como se estivesse, de modo semelhante a Sebastião, praticando um sacrifício:

Tô cumprindo minha promessa, padim Ciço!... Não deixo pobre morrer de fome! Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa! Vingo no vivo e no morto meu cumpadre Lampião!

Aqui também está presente o *ateísmo religioso*; o que se coloca é também o significado religioso da violência, que será melhor abordado posteriormente.

Corisco está em crise, como mostra a análise do seu discurso, sobre a situação do sertão nordestino e do cangaço nos seus últimos anos. As palavras dele apresentam uma conotação mais politizada do que a do beato, ainda que se apresente também de maneira tortuosa, contendo aspectos que fogem do político:

[...] O corpo de Maria Bonita inchou, apodreceu, os bichos agora tão comendo os olhos bonito dela...Morreu Maria mas Lapmpião 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.

O diretor coloca o cangaceiro com um discurso politizado, o que de fato não existia entre os líderes do cangaço, e isso demonstra a admiração de Glauber Rocha por esses atores sociais, em contraposição ao discurso de Sebastião, mais próximo da religiosidade. Apesar de Corisco se referir também às palavras do beato, demonstrando que ele também incorpora o espírito do beato, como na passagem em que afirma: “... ficar de pé, lutando até o fim, desarrumando o arrumado até que o sertão vire mar e o mar vire sertão”. Ele usa uma expressão do beato, mas o modo como coloca essa expressão reflete diferenças. Enquanto o cangaceiro se empenha em usar a força física para modificar a realidade presente, e nesse sentido a ação de Corisco é mais determinada, o beato anunciava a mudança apenas no futuro. Embora tanto Corisco como Sebastião sejam portadores de um espírito de revolta de viés revolucionário, ainda que eles titubeiem, para logo em seguida declinar em nome de questões pessoais (Tolentino, 2001, p. 192).

Manuel, acompanhado de Rosa e pelo Cego Júlio, se apresentar a Corisco:

Capitão Corisco... Eu queria entrar pro cangaço. Podia ser um cabra bom na ajuda, nessa guerra... Num tenho o que fazer e queria vingar meu padim Sebastião. Num foi o Governo dos Coronel que matou ele também?

Manuel não esquece Sebastião e considera Corisco como o seu “novo” São Jorge. Esse fato aponta que Manuel traz consigo, em potência, o espírito revolucionário dessas duas formas de revolta, com também, a partir deste instante, fica estabelecido para Manuel o inimigo comum, tanto dos cangaceiros como dos beatos.

Nesse momento, Corisco fica sabendo que Antônio das Mortes dizimou o movimento messiânico; ele relata que Lampião também morreu nas mãos das governamentais:

[...] Ele, Maria Bonita e os cabras todo!... Ninguém pode pensar como foi... só de pensar sinto uma dor aqui na minha alma. Essa dor cresce como esse sol e a gente tem de ficar na lembrança. Na tortura das horas, desde às seis daquela tarde na toca dos Angico.

Em seguida, Corisco absorve literalmente o espírito de Lampião, como ele deixa visível no seu discurso quando afirma que é um “cangaceiro de duas cabeças”, e assim se concretiza o espírito guerreiro em uma só pessoa. A transmutação do cangaceiro Corisco, que é ele mesmo e é Lampião, permite que Corisco trave um diálogo esquizofrênico consigo mesmo, ou com sua outra parte: Lampião. Nesse momento, Corisco é questionado por Lampião: quer saber se ele foi traído. O discurso de antagonismo ao monstro da maldade ganha ênfase na interpretação brechtiana 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...”. Corisco afirma isso e aponta literalmente para o alto e na diagonal, como se quisesse dizer que o inimigo maior está longe dali.

Para o pensamento de setores de esquerda da época, o inimigo que tem contornos gigantescos e que atrapalha a vida local (o diabo) deveria ser o imperialismo e suas alianças com o governo e os latifundiários. Segundo essa visão, as empresas internacionais “monopolizavam o comércio dos principais produtos agrícolas e (...) dominam imensas áreas de terra no país” (apud Medeiros, 1989, p.35). O PCB defendia essa tese, fazia parte da formulação de uma política de frente popular, em que se previam alianças entre os camponeses, o proletariado, a burguesia nacional, em oposição aos latifundiários e ao imperialismo dos Estados Unidos. Essa formulação se apoiava na ideia de que a reforma agrária seria uma das medidas parciais que permitiriam uma revolução no futuro.

Entretanto, o discurso mais politizado de Corisco se aproxima e dialoga com o ânimo das experiências das Ligas, 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 ele, “o campesinato era [...] a principal força da ‘revolução brasileira’, cujo conteúdo era imediatamente socialista”. (Medeiros, 1989, p.55)

O discurso de Corisco 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”. Essa afirmação bem que podia dialogar 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, o discurso politizado do cangaceiro, assim como o do beato, não é levado até o fim. Corisco obscurece a via política em nome das relações tradicionais do código de lealdade e honra. Glauber Rocha coloca Manuel (a classe oprimida) com disposição de lutar, mas mostra ao mesmo tempo os obstáculos para que essa opção se concretize, apresenta dificuldades até mesmo de ordem pessoal para a consolidação de uma consciência revolucionária. Concomitantemente, o cineasta também expressa a própria dificuldade do Cinema Novo em sua missão de denunciar a situação do povo ao povo, o que faz que o filme seja uma reflexão sobre esse aspecto.

Talvez essa atenção faça sentido, pois, apesar da obra de Glauber Rocha mesclar elementos do real com elementos da ficção, a posição de um cangaceiro da importância de Corisco sustentava-se em argumentos tortuosos, como demonstra uma entrevista concedida por Lampião, em 1926, ao médico Octacílio Macêdo¹². Assim ele justifica o seu ingresso no cangaço: “Não confiando na ação da justiça pública, porque os assassinos contavam com escandalosa proteção dos grandes, resolvi fazer justiça por conta própria, isto é vingar a morte do meu progenitor. Não perdi tempo e resolutamente arrumei-me e enfrentei a luta”. E ainda: “tenho conseguido escapar à tremenda perseguição que me movem os governos, brigando como louco e correndo rápido como vento quando vejo que não posso resistir ao ataque”. Ele se opõe ao poder oficial, considerado seu inimigo, como alguns fazendeiros que também o perseguem. Entretanto, afirma também:

¹² Os termos regionais foram postos para a linguagem de hoje.

“Gosto geralmente de todas as classes. Aprecio (...) agricultores, fazendeiros, comerciantes etc, por serem homens de trabalho... Acato os juizes, porque são homens da lei e não atiram em ninguém” (www.infonet.com.br/lampião). Lampião era inconstante¹³.

Possivelmente Glauber Rocha trouxe essas características do rei do cangaço, que não intuía nenhuma revolução à vista, apesar de incomodar muitos latifundiários e os governos, O Corisco de *Deus e o Diabo na Terra Sol* é um personagem que implicitamente está buscando a mudança da sociedade, mas que age em muitos momentos como o próprio Lampião da vida real, que segue antes de tudo os códigos de honra das relações sociais do sertão nordestino e de acordo com a sua idiossincrasia.

Serão esses códigos de honra que levam Corisco e o seu bando, incluindo Rosa e Manuel, a invadirem a fazenda do coronel Calazans, para vingar uma humilhação sofrida por Corisco. Os cangaceiros saqueiam a casa, estupram as mulheres e matam os homens. Durante esse tempo, Manuel passa por um novo ritual de iniciação (a entrada no cangaço), que começa na sequência anterior, quando o vaqueiro é batizado com o nome de Satanás, e que nesse momento é obrigado a castrar um homem vivo e trocar um crucifixo por um facão, para que se complete o seu batismo.

Mas aqui, como no ritual de passagem do beato Sebastião, Manuel se angustia, duvida mais uma vez da viabilidade dessa luta violenta: “... só se pode fazer justiça no derramamento de sangue?”. Os caminhos para inverter o quadro do sertão são excessivamente obscuros, e isso dificulta o entendimento do vaqueiro e a ascensão de sua consciência não logra.

¹³ A reação da população também era controversa em relação aos cangaceiros: “o sentimento do povo, ... era uma amálgama de medo e satisfação, com feição lendária”. Muitas vezes eles eram saudados pela população: “Na manhã de 4 de março de 1926, Lampião e 49 cangaceiros entram com imponência, na cidade de Juazeiro, sob aplausos do povo. De óculos com arco de ouro, chapéu de feltro, alpercatas de couro, lenço verde no pescoço preso por um anel de brilhante, os dedos com seis anéis de pedras preciosas, uma pistola e um punhal de 48 centímetros de comprimento. Lampião desfila pela cidade, dando entrevista, posando para fotógrafos” (José Umberto. Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião. In: Caetano (Org.). *Cangaço*, O Nordeste no Cinema Brasileiro, p.18-19.

E não há tempo para isso acontecer, pois Antônio das Mortes está próximo e vai colocar um ponto final em Corisco, e com ele também acaba a saga do cangaço. Corisco está consciente desse fim:

Espero Antônio das Mortes... Quero me matar com ele de homem parra homem, de Deus para Diabo! O capitão Corisco enfrentando o Dragão da Riqueza! Se eu morrer nasce outro que nunca pode morrer: São Jorge, santo do povo!

Corisco, em uma linguagem elíptica, faz uma ressalva: se ele morrer, a luta contra Dragão da Maldade continua; fica subentendido que outras forças populares irão dar sequência ao combate, para além do cangaço, representada na figura de São Jorge.

Em seguida, Corisco ordena que Manuel observe a chegada de Antônio das Mortes. Ao voltar, o vaqueiro Manuel, exercendo o papel de coiteiro¹⁴, informa a 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 as volantes, forças policiais-militares formada pelos governos com o intuito exclusivo de combater os vários bandos de cangaceiros; grande parte dos recrutados são jagunços como Antônio das Mortes, que aparece pela última vez para o duelo final:

Se entrega Corisco
Eu não me entrego não

¹⁴ Segundo o pesquisador José Umberto, “Os coiteiros conheciam a fundo as manobras e as táticas internas aplicadas nas 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-réis por dia para prestar informações substanciais...” (José Umberto. Benjamim Abrahão, o mascate que filmou Lampião. In: Caetano (Org.). *Cangaço*, O Nordeste no Cinema Brasileiro).

Eu não sou passarinho pra viver lá na prisão!
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!”. Na versão glauberiana, Corisco, quando salta diante de Antônio das Mortes, ao receber o tiro diz: “Mais fortes são os poderes do povo!”, em evidente referência do diretor à resistência dos movimentos populares ao longo da história brasileira.

Manuel e Rosa, que condensam em si as classes oprimidas do Brasil, escapam de Antônio das Mortes e correm desesperadamente pela caatinga. Os dois saem das duas experiências (o messianismo e o cangaço) sem alcançar o objetivo de reverter o mundo, de eliminar as injustiças do lugar no qual vivem. Entretanto, correm pelo sertão ao encontro do mar, que paulatinamente invade a tela, apontando que a saga dos heróis do povo continua, tal como o ideal revolucionário.

A trajetória de Manuel e Rosa é conduzida por dois personagens de significativa expressão mítica na película: o cego Júlio e Antônio das Mortes. Os dois são responsáveis pelo desenrolar da trama; o primeiro é responsável pela condução de Rosa e Manuel em direção ao bando de cangaceiros e é informante tanto de Antônio das Mortes como de Corisco; o segundo favorece o avanço do casal em direção à guerra: do messianismo para o cangaço, e deste para o mar.

Como já foi dito, o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* submete alguns problemas brasileiros ao tratamento do modelo mítico, fazendo que cada fato seja condensado.

Apesar da referência a fatos históricos concretos, como o cangaço e o messianismo, o filme não localiza o tempo. Como todo mito, a saga do herói Manuel, se refere a um tempo primevo, um evento que aconteceu

no passado e que explica em parte como a realidade atual passou a existir: “ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser” (Eliade, 1994, p.11). Dessa forma, Glauber Rocha tenta compreender alguns problemas nacionais (como, por exemplo, a viabilidade de uma revolução popular) que faziam parte do debate das esquerdas e dos intelectuais dos anos 1950/1960, à luz da estrutura mítica. Por essa razão, apesar de empreender um esforço de compreensão realista, o cineasta recorre à imaginação, aos signos fantásticos, e os entrelaça com fatos e personagens da história brasileira.

Dentro dessa estrutura se localiza o cego Júlio, que aparece inicialmente em *off*, a sua voz apenas, cantando e narrando os fatos, apresentando a história na forma de cordel. Ele corresponde ao poeta-cantador da mitologia grega, o aedo. O papel do aedo é informar, através de seu cântico, a história sagrada e cotidiana ao homem comum. Essa também é a função do cantador-narrador cego Júlio: conta os fatos tanto para o espectador, sujeito externo, quanto para os outros personagens do próprio filme. Glauber Rocha transforma o cego Júlio em um aedo brasileiro, pois ele é repentinista, um artista popular típico do sertão nordestino¹⁵, um porta-voz de seu mundo e de seu tempo.

Já Antônio das Mortes é um mito criado pelo próprio Glauber. Personagem mais misterioso do filme, possui vestimenta incomum para um jagunço da região de Monte Santo: uma longa capa preta feita de um tecido grosso e chapéu de feltro, com abas largas, que encobriam seu enorme corpo. Segundo Glauber, Antônio das Mortes foi inspirado nos jagunços de Vitória da Conquista: “... garoto, eu vi muito jagunço daquele tipo, que usava aquela capa, que serve inclusive para proteger o fuzil de repetição que fica debaixo” (Rocha, 1965, p. 125). Antônio das Mortes também é inspirado, como já foi afirmado antes, no Major Joel Rufino, o homem que matou Corisco.

Essa síntese ajudava a compor o enigmático matador que se recusava a se definir: “Num quero que ninguém entenda nada de minha pessoa”. A sua missão é estranha, preparar uma grande guerra para Manuel sair

¹⁵ Realiza também aqui o ideário cinemanovista de construir uma arte brasileira.

vitorioso, mas para isso ele tem que destruir os dois movimentos no qual o vaqueiro se insere. Antônio das Mortes é o indivíduo pobre do sertão que tem que se sujeitar ao sistema de proteção; pode ser o elemento armado tanto dos coronéis como dos governos. Assim, é contratado pelo coronel e pelo padre da Igreja¹⁶ para por fim ao movimento messiânico do beato Sebastião. Na sacristia, o filme apresenta os argumentos dos representantes do poder religioso e do poder econômico para fecharem o acordo:

Padre:

Depois que ele [Sebastião] apareceu, na paróquia não entrou mais um centavo de batismo e casamento.

Coronel:

Sebastião prejudica as fazendas... prejudica a Igreja. E o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis. A lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi a eleição com voto.

Nesse diálogo, o coronel insinua que a esfera governamental não está no jogo, e Antônio das Mortes está sendo contratado apenas pela Igreja e pelos latifundiários, portanto, poderia dar a impressão de que o matador é um simples jagunço, não é comandado por forças oficiais. A socióloga Célia Aparecida Tolentino afirma que essa sugestão do filme indica que o cineasta, influenciado pelo pensamento de esquerda dos anos sessenta, considerava os coronéis e a Igreja como os últimos bastiões do conservadorismo no sertão, e que governo com espírito republicano já estava apartado desse regime anacrônico.

Entretanto, a questão se situava em outro nível. Havia de fato um sentimento de insatisfação dos latifundiários sertanejos com os governos, principalmente o federal. Como demonstra a posição do pesquisador Eurico Alves Boaventura, um defensor das oligarquias:

¹⁶ Tanto o padre quanto o coronel sofrem o processo da condensação, e cada um representa respectivamente o conjunto dos coronéis e o conjunto dos padres católicos que atuam no sertão.

A autoridade era que dele (o vaqueiro) se distanciava, se fugia e o esquecia. (...) Incorre em engano quem acredita e julga a história, dando o vaqueiro como um fugitivo da autoridade. Este abandono, o descaso do Rei pelo pastoreio aqui nasceu, frise-se bem, por ser a nossa pecuária fonte de reduzidos lucros imediatos, de ser de logo garantidor de parques proventos para a sua ganância e a sua cobiça, num reino decadente. (Boaventura, 1989, p. 339).

Existia, portanto, por parte da classe dominante o sentimento de que o sertão nordestino era uma área “esquecida” do país e de que essa situação persistia mesmo com o advento da república, como defende Boaventura explicando a origem do jagunço: “É filho da cidade indiferente, do Rei inerte, mas ganancioso, que só possuía olhos para o ouro, para as jazidas minerais, não para os veios das minas humanas. Seguiu-lhe rota igual a República.” (Boaventura, 1989, p. 339).

Portanto, havia uma sensação de desprezo por parte das elites do sertão, mas isso não significou um rompimento entre os governos, em seus vários níveis, e o poder econômico local. Pelo contrário, quando no horizonte havia riscos para as duas ordens, essas sempre celebravam acordos de ajuda mútua, como foi o caso, por exemplo, do combate à coluna Prestes, em que o presidente Artur Bernardes solicita o apoio de coronéis, padres e até de cangaceiros.

Por outro lado, a fala do coronel no filme aponta para o posicionamento acuado e de defensiva dos latifundiários, nos anos 1960, ante o avanço dos movimentos sociais no campo. Eles procuravam “criar a imagem do proprietário que produzia sem receber estímulos do governo, que sustentava a industrialização com as divisas que os seus produtos geravam, que enriquecera a custo do trabalho duro, que dava toda proteção e apoio aos bons trabalhadores e que se via agora ameaçado pela agitação introduzida em suas terras de fora para dentro” (Medeiros, 1989, p.65). Com argumentos desse tipo, tentavam sensibilizar as autoridades oficiais a intervir a seu favor nos conflitos com os trabalhadores.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o argumento do coronel era dirigido a Antônio das Mortes, “homem do povo”, tentando convencê-lo de que a sua missão tinha como fulcro destruir os obstáculos ao pleno desenvolvimento econômico da região, e que ele não podia recusar.

Antônio das Mortes significa o outro caminho possível para os membros das classes oprimidas do sertão, pois ele também não tem muita escolha. O fato de ter recebido dinheiro do padre e do fazendeiro (poder privado local) o coloca como jagunço, mas o beato e o cangaceiro se referem a ele como “a volante”. Nesse sentido, ele é a força militar organizada pelo governo oficial. A estrutura mítica do filme permite que ele seja um e outro, o mito é verdade e falsidade, é velação e desvelação, se cobre e se descobre.

É por essa razão que o termo “destino”, muitas vezes citado na película, intervém na trama e toma contornos definidores em Antônio das Mortes: “Fui condenado nesse destino e tenho de cumprir sem pena e pensamento...”. Esse depoimento revela, por um lado, que ele como jagunço não tem alternativa: é refém do sistema de apadrinhamento e de vendeta do sertão brasileiro, por isso, tem que cumprir as ordens. Por outro lado, a sua afirmação carece de uma complementação que explique melhor a sua sina, e isso faz que o enigma sobre a sua figura aumente e o coloque de novo no âmbito mítico, onde o destino é entendido¹⁷ 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). Portanto, existe uma força metafísica que também puxa Antônio das Mortes para a sua ação, como fica claro na resposta dada por ele quando perguntado pelo cego Júlio, sobre o motivo de ele matar tanto: “Sebastião também me perguntou. Eu não queria mas precisava...”. De modo semelhante, na vida real, o Major Rufino disse assim a Glauber, sobre o fato de ter matado Corisco: “ – Matei ele, mas contra a vontade!”.

A fala de Antônio das Mortes, como o depoimento do Major Rufino na vida real, denota também um problema social, a falta de perspectiva da

¹⁷ Conforme a mitologia grega.

maior parte da população pobre que é refém da organização tradicional, levando alguns a matarem em nome do patrão, matando até mesmo outros pobres como ele.

Devido ao caráter misterioso de Antônio das Mortes, alguns autores afirmam que ele não pertence a nenhuma classe social, e que, por isso, a sua missão é sem sentido. Contudo, ao contrário disso, Antônio das Mortes não possui uma identidade social indefinida, já que ele está subjugado pelo sistema de dependência como outros: como o vaqueiro Manuel, mas também como os seguidores do beato Sebastião e os do bando de Corisco. Ex-partícipes desse processo, e igualmente desprovidos de maiores rendas e bens, são os marginalizados, nos termos de Glauber Rocha. Consequentemente, essas personagens (os atores sociais do filme) faziam parte de uma mesma classe social, como confirma Antônio das Mortes quando fala sobre Corisco e Sebastião: "... nós somos tudo uma mesma coisa...". Antônio das Mortes, como tantos outros, pertencente ao seu estrato social, estão todos subjugados pelas classes dominantes.

É evidente que, dentro de sua missão, aparecia algo de uma consciência revolucionária que não se completava, que não se esclarecia: "Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansando com essa miséria". Corisco, anteriormente também tinha afirmado que matava pessoas pobres para que elas não morressem de fome; ou seja, as duas personagens também seguem o *ateísmo religioso* - eles praticam o que Michel Löwy chama de terrorismo-religioso. Esse autor dá como exemplo o personagem Ivan Kaliayev, do livro *O Cavalo Pálido* (1901), do escritor russo Boris Savinkov (pseudônimo de Ropschin):

A personagem principal é o terrorista religioso Vânia (Ivan), que acabará matando o governador-geral de Moscou e será ele mesmo executado em seguida. Num trecho do livro, Vânia, que espera na prisão sua sentença de morte, escreve a um amigo: 'Cometi o maior pecado contra os homens e contra Deus. Mas eu não podia fazer outra coisa senão matar (...). Não tenho forças

para viver pelo amor, mas posso e devo morrer pelo amor. (Löwy, 1990, p.62).

Lukács vê no terrorismo-religioso uma forma de sacrifício por parte de quem comete o ato, em nome da coletividade:

Vejo em Ropschin (...) não um fenômeno mórbido, mas uma nova forma do velho conflito entre a primeira ética (os deveres com as instituições) e a segunda ética (o imperativo da alma). A ordem das prioridades contém sempre complexidades dialéticas específicas no caso dos homens políticos e dos revolucionários, cuja a alma não é voltada para si mesmo mas para humanidade. Neste caso, a alma deve ser sacrificada para salvar a alma: na base de uma moralidade mística, o indivíduo deve se tornar um Realpolitiker implacável e violar o mandamento absoluto: Não matarás. (apud Löwy, 1990, p.63)

E, mais uma vez, a realidade histórica converge com o mito. O *ateísmo religioso* insere Antônio das Mortes numa tarefa que é também revolucionária: “Um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão... Uma guerra grande, sem a cegueira de Deus e do Diabo. E para que essa guerra comece logo, eu, que já matei Sebastião, vou matar Corisco... E depois morrer de vez...”. Antônio das Mortes tem que acelerar o processo histórico para acabar com a miséria, pois ele é o responsável indireto pelas passagens das etapas de Manuel, para que ele alcance a Idade do Ouro, a idade da fartura, segundo a mitologia: “para que algo de verdadeiramente novo possa ter início, é preciso que os restos e as ruínas do velho ciclo sejam completamente destruídos” (Eliade, 1994, p.51).

A aceleração das etapas era também uma analogia com o discurso político de esquerda dos anos sessenta; segundo alguns teóricos marxistas, para que fosse possível uma revolução socialista, era necessário antes excluir os supostos restos feudais do campo brasileiro, seguindo a tese mais geral que explica “os fatos e as situações históricas pela emergência progressiva deles dentro de um processo em permanente devenir, e se projetando assim para o futuro numa perpétua renovação” (Prado Jr, 1977, p. 34). Algumas

características da economia e da política do sertão eram encaradas como formas atrasadas e identificadas como feudais; por esse motivo, segundo Glauber, é que Antônio das Mortes deve morrer, porque anuncia uma guerra na qual ele não poderá ser útil (Rocha, 1965, p. 129).

De acordo com essa perspectiva, Antônio das Mortes é o elemento deflagrador desse processo, ele retira Manuel (que representa as classes oprimidas) do jugo do sistema de vendetas e dependência e das rebeldias “alienadas” e o coloca para além do sertão, quando o vaqueiro corre pela região semiárida e aparece a imagem do mar, indicando o futuro.

Os elementos desencadeadores da violência e da pobreza, aos quais estão presos Manuel e Rosa, não ficam claros para esses protagonistas. Manuel não determina o andamento dos fatos, a situação sempre foge ao seu controle, daí a intercessão do destino. Esse ocorre, entretanto, mesmo a despeito do esforço de compreensão que o vaqueiro imprime. Contudo, não é inexistente a ação de Manuel, porque, em cada desfecho de uma etapa, é necessária a influência de sua opção, nem que seja em um grau mínimo, embora o que prevalece é o “destino” imposto pela ordem política e econômica dominante, pelas condições sociais do sertão e pela intervenção de Antônio das Mortes.

A transformação, sempre pronta a se insinuar nas brechas do tempo de Deus e o Diabo, afirma-se como fruto da sintonia entre o transbordamento de uma exasperação, que é, humanamente, da personagem, e a disposição global dos eventos. Se quisermos falar em destino, ele está nessa sintonia (que marca uma cumplicidade implícita) onde determinadas forças prefiguram o quadro em que a personagem, inconsciente dos estratagemas montados a seu redor e movido por razões que são suas, atua na hora certa e acaba participando ativamente do processo, em última instância controlado por esses estratagemas (Xavier, 1983, p. 109)

A contribuição de Antônio das Mortes para que Manuel avance as etapas é a mais importante. Como observa Ismail Xavier, o papel do matador de cangaceiro é *sui generis*, pois quem tenta promover a libertação de Manuel é o representante da ordem política e econômica, Antônio das

Mortes. Pela sua ação repressora, acaba por impulsionar “a formação de uma consciência revolucionária” (Xavier, 1983, p. 109); compreende-se aqui o papel dialético do confronto das forças antagônicas.

Embora não se possa afirmar categoricamente que Manuel alcance a consciência política e que por isso seja um agente da história, pois o filme não explicita essa conclusão, podemos afirmar, entretanto, que a imagem do mar que irrompe no final anuncia a revolução social, não como uma certeza, mas como um pressuposto necessário.

A imagem do mar surge como uma esperança de se estar colocando um fim ao sistema de vendeta e dependência, à violência e à fome. A brisa marítima aparece como um bálsamo diante do sofrimento do sertão. Por outro lado, a imagem do mar recupera as prédicas messiânicas, mostrando que essa revolução não deve dispensar as tradições sertanejas. A revolução, portanto, permanece viva e utópica, como esperança de redenção do povo sertanejo.

8. O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO

8.1 Momentos de Transição

O mar em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* anunciava uma revolução possível, apesar da difícil consolidação da consciência política. Em o *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, que retoma alguns dos problemas de *Deus e o Diabo*, o vislumbrar de uma revolta popular que irá redimir as populações famélicas do sertão aparece de modo distante.

Isso aponta para o sintoma de um momento, os primeiros anos que seguiram ao golpe de 1964, durante os quais, setores da intelectualidade e da esquerda tentavam entender os desdobramentos de uma ditadura militar que perseguia, com violência, os seus opositores e impunha a censura às criações artísticas de cunho mais politizado, ou que colocasse em risco a ordem imposta pelos governos autoritários.

O regime militar de 64 frustrou os anseios revolucionários da esquerda brasileira e dos artistas que comungavam desse ideário, por isso, grande parte dos artistas do período 1967-1975 expressa, em suas obras, a falta de perspectiva, o desencanto, a desilusão, e a tristeza que muitas vezes adquirem contornos de um misticismo escapista, presente na MPB do início dos anos 1970, ou seguia o movimento artístico *underground*. No cinema, isso refletiu no enfraquecimento gradual da proposta cinemanovista, com alguns de seus integrantes, como Carlos Diegues, adotando uma postura menos política e dando ênfase a um impreciso “aprofundamento da cultura brasileira” que, anos mais tarde, como já foi visto na primeira parte desse trabalho, Nelson Pereira dos Santos chamaria de “antropológica”. Carlos Diegues, em 1965, define a “nova” proposta para o filme brasileiro:

[...] o golpe de abril correspondeu a um momento que o cinema brasileiro se aprofundava, isto é, saía daquela fase de puro intervencionismo social, de uma crônica paternalista da sociedade brasileira, e passava

com Vidas secas, e mais violentamente com Deus e o diabo, a uma faixa antropológica de aprofundamento na própria cultura do homem brasileiro... Isso exige, evidentemente, um recolhimento muito mais profundo do diretor enquanto intelectual, enquanto pensador, e o leva a uma faixa que independe do evento político momentâneo, a toda uma acumulação de tradição, culturas etc. Isso o movimento de abril não pode alterar. (...) Policialmente, nada pode se prever; politicamente não é um golpe de estado que vai alterar o que pensamos do Brasil; e culturalmente, estamos numa faixa muito mais profunda para que sejamos atingidos por uma coisa eventual. (apud Ramos, 1983, p.77).

Assim, a partir da segunda metade da década de 1960, no refluxo político pós-golpe, os integrantes do Cinema Novo, como os integrantes de outros movimentos, tentavam compreender o malogro da militância revolucionária e das frustrações artísticas, em decorrência da falta de liberdade de criação, e também, nesse momento, da falta de um projeto nacional. Por esse motivo, o Cinema Novo tateava outros caminhos, como o movimento Tropicalista e o Cinema Marginal.

Desta última tendência estética, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* assimilou a melancolia das personagens – elas são tristes, famintas e sorumbáticas, figuras não conciliadas com a sociedade dita moderna. O filme insere o clima pessimista do período, e da falta de perspectiva diante do futuro. A desesperança era grande para quem, como Glauber, avistava a revolução socialista como próxima, pois, além da ordem repressora, também se consolidava a expansão capitalista na América Latina e, em particular, no Brasil sob a ditadura, iniciada pela proposta desenvolvimentista, como afirma o sociólogo Renato Ortiz (1994).

Era a consolidação da “modernização conservadora” que, juntamente com o advento da ditadura, provocou por parte de setores da esquerda uma reavaliação do projeto “nacional-desenvolvimentista”, pois, se no início dos anos 1960, o discurso militante apontava para a razão dualista “atraso/dependência e modernização/liberação nacional” (Tolentino, 2001, p.236), o final da década desfazia a ilusão, e alguns setores da esquerda percebiam que “havia muito de conservador, reacionário e anti-libertário também na

esfera do que chamavam de nacional”(Tolentino, 2001, p.243). O problema maior era perceber que aquele ideal popular-nacionalista, defendido por setores da esquerda, estava principalmente a serviço da expansão capitalista no Brasil.

Em o *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, Glauber demonstra esse sentimento de impotência diante dos projetos políticos frustrados e do mal-estar de presenciar uma “modernização” que não anula o “atraso”, pelo contrário agrava-o, aumentando o fosso entre ricos e pobres.

[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).

Apesar do caráter repressivo da nova ordem que forçou o refluxo da proposta revolucionária e do desencanto em relação à modernidade, Glauber – ao contrário dos outros integrantes do Cinema Novo, que passam paulatinamente a desacreditar no poder de intervenção do cinema, como prática política – tenta compreender os motivos do fracasso. Glauber, apesar do forte sentimento pessimista refigurado no filme, não deixa de abordar e analisar o tema da revolução.

8.2 A revanche do Santo Guerreiro

O período no qual se passa a trama de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, ao contrário de *Barravento* e de *Deus e o Diabo*, ocorre em um tempo mais ou menos determinado. Aparentemente, a história se passa na mesma época da produção do filme, entretanto, há o choque cronológico, representado pela presença de jagunços, cangaceiros e beatos, na mesma região onde trafegam automóveis e caminhões do final dos anos 1960, em uma rodovia.

Glauber Rocha demonstra no filme querer discutir a precária assimilação da modernidade pelo Brasil:

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).

O filme tem como palco, assim como em *Deus e o Diabo*, o sertão do nordeste brasileiro. Mas, diferentemente deste, os principais fatos 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 ele 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. Contudo, fica o legado das revoltas populares do passado: o messianismo e o cangaço aqui também entendidos como formas genuínas de atitude revolucionária.

Importante observar que nesse tipo de construção fílmica, assim como ocorreu em *Barravento* e em *Deus e o Diabo*, realidades de tempos diferentes se encontram, os discursos de cada época se entrecruzam, o filme apresenta uma análise sobre alguns acontecimentos históricos e os relaciona com os problemas nacionais dos anos 1960, período de realização do filme. Isso permite ao diretor estabelecer uma compreensão dos anos pós-golpe, a partir de alguns fatos da história brasileira; ressaltando que esses, mais uma vez, estarão em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* entrelaçados com o mito.

Essas relações já se evidenciam na abertura, quando um texto discorre sobre os atores sociais inseridos na trama. Ali se encontra a explicação sobre o cangaço e Lampião, o santo guerreiro São Jorge/Oxossi, a lenda do Dragão; e ainda sobre o que significa a comunidade religiosa dos beatos e os jagunços, como também define a figura do coronel.

Em seguida, há um plano da caatinga ao som de tiros, logo após entra em cena Antônio das Mortes atirando. Nesse momento, aparece sob a

imagem o título do filme com o nome do matador¹, indicando o protagonista da história; saindo do enquadramento, ouvem-se gritos de alguém que foi atingido pelas balas. Agora, quem entra em cena é um cangaceiro cambaleante, até cair morto no chão. Até aqui a película situa o espectador na história, mostrando a função de Antônio das Mortes e o cenário no qual se desenvolve a trama. Esses primeiros minutos se realizam como uma retrospectiva de *Deus e o Diabo*, uma espécie de apresentação do que aconteceu.

Na sequência, são apresentados os personagens-símbolo² que darão seguimento à história. Primeiramente, o professor, que está ensinando as crianças de Jardim das Piranhas, pede que elas respondam e repitam essas respostas sobre o ano de descobrimento do Brasil, da independência, da abolição da escravatura, da proclamação da república e da morte de Lampião. A aula ocorre em um espaço livre, em praça pública, os alunos e o professor estão sentados no chão. Essa disposição demonstra a inspiração do filme nas teorias pedagógicas da chamada “Escola Nova”, que preconiza uma relação horizontal entre mestres/aprendizes, e que tomava a democracia como vetor educacional. Assim era o que defendia uma de suas tendências, o método Paulo Freire, muito em voga nos anos 1960. Esse método previa também que “os aspectos cognitivos (...) deveriam incluir necessariamente a relação dos sujeitos com o seu mundo” (Mizukami, 1986, p.98). Ao introduzir Lampião na lista dos fenômenos históricos, proporciona essa intenção, coloca os meninos em contato com um fenômeno que diz respeito ao contexto em que vivem, ao mesmo tempo que valoriza a história não oficial.

Entretanto – apesar desses elementos demonstrarem que a aula do filme *O Dragão da Maldade Contra Santo Guerreiro* em certo sentido estava de acordo com os métodos pedagógicos inovadores dos anos 1960 – o professor adota uma didática baseada na memorização, que é mais comum na escola tradicional. Essa contradição se apoia no fato de que, depois do golpe, as proposta pedagógicas, que previam uma maior participação do

¹ Antônio das Mortes é o título do filme na França, onde o filme foi produzido.

² Personagens-símbolo porque mais uma vez cada ator social no filme condensa em si uma coletividade ou um acontecimento, como ocorria em *Deus e o Diabo*.

aluno no processo da aprendizagem, o que por sua vez implica em uma educação mais politizada, perderam espaço. Dessa forma, o professor estava coibido em utilizar de forma integral a pedagogia crítica.

A apresentação do professor dessa maneira é emblemática; é a situação do intelectual que tem a sua atividade cerceada pela censura política. Por isso, ele é uma pessoa amargurada, está bêbado a maior parte do tempo e ri ironicamente de todos. Esse personagem se opõe ao coronel e ao Imperialismo americano, mas se sente impotente para conter as forças do *Dragão da Maldade*; parece estar desiludido com a revolução social agora distante, como tantos outros intelectuais do período pós-golpe, como o próprio Glauber.

Na sequência, a apresentação prossegue para mostrar mais dois atores sociais do filme: os beatos e os cangaceiros. Se, em *Deus e o Diabo*, eles aparecem em momentos diferentes, no *Dragão da Maldade* eles despontam na tela juntos, invadindo o Jardim das Piranhas. Há uma aliança, dando forma a um só grupo, o dos marginalizados. Eles ocupam a praça cantando, mas, ao contrário das cantigas religiosas de *Deus e o Diabo*, que tinham um tom de lamentação das ladainhas, contrastando com a melancolia das personagens do filme, a música que eles entoam é alegre e festiva, e se apresenta em forma de um Folgado. O canto agora é impulsionada pelos atabaques, as pessoas dançam, o que denota o aspecto africano da comunidade religiosa, confirmada pela liderança de uma Santa paramentada do Orixá Iansã e por Antão, identificado como Oxossi ou São Jorge. Pelo lado dos cangaceiros, o líder é Coirana, que fala em nome do grupo:

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!³

O discurso de Coirana é ainda mais politizado do que o de Corisco, em *Deus e o Diabo*. Já não se registra uma vingança em nome de algum familiar, a questão particular é suplantada. Coirana responde pelo povo do sertão e retoma, no final dos anos 1960, a revolta popular do cangaço para um novo desafio com *o Dragão da Maldade*; como ele mesmo afirma, pretende vingar a morte e a miséria do sofrido povo do sertão, seguindo a antiga tradição de honra do Nordeste.

Com a invasão dos beatos e dos cangaceiros, a população de Jardim das Piranhas, com exceção do professor que ri muito, está atônita, principalmente o cego coronel Horácio, seu guia Batista, sua jovem mulher Laura, o padre e o delegado Matos. Esse último, apavorado com a presença de um novo cangaceiro, se desloca da praça e vai em direção à capital em busca de ajuda. Ele aparece em seguida em um palanque junto com autoridades, assistindo a um desfile patriótico, onde se encontra com Antônio das Mortes e se dirige, com ele, para uma conversa no bar. Nesse ambiente, ocorre a apresentação de Antônio das Mortes, em suas próprias palavras:

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 [...].

Nessa passagem, demonstra-se a inspiração do personagem no Major Joel Rufino, o responsável pela morte de Corisco. Esse chefe da volante também possuía a admiração de Lampião e quase opta pelo cangaço. Mas, pressionado, como Antônio das Mortes, pelo sistema de dependência, tinha poucas escolhas, e a opção por um dos lados não significava uma questão de princípio. Como observa Glauber Rocha:

³ Glauber relata que, na época, alguns jornais noticiaram o reaparecimento de um cangaceiro no interior de Pernambuco, de nome Zé Crispim, e o Major Rufino teria sido contratado para capturá-lo.

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).

Glauber demonstra também que os tempos são outros. Antônio das Mortes perdeu a sua função, por isso se deslocou, como tantos outros moradores, do sertão para a cidade; o fato de ter aparecido um novo bando o anima, assim ele confessa:

[...] 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 a Jardim das Piranhas, uma pequena vila encravada no sertão brasileiro, e onde irão ocorrer os novos duelos entre *o Dragão da Maldade* e o Santo Guerreiro. Os fatos de eles terem chegado em um automóvel aponta mais uma vez a mudança do tempo: a alegoria mostra que apesar de existirem ainda relações tradicionais, a tecnologia da chamada “modernidade” também está presente.

Nas imagens seguintes há o encontro entre Antônio das Mortes, o delegado Matos e o Coronel Horácio; com o delineamento mais preciso das características desses dois últimos, finda a apresentação das personagens principais. 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. Contrariado, o proprietário rural não concorda e diz que “jagunço de graça traz desgraça”, e o chefe da polícia retruca afirmando sobre a importância de acabar logo com o foco da revolta:

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.

Como rezam as antigas relações do campo, o delegado é subserviente ao coronel e as forças públicas oficiais estão a serviço do interesse particular, mesmo quando o poder do coronel apresenta sinais de declínio. O chefe da polícia, por sua vez, mostra os seus anseios de se tornar um burguês⁴ e, para isso, se utiliza de expedientes escusos da tradição coronelista, para implantar à força a modernidade.

O fato é que, tanto o coronel, representante da velha ordem, como o delegado/burguês, indivíduo da nova ordem, pertencem à classe dominante e, a despeito de possuírem perspectivas diferentes, o coronel com as suas ideias tradicionais e o delegado com o seu entusiasmo industrializante agem conforme a intenção de defender os seus interesses, que são os interesses dos donos dos meios de produção. Dessa forma, mesmo com o advento de modos considerados mais modernos, trazidos pela industrialização, as práticas (algumas ilegais e escusas) e as concepções não mudam rapidamente⁵.

Em seguida, Matos é apresentado como um burguês progressista, favorável a um capitalismo sem os resquícios do passado, quando afirma: “E depois a reforma agrária vem por aí pra acabar com os conflitos (...)”. Mesmo com a indignação do velho mandatário local, ele diz: “É coronel, reforma agrária... é o progresso... é o sinal dos tempos”. Matos é um burguês que almeja trazer o “espírito modernizador” para o sertão, a ponto de considerar a reforma agrária como elemento intrínseco a esse processo, embora ele permanecesse em parte associado ainda aos tradicionais códigos de lealdade e honra do Nordeste.

⁴ E, como bem observa a pesquisadora Célia Aparecida Tolentino, “de discurso tipicamente desenvolvimentista”. (Tolentino, 2001, p.254.)

⁵ Possivelmente, o nome do mandatário local e o do delegado se referem a Horácio Matos, conhecido coronel do sertão baiano, nomeado delegado regional da Zona de Lavras.

Matos é o exemplo da “modernização conservadora”, visto que, ao longo da trama, ele 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.

Em uma cena, jogando bilhar com o professor, em um bar repleto de gaiolas de passarinho, denotando a repressão, Matos confirma a sua admiração pelo imperialismo norte-americano:

Professor, o que vai salvar esse país são os dólares americanos.

O professor, descrente das perspectivas sobre a sua sociedade, questiona:

Vai salvar o país ou o bolso de quem recebe.

Se antes era possível ver uma brecha de burguesia progressista em Matos, essa esperança se elimina. Enquanto isso, o professor age de forma sarcástica, em relação ao delegado, e desmonta o seu discurso com ares desenvolvimentista, mostrando, indiretamente, a relação entre a suposta “burguesia nacional” e o imperialismo.

Importante observar, ainda, que o debate entre os dois, enquanto jogam bilhar, se dá de forma cínica e com provocações mútuas; ali também há demarcações de características de ambos. O delegado Matos pretende ser candidato do coronel, representante das forças de direita, enquanto o professor – apesar de aparentar desencanto e de seu aparente desinteresse pela realidade de Jardim das Piranhas – demonstra seu posicionamento de esquerda e afirma que poderá ser prefeito, com o apoio do padre, em oposição ao coronel. Isso indica que ele ainda pode se engajar politicamente, por meio de uma aliança com a Igreja. Essa associação é uma alegoria daqueles anos finais da década de 1960, quando setores da Igreja católica, que já atuavam antes do golpe, foram

os principais responsáveis pela reorganização dos movimentos sociais no campo, depois que os primeiros anos da repressão fecharam sedes de Ligas e Sindicatos, assassinaram sindicalistas e perseguiram os líderes.

As entidades ligadas à Igreja atuaram para intermediar, junto ao governo federal, a possibilidade de os sindicatos sofrerem menos intervenção. Essa postura organizativa de setores progressistas da Igreja, que se fortalece na década de 1970, parece ter ganhado a simpatia de Glauber Rocha⁶, que não apresenta mais o padre corrupto de *Deus e o Diabo*, o sacerdote de *O Dragão da Maldade*. Apesar de não concordar com as manifestações dos beatos e cangaceiros (pois os movimentos eclesiais nos anos 1960 ainda se negavam a ter contornos revolucionários) é conciliador, ele também não concorda com a violência promovida pelas classes opressoras.

O professor vislumbra uma saída, apesar de seu sarcasmo, de suas angústias e de seu desencanto, presentes na maior parte do filme, o levarem à impotência. O intelectual orgânico, no sentido gramsciano, da película irá tatear os caminhos com desconfiança, pois o período é de decisão para a esquerda brasileira; pode ser a luta armada ou a luta de posições. É também para o diretor que no mesmo ano da realização do filme opta por participar do movimento de guerrilha no Brasil.

8.3 Os Duelos

Os personagens preparam-se para o primeiro confronto entre o Santo Guerreiro e *o Dragão da Maldade*. Coirana, a Santa e Antão se encontram na encosta da montanha, local onde estão os beatos e o bando. O líder dos cangaceiros, como já foi dito, é quem possui um discurso mais politizado, e o que o move principalmente é a miséria:

⁶ Sobre os setores progressistas da Igreja Católica nos final dos anos 1960, afirma: “Ainda que de educação protestante, me interesse profundamente pelos problemas católicos e, tanto na África como na América Latina, a Igreja Católica nova desempenha atualmente um grande papel ao nível revolucionário” (apud Amenegual, In: Gerber (Org.). Glauber Rocha)

Dona Santa chegou a hora de queimar os vivo e destruir as cidade. Foi uma promessa que eu fiz e tenho de cumprir pra felicidade dos anjo e alegria do povo.

Antão tem uma postura mais comedida; assim como Conselheiro tinha respeito pela monarquia, o beato de *O Dragão da Maldade* tem respeito pela ordem constituída e se coloca de forma mais resignada. Como grande parte da população pobre e religiosa do sertão, busca a solução dos problemas coletivos nas forças metafísicas; para ele, a realidade social já está determinada, por isso só lhe resta fugir:

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 vortar pra África, vortar pra África do meu avô.

Coirana responde a Antão, com argumentos típicos de alguns setores de esquerda, principalmente a guerrilha, que na época estava executando as suas primeiras operações:

Arrespeitar? E quem é nesses mundo que arrespeita nós, os pobre infeliz desgraçado? A vingança tem de vir pra curar os ano de sofrimento... Sem respeito e sem arrespeito!..." (...) "Negro Antão, tu tá nos cafundó do medo e nos confim da ignorança. 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.

Glauber Rocha mais uma vez coloca nos representantes do cangaço a posição mais politizada, inserindo uma consciência política incomum aos cangaceiros. Para Coirana, não há sentido os pobres obedecerem ao conjunto de leis da sociedade, já que esta não atende às necessidades de sobrevivência de grande parte da população; o cangaceiro também nega o determinismo de Antão, entende que o futuro está por construir, em uma

analogia à tese de Karl Marx, na qual se afirma que a história é feita pelos homens e que depende deles o mundo que está por vir.

Coirana é a síntese dos seus irmãos cangaceiros do passado e dos agricultores do final dos anos 1960, obrigados a se deslocarem para outras regiões ou para os grandes centros, em busca de melhor sorte. Todos eles pobres, sem possuir muita alternativa de vida, serviram ao desenvolvimento econômico de diferentes tempos, mas estão excluídos das benesses que esses modelos poderiam oferecer, por isso ele aparece em nome dos seus antepassados cangaceiros e de sua miséria, produto da chamada “modernização” brasileira, como ele conta em uma canção:

Eu peguei um pau-de-arara e fui/ pensando um dia ficar rico.
/ Aí quando eu cheguei em Minas Gerais/ e logo escravo me
achei./ Me venderam pra serviço/ pras mata do Mato Grosso. Só
os fortes se agüentavam/ e os fracos se rendiam/ veio a raiva e a
saudade foi, / desandei lá pra Bahia. / Chegando em Juazeiro eu
vi / Chegando em Juazeiro eu vi/ um velho vendendo a filha/ por
cinco contos de réis./ Aí eu roubei ela e fui sertão a dentro/ até o
confim das Alagoas.

A promessa não cumprida de melhores oportunidades para os mais pobres, constante no ideário da burguesia e da política desenvolvimentista, torna-se para Coirana desilusão. Possivelmente, ele se tornou escravo, como tantos outros trabalhadores rurais brasileiros, assim como a menina que encontrou sendo prostituída pelo pai. Por esses e outros motivos (como, por exemplo, para vingar Lampião e Corisco), na forma de um duelo repentista, Coirana chama Antônio das Mortes para o enfrentamento; desafia *o Dragão da Maldade* para mais uma vingança:

Tenho mais de mil cobranças pra fazer, mas se eu falar de todas a
terra vai estremecer. Quero só cobrar as preferida do testamento de
Lampião. Quem é homem vira mulher, quem é mulher pede perdão.
Prisioneiro vai ficar livre, carcereiro vai pra cadeia. Mulher dama casa
na igreja com véu de noiva na lua cheia. Quero dinheiro pra minha

miséria, quero comida pro meu povo, se não atenderem meu pedido vou vortar aqui de novo.

Apesar de ainda não possuir consciência de classe, Coirana de certo modo repete Corisco, quando esse falava em “desarrumar o arrumado”; mais uma vez desponta o ímpeto revolucionário nas palavras de um cangaceiro. Coirana pretende destruir não só as relações tradicionais do sertão, como também as que são ensejadas pelo processo da chamada modernização brasileira. O cangaceiro previa que somente a destruição do novo e do velho e, invertendo a realidade, onde “prisioneiro fica livre e carcereiro vai para cadeia”, seria possível a redenção do seu povo.

Coirana, os cangaceiros e os beatos descem da montanha e se deslocam em direção à cidade. Ao chegar à praça, eles cantam e dançam em círculo; o professor ri, enquanto o padre está assustado, pois ainda não aderiu à manifestação dos forasteiros. Nesse momento, aparecem na praça os representantes da velha ordem do sertão: o delegado Matos, o matador Antônio das Mortes, o coronel Horácio, o seu ajudante Batista e sua esposa Laura.

Em uma cena teatral, Coirana enfrenta Antônio das Mortes. Inicialmente, eles andam em círculos, dizendo ofensas mútuas, na forma de um duelo de repentistas; e o povo assiste em silêncio ao redor, como em um teatro de arena:

Antônio:

Tu é verdade ou assombração? Diga logo, cabra da peste! Eu de minha parte não acredito nessa roupa que tu veste.

Coirana responde:

Primeiro diga você seu nome, fantasiado. Quem abre a boca assim fica logo condenado.

Antônio retruca:

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.

Logo em seguida, os dois continuam andando em círculos e duelam com as suas lâminas – o cangaceiro com um punhal e o matador com um facão. As pessoas em volta cantam e batem palmas, dando ritmo à luta, ritmo que se acelera quando Antônio das Mortes está próximo de ferir Coirana. Entretanto, quando está na iminência de dar o golpe final, é impedido pela Santa.

A partir desse momento, Antônio das Mortes passa admirar a Santa. Demonstrando perplexidade, ele a observa, enquanto ela entra no bar, para onde foi levado o cangaceiro ferido. O matador de cangaceiro fica como que hipnotizado pela figura da beata, foi tocado... Não se sabe, entretanto, se foi por uma questão apenas religiosa ou se ele passou também a nutrir uma paixão por ela.

Antônio das Mortes e o professor levam Coirana ferido à encosta da montanha, onde estão os beatos e os cangaceiros. O matador encontra de novo a Santa e lhe beija os pés, e assim ele passa por uma experiência mágico/religiosa: se vê caminhando no interior do sertão em direção à Santa, que está sentada em uma árvore. Ele se aproxima e ouve o relato da Santa, em que afirma que os avós, os pais e os irmãos dela foram mortos por ele, e que toda a população de revoltosos dali também morreria por sua causa.

Dessa forma, Antônio das Mortes passa a sentir remorso por sua função, e fica abismado com o relato da santa. Percebe, então, que agia em nome dos ricos para matar os pobres como ele. Mas em *Deus e o Diabo* o cego Júlio já tinha lhe alertado sobre isso, quando dizia: “É matando, Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?”. Parece que, além do elemento religioso, a paixão pela Santa leva Antônio das Mortes a refletir sobre a sua pessoa e sobre o lugar onde vivera.

O remorso de Antônio das Mortes, oriundo da visão mística, fez que ele mudasse de lado, por isso pede ao delegado que interceda junto ao coronel, para que ele doe os alimentos do armazém e as terras aos beatos e aos cangaceiros. Antônio das Mortes adquire consciência de classe, não pelo âmbito da política, mas por uma revelação divina, e diz ao delegado Matos: “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”. Antônio das Mortes explicita que mudou de lado, passou grande parte de sua vida atuando a favor das classes dominantes, embora fosse pobre como os cangaceiros, os beatos e os camponeses do sertão. A partir desse instante, Antônio das Mortes deixa de ser *o Dragão da Maldade* e passa a ser o *Santo Guerreiro*, atuando a favor da população pobre.

A mudança de posição de Antônio das Mortes se inspirou, segundo Glauber, em um fato corriqueiro na vida nacional: a flexibilidade das opções políticas por parte das tendências tanto de direita, como de esquerda:

Estas reações são tão surpreendentes que fazem com que a esquerda brasileira possa passar para a direita e a direita para esquerda. Eu não sou especialista em ciências políticas, mas conversei com especialistas e com Celso Furtado, que é o maior economista da América Latina, e ele me dizia que o Brasil, deste ponto de vista, é o país mais surpreendente da América Latina, é por isso que, em nosso país, todas as reações políticas parecem aberrantes. (Rocha, 1981, p. 168.)

Possivelmente, Glauber considerava positiva a maleabilidade da política brasileira, pois a reorganização do jogo político a cada instante poderia proporcionar mudanças significativas na sociedade, em um curto espaço de tempo. Entretanto, por outro lado, esse tipo de acomodação instável das forças políticas pode muitas vezes representar a perda da coerência teórica dessas tendências e a consequente despolitização do debate.

No caso do filme *o Dragão da Maldade Contra Santo Guerreiro*, a conversão de Antônio das Mortes ainda não representa a tomada da consciência de classe por parte do matador, contudo, é a forma como ele se engaja ao lado das forças populares. Glauber confirma a sua teoria estético-política de que será pela própria lógica popular, como o messianismo, que se pode esperar o desenvolvimento de uma revolução original. Contudo, a mudança de posição de Antônio das Mortes representa também que ele não conduz mais a revolução, como em *Deus e o Diabo*, quando ele eliminou o messianismo e cangaço, como forma de alcançar a “guerra maior”. No *Dragão da Maldade*, os tempos são outros, de desencanto em relação à modernidade, por isso caberá neste filme um outro papel para Antônio das Mortes.

Na sequência, aparece o coronel Horácio negando a “proposta” dada por Antônio das Mortes e enviada pelo delegado Matos. O coronel reage raivosamente com esse último: “Cala a boca! Com jagunço eu tenho minhas experiências, tenho toda a vida de experiência! Mas você chamar esse jagunço aqui?!”. Com essa fala, demonstra mais uma vez a subordinação do indivíduo, representante da burguesia, perante o velho latifundiário, que mostra ainda ter domínio sobre as relações de dependência do Nordeste, ao criticar o jagunço contratado pelo delegado.

Em represália ao pedido de Antônio das Mortes, o coronel contrata outro jagunço, Mata-Vaca. Esse é recebido de maneira tradicional, ele beija a mão do coronel e esse diz: “Deus te abençoe”, caracterizando as antigas relações.

A primeira missão de Mata-Vaca é cobrar a honra do coronel, pois sua mulher é a amante do delegado. Ambos são expostos em praça pública e humilhados. Logo após, Laura e Matos conseguem escapar com a ajuda do professor, que joga cachaça nos olhos de Mata-Vaca, facilitando a fuga dos dois, que entram no bar, ficando amotinados. Laura, apavorada, pede que Matos tire eles dali, mas, como ele não lhe dá atenção, ela sai do boteco, pega o punhal das mãos de Mata-Vaca e, em seguida, mata o delegado.

Enquanto o coronel Horácio planeja uma nova vingança, Coirana morre e é levado por Antônio das Mortes para fora da cidade, “no fundo do sertão”, como diz o ex-matador. Da mesma forma, em um outro lugar próximo da cidade, Laura acompanha o professor, que carrega o corpo do delegado Matos; nesse momento o padre aparece correndo e gritando ao redor do professor:

Professor, professor... Mata-Vaca vai matar os beatos! Cadê Antônio das Mortes? Ele sumiu! O coronel mandou matar os beatos! É preciso fazer alguma coisa, é preciso fazer alguma coisa! O coronel mandou matar os beatos! Professor (...) precisa fazer alguma coisa, sozinho eu não posso. Esse daí já está morto, esse daí já está morto, precisa cuidar dos vivos, precisa cuidar dos vivos (...).

O professor larga o corpo de Matos no chão, não suporta mais ouvir os apelos do padre; o professor que sempre demonstrou desejo de escapar da difícil realidade, parecendo que queria esquecer a sua impotência diante da exploração do seu povo. Agora, é obrigado a ouvir que a população sofredora do sertão precisa de sua ajuda. Nesse momento, ele é acometido subitamente por sensações de transe, comum a alguns personagens de Glauber Rocha. O professor parece perder o controle sobre os atos e as emoções e, com isso, ataca o padre e se enrosca com ele no chão, efetuando uma briga.

Em outra cena, o professor aparece rolando no chão, não mais com o padre, mas com Laura. Abraçam-se e se beijam, e envolvem o cadáver de Matos também no enlace dos dois, sugerindo uma relação sexual a três, o que é condenado pelo padre, que faz esforço para separá-los. A cena também aponta para a antropofagia do movimento Tropicalista, no sentido da absorção do outro. Da mesma forma, Antônio das Mortes, que leva o corpo de Coirana para fora de Jardim das Piranhas, também está “comendo” o cangaceiro; o matador observa com detalhes o corpo de Coirana, como se estivesse absorvendo as suas forças. Mesmo ouvindo de longe os tiros que dizimam os beatos, ele continua a olhar o cangaceiro, o que faz com que demore em socorrer o grupo.

Na sequência, Antônio das Mortes e o professor correm em direção à encosta da montanha, mas é tarde; Mata-Vaca e seu bando só deixaram vivos Antão e a Santa. Nesse momento, estão todos eles desolados com o chão coberto de corpos. O professor, que até então ria com sarcasmo dos acontecimentos de Jardim das Piranhas, se irrita com o massacre de mais uma revolta popular, e espanca o Negro Antão, querendo responsabilizá-lo pelo massacre, em virtude da passividade deste (Tolentino, 2001, p.162). O pessimismo do professor parece confirmar que o ciclo iria se repetir; assim, em mais uma situação de desespero, o intelectual diz:

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 sentimento do professor parece indicar que não há esperança nas cidades e muito menos no campo, não há muito o que fazer. Por isso, ele se dirige para a rodovia asfaltada, onde trafegam automóveis em alta velocidade, apontando para o fato de que o desenvolvimento capitalista, em sua nova fase de expansão, passava perto de Jardim das Piranhas.

O intelectual tenta conseguir uma carona, mas é em vão, ninguém para. Deprimido, ele anda entre caminhões que estão estacionados; esses veículos tomam dimensões gigantescas e o professor fica diminuto entre eles.

Antônio das Mortes segue também para a rodovia, procurando o professor, incentivado mais uma vez pela imagem da Santa, que lhe diz: “aí arrebenta a guerra do sem fim”. O matador traz de volta o intelectual, arrastando-o entre os seus braços, enquanto a música de Paulo Vanzolini, *Volta por cima* (1962), explica a situação: “... 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”.

No caminho, entre a rodovia e a pequena cidade, Antônio das Mortes mostra para o professor o cangaceiro Coirana morto, encostado em uma árvore, com os braços enganchados em dois ramos, como se estivesse crucificado. O professor, hipnotizado pelas imagens, demonstra que também está absorvendo a força do cangaceiro; em seguida, pega o seu punhal e o seu revólver. Então, o padre e a Santa também aparecem, e ela dá a Antônio das Mortes o seu chapéu e o rifle. Estão preparados para o novo duelo, enquanto isso, o coronel e Laura, transportados em uma marquesa pelo grupo de Mata-Vaca, estão na caatinga em direção a Jardim das Piranhas.

Os inimigos se encontram de novo na praça. O coronel diante da igreja, onde está Antônio das Mortes e o professor. O coronel chama Antônio das Mortes para o confronto, reafirmando que ele é o representante da antiga ordem que se baseia na dependência e no apadrinhamento.

Quando a porta da igreja abre, aparece primeiro o professor 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.

Era uma resposta de Glauber ao crítico Jean-Claude Bernadet, que o acusava de ser elitista por ser um intelectual de classe média e que, por isso, possui uma visão distanciada dos problemas da população pobre, que o diretor abordava em sua obra. No filme, o intelectual (um *alter ego* de Glauber) trabalha com as ideias, mas não tinha o costume de um enfrentamento bélico; entretanto, assume o risco de perder a vida em nome dos injustiçados, situação semelhante a de muitos intelectuais que, naquele período (1969), aderiram à luta armada, como é o caso do próprio diretor que, no final da década, inicia a sua participação em grupos guerrilheiros.

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 vêm da cidade para semear idéias de destruição.

Assim como em *Barravento*, Glauber destaca a cidade, local de origem do professor, como o lugar propagador de “ideias de destruição”. 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.

Em seguida, é a vez de Antônio das Mortes se dirigir ao professor:

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 sela uma aliança com o professor, uma aliança entre o ex-jagunço e o intelectual. No entanto, a opção de Antônio das Mortes não se dá no âmbito político, pois o que baliza a sua ação é o sentimento religioso, o sagrado é mais preponderante, enquanto, para o professor, o conflito com o coronel possuía um sentido revolucionário.

Entretanto, Antônio das Mortes reconhece a importância da teoria: “lute com as suas forças das suas ideias, que elas valem mais do que eu.”. O ex-jagunço demonstra que, apesar de sua religiosidade, ele está em processo de adquirir a consciência de classe. A representação dessa cena denota o esforço do diretor em aproximar o idealismo do intelectual engajado com os interesses dos estratos mais pobres da sociedade

Na sequência, Antônio das Mortes, agora como o *Santo Guerreiro*, como assim fizera Coirana no primeiro duelo, chama o *Dragão da Maldade* para o combate. A luta, de novo, se realiza de forma teatral, acompanhando o ritmo de uma música típica do sertão brasileiro; o ex-matador de canga-ceiro arranca o facão de Mata-Vaca e, a partir desse momento, o tiroteio ao estilo *western* começa.

Antônio das Mortes recua para o adro da igreja, o professor faz a cobertura e atira; eles conseguem fazer grandes baixas no lado do inimigo. Antão/Oxossi/São Jorge corre em um cavalo branco, acompanhado da Santa, e crava uma enorme lança no peito do coronel, que morre. Laura é também atingida e é levada pelo professor nos braços⁷.

O padre, que antes evitava os conflitos, apoia a reação contra o coronel. Lembrando que cada personagem pode condensar em si a coletividade que representam, esse fato indica que houve uma aliança ampla nesse embate: o intelectual, a Igreja, o ex-jagunço e os beatos da comunidade religiosa. No final, são eles que saem vitoriosos no conflito. Apesar disso, o momento mais uma vez é de desolação diante do número de mortos: o padre, com um rifle a tiracolo, puxa as rédeas do cavalo montado por Antão

⁷ O final do filme é uma alusão às representações pictóricas comumente realizadas sobre a lenda de São Jorge, na qual o santo aparece em cima de um cavalo branco, cravando a lança no Dragão, ao mesmo tempo que salva a donzela das garras do monstro. A donzela é identificada com a comunidade (o povo) resgatada pelo herói.

e pela Santa. O professor observa, enquanto Antônio das Mortes volta para a rodovia asfaltada, caminhando lentamente ao lado de um posto da Shell, símbolo do imperialismo.

O final melancólico do filme aponta para as desilusões utópicas nos últimos anos da década de 1960: o golpe militar que ceifou as liberdades democráticas, o fracasso da perspectiva revolucionária encampada por setores da esquerda, assim como do projeto “nacional-popular”, no qual ficou evidenciado que a modernidade em si não resolve os problemas do subdesenvolvimento.

Assim como, em *Deus e o Diabo*, o mar acenava para um novo momento, o caminhar de Antônio das Mortes no asfalto da rodovia e o logotipo da Shell também querem falar sobre a inauguração de um novo momento. Porém, pretendem falar de um futuro melancólico, ao contrário do filme anterior citado, onde o mar representava a perspectiva de esperança, pois, mesmo derrotando o Dragão em Jardim das Piranhas, ele continua muito vivo, com a força onipresente e voraz das empresas multinacionais, disseminadas pelo país pela política desenvolvimentista em nova fase, nos governos da ditadura militar. Pois o Dragão morto em Jardim das Piranhas estava enfraquecido, o coronel de o *Dragão da Maldade Contra Santo Guerreiro* não possui a pujança econômica de seus antecessores, mora em uma casa modesta na pequena cidade e tem dificuldades em manter o seu poder de apadrinhamento. Como ele afirma:

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 não sou Jesus Cristo pra dar de comer e casa pra vocês (...) Mas esperem eu vou fazer uma caridade (...) Matos meu filho, eu vou fazer uma caridade. Vou dar farinha e carne-seca... Vão e digam pra todo mundo que eu sou homem bom, que eu sou um homem caridoso...

Como em *Deus e o Diabo*, o coronel reclama da falta de apoio do governo, contudo, o coronel Horácio precisa provar o seu poder para a população local.

Do mesmo modo, o imobilismo marca o professor; o mentor intelectual de uma possível revolução passa a maior parte do filme se lamentando, bêbado e cético:

Eu por mim já perdi todas (as guerras). De medo, covardia... Até o inimigo já perdi de vista.

O professor aponta a dificuldade de enxergar o Dragão, que já não se mostra tanto na figura decadente do coronel Horácio, mas no poder impalpável das multinacionais, com as quais não é possível efetuar um confronto com elas ali, naquele momento de forte expansão capitalista. Ao contrário de Firmino em *Barravento*, o professor, que poderia contribuir com Antônio das Mortes, exercendo o papel de um intelectual orgânico gramsciano, não demonstra ânimo suficiente para a empreitada. Por outro lado, o ex-matador, impossibilitado de se encontrar com figuras de seu mundo (como cangaceiros, beatos e coronéis), e com o fim da perspectiva de uma revolução à vista, também é o retrato da impotência; suas habilidades e sua coragem já não são suficientes para derrotar o gigante da maldade.

O filme registra o fracasso da revolução burguesa brasileira, acalentada por muitos anos pelos setores de esquerda, que acreditavam no projeto desenvolvimentista. O que fica é o impasse. A tão esperada modernidade, que poderia representar uma nova fase do capitalismo nos países subdesenvolvidos, demonstrou que produz tantas mazelas sociais quanto o capitalismo tradicional da velha sociedade agrária.

Os dois modelos de capitalismo não servem aos anseios de libertação nacional propugnada pela esquerda; por esse motivo, Glauber, no final da década de 1960, aprofunda a tese de que se deve construir um processo revolucionário original com base na própria realidade brasileira, na sua história e nos seus mitos e, principalmente, como ele explicita na *Estética do Sonho*, na “des-razão”, pois, para o cineasta, as revoluções na América Latina

fracassam por estarem ainda relacionadas com a “razão opressora europeia”, responsável pela ideia de modernidade difundida no Terceiro Mundo.

Por esse motivo, assim como nos outros filmes aqui analisados, a dimensão religiosa e a dimensão histórica estão no mesmo patamar de importância na elaboração da proposta revolucionária de Glauber, ao ponto de, muitas vezes, não se saber qual é a que prepondera no filmes. Por isso, ele dá relevância à expressão popular, tentando capturar, na dimensão mágica com a qual a população pobre compreende o mundo, o sentimento e a necessidade que essa população possa ter por uma ruptura revolucionária.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do ponto de vista histórico, observa-se que o Cinema Novo encontrava-se vinculado ao seu tempo, tanto no que concerne às mudanças de ordem material quanto aos projetos político-ideológicos da esquerda brasileira nos anos de 1950/1960. De um lado, nessas décadas o Brasil passou por profundas mudanças com o processo de industrialização acelerada, atingindo até regiões mais distanciadas do centro sul, como é o caso do Nordeste. O estímulo a essa industrialização cresce com o governo JK, que impulsiona sobretudo a indústria automobilística, iniciando um novo ciclo de expansão econômica com a economia, abrindo-se para vultosos empreendimentos estrangeiros. Essas décadas presenciaram a mudança de um Brasil rural para um país eminentemente urbano, com grandes metrópoles e conseqüente esvaziamento e empobrecimento da população que permanecia no campo.

Diante das condições desse crescimento “dependente” do país, intelectuais, setores de esquerda, propunham outros projetos de modernização, desde a realização de uma revolução burguesa com a apoio da burguesia nacional até uma revolução socialista. Questões como reforma agrária, melhoria das condições de vida dos trabalhadores no campo e na cidade, ampliação de direitos sociais, limitação da propriedade privada etc... eram discutidas nos sindicatos, partidos, nas universidades e no parlamento. Projetos políticos-ideológicos de matizes diversos e até opostos disputavam a hegemonia na sociedade. Será nessa conjuntura que diversos estilos de produção artística atuarão, para alterar as formas estéticas de representação do mundo, apropriando-se da arte moderna e aproximando-a da arte popular brasileira, retomando de certa forma a tradição da semana de 1922, e radicalizando-a na busca de novas perspectivas artísticas e políticas. O Cinema Novo é filho desse momento histórico e da convergência do pensamento, que se pretendia revolucionário na política, com aquele que visava revolucionar a arte. A síntese dessa junção seria a arte revolucionária.

Esse espírito da arte revolucionária, que estava presente no Cinema Novo, se deve em grande parte ao cineasta Glauber Rocha, principalmente em virtude de sua atuação militante, presente tanto nos filmes produzidos, como nas críticas, nas entrevistas concedidas ou mesmo em seus encontros ou relações com personagens da história brasileira, como João Goulart e Luís Carlos Prestes, e militantes de grupos de guerrilha. Através das películas de Glauber Rocha, criou-se uma nova perspectiva estética e um modo de politizar o cinema brasileiro em um período de grande tensão política, principalmente em virtude da ditadura militar.

Glauber, como intelectual e artista, foi a figura síntese do Cinema Novo, responsável, portanto, pela criação de novos parâmetros estilísticos para o cinema brasileiro, tanto em sua linguagem como na forma de abordar os problemas da fome, da miséria e da submissão aos chamados países desenvolvidos.

O diretor Glauber Rocha, ao fundir o racional com o mítico, a razão com a desrazão, a paixão com a reflexão, considerava que somente por meio destes entrecruzamentos e das manifestações de revolta do lumpemproletariado a revolução poderia ocorrer no Brasil. O Cinema Novo glauberiano possuía, em sua proposta, a pretensão de alterar a ordem, e tentava com isso fazer que a arte retornasse à vida social de modo pulsante e transformador.

Sob o ponto de vista político propriamente dito, a proposta revolucionária de Glauber Rocha se fundamenta na teoria marxista, considerada por ele uma teoria completa, que interpreta o homem não só na sua dimensão social e humana, mas também na dimensão psicológica, pois compreende que a maioria das neuroses tratadas pela psicanálise é de fundo social, e estão presentes na alienação. Nesse sentido, a revolução poderia também contribuir para a libertação do homem. Por esse motivo, para o cineasta não bastava uma revolução política e econômica, mas também uma revolução cultural, na qual as pessoas pudessem desenvolver plenamente as suas capacidades criativas. Propõe, assim, uma libertação econômica, política e também uma libertação da consciência de todos os indivíduos, para que não estejam subjugados a nenhum tipo de condicionamento burguês ou colonial.

Seguindo a maioria dos teóricos marxistas, Glauber, nos seus filmes e nos seus escritos, enfatizava a revolução como um processo, como uma transição processual, na qual é possível atuar politicamente a favor da revolução, mesmo antes da tomada do poder por parte das classes subalternas.

Um último ponto de consideração é referente aos três filmes analisados. Neles vimos a concretização da sua proposta de revolução, que não aparece como uma resposta definitiva, mas como uma necessidade de lutar contra as injustiças sociais. Assim é que, em *Barravento*, a luta contra o misticismo e a exploração é conduzida por um ex-morador da comunidade que retorna à sua vila e exorta seus companheiros a reagirem à exploração. Em *Deus e o Diabo*, três momentos distintos entrelaçam-se: a revolta inconsciente à exploração do patrão, a revolta mística e a revolta secular do banditismo social. Todas insuficientes como consciência política de classe para deflagrar uma revolução. No último filme deste ciclo, o *Dragão da Maldade*, a luta é deflagrada com a derrota do latifúndio; no entanto, essa vitória é insuficiente, porque a revolução precisa enfrentar a concha da Shell, representante do domínio capitalista. Essa luta, portanto, não é apenas local, contra o latifúndio, que consolidou seu poder, associando-se ao imperialismo. O desencanto com a possibilidade de ver vitoriosa a revolução apresenta, no entanto, a perspectiva para além dos limitados discursos que dominaram o imaginário de setores reformistas brasileiros, pois apontava para uma luta para além das fronteiras nacionais.

Constata-se que a obra de Glauber Rocha procurava revolucionar esteticamente o cinema e buscava a fusão da arte cinematográfica com a luta pela alteração da ordem social. O presente trabalho pretende ter contribuído para entender no Brasil contemporâneo, a relação da arte com as conjunturas históricas e, sobretudo, da relação da arte com os problemas sociais e seus agentes, mais ou menos conscientes da necessidade da mudança profunda a que chamamos de revolução.

PERIÓDICOS

Diário de Notícias, Salvador: 1961-1962.

Jornal da Bahia, Salvador: 1958-1960.

Revista Ângulos, Salvador: 1957-1961.

O Momento, Salvador: 09/07/1957 e 17/07/1957.

Correio da Bahia, Salvador: 12/11/2000.

Folha de São Paulo, São Paulo: 05/05/1996.

ARQUIVOS

Centre Georges Pompidou

Cinemateca Brasileira

Cinémathèque Française

Biblioteca Central do Estado da Bahia

Biblioteca Central da UFBA (Universidade Federal da Bahia)

Biblioteca da Faculdade de Direito da UFBA

Departamento de Imagem e Som da Fundação Cultural da Bahia (DIMAS)

FILMES BÁSICOS DA PESQUISA

O Pátio (1959) de Glauber Rocha

A Grande Feira (1961) de Roberto Santos

Barravento (1961) de Glauber Rocha

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) de Glauber Rocha

Terra em Transe (1967) de Glauber Rocha

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) de Glauber Rocha

Câncer (1972) de Glauber Rocha

Leão de Sete Cabeças (1973) de Glauber Rocha

Claro (1975) de Glauber Rocha

A Idade da Terra (1980) de Glauber Rocha

No Tempo de Glauber (1987) de Roque Araújo

L'Homme aux cheveux bleus (1989) de Sylvie Pierre e Georges Ulmann

A Rocha que voa (2001) de Eryk Rocha

Glauber, O Filme. Labirinto do Brasil (2003) de Silvio Tendler

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha e os caminhos da liberdade. In: AMENGUAL, Barthélémy (Org.). *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- AUNMONT, Jaques. *A Estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. *Deus e o diabo na terra do sol - a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- 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.
- BENTES, Ivana. O Devorador de Mitos. In: ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 9-74.
- BENTES, Ivana. Romantismo, messianismo e marxismo no Cinema de Glauber. *Cinemais*, n.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; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico - uma introdución*. Paidós: Barcelona.
- CAETANO, Maria do Rosário (Org.). *Cangaço. O Nordeste no cinema brasileiro*. Brasília: Avathar, 2005.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- 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, 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; Di CHIO, Federico. *Como analisar un film*. Barcelona: Paidós, 1991.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHAUÍ, Marilena. *Seminários*. São Paulo. Brasiliense. 1982.

COMMELIN, P. *Mitologia greco-romana*. Trad. Oliveira Rodrigues. Salvador: Progresso, 1957.

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.

COUTINHO, Carlos Nélson. *Marxismo e política*. São Paulo: Cortez; 1996.

DEL ROIO, Marcos. A teoria da revolução brasileira... In: Historia do Marxismo no Brasil, v.IV,. 2000.

DIEGUES, Carlos. Depoimento. In: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papi-rus,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.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos* - Um Olhar Neo-Realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

FERNANDES, Florestan. *A sociologia numa era de revolução social*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1963.

FIGUEIROA, Alexandre. *Cinema Novo* – A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas,SP: Papi-rus, 2004.

FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo 5 de maio de 1996, Caderno Mais! (A carta-bomba de Glauber).

- GALVÃO, Walnice Nogueira. Musas sob assédio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2002, Mais!, p.4-11
- GALVÃO, Maria Rita; BERNADET, Jean-Claude. *Cinema*. São Paulo. Brasiliense. 1982.
- GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem In: GARDIES, René. *Glauber Rocha*. Trad. Júlio Cesar Montenegro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- 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.
- GIUSEPPE, Staccone. *Filosofia da Religião* – O pensamento do homem ocidental e o problema de Deus. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.
- 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, Romeu. A análise de dados em pesquisa qualitativa. In: MINAYO, Maria C.S. (Org.). *Pesquisa social*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. São Paulo: Ática, 3003.
- GUERRA, Ruy; BRESSANE, Júlio; PIZZINI, Joel. Cinema de Poesia – debate. *Cinemais*, n.33, 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.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- HOBSBAW, Eric (Org.). *História do marxismo*. v. 9. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1987
- HOBSBAW, Eric (Org.). *História do marxismo*, v. 11. Rio de Janeiro: Terra e Paz, 1989
- IANNI, Octávio. *A idéia 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.

LAMPIÃO (Site oficial). www.infonet.com.br/lampiao. s/d. Disponível em: <<http://www.infonet.com.br/lampiao>>. Acesso em: 10 jun.2005.

LARA, F. Pesaro, ano IV – a procura de uma nova dialética. In: *Novo Cinema, Cinema Novo*. Lisboa: Publicações D. Quixote. s/d. p.23-46.

LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e deologia*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

LIMA, Mônica Cristina Araújo. *Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri: imagens do (sub) desenvolvimento*. 2000. 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. Trad. Manuel Sacristan. Barcelona: Grijalbo, 1982.

LUXEMBURGO, Rosa. *Reforma ou revolução*. São Paulo: Global, 1990.

MACIEL, Kátia. *O pensamento de cinema no Brasil*. *Cinemais*, n.5, p. 37-70, maio/junho, 1997.

MARCORELES, Louis. A Batalha do Novo Cinema. In: *Novo Cinema, Cinema Novo*. Lisboa: Publicações D. Quixote, s/d. p.23-46.

MARTIN, Marcel. Os Caminhos da Auenticidade. In: *Novo Cinema, Cinema Novo*. Lisboa: Publicações D. Quixote. s/d. p. 47-74.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Trad. J.C.Bruni e Marco Nogueira. São Paulo: Ciências Humanas, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto do Partido Comunista*. Petrópolis: Vozes, 1996.

MARX, K. *Salário, Preço e Lucro*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

MARX, K. *Manuscritos Econômico-filosóficos*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

MARX, K. *Para Crítica da Economia Política*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os pensadores).

MAIO, Marcos Chor; VILLAS BOAS, Gláucia (Org.). *Idéias de modernidade e sociologia no Brasil*. Ensaios sobre Luiz Costa Pinto. Porto Alegre: ED. Universidade/ UFRS, 1999.

MEDÁGLIA, J. Balanço da Bossa Nova. In: Campos, A. (Org.). *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.75.

MEDEIROS, Leonilde de Sérvalo de. *História dos movimentos sociais no campo*. Rio de Janeiro: Fase, 1989.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema – Entre a realidade e o artifício*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2005.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *O desafio do conhecimento*. São Paulo: Hucitec, 1999.

MORAES, João Quarttin de; DEL ROIO, Marcos. *História do marxismo no Brasil*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, v. IV - 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*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

NEVES, David. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999

OLIVEIRA, Francisco. *A economia brasileira: Crítica à razão dualista*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1981.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira - cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAIVA, Marcelo Rubens. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 5 maio 2001. Caderno Mais!, p.6-7.

PARANAGUÁ, Paulo. *O cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood*. Porta Alegre: Lupin, 1985.

PICCHIA, Pedro Dell; MURANO, Virginia. *Glauber, o leão de Veneza*. São Paulo: Escrita, 1982.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

PINHO, Osmundo de Araújo. Representação e Subalternidade Racial em Barravento. *Revista Grifos*. Chapecó, n. 9, p.65-80, 2000.

PIZZINI, Joel. *Cinemais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, n.33, p.10-13, jan./fev. 2003.

- PRADO JR, Caio. *A revolução brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1977.
- PRADO JR, Caio. *A questão agrária*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- 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.
- REIS, Mário Oliveira. *Glauber Rocha e o pensamento americano* (de Leopoldo Zea). 1996. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, Universidade de São Paulo, 1996.
- RIDENTI, Marcelo. *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Edunesp, 1993.
- ROCHA, Glauber. “Experiência ‘Barravento’ – Confissão sem molduras. São Paulo, 25-26 dez. 1960. Caderno 3.
- 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. Embrafilme/ Alahambra, 1981.
- ROCHA, Glauber. *O Século do cinema Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme*, 1983.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. (Org. Orlando Senna). Rio de Janeiro: Embrafilme/Alahambra, 1985.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. (Org. Ivana Bentes) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ROCHA, Glauber. *Rocha que voa*. (Org. Eryk Rocha) Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- ROCHA, Glauber . *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- 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.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade de Paris fim-de-século. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SENNA, Orlando. Em busca do ritmo. *Diário de Notícias*, 3 e 4 jun.1962.

SILVA, Armando Sérgio; GUINSBURG, J. (Orgs.). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: EDUSP, 1992.

SILVEIRA, Nise. *Imagens do inconsciente*. Rio: Alhambra, 1981.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 1996.

SINGER, Ben. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo. In: CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (Orgs.). *O cinema e a invenção da modernidade*. São Paulo: Cosac & 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*. São Paulo: Ciências Humanas, 1978.

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.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. O rural no cinema brasileiro. São Paulo: UNESP, 2001.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organizado por José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

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.

Sobre o autor

Graduado em Filosofia (Licenciatura Plena) pela Universidade Católica do Salvador (1995) e em Ciências Sociais (Bacharelado com habilitação em Sociologia) pela Universidade Federal da Bahia (2002). Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Sergipe (2005) e Doutor em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2015). Entre 2011 e 2012, integrou o grupo de pesquisa do “Laboratoire Cultures et Sociétés en Europe” na Universidade de Estrasburgo, França, quando obteve uma bolsa sanduíche CAPES-COFECUB, pelo convênio UFBA/Université de Strasbourg, intitulado “Interações Bioculturais em Área de Mata Atlântica. O Caso do Litoral Norte da Bahia”. Desde 2010 integra a equipe de pesquisadores do NUCLEART (Núcleo de Estudos em Sociologia da Arte) da UFBA, atuando na linha: Representações Sociais: arte, ciência e ideologia. Atualmente é professor adjunto do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Rondônia (UNIR) e coordena o Grupo de Pesquisa em Sociologia da Arte (SOAR).

