

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de História

Tese de doutorado

**O Cinema Tricontinental de Glauber
Rocha:
política, estética e revolução
(1969 – 1974)**

Maurício Cardoso

Orientadora:

Profa. Dra. Zilda Márcia Gricoli Iokoi (USP)

Co-Orientadora:

Profa. Dra. Idelette Muzart – Fonseca dos Santos (Paris X)

São Paulo
2007

UNIVERSITÉ PARIS X - NANTERRE
Ecole Doctorale « Lettres, Langues, Spectacles »

2007 N°

THESE DE DOCTORAT
nouveau régime
en
LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ROMANES :
PORTUGAIS

en co-tutelle avec l'Université de São Paulo, Brésil,

présentée et soutenue publiquement par

Maurício Cardoso

le 17 août 2007 à São Paulo,

Le cinéma Tricontinental de Glauber Rocha :
politique, esthétique et revolution
(1969-1974)

sous la direction de
Madame le Professeur Idelette Muzart – Fonseca dos Santos (Paris X)
et de
Madame le Professeur Zilda Márcia Gricoli Iokoi (USP)

JURY

Monsieur le professeur Denis ROLLAND, président
Monsieur le professeur Marcelo RIDENTI, rapporteur
Monsieur le professeur Ismail XAVIER
Madame le professeur Zilda Márcia Gricoli Iokoi
Madame le professeur Idelette Muzart – Fonseca dos Santos

O Cinema Tricontinental de
Glauber Rocha:
política, estética e
revolução
(1969 - 1974)

Resumo

Esta tese tem por objetivo analisar três filmes do cineasta brasileiro Glauber Rocha realizados no exterior: *O leão de sete cabeças* (Congo/Itália/França, 1970), *Cabeças cortadas* (Espanha, 1970) e *História do Brasil* (Cuba/Itália, 1972-74, co-dirigido por Marcos Medeiros). Parte-se do entendimento que a produção de significados da obra cinematográfica (as escolhas estéticas e a manipulação da linguagem) expressa as determinações e as influências do processo histórico (das relações sociais e econômicas, da produção da cultura e da experiência pessoal do cineasta).

A atuação internacional de Glauber Rocha, entre 1969 e 1974, foi delineada pela realização destes filmes, a publicação de artigos e entrevistas em periódicos europeus e latino-americanos e, finalmente, a participação em festivais, encontros e congressos de cinema. Estas formas de ação consolidaram as idéias e os anseios do cineasta, bem como explicitaram as fronteiras e os impasses as suas expectativas.

Acreditamos que os filmes analisados constituem o núcleo dinamizador de um projeto formulado por Glauber Rocha de integração política e estética das cinematografias dos países pobres dos três continentes (América Latina, África e Ásia). O cineasta denominou este projeto de Cinema Tricontinental, inspirado no internacionalismo revolucionário de Che Guevara.

Nossa tese pretende demonstrar que o Cinema Tricontinental fez convergir um programa político de unidade do Terceiro Mundo, uma criação estética pautada na incorporação da religiosidade popular e uma perspectiva de revolução social – simultaneamente, utópica e redentora.

Palavras chaves: Glauber Rocha, cinema Tricontinental, Terceiro Mundo,
cinema brasileiro

Résumé

Cette thèse a pour but d'analyser trois films que le cinéaste brésilien Glauber Rocha a réalisés à l'étranger: *O leão de sete cabeças* (Congo/Italie/France, 1970), *Cabeças cortadas* (Espagne, 1970) et *História do Brasil* (Cuba/Italie, 1972-74, co-réalisation de Marcos Medeiros). Nous partons de l'idée selon laquelle la production des significations de l'oeuvre cinématographique (les choix esthétiques et la manipulation du langage) exprime les déterminations et les influences du processus historique (des rapports sociaux et économiques, de la production de la culture et de l'expérience personnelle du cinéaste).

La présence internationale de Glauber Rocha, entre 1969 et 1974, a été circonscrite par la réalisation de ces films, la publication d'articles et d'interviews dans des périodiques européens et latino-américains et, finalement, la participation aux festivals, aux rencontres et aux congrès de cinéma. Ces formes d'action ont consolidé les idées et les aspirations du cinéaste, de même qu'elles ont fini par expliciter les frontières et les impasses de ses attentes.

Nous sommes en mesure de croire que les films analysés constituent le noyau dynamique d'un projet formulé par Glauber Rocha: celui qui est tourné vers l'intégration politique et esthétique des cinématographies situées dans des pays pauvres (en Amérique Latine, en Afrique, en Asie). Le cinéaste a nommé ce projet de Cinéma Tricontinental, inspiré de l'internationalisme de Che Guevara.

Notre thèse prétend démontrer que le Cinéma Tricontinental établit la convergence d'un programme politique de l'unité du Tiers Monde, d'une création esthétique marquée par l'incorporation de la religiosité populaire et d'une perspective de révolution sociale – simultanément utopique et rédemptrice.

Mots clés: Glauber Rocha, cinéma Tricontinental, Tier Monde, cinéma brésilien.

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa acadêmica nasceu do meu interesse antigo pelo cinema brasileiro, particularmente, pelas vastas experiências do cinema moderno, entre as quais, o Cinema Novo representou a mais fértil e complexa vertente. Na dissertação de mestrado analisei as conexões entre o realismo crítico e os influxos da modernização conservadora a partir do filme *São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). Na pesquisa conheci um pouco melhor a atmosfera de “fim de festa” que parecia contaminar as experiências artísticas no Brasil pós-68. No cinema, o assunto era particularmente melancólico, pois, expressava os impasses estéticos e a certeza da impotência diante da violenta máquina estatal sob comando militar. O Cinema Novo estava morto, diziam. *São Bernardo*, como alguns outros filmes, eram apenas soluções individuais, desprovidas de lastro político.

Nas pesquisas, entretanto, me deparava com os textos de Glauber, um volume incomensurável, dos quais apenas uma parcela já foi publicada. Artigos, cartas, entrevistas, esboços de roteiros, poesias e um romance. Dono de uma escrita muito visceral, explosiva, vulcânica, Glauber paradoxalmente era dotado de imensa coerência e de uma clareza que me assustaram desde o início.

Dos seus escritos, descobri os filmes que não conhecia. Aqueles que quase ninguém tinha visto e que figuravam como obras menores no imaginário dos autores que falavam ou escreviam sobre Glauber e o Cinema Novo. Entre estas obras, alguns documentários, como *Maranhão 66* (1966) e *Jorgamado no cinema* (1978), além dos filmes realizados no exterior: *O leão de sete cabeças* (1970), *Cabeças cortadas* (1970), *História do Brasil* (1972-1974) e *Claro* (1975).

Sem possibilidade de assisti-los, os filmes serviram, a princípio, para ampliar meu interesse, ainda que misturado à dúvida e à “mistificação” que Glauber tanto criticou. Aos poucos, porém, ao ter acesso às cópias na Cinemateca Brasileira e no Arquivo Tempo Glauber, um quadro teórico mais claro foi se construindo e eu pude definir os termos da pesquisa que agora exponho à avaliação dos meus professores.

Neste trajeto de quatro anos, muita gente participou, consciente ou não, da realização desta tese. Agradecê-los não é simples formalidade, mas reconhecimento de que individualmente somos pouco, muito pouco.

À CAPES agradeço pela Bolsa de Doutorado no Brasil e pela “Bolsa Sanduíche” que me permitiu realizar a pesquisa na França sem a qual seria impossível compreender o cinema de Glauber feito no exterior.

Aos funcionários da Cinemateca Brasileira e da Cinemathèque Française, locais em que fui recebido com igual cordialidade e presteza, meu reconhecimento pelo trabalho profissional, impecável.

No Arquivo Tempo Glauber encontrei a acolhida encantadora de D. Lúcia Rocha, matriarca e personagem da história do cinema brasileiro. Lá, tive a sorte de conviver com Lécio que me conduziu pelos meandros da documentação do cineasta.

Na banca de qualificação, contei com os apontamentos, as sugestões de leitura e reflexão pertinentes dos prof. Ismail Xavier e do prof. Marcos Napolitano. O grupo de trabalho coordenado pelo prof. Eduardo Morettin, “Análise de filmes, análise de sociedade”, leu e discutiu comigo uma parte desta pesquisa. A eles, agradeço a disposição e a honestidade intelectual. Agradeço também ao Grupo de Pós-Graduação da profa. Zilda que leu ao projeto de pesquisa e me colocou no rumo certo. Em especial, ao Murilo, exemplo de companheirismo e seriedade acadêmica.

A profa. Idelette Muzart, co-orientadora deste trabalho, me recebeu com generosidade em Nanterre, acompanhou minha pesquisa na França e foi uma mediadora importante nos corredores (reais e imaginários) da universidade francesa.

Nossa estadia em Paris, em 2006, foi envolvida por gestos de solidariedade e amor fraternal. Teresa nos acolheu com hospitalidade nordestina e me encorajou a enfrentar os meus desafios com o idioma francês; Mateus me ensinou umas tantas coisas sobre Glauber e outras tantas sobre cinema, de um jeito simples e profundo como raramente se vê; Tinka e Víctor compartilharam conosco imensas alegrias e nos alimentaram de afeto e pão quando parecíamos esmorecer. A eles, a amizade que a distância não enfraquece.

Durante minha vida acadêmica, meus pais tem sido impecáveis no apoio e incentivo para que eu fizesse do meu percurso um instrumento de denúncia contra as mazelas sociais do país e do continente. Conheci o sentido de solidariedade internacional e ouvi as primeiras palavras sobre Che por meio deles. No fundo, eu acredito que este trabalho tem a inspiração ética e revolucionária de ambos.

À Diney, minha sogra, um agradecimento especial pelos cuidados com nossa família, particularmente, nos últimos meses de intenso trabalho. Ela foi o braço firme e generoso que nos manteve de pé.

No retorno ao Brasil, muitos amigos nos ajudaram a reorganizar a vida. A Valéria e o Márcio, a Simone e o Silvio nos ofereceram casa, comida, transporte e esperanças de que “tudo ia se resolver”. Esta transição, sem eles, teria sido penosa.

Ao Marcelo, Silvio e Nina agradeço pelas traduções oportunas e sempre solicitadas na última hora. Ao Sidney, pela revisão e pelos cuidados que dispensou ao texto e, portanto, a mim mesmo. Ele foi generoso e paciente.

À profa. Zilda, minha orientadora, agradeço pela disposição incansável e pela reflexão acadêmica com as quais imprime sua prática cotidiana e me ensina a viver a universidade como espaço político. As suas indagações e críticas, há mais de 15 anos, transformam em potência os meus impasses e me permitem rever posições.

Julia compartilha comigo a vida, os filhos, as “bolsas sanduíches” e as vicissitudes desta tese. Ela foi incondicional, cotidiana e amorosa, sempre. Acreditou desde o início e foi o esteio que eu nem imaginei que existia. Com amor e admiração intelectual, dedico-lhe esta tese.

Aos meus filhos, Lucas, Francisco e Pedro, agradeço por tudo aquilo que os filhos fazem aos pais “enlouquecidos” com suas teses: solicitam mais tempo para brincar, ocupam o computador para baixar música, choram no meio da noite, enfim, nos ensinam que a vida não pode escorrer pelas mãos. A eles, pelo tanto que ri e me emocionei também dediquei este trabalho.

à Julia
e aos frutos nascidos e
criados deste amor:
Lucas, Francisco e Pedro.

SUMÁRIO

Introdução

Capítulo 01: O Leão de Sete Cabeças

<u>1 – A moldura mítica da política</u>	
<u>1.1 – A apresentação dos Personagens: rumo à Revolução Africana</u>	37
<u>1.2 – A tese política e o transe místico</u>	
<u>1.3 – O primado do plano-seqüência: o tempo cerimonial</u>	49
<u>2. As várias faces do Imperialismo</u>	
<u>2.1 – A densidade histórica dos sujeitos políticos do colonialismo</u>	57
<u>2.2 – Descolonização e neo-colonialismo</u>	6
<u>2.3 – A sedução de Marlene e a profecia apocalíptica</u>	68
<u>3. As lutas de independência no Terceiro Mundo</u>	73
<u>3.1 – Reformistas e revolucionários no contexto africano</u>	73
<u>3.2 – Violência e anticolonialismo: engajamento como participação política</u>	76
<u>3.3 – Zumbi: o mito revolucionário afro-brasileiro</u>	82
<u>4 – O Dilema da Revolução Tricontinental</u>	
<u>4.1 – Pablo e a aliança Afro-latinoamericana</u>	85
<u>4.2 – Tricontinental: as estratégias político-cinematográficas de Glauber</u>	88
<u>4.3 – Revolução pessoal e o fim das fronteiras nacionais</u>	96

Capítulo 02: Cabeças Cortadas

<u>1 – As regras de composição do filme</u>	
<u>1.1 – Os limites da narrativa e a valorização dos símbolos</u>	99
<u>1.2 – Narrativas múltiplas e fragmentadas</u>	104
<u>1.3 – Um princípio formal: a sobrecarga simbólica</u>	106
<u>2 – Crítica à civilização européia</u>	
<u>2.1 – A recepção do filme na Europa</u>	1
<u>2.2 – A dinâmica das citações em Glauber Rocha</u>	120
<u>2.3 – Shakespeare e as torções da tragédia</u>	128
<u>3 – História e Política: O Câncer na cama de ouro</u>	136
<u>3.1 – Diaz e sua corte</u>	
<u>3.2 – A crítica histórica do poder: o discurso de Glauber</u>	143
<u>3.3 – A família de Diaz</u>	

<u>4 – Mito e Redenção: o poder do povo e a história</u>	150
<u>4.1 – O povo e o coro mítico das vontades</u>	150
<u>4.2 – A força mítica do pastor</u>	
<u>4.3 – Entre o Mito e a História</u>	

Capítulo 03: História do Brasil

<u>1 – Forma Fílmica e Representação Histórica</u>	16
<u>1.1 – À procura de um princípio formal</u>	16
<u>1.2 – As grandes divisões formais e os procedimentos de linguagem</u>	170
<u>1.3 – As regras de composição do filme</u>	17
<u>2 – O Nacional, o nacionalismo e o Programa Revolucionário</u>	179
<u>2.1 – História e Revolução</u>	
<u>2.2 – Síntese histórica nacional</u>	
<u>2.3 – Militares, Nacionalistas e Revolucionários, ao mesmo tempo</u>	190
<u>2.4 – Projeções Políticas: o Partido Nacional, Popular e Revolucionário</u>	195
<u>3. Os Intelectuais e o papel das idéias</u>	
<u>3.1 – Traços gerais: ensaio sobre um conceito latente</u>	206
<u>3.2 – O legado cultural e o poder da história</u>	208
<u>3.3 – A República e os Intelectuais</u>	
<u>3.4 – Diálogos Íntimos: o Cinema, o Cinema Novo e a História</u>	218
<u>3.5 – O papel dos intelectuais e a concepção de história do filme</u>	225
<u>4 – A Encenação da Violência: a História como combate</u>	232
<u>4.1 – A violência como estilo e representação histórica</u>	232
<u>4.2 – Da violência de fato ao poder da violência simbólica</u>	237
<u>4.3 – As duas faces da Violência: estética e política</u>	239

Considerações Finais

Bibliografia

INTRODUÇÃO

pediu-me para fazer um samba diferente

“Uma americana, em Copacabana
um samba estilizado, americanizado,
Um samba *bug-ug*, ritmado e quente.”
(*Um samba diferente*, Jair Gonçalves-Fernando Pires)

O diálogo entre o cinema brasileiro contemporâneo e o Cinema Novo tem envolvido uma infinidade de questões tais como: as formas de representação do real, o uso de formas narrativas não-convencionais, a fotografia, os modelos de produção, a permanência de certas temáticas e a relação com o espectador¹. Além disso, o debate sobre política cinematográfica passa, com extraordinária frequência, pela comparação entre a Embrafilme e as formas de regulação do setor, atualmente sob responsabilidade da Agencia Nacional de Audiovisual (ANCINAV).

O Cinema Novo por sua vez, é um marco nos debates e continua presente na reflexão sobre os dilemas internos do cinema nacional. Os debates na imprensa sobre *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, para citar os exemplos mais notórios, pautaram-se na avaliação desta “herança”, particularmente sensível ao tratar a favela e o sertão, universos ficcionais definitivamente marcados pelos filmes do Cinema Novo. Os cineastas contemporâneos são com frequência questionados sobre suas dívidas ou diferenças com o Cinema Novo: há entrevistas de Paulo César Saraceni, Lírio Ferreira, Cláudio Assis, Rogério Sganzerla, Ruy Guerra entre outros, nas quais os jornalistas sempre solicitam avaliação ou referências sobre o Cinema Novo. Seja para valorizar ou para rechaçar a experiência cinemanovista, estas representações tem em comum a mesma atitude: elas avaliam em bloco, como uma unidade monolítica a experiência polêmica e diversificada que, segundo expressão de Ismail Xavier reitera o mito:

(...) de que no passado mais lembrado, o dos anos 60-70, houve uma unidade

ideológica e mesmo de estilo no conjunto do cinema, e muita gente esquece que a produção em tais décadas foi muito mais diversificada nas posturas e no estilo do que um panorama em rápidas pinceladas permite supor. Não endosso esse mito, isso de olhar o passado e só ver um monolito cinemanovista a inibir alternativas, num contexto que contrastaria com as amenidades pseudo-democráticas do sistema de produção vigente e do próprio cinema que ele favorece, marcado pela diversidade como um valor².

Diante da pouca diversidade sobre o assunto, predominou a visão de um movimento cultural “hermético” e coeso, promovido por jovens intelectuais que ansiavam um contato mais íntimo com a realidade social brasileira e que recriaram uma nova estética capaz de expressar seus anseios políticos. Daí a reprodução do *slogan* “uma câmera na mão, uma idéia na cabeça” como uma chave explicativa capaz de situar leitor e escritor num universo semântico conhecido: filmes baratos, temáticas sociais, engajamento.

Ao mesmo tempo, observa-se um movimento de internacionalização do campo cinematográfico brasileiro a partir de diversas estratégias que evoluíram sensivelmente na última década do século XX. Os novos contratos realizados com distribuidoras norte-americanas, como a Universal e a Paramount, facilitaram o ingresso de inúmeros filmes brasileiros no mercado europeu e dos Estados Unidos. A participação de alguns filmes nos grandes festivais também ampliou o interesse da crítica estrangeira especializada que tem se debruçado ocasionalmente sobre a produção brasileira. E, finalmente, o trabalho de diretores (Fernando Meirelles, Walter Salles), técnicos (*A Era do Gelo*) ou atores (Rodrigo Santoro) no exterior contribui para ampliar as expectativas com a presença do cinema brasileiro no cenário internacional.

Apesar de incipiente, se comparada com outras cinematografias nacionais, como a argentina ou a iraniana, a participação do cinema brasileiro no mercado mundial comporta dimensões simbólicas importantes. A premiação do Oscar, em

¹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo. Um balanço crítico da retomada*. SP: Estação Liberdade, 2003.

² XAVIER, Ismail. Entrevista: O Cinema Brasileiro nos anos 90. In: *PRAGA. estudos marxistas*. 9: 100, jun 2000.

2003, quando *Cidade de Deus* concorreu a quatro prêmios importantes, teve uma cobertura de mídia escrita e televisiva próxima do estilo ufanista recorrente na transmissão dos jogos da Copa do Mundo. Mesmo sem levar nenhuma estatueta, o filme foi saudado como um marco histórico: uma espécie de obstáculo ultrapassado que nos colocaria, então, entre as principais cinematografias do mundo globalizado.

A presença do cinema brasileiro no exterior comumente vista como resultado da globalização dos fluxos de informação e das facilidades de circulação, aliado à consistência da produção cinematográfica atual. Além disso, acredita-se que a melhoria dos profissionais e dos equipamentos também favoreceu a exportação dos filmes que conseguiram aliar narrativas bem estruturadas e qualidade técnica. Os debates sobre o assunto polarizaram apenas sobre as estratégias mais eficazes para o reconhecimento internacional dos filmes: alguns críticos atacaram a adequação da linguagem ao mercado global (falou-se longamente em “estetização” da pobreza), outros sugeriram que o interesse estrangeiro por certos filmes nacionais seria fruto de um feliz casamento entre narrativa eficiente e realidade social bem trabalhada.

Entretanto, a reflexão histórica e a conquista do mercado internacional raramente convergiram para o mesmo tipo de análise, aproximando os dois aspectos do mesmo campo de ação. Daí a idéia recorrente de ineditismo dos influxos internacionais, visto como fruto do contexto e dos que souberam aliar excelência técnica e linguagem cinematográfica adequada. Ocasionalmente, surgem apontamentos sobre experiências pretéritas no campo internacional, em geral, vistas como casos isolados: Alberto Cavalcanti, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Glauber Rocha, Hector Babenco.

Se há, evidentemente, uma nova conjuntura favorável à internacionalização da produção e à criação de oportunidades originais de trabalho e de incorporação das tecnologias digitais, não é preciso insistir, por outro lado, que este fenômeno também se constitui pelo acúmulo histórico e pela sobreposição de temporalidades distintas. Então, por que boa parte das representações sobre o cinema brasileiro no exterior reforçam a imagem de que pela “primeira vez” chegaremos à calçada da fama?

A padronização e o empobrecimento da crítica, num contexto de

intensificação da indústria cultural e de transformação da informação em entretenimento explicam, em parte, a ausência de densidade histórica na análise destes fenômenos³. Mesmo assim, permanece o contraste entre esta indiferença e a presença recorrente de citações ao Cinema Novo e a Glauber, nos balanços de natureza, digamos, doméstica (a reiterada reflexão sobre linguagem e realidade social).

Poucas vezes tratou-se de avaliar, na crítica cinematográfica e no debate promovido pela imprensa, as estratégias que levaram o Cinema Novo a conquistar um espaço significativo entre as cinematografias nacionais, no início dos anos 1960. Naquele contexto, cineastas brasileiros foram premiados em diversos festivais europeus, escreveram em revistas especializadas, foram entrevistados por jornais de grande circulação, como o *Le Monde*, participavam de debates e mostras sobre o cinema brasileiro (ou latino-americano), foram recebidos por universidades norte-americanas para conferências e tinham um papel relevante na formação da cinefilia e no cineclubismo da Europa e da América Latina.

Além disso, vários membros do Cinema Novo fizeram contratos com produtoras e distribuidoras na Europa e nos Estados Unidos, garantindo a exibição dos filmes e formas de co-produção. Além disso, Ruy Guerra, Cacá Diegues e Glauber, entre outros realizaram filmes totalmente financiados no exterior. A própria Embrafilme, criada em 1969, nasceu com a finalidade específica de facilitar a distribuição dos filmes nacionais no exterior. Apenas em 1974, tornou-se também co-produtora.

Em síntese, a desarticulação destes temas impediu que as experiências históricas fossem incorporadas ao esforço atual de reconhecimento internacional e, ao mesmo tempo, obscureceu as complexidades vividas pelo Cinema Novo, nos embates com a crítica e o mercado de cinema fora do Brasil. No caso das referências a Glauber Rocha, o assunto é ainda mais intrigante: a exceção do prêmio de melhor *mise-en-scène* em Cannes, para o *Dragão da Maldade contra o santo guerreiro* (1969) e da derrota sofrida no Festival de Veneza com o filme *A Idade da Terra* (1981),

³ NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol.4. SP: Companhia das

praticamente a imprensa especializada não reflete sobre as experiências do cineasta. Mesmo assim, Glauber é citado, discutido ou pelo menos lembrado com extraordinária insistência para tratar de assuntos “consagrados”: cineasta do sertão, líder do Cinema Novo, gênio reconhecido internacionalmente.

Glauber Rocha no cinema da retomada

As representações sobre Glauber Rocha no debate contemporâneo expõem com mais clareza os limites da reflexão histórica sobre o cinema brasileiro. Descrito pelos críticos, em geral, como “líder” do Cinema Novo, ele tem sido uma referência freqüente nos cadernos de cultura dos jornais do país, nas revistas de cinema e em inúmeros sites. Em parte, sua presença nos meios de comunicação foi garantida pela reedição de sua obra escrita, a recuperação dos filmes relançados no cinema e em DVD, a reabertura da sala de cinema Glauber Rocha, em Salvador, e a reestruturação do seu arquivo pessoal, depositado no centro cultural Tempo Glauber. Além disso, dois documentários sobre a vida e a obra do cineasta foram realizados nos últimos anos: *Rocha que voa* (Eryk Rocha, 2002) e *Glauber – Labirinto do Brasil* (Silvio Tendler, 2003).

Citado como um “marco histórico”, Glauber Rocha tornou-se uma espécie de matriz sobre a qual se opera uma divisão de águas: de um lado, temos o cinema “comprometido” com a realidade nacional, esteticamente original e pautado numa crítica social, do outro, o cinema adequado aos ditames do mercado cinematográfico globalizado, preocupado com o espetáculo e o entretenimento. Assim, inúmeras vezes os diretores contemporâneos tem sido avaliados como herdeiros ou não do suposto legado de Glauber.

O debate sobre a “estética da fome”, promovido por Ivana Bentes, ilustra, de modo exemplar, a polarização das opiniões e o abandono das ambivalências. Esta expressão apareceu, pela primeira vez, num artigo publicado no *Jornal do Brasil*, em julho de 2001, no qual Bentes referia-se à ambigüidade de alguns filmes da retomada que transformariam a miséria, a desigualdade e a violência social em “espetáculo

cinematográfico” fiel às regras do cinema comercial norte-americano.⁴

No artigo analisou-se a representação da favela e do sertão nos filmes atuais comparando-os com a estética do Cinema Novo que teria transformado a favela e o sertão em “territórios reais e simbólicos”, plenos de rebeldia e misticismo, embora vinculados à miséria e à exploração do trabalho. Nos anos 1990, lamentava a autora, esses territórios teriam se transformado em “jardins exóticos”, destituídos de conflito e carregados de folclore.

A mudança operada fundamentava-se numa “guinada ético-estética” que separou 40 anos de história do cinema. Em 1965, a publicação do manifesto de Glauber Rocha, “*A estética da fome*” explicitava, segundo a autora, a relação entre linguagem cinematográfica e ação política: o cinema brasileiro deveria expressar a miséria e o subdesenvolvimento incorporando a violência como forma de expressão genuína e afirmativa da “fome”, fenômeno social e político estrutural do país⁵.

O artigo criticava, particularmente, *Guerra de Canudos* (Sérgio Resende, 1997) e *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), afirmando que o primeiro transformou o sertão em “museu da história” e o segundo em “território de conciliação e apaziguamento social”. O sertão e a favela seriam, assim, identificados pela autora, como espaços simbólicos em disputa, marcados pela querela entre estética e cosmética da fome, revolução e entretenimento cultural, rebeldia e conformismo⁶.

Mariza Leão, produtora de *Guerra de Canudos*, respondeu às críticas e Bentes continuou a polêmica, enquanto o assunto se espalhava pela imprensa⁷. Mas, em meados de 2002, a “cosmética da fome” já não provocava alvoroço quando o lançamento de *Cidade de Deus* levou os críticos a retomarem o assunto; este filme seria uma grande inovação de linguagem ou o exemplar mais acabado do espetáculo sobre a favela? A pergunta, com algumas variáveis, movimentou a imprensa escrita,

⁴ BENTES, Ivana. Da Estética à cosmética da fome. In: *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 jul 2001.

⁵ No cinema atual prevaleceria, afirma Bentes, uma linguagem domesticada pelos padrões do cinema clássico norte-americano, cujo sintoma maior seria a espetacularização da miséria, capaz de transformar a violência e a pobreza em temas de consumo rápido e “digestivo” para o grande público. Idem, ibidem.

⁶ Idem, ibidem.

⁷ LEÃO, Marisa. Condenados em nome de Glauber? IN: *Jornal do Brasil*. RJ: 10 jul 2001; BENTES, Ivana. Cinema Empresarial Chapa-Branca. In: *Jornal do Brasil*. 29 julho 2001.

os meios universitários e o campo cinematográfico⁸.

A polêmica tomou conta da imprensa, enquanto *Cidade de Deus* levava 3,3 milhões de espectadores ao cinema, causava admiração em festivais estrangeiros e recebia inéditas quatro indicações para um Oscar (melhor diretor, roteiro adaptado, fotografia e montagem), provocando um curto circuito nos modelos explicativos em voga. O paradoxo instigante foi o que colocou em xeque a dicotomia entre mercado e arte, isto é, entre comunicação fácil com o grande público e linguagem aprimorada, afinal, o filme chamava a atenção de críticos e teóricos pouco interessados nas cifras do cinema associado ao “entretenimento imediato”⁹.

Em síntese, a polêmica não trazia uma reflexão sobre as potencialidades que os filmes de Glauber poderiam representar para o cinema atual, mas refletia posições sedimentadas e polarizações grosseiras que impediam a observação do “entrecaminho”. Além disso, não avançava sobre os dilemas culturais enfrentados, conscientemente ou não, por Meirelles e Walter Salles diante do imperativo do mercado cinematográfico mundial. A massa crítica produzida em torno da “cosmética da fome” não chegou a discutir os investimentos de Glauber direcionados para o estrangeiro. Nem cogitou, por exemplo, que o líder do Cinema Novo teria decidido filmar o *Dragão da maldade* contra o santo guerreiro numa chave popularizada, com intenções de agradar público e crítica não apenas no Brasil, mas na Europa. Ironicamente, também não atinou que o manifesto de 1965, *A Estética da Fome*, foi apresentado num encontro de cinema na Itália e foi escrito para o espectador europeu.

Na condição de monumento inviolável Glauber passou a servir de baliza a certos discursos que o configuraram como avalista de um tipo de cinema. Ao resgatar e isolar certos princípios defendidos pelo cineasta – dos quais a idéia-síntese da *Estética da Fome* seria o exemplo mais acabado – transformou-os em critérios de

⁸ EDUARDO, Cléber. A Cosmética da fome. In: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca>. Consultado em 25 de junho de 2005; BARBOSA, Neusa. Cidade de Deus: a estética, a cosmética e a fome de discussão. In: www.cineweb.com.br/index_textos.php, consultado em 25 de junho de 2005.

⁹ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo*, p. 28. [Optamos por uma descrição das notas de rodapé que reproduz a referência por extenso a cada primeira citação no capítulo. A partir da segunda citação, reproduzimos apenas o nome de autor e livro, além da indicação das páginas].

análise e instrumento de avaliação dos filmes atuais. Estas representações pareciam dizer: ao lado de “Glauber”, a ética e um cinema comprometido com as misérias do país, consciente de seu papel; contra “Glauber”, o cinema fácil, pautado na estética norte-americana do espetáculo e fazendo da miséria seu mais acabado produto de consumo. Nesta linha de raciocínio, o friso que mais nos interessa é a vinculação imediata do cinema de Glauber ao seu caráter “nacional”, revelador das misérias sociais e capaz de incorporar esteticamente a violência como linguagem do subdesenvolvimento.

De maneira matizada, salientando as disparidades históricas e pensando o cinema brasileiro em perspectiva ampla, Luis Zanin Oricchio também debateu a “herança” de Glauber e do Cinema Novo num livro sobre o cinema da retomada¹⁰.

No capítulo “O sertão e a favela”, Oricchio analisou os filmes da retomada que utilizaram estes dois ambientes como cenário, tal qual alguns cineastas do Cinema Novo. Segundo ele, os filmes do Cinema Novo construíram uma noção recorrente de que o sertão e a favela eram espaços míticos, de fermentação revolucionária e arsenal ético da nação. A análise de Oricchio sobre a produção atual trata de filmes díspares, como o *Sertão das Memórias* (José Araújo, 1997) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), tendo como critério a representação construída em cada filme e o modo como resolveram dialogar com o Cinema Novo. O pressuposto do autor é que nenhum cineasta poderia tratar do assunto (sertão e a favela) sem levar em consideração este diálogo, mesmo os que pretenderam ignorá-lo, tiveram necessariamente que lidar com ele.

Dois filmes de Walter Salles revelariam, segundo Oricchio, a grandeza deste diálogo de gerações: *Central do Brasil* (1998) e *Abril Despedaçado* (2001). Em *Central*, o sertão transformar-se-ia em “lugar da conciliação” e “reserva moral da nação”, em oposição à cidade desagregadora e violenta. O campo simbolizaria, assim, o território onde a pobreza digna realizaria seu gesto solidário e acolhedor, em oposição ao sertão do Cinema Novo, “expressão máxima da divisão, do conflito, da

¹⁰ O livro de Oricchio, lançado em 2003, *Cinema de Novo – um balanço crítico da retomada* trazia, no título, um evidente jogo de palavras entre o cinema atual e o Cinema Novo e sugere que a análise da nova produção de filmes deveria promover um balanço histórico com o cinema brasileiro e acertar contas com seu passado recente.

dissonância”¹¹.

Em Abril, o personagem destinado a enfrentar o trágico encontro com a família rival rompe a tradição e foge do interior para o litoral, a procura de uma experiência nova, mas idealizada. Este percurso, sugere o crítico, remeter-nos-ia à realização mítica do sertão transformado em mar, presente nas prédicas de Antonio Conselheiro e retomadas por Glauber em *Deus e o Diabo*. Entretanto, nesta comparação, Oricchio apontava uma mudança significativa entre os dois filmes:

*Mas, se o mar inquieto e dissonante de Glauber indicava talvez o tempo de guerra revolucionária que viria a seguir, superadas as etapas do misticismo e da violência sem rumo, o mar poético de Abril Despedaçado conota mais a vitória do sujeito contra as amarras que o cerceiam e ameaçam destruir aquilo que ele tem de mais precioso, a sua liberdade. Entre um filme e outro, quatro décadas de história brasileira produziram esse deslocamento significativo, do coletivo ao individual*¹².

Esta mudança seria indício de uma guinada mais ampla, em termos cinematográficos, que provocou a cisão entre arte e política, transformadas em campos de ação autônomos e irreconciliáveis. Neste sentido, os desafios estéticos contemporâneos parecem restritos aos problemas de “ordem técnica”, como iluminar uma cena, fotografar uma paisagem ou construir um diálogo eficiente, sem que cada escolha represente uma posição política diante da imagem e da narrativa.

Oricchio, no entanto, não atribui valor especial às perspectivas internacionais do Cinema Novo e de Glauber e, mesmo evitando a polarização rasteira da “cosmética da fome” mantém-se restrito aos problemas da representação do nacional. Apesar da diferença de envergadura, tanto Bentes quanto Oricchio coincidem na cristalização de um Glauber “antípoda”, marcado pela oposição ao sentido geral assumido pela produção cinematográfica contemporânea.

Um caminho mais complexo, mas igualmente problemático, foi a opção de Silvio Tendler no filme *Glauber, Labirinto do Brasil* pois, ao utilizar filmagens realizadas durante o enterro de Glauber produziu inúmeras entrevistas com amigos, colaboradores e intelectuais que conviveram com ele nos últimos anos de sua vida.

¹¹ ORICCHIO, Luiz Zanin, *Cinema de Novo*, p. 138.

¹² Idem, *ibidem*, p. 147.

Às imagens do enterro e às entrevistas, Tandler articulou três procedimentos: pequenos textos escritos na tela, de autoria de Glauber e do próprio diretor, produzem novos significados ou confirmam idéias sugeridas nas imagens; observa-se o tratamento gráfico dado a algumas imagens, refazendo cores e texturas, cujos resultados reforçam a presença do diretor e, portanto, o caráter interpretativo da obra; finalmente, percebe-se o uso da câmera na mão nas entrevistas que reitera a perspectiva jornalística e investigativa do trabalho.

Dividido em seqüências temáticas, o filme pretende interpretar o sentido geral da obra de Glauber Rocha, apresentado no início como um autor fundamental no desenvolvimento do cinema brasileiro e latino-americano, além de um intelectual mundialmente reconhecido. O filme articula-se em torno de trechos documentais da morte do cineasta, organizados em blocos que duram de dois a cinco minutos e são encadeados numa cronologia invertida: do final do cortejo fúnebre ao enterro, do velório ao início do cortejo, do hospital para os preparativos do velório¹³.

A estrutura, baseada na inversão dos acontecimentos “naturais” da cerimônia fúnebre, sugere uma alegoria com a idéia de “autópsia”, como se Tandler pretendesse encontrar os significados da trajetória de Glauber refazendo os passos do enterro do cineasta. Emerge, no entanto, uma interpretação em labirinto, sugerida no título e marcada por significações fragmentadas e parciais.

A montagem das entrevistas fragmenta os depoimentos em temas, cada qual capaz de formatar um mosaico de opiniões díspares, afinal, cada um conviveu com um “Glauber” diferente. Além disso, o uso da tecnologia digital na elaboração de um ambiente virtual semelhante a um labirinto em três dimensões, no qual, uma câmera mergulha e se desloca apressadamente, oferece uma imagem convincente desta alegoria: nas paredes deste ambiente virtual, uma colagem de fotos, imagens em movimento e trechos de textos acentua o ritmo e a intensidade de temas,

¹³ Assim, na seqüência do primeiro bloco da morte (finalizado quando a sepultura de Glauber é fechada com tijolo e massa), segue-se, então, a primeira seqüência temática sobre as origens da formação cultural do cineasta, na Bahia, em fins dos anos 50. Esta seqüência se encerra com novas imagens do enterro: o corpo de Glauber, no caixão, é retirado do parque Lage, onde foi velado, e se inicia cortejo a pé até os portões do cemitério. Depois, uma segunda seqüência temática, sobre o Cinema Novo e a participação central de Glauber na organização do movimento. E, assim, seguem

referências e situações da vida do cineasta. As seqüências temáticas são intercaladas com o uso da linguagem digital, em cenas rápidas e expressivas da idéia central: Glauber como autor de infinitas possibilidades. Assim, o esforço de interpretação se enfraquece como o olhar diante de um caleidoscópio, sugerindo que qualquer tentativa de entender o cineasta levaria à apenas um dos inúmeros caminhos possíveis.

Em *Labirinto do Brasil*, a análise de Tandler em retrospecto encadeia depoimentos dos amigos e admiradores dispostos a lembrar carinhosamente do cineasta morto, ampliando o repertório de singulares histórias e anedotas sem atualizar os significados políticos de sua “herança”. A ausência de reflexão crítica sobre a trajetória do cineasta, neutraliza o caráter combativo e a perspectiva de transformação presentes na produção escrita e nos filmes de Glauber.

Configura-se, então, um balanço afetivo de Tandler e dos entrevistados, numa homenagem ao cineasta biografado, paradoxalmente referenciado pela idéia de complexidade de Glauber Rocha. Numa cena emblemática dessa posição, o músico Jads Macalé permanece por 32 segundos em silêncio à procura da resposta a seguinte pergunta: “Como você definiria o Glauber?” A presença integral deste plano que termina sem a fala de Macalé confirma a teoria defendida pelo filme, consagrando, no silêncio do músico, a perplexidade como reação mais sensível e inteligente para uma pergunta para qual não existe resposta.

No conjunto do filme permanece o mito do “profeta” e “gênio visionário”, cujas excentricidades pessoais, políticas ou estéticas podem ser compreendidas e, se necessário, perdoadas. Reafirma, no entanto, que se trata de “mito nacional”, disposto que esteve (Glauber, não Tandler) a desvendar a condição histórica brasileira. Um passo a frente, dois passos atrás.

Finalmente, uma última referência a Glauber nos sugere uma perspectiva nova, sobre a qual se pode aprofundar uma imagem não cristalizada do cineasta. Em 2001, Eryk Aruak Rocha, filho do cineasta, lançou *Rocha que voa*, uma co-produção financiada pelo Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC),

os outros blocos até a seqüência final que nos revela a chegada de Glauber no Brasil e a notícia de sua morte no mesmo dia, numa clínica do Rio de Janeiro.

órgão estatal responsável pela produção audiovisual em Cuba. O filme aborda especialmente, o período em que Glauber viveu naquela ilha a partir de imagens realizadas nas ruas de Havana, de entrevistas com intelectuais que conviveram com ele, gravações em áudio e de duas entrevistas dadas por Glauber, em 1971, para Alfredo Guevara e o cineasta Daniel Diaz Torres.

Numa pequena introdução escrita, Eryk Rocha descreveu o modo como considerava relevante a experiência de Glauber em Cuba:

Em Havana [Glauber] torna-se amigo da cineasta negra Sara Gomez e graças a ela trafega pelo ambiente afro-cubano, pela religiosidade popular, e une assim seus dois interesses maiores, a Revolução cubana e a herança africana¹⁴.

A narrativa de *Rocha que voa* recupera a atmosfera cultural e política do exílio cubano, reutilizando cenas dos filmes de época (trechos de vários filmes de Glauber, dos cineastas cubanos Gutierrez Alea, Santiago Alvares e Sara Gomes e de outros diretores brasileiros) articuladas a imagens captadas por Eryk Rocha, em Havana. A câmera percorre as ruas da capital cubana, numa estilização poética da ocupação dos espaços públicos que remete a idéia de uma recuperação imaginativa dos lugares por onde o cineasta teria passado. Ao mesmo tempo, a voz over de Glauber marca definitivamente este caráter de rememoração emprestado aos planos da cidade de Havana. Sua fala retoma dois temas emblemáticos dos anos 1970: o lugar do intelectual nas sociedades latino-americanas e o processo revolucionário que se acreditava em curso em diversos países do terceiro mundo¹⁵.

O resultado, presente em *Rocha que voa*, é a valorização de uma poética das imagens que, na homenagem que realiza a Glauber, produz uma nova interpretação, recuando a imagem-síntese da “Estética da Fome” e trazendo a luz, o esforço de reinvenção da linguagem cinematográfica que o levou às teorias do cinema e à experimentação, especialmente, nos seus filmes menos conhecidos, produzidos no

¹⁴ ROCHA, Eryk. (org.). *Rocha que voa*. A íntegra das entrevistas que deram origem ao filme de Eryk Rocha. RJ: Aeroplano, 2002. p. 08.

¹⁵ Há, no filme, um esforço de atualização da linguagem de Glauber presente na abordagem alegórica dos acontecimentos que se expressa, por exemplo, nas cenas de santerias, referências ao transe político da década de 1970; no tratamento dado às imagens por meio de diversos recursos da tecnologia digital: alterações de cor, textura e tonalidade, o uso de negativos, variados efeitos digitais

exterior. A montagem orienta a interpretação para o jogo formal de cores e texturas em que prevalece a abertura de sentido e desloca para o espectador a produção de significados, reiterando o mesmo procedimento de Glauber em certos filmes.

A montagem de *Rocha que voa* produz uma fragmentação intensa e predominantemente sensorial, carregada de intenções oníricas, densas, sobrepostas e numerosas que retomam a mesma fragmentação de *Câncer* (1968-72) e *Claro* (1975), além de aparecerem como referências da assincronia entre som e imagem reiteradas em *História do Brasil* (1972-1974). Neste sentido, Eryk Rocha construiu um filme que dialoga com a produção cinematográfica e as idéias de Glauber, ao retomar o tema do engajamento político, reinterpretando-o num contexto de valorização da imagem e da experimentação digital.

Os artigos de imprensa, os livros e os filmes analisados até aqui atualizam os temas e os significados produzidos por Glauber, respondendo implicitamente a uma indagação recorrente: por que falar deste cineasta hoje? Um aspecto particularmente importante neste diagnóstico foi a presença constante de referências ao “cinema de Glauber” como dotado de unidade estética, em geral, ligada à experiência do Cinema Novo. Esta representação do cineasta, no entanto, não continha as indicações das rupturas e contradições de sua trajetória pessoal, nem o reconhecimento de suas ambigüidades teóricas ou tensões políticas. Neste sentido, a ausência mais expressiva que estas representações tentavam ocultar referia-se à produção cinematográfica e às reflexões de Glauber dirigidas para o campo internacional. Apenas na produção acadêmica e em alguns artigos de divulgação estes elementos ganhariam força e trariam uma imagem mais complexa sobre os acertos e desacertos que a experiência fora do país teria provocado na trajetória de Glauber.

A análise destas referências ao cinema da retomada indica pelo menos três representações produzidas pela crítica cinematográfica contemporânea sobre a relação entre o cinema atual e Glauber Rocha. A primeira representação sugere que qualquer tentativa de recompor uma linha imaginária entre o cinema atual e seu

etc.; e, finalmente, no estilo em colagem de discursos fragmentados, cuja intenção é delegar ao espectador às diversas montagens possíveis.

passado, deve levar em conta a “herança” deste cineasta; a segunda, aponta nesta “herança” uma unidade estética e ideológica, transmitida por Glauber Rocha, visto como líder incontestável do Cinema Novo; finalmente, a terceira representação indica que o ponto crítico desse diálogo de gerações encontra-se na ausência de reflexões amplas sobre a multifacetada atuação do cineasta no campo internacional.

No conjunto, estas representações “cristalizaram” a imagem de Glauber como um cineasta do “sertão” e da temática nacional, ocultando parcela expressiva da sua produção cinematográfica e escrita marcada pela ampliação internacional do seu raio de ação. As participações de Glauber nos festivais e congressos de cinema europeu, os quatro filmes realizados fora do país, os inúmeros artigos publicados nas revistas estrangeiras raramente aparecem nas reflexões sobre o cinema brasileiro, nem mesmo quando o assunto é sua presença no exterior¹⁶.

As representações contemporâneas sobre a trajetória de Glauber, em geral, pautadas na valorização idealizada do cineasta (líder do Cinema Novo, autor de obras-primas, gênio da cultura), ocultaram, de fato, a experiência problemática, aparentemente desabonadora do percurso internacional de Glauber. O contraste com a cena atual é evidente, seja pelo clima de sucesso e glamour em torno da carreira internacional de Rodrigo Santoro, ou pela entusiasmada expectativa com o próximo filme de Fernando Meirelles ou ainda pela serena naturalidade com a qual Walter Salles transita pelas capitais do mundo realizando uma obra surpreendente. Nada mais distante do que as intempestivas participações de Glauber no cenário internacional, suas posições de ataque frontal à cultura européia, sua condenação sem tréguas ao colonialismo, sua crítica estética ao realismo socialista e as formas dramáticas do cinema político, enfim, suas diatribes e bate-bocas contra inimigos reais ou imaginários.

Então, por que trazê-lo para o centro do debate? Porque acreditamos que Glauber gestou um projeto cinematográfico capaz de efetivamente romper com os limites da nacionalidade, integrando as experiências políticas e estéticas dos países

¹⁶ Os filmes realizados fora do Brasil foram: *O Leão de sete cabeças* (filmado no Congo, em 1970), *Cabeças Cortadas* (Espanha, 1970), *História do Brasil* (organizado em Cuba, montado na Itália, entre 1972 e 1974) e *Claro* (Itália, 1975). Além disso, *Câncer* filmado no Brasil em 1968, foi montado em Cuba, em 1974.

pobres. Ele estabeleceu as bases deste programa que, embora não chegasse a ser efetivado, conseguiu esboçar o que estaria em jogo. Inspirado numa perspectiva que definiu como “cinema tricontinental”, Glauber pretendeu liderar uma revolução cultural que tomaria de assalto o campo cinematográfico mundial. Originária da conferência de Havana, em 1966 e, particularmente, na intervenção de Che Guevara, a perspectiva de uma unidade política dos três continentes (América Latina, África e Ásia) para combater o imperialismo, a Tricontinental transformava-se na prática de Glauber num instrumento de convergência das diversas cinematografias nacionais. Aos temas da luta política e econômica, ele associava a necessidade de uma luta cultural (estética, inclusive) como condição para a liberdade dos povos subdesenvolvidos.

Este programa ousado, comovente e, em certo sentido, delirante representou uma alternativa aos impasses do subdesenvolvimento, na medida em que sistematizou uma pauta objetiva de ação no campo cinematográfico, desenhou as linhas gerais de uma nova estética e realizou filmes que sugeriam alguns caminhos possíveis. Além disso, o Cinema Tricontinental garantiu, mesmo que por um curto período, um patamar de debate com a crítica européia que, efetivamente, transformou a representação dos intelectuais brasileiros em interlocutores dotados de cultura própria.

Consideramos entre as inúmeras atividades internacionais de Glauber, que os três filmes realizados entre 1969 e 1974, concretizaram os objetivos e revelaram os impasses do projeto Tricontinental: *O leão de sete cabeças* (1970), *Cabeças cortadas* (1970) e *História do Brasil* (1972-74, co-dirigido por Marcos Medeiros). Estes filmes representaram a face mais complexa e visível da perspectiva assumida por Glauber também nos artigos e entrevistas publicados em revistas européias e latino-americanas. Ao mesmo tempo, eles apontaram uma multiplicidade de procedimentos estéticos e de alegorias políticas que ampliavam a perspectiva Tricontinental. No conjunto dos filmes e dos artigos, Glauber Rocha realizou um balanço estético e político da história e propôs uma unidade cultural do Terceiro Mundo, pautada numa força mística e religiosa, capaz de romper o ciclo de dominação imperialista e proclamar uma utopia redentora dos povos.

Glauber Rocha e o Cinema Novo no exterior

Nos anos 1960, o Cinema Novo constituiu um dos movimentos do cinema moderno de repercussão internacional, ao lado, de outras cinematografias nacionais, como a argentina, a cubana e a polonesa. A exibição dos primeiros filmes do movimento, *Vidas Secas*, *Barravento*, *Ganga Zumba* em alguns festivais e mostras de jovens realizadores, chamaram a atenção da crítica de esquerda, especialmente, na Itália e na França.

Alguns cineastas, como Glauber, passaram a viajar com frequência para os países latino-americanos e para a Europa, iniciando uma troca de correspondência importante com cineastas, críticos e produtores; outros, como Paulo César Saraceni e Gustavo Dahl, tiveram longas temporadas na Itália e na França, onde fizeram contatos e mantiveram-se próximos das ações culturais da diplomacia brasileira.

A intervenção cultural do Cinema Novo teve início com a formação do grupo em 1961, quando cineastas e críticos brasileiros construíram sua legitimidade internacional, levando os filmes para os mais diversos festivais e articulando uma ação política sistemática no mundo cinematográfico¹⁷. Em 1962, o primeiro longa-metragem de Glauber, *Barravento*, recebeu o prêmio Opera Prima do Festival de Cinema de Karlovy-Vary, na Tchecoslováquia; no ano seguinte, *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) foram cuidadosamente divulgados para concorrer em vários eventos europeus e latino-americanos.¹⁸ Em 1964 e 1965, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* participou do Festival de Cannes, recebeu prêmios na Itália, México e Argentina, e contribuiu decisivamente para consagrar o Cinema Novo no solo sagrado das grandes cinematografias modernas.

Em termos culturais, o cinema brasileiro empolgava setores inovadores da crítica, pela vitalidade e originalidade da linguagem, enquanto os cineastas seduziam

¹⁷ FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua repercussão na França*. SP: Campinas, Papirus, 2004. pp. 21-50.

¹⁸ BENTES, Ivana (org.) *Glauber Rocha. Cartas ao Mundo*. SP: Companhia das Letras, 1997. pp. 195-206. A leitura da correspondência, especialmente, entre Glauber, Gustavo Dahl e Cacá Diegues sugere a arquitetura de estratégias conscientes para levar os filmes do Cinema Novo para os festivais internacionais.

as platéias dos festivais através das discussões em painéis e das mesas-redondas, cujas altas temperaturas propiciavam o debate eloqüente e incendiário dos jovens realizadores.

Esta consagração foi selada com o reconhecimento nos festivais mais prestigiados e com dezenas de convites que levavam os expoentes do Cinema Novo para palestras, debates e retrospectivas. A figura de Glauber oscilava entre duas representações recorrentes: a alcunha de “deputado da cultura brasileira” forjada por Hélio Pellegrino e a imagem de intelectual do Terceiro Mundo que o próprio Glauber construía nas suas falas e artigos¹⁹.

Na década de 1960, o Cinema Novo inseriu-se num movimento mais amplo de renovação da cinematografia nos países da América Latina que incluía cineastas da Argentina, Chile, México e Cuba, entre outros, cujos esforços de realização e o desenvolvimento de certas posturas ideológicas convergiam para o mesmo fim: a emancipação estética, política e econômica do cinema e do campo cultural latino-americano²⁰. Compunham o núcleo central do Nuevo Cine Latino-Americano os cineastas Fernando Birri, Fernando Solanas, Julio Garcia Espinosa, Tomás Gutierrez Alea e Glauber em torno de certas revistas especializadas, como a *Cine Cubano* e *Hablemos de Cine*, editada no Peru. Além disso, as afinidades entre o Nuevo Cine e a revolução cubana no que se refere às questões sociais e as estratégias de transformação política do continente forjaram um habitat natural para a propagação de novas idéias e filmes. Alfredo Guevara, no comando do ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica), promoveu o contato entre jovens realizadores e ofereceu condições para a formação de novos técnicos e para a criação de uma linguagem cinematográfica original²¹.

Em 1965, a 5ª Resenha de Cinema Latino-americano, organizada pelo

¹⁹ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber – esse Vulcão*. RJ: Nova Fronteira, 2000. p.271. Esta é a biografia mais detalhada da vida do cineasta.

²⁰ AVELLAR, José Carlos. *A Ponte Clandestina. Teorias do Cinema na América Latina*. SP: Edusp; Editora 34, 1995. pp. 7-40; PARANAGUÁ, Paulo. *Cinema na América Latina*. Longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre, LP&M, 1985, pp. 66-89.

²¹ VILLAÇA, Mariana. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. In: *Revista Brasileira de História*. 22(44): 489-510, 2002, p. 501. A autora cita o Grupo de Experimentación Sonora como exemplo de inovação técnica e estética do cinema cubano que iria repercutir em outros países.

Columbianum, em Veneza, dedicada ao Cinema Novo, consolidou o interesse europeu pelos filmes e pelas idéias dos novos diretores vindos do Brasil. Vários cineastas contribuíram para ampliar a repercussão do movimento, especialmente, nos países europeus, por meio dos filmes inscritos nos festivais e pela atuação na imprensa especializada. Em meados da década de 1960, havia entrevistas ou artigos de Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra publicados em revistas francesas. Nos festivais, o Cinema Novo também estava presente com extraordinária freqüência, concorrendo aos prêmios importantes ou simplesmente participando das mostras não-competitivas.

Glauber era efetivamente o mais ativo entre os cineastas brasileiros na arena internacional. A freqüência do assunto na sua obra é impressionante, tanto pela recorrência com que cita, analisa ou compara o cenário mundial na sua reflexão estética e política, como também pela precocidade do tema na sua reflexão escrita. A primeira carta da correspondência que manteve com Alfredo Guevara, presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) foi escrita em fins de 1960, quando Glauber saudou a revolução cubana e sugeriu um intercâmbio de filmes entre os dois países; alguns anos depois, o cineasta brasileiro propunha uma co-produção para filmar *America Nuestra*²².

Nos capítulos de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (publicado originalmente em 1963) e nos artigos de *Revolução do Cinema Novo* (lançado em 1980) os influxos internacionais estão presentes nas formas de avaliação do Cinema Novo, na reflexão sobre suas influências, no debate intelectual que Glauber travou nas revistas de crítica francesa e italiana²³. Mais acentuados ainda, o livro *O Século do Cinema* expressou os momentos de incorporação e acerto de contas com o cinema mundial. Araújo Silva e Cyril Béghin, na apresentação da edição francesa da obra afirmam:

²² *CINE Cubano*. Havana, 101: 12, 1982. Trata-se de uma seleção de cartas publicadas pela revista, após o falecimento de Glauber, em agosto de 1981.

²³ Princípio e fim de sua vida pública, *Revisão crítica*, escrito em 1963, foi um balanço do cinema brasileiro e uma plataforma estética e cultural do Cinema Novo, enquanto *Revolução do Cinema Novo*, publicada em 1980, trazia uma coletânea de artigos organizados por Glauber e que se tornaram um acerto de contas com a sua geração, uma espécie de “autobiografia oblíqua”, como definiu Carlos Augusto Calil. Relançados pela editora Cosac Naify, sob coordenação de Ismail Xavier que prefaciou os livros, situando-os no percurso do cineasta. A citação de Carlos A. Calil encontra-se entre os apêndices em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2005, p. 525.

Ce livre vient ajouter un maillon essentiel à la pensée de Rocha sur le cinéma: il boucle, chronologiquement et post mortem, l'ensemble des publications que le cinéaste a pu préparer et mettre en oeuvre entre 16 et 42 ans, mais surtout il assure une articulation logique fondamentale de son intervention dans le débat mondial, sans laquelle son projet ne prendait pas son ampleur: pour Rocha, sa condition de cinéaste d'un pays à la périphérie du capitalisme lui assurait un point de vue différencié et original sur l'histoire du cinéma mondial²⁴.

Este ponto de vista aparece também nos artigos e entrevistas publicadas nas inúmeras revistas especializadas de cinema, jornais diários e na imprensa de esquerda na Europa. O cineasta manteve, ainda, uma rede de amigos entre produtores, críticos e diretores europeus e latino-americanos, cultivando, por correspondência e encontros pessoais, relações afetivas e profissionais que duraram anos e deram origem aos filmes analisados nesta tese. Além disso, os anos vividos no exílio, entre 1971 e 1976, em Cuba, na Itália e na França serviram para aprofundar sua experiência com o cinema mundial.

Esta perspectiva de atuação foi construída de modo consciente por Glauber e pelos demais cineastas do Cinema Novo desde o início do movimento, como apontou Alexandre Figueroa²⁵. Em síntese, ela comportava três objetivos: ampliar o diálogo que o cineclubismo promovia e que representava um viés cosmopolita importante nas grandes cidades da América Latina e da Europa; conquistar o reconhecimento internacional traria notoriedade nacional, tendo em vista a tendência de valorização dos influxos externos; finalmente, depois do golpe de 1964, o mercado estrangeiro poderia garantir continuidade da produção, tanto porque dificultaria a censura dos cineastas mais famosos no exterior, como também porque oferecia uma fonte de renda nada desprezível.

Sem perder de vista estes objetivos, Glauber investiu também numa integração maior com o campo cinematográfico fora do país a partir de suas atividades pessoais. A princípio, por meio das cartas e dos encontros nos festivais, negociava

²⁴ SILVA, Mateus Silva; BÉGHIN, Cyril. Avant-propos. In: ROCHA, Glauber. *Le siècle du cinéma*. Paris: Magic Cinema; Cosac & Naify, Yellow Now, 2006. p.09

²⁵ FIGUERÔA, Alexandre. Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua repercussão na França, pp. 21-50.

formas de co-produção e investimentos estrangeiros em argumentos escritos por ele e pelos cineastas do Cinema Novo; depois, começou a investir com regularidade em certos projetos e sistematizou a distribuição dos seus filmes no mercado de cinema europeu e norte-americano. À medida que o seu prestígio aumentava, particularmente graças ao sucesso de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), ele obtinha mais possibilidades para escrever nas revistas especializadas e recebia um número maior de convites para participar de debates e freqüentar o ambiente cinematográfico.

Em 1967, consultou Alfredo Guevara se o ICAIC teria interesse em viabilizar um filme latino-americano, *America Nuestra*, com locações em diversos países, com seu roteiro e direção. Sem obter uma resposta positiva de Guevara, Glauber recebeu, em 1969, propostas de produtores espanhóis, italianos e franceses. Decidiu, então, filmar no Congo (ex-colônia francesa), *O leão de sete cabeças* (1970) e na Espanha, *Cabeças Cortadas* (1970). Meses antes, ele havia atuado em *Vent d'Est* (1969), dirigido por Godard e Pierre Gorin; embora sua participação se limitasse a uma única cena, Glauber fazia o papel de um cineasta que apontava o caminho da estética do Terceiro Mundo, em oposição, ao velho cinema político europeu.²⁶ Em 1972, oficialmente exilado em Cuba, ele iniciou a organização de um filme de montagem, *História do Brasil* que só seria concluído em 1974, na Itália. Exilado na Europa, escreveu um roteiro (não-filmado) para a televisão italiana, denominado *O Nascimento dos Deuses*, dirigiu um episódio de *As Armas e o povo*, filme coletivo sobre a Revolução dos Cravos, em Portugal e, finalmente, realizou *Claro* (1975), sua última obra antes de retornar ao Brasil, em junho de 1976.

Além disso, há correspondência volumosa sobre projetos, filmes e argumentos que ele tentou realizar em diversas partes do mundo, sugerindo aos seus interlocutores a relevância do seu trabalho, tendo em vista o alcance cultural e político daquilo que havia realizado. Assim, Glauber propôs a produtores norte-americanos, entre eles Elia Kazan e Francis F. Coppola, realizar uma adaptação do livro de William Faulkner, *The wild palms*; negociou com produtores alemães, a

²⁶ MACBEAN, James Roy. Vento do Leste ou Godard e Glauber Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, Jane de (org.). *Grupo Dziga Vertov*. São Paulo: Witz edições, 2005. pp. 58-77.

realização de documentários sobre as condições de vida da classe operária na Europa, concorreu a uma bolsa de estudos na Inglaterra que seria concluída com uma adaptação cinematográfica de Oscar Wilde.

A arquitetura do problema: o Cinema Tricontinental

O Cinema Tricontinental foi uma proposta construída por Glauber e expressou uma dimensão significativa da sua experiência no exterior. Durante praticamente toda sua vida pública, os contatos e as relações entre Glauber e a América Latina, os Estados Unidos e a Europa foram marcados por períodos de relativa nitidez. No primeiro momento, entre 1960 e 1968, ele viajou ocasionalmente a outros países e manteve uma correspondência freqüente com Alfredo Guevara, cuja primeira carta foi enviada em 27 de dezembro de 1960, além disso, fez contatos esporádicos com Georges Sadoul e Gianni Amico. Apenas em 1968 se intensificaram as cartas ao produtor Claude-Antoine e ao crítico Michel Ciment, iniciando relações pessoais e profissionais que duraram até meados dos anos 1970.

Entre as viagens realizadas no período, destaca-se a sua primeira visita à Europa, em 1962, ocasião na qual se hospedou em Paris e participou dos festivais de Santa Margherita, na Itália, e de Karlovy-Vary, na Tchecoslováquia, onde *Barravento* recebeu o prêmio Opera Prima. Em 1965, sua participação na V Resenha de Cinema Latino-americano, em Gênova, na Itália, produziu impacto inigualável graças à leitura do artigo-manifesto “A Estética da Fome” (ou Estética da violência, em algumas traduções)²⁷. Finalmente, ele retornou à Europa em 1967, permaneceu alguns meses entre Paris e Roma consolidando inúmeros contatos e acompanhando o desempenho dos seus filmes e de seus parceiros nos festivais de cinema.²⁸

Pode-se imaginar que o impacto da “Estética da Fome” e a presença do cineasta na Europa, em 1967, contribuíram decisivamente para que ele firmasse os

²⁷ “A Estética da Fome” foi a mais célebre das intervenções públicas do cineasta no exterior, traduzida e publicada rapidamente na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. A importância deste encontro, organizado por um instituição jesuítica, o Colombianum, foi analisada na tese de Miguel Serpa. Cf. SERPA, Miguel. *O Cinema Novo na Revista civilização Brasileira*. Tese de doutorado. SP: ECA/USP, 2002.

²⁸ GOMES, João C. T. *Glauber – esse vulcão*. pp. 243-295.

dois acordos de produção que deram origem a *O Leão de sete cabeças* (1970) e *Cabeças cortadas* (1970). Assim, o segundo momento da sua experiência internacional, entre 1969 e 1970, foi marcado pela realização de duas co-produções e pela consagração de *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* no Festival de Cannes, em 1969. Este filme não levou a Palma de Ouro, mas o prêmio de melhor mise-en-scène. Isto conspirou para que a crítica francesa, até então mais reticente que a italiana, tratasse com seriedade e paixão o cinema de Glauber²⁹.

No Brasil, a edição do Ato Institucional n.º 5, em dezembro de 1968, restringia a ação política ou cultural de oposição e ampliava o controle da censura e dos órgãos de repressão política, limitava as possibilidades de trabalho de Glauber no país, fosse pelas dificuldades em obter recursos, fosse pelo risco de ter seus projetos proibidos pela censura³⁰.

A terceira fase no estrangeiro, em 1971, foi de intenso nomadismo entre Europa e Estados Unidos. Apesar da atmosfera de cineasta consagrado que ainda o cercava, ele passou a conviver com as críticas mais duras a *Leão* e *Cabeças*³¹. Foi para Nova York em janeiro, onde apresentou uma conferência na Columbia University, “A Estética do sonho”. Era um novo manifesto que retomava as bases da “Estética da Fome”, respondendo ainda às interpretações européias dos seus últimos dois filmes. Ainda em janeiro, viajou à Paris onde permaneceu até março, depois retornou a Nova York, foi ao Chile em maio, em seguida a Munique e a Roma, onde ficou cerca de dois meses. O périplo terminou em novembro de 1971, quando Glauber decidiu se estabelecer em Havana, na condição oficial de exilado. Na época,

²⁹ Idem, *ibidem*, pp. 243-295; BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, pp. 09-74. Além disso, a publicação de duas entrevistas de Glauber na França apontam nesta direção. Cf. ARLORIO, Piero; CIMENT, Michel. Entretien avec Glauber Rocha. In: *Positif*. Paris (91): 19-36, jan 1968. E / Michel Delahaye. et. al. Entretien avec Glauber Rocha. In: *Cahiers du cinéma*, (214): 22-41, juillet-août 1969.

³⁰ Ainda no final da década de 70, a maioria dos filmes de Glauber, inclusive os realizados no exterior, estavam proibidos de serem exibidos em território nacional. GOMES analisa este tema no capítulo “O sofrido retorno”. GOMES, João C. T. *Glauber – esse vulcão*, pp. 297-353.

³¹ Numa carta a Sylvie Pierre, enviada de Nova York, em abril de 1971, Glauber escreveu: “A situação pra mim não é boa. Meu filme *O Leão* foi proibido na Itália. Não sei como os filmes serão recebidos na França. Escrevo alguma coisa para o *Le Monde* – uma ruptura com todo esse mundo idiota a que estou ligado. Não me interessa mais. Devo achar um outro país onde viver. Penso que me torno cada vez mais só, pois o cinema é qualquer coisa deslocada na Europa. Devo seguir meu caminho, mas fora de todos os modismos e culturalismos etc. para mim é muito angustiante saber que tão poucas pessoas vão compreender e amar *Cabeças Cortadas* e é um filme que eu acho muito

seus contatos por carta com Sylvie Pierre e Fabiano Canosa tornaram-se mais intensos e revelavam afinidades ideológicas e afetivas.

O quarto momento da vida internacional corresponde ao exílio cubano, entre novembro de 1971 e dezembro de 1972, quando ele começou a organizar *História do Brasil*, em parceria com o militante (também exilado) Marcos Medeiros. Apesar da atmosfera empolgante que se apreende nas cartas escritas neste período, Glauber não conseguiu aprovar um antigo projeto, *America Nuestra*, e manteve relações ambivalentes com as autoridades do governo cubano³².

O exílio na Europa, quinto período, prolongou-se do início de 1973 a junho de 1976, quando retornou ao Brasil. Glauber instalou-se a maior parte do tempo na capital romana, alternando estadias mais curtas em Paris e inúmeras viagens a vários países, como a antiga URSS, o México e os Estados Unidos – onde viveu seus últimos meses como exilado, entre março e junho de 1976.

A derradeira fase de Glauber no cenário internacional, entre setembro de 1980 e agosto de 1981, representou também seus últimos meses de vida³³. A princípio, ele teria viajado à Itália, para a Mostra de Cinema de Veneza, onde *A Idade da Terra* (1980) foi mal recebido pela crítica e derrotado na competição. Depois, aparentemente ele decidiu se estabelecer em Paris até fevereiro de 1981, quando se mudou para Sintra, em Portugal, num ato que ele justificou como “auto-exílio” necessário para se recompor do dilaceramento que os embates em Veneza haviam provocado³⁴. Além disso, ele estava debilitado fisicamente e apresentava sintomas de doenças no sistema respiratório que exigiam repouso e cuidados médicos. Apesar das internações em Portugal, seu quadro clínico piorou progressivamente e Glauber retornou ao Brasil, semi-inconsciente, em 21 de agosto de 1976. Faleceu no dia seguinte, horas depois de sair do aeroporto do Rio de Janeiro.

As primeiras referências ao Cinema Tricontinental surgiram em alguns textos

original... mas.” ROCHA, Glauber. Carta enviada a Sylvie Pierre em 29 de abril de 1971. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, pp. 397-398.

³² PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. SP, Campinas: Papyrus, 1996; BENTES, Ivana (org), ibidem.

³³ Em 1977, Glauber recebeu o prêmio especial do júri no Festival de Cannes pelo curta-metragem *Di Cavalcanti*. Não obtivemos informações se o cineasta viajou para o festival. De qualquer forma, se o fez, foi por um período curto, pois há dados biográficos de inúmeras atividades realizadas no Rio de Janeiro. GOMES, João C. T. *Glauber Rocha – esse vulcão*. pp. 297-353.

escritos em 1967, portanto, no final da primeira fase das relações internacionais do cineasta, quando a América Latina era uma realidade bem mais objetiva que a Europa. Nestes artigos revelam-se diagnóstico e programa de ação:

*A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns*³⁵.

A perspectiva latino-americana já era um horizonte nítido desde os esboços de *América Nuestra*, em 1966, e a realização de *Terra em transe*, no ano seguinte, trabalhos que problematizavam as raízes do subdesenvolvimento do continente e apontavam um substrato cultural comum na rebeldia popular³⁶.

O Cinema Tricontinental foi retomado ainda em 1967, numa entrevista a Piero Arlorio e Michel Ciment para o número da revista *Positif* em janeiro de 1968. A propósito do personagem Paulo Martins, Glauber citou um trecho da “Mensagem aos povos do mundo através da tricontinental”, um pronunciamento de Che Guevara de abril de 1976, que aproximava o final de *Terra em transe* da perspectiva épica da morte em combate, descrita na mensagem de Che. Na mesma entrevista, Glauber explicitava que seus filmes, particularmente *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* haviam denunciado os limites e contradições da política dos partidos comunistas na América Latina. Era o momento de superar este diagnóstico:

No momento eu gostaria de mudar, pois acho que há uma saída política que é realmente atual e válida, e que responde a todas as insuficiências teóricas dos Partidos Comunistas tradicionais latino-americanos. Personagens como Paulo Martins ou Antônio das Mortes não me interessam mais. Eu acho, por exemplo, que Che Guevara é o verdadeiro personagem moderno, toma posição contra ela. É o verdadeiro

³⁴ Idem, *ibidem*, pp. 297-353.

³⁵ ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano 67. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004. p. 83. Originalmente publicado em *Avanti!* Roma, 15 out 1967.

³⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Brasiliense/Embrafilme, 1983; AVELLAR, José Carlos. *Glauber Rocha*. Madrid: Filmoteca Española; ICAA; Ministério de Educación, Cultura y Deporte; Ediciones Cátedra, 2002.

*herói épico, nem o intelectual como Paulo, nem o primitivo como Antônio*³⁷.

Este aspecto da crítica estética e política à esquerda tradicional e ao realismo socialista difundido pelos intelectuais latino-americanos edificou um dos eixos centrais do combate Tricontinental. Os filmes analisados nesta tese revelaram as alternativas e experiências de linguagem à estética realista³⁸.

A superação das condições estruturais do subdesenvolvimento cultural e cinematográfico nasceria de uma criação estética de inspiração tropicalista capaz de incorporar e transformar os influxos da tradição européia ou norte-americana. Em artigo publicado simultaneamente na França e no Peru, no início de 1970, Glauber apontava, em tom de manifesto, o caminho a percorrer:

O cineasta do Terceiro Mundo não deve ter medo de ser 'primitivo'. Será naif se insistir em imitar a cultura dominadora. Também será naif se se fizer patrioteiro!

*Deve ser antropofágico, fazer de maneira que o povo colonizado pela estética comercial/popular (Hollywood), pela estética populista/demagógica (Moscou), pela estética burguesa/artística (Europa) possa ver e compreender estética revolucionária/popular que é o único objetivo que justifica a criação tricontinental. mas, também é necessário criar essa estética*³⁹.

As referências ao Terceiro Mundo (e não apenas à América Latina) serviam também para reforçar uma antiga perspectiva de distanciamento crítico em relação à cultura ocidental dos países ricos. Desde a “Estética da Fome” em 1965, Glauber salientava que o intelectual europeu era incapaz de compreender a realidade profunda dos países subdesenvolvidos. Impregnado de valores coloniais, seduzido pelo primitivismo exótico e sensibilizado pela tragédia social, o europeu interessava-

³⁷ ROCHA, Glauber. Positif 67. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004, p. 118. Entrevista concedida a Michel Ciment e Piero Arlorio, publicada originalmente em *Positif*. Paris (91): 19-36, jan 1968.

³⁸ Numa entrevista publicada em *Hablemos del cine*, Glauber afirma que é preciso utilizar novas formas estéticas para tratar da realidade latino-americana, pois não basta uma intenção política progressista transfiguradas em filmes esteticamente conservadores ou alienantes. “*De modo que, afirma ele, me desagradam as teorias de arte política feitas em termos não só de realismo socialista como as teorias de realismo crítico definidas por Lukács e todos quantos escreveram sobre a arte revolucionária.*” ROCHA, Glauber. O transe da América Latina 69. In: *Revolução do Cinema Novo*, p. 170. grifos do autor.

³⁹ ROCHA, Glauber. Das sequóias às palmeiras 70. In: *Revolução do Cinema Novo*, pp. 236-237. Grifos do autor. Texto publicado com o título “De la sécheresse aux palmiers”, em *Positif*. Paris (114): 42-47 e com o título “De la sequedad a las palmeras”, em *Hablemos de Cine*. Lima (55), mayo-jun 1970.

se pela realidade do Terceiro Mundo, mas oferecia formas de relação que Glauber repudiou com veemência.

Uma verdadeira relação internacional, afirmou em 1970, deveria se pautar num princípio de equivalência entre as culturas: *basta de paternalismo, basta de solidariedade sentimental, basta de humilhação, basta de agressividade gratuita, sobretudo, basta de conselhos*⁴⁰.

No início de 1971, o artigo “Estética do Sonho” recolocava a crítica às ideologias imperialistas e a incompreensão do olhar europeu num patamar mais complexo, aprofundando um elemento que estava apenas esboçado no manifesto de 1965 e na estratégia antropofágica: uma ideologia revolucionária integral precisa romper com a racionalidade burguesa e incorporar o irracionalismo da mística popular. Assim, a revolução:

*deve ser uma impossibilidade de compreensão par a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender*⁴¹.

Neste artigo, Glauber não fez referências explícitas ao Cinema Tricontinental, mas apresentou os argumentos mais radicais do que seria um solo comum entre os países pobres, marcado pelas raízes índias e negras. Ele esboçava uma “perspectiva civilizacional”, resultado de uma experiência histórica do Terceiro Mundo, expressa numa visão de mundo radicalmente distinta (oposta, em certo sentido) das concepções européias (ou norte-americanas).

Entendemos que este ponto de vista foi a base teórica dos balanços que Glauber realizou da arte européia e do cinema mundial, esboçando equivalências e oposições entre autores ou correntes estéticas que desenhavam uma espécie de “esquema mundo”. Aqui, no entanto, visualizamos também as fronteiras da noção de Tricontinental, na medida em que ao avançar no esforço de síntese global, Glauber realizava uma operação mais arriscada que envolvia a construção de uma nova religiosidade, expressa no Cristo do Terceiro Mundo. Esta nova plataforma tornou-se perceptível no roteiro *O Nascimento dos Deuses* (escrito em 1974 para a televisão estatal italiana) e no filme *Claro* (1975) e encontrou seu momento de maior

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p.237.

⁴¹ ROCHA, Glauber. Eztetyka do sonho 71. In: *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

fecundidade em *A Idade da Terra* (1980)⁴². Objetos que escapam aos limites desta tese.

O Cinema Tricontinental foi elaborado, portanto, entre 1967 e 1974, fazendo convergir alguns filmes e artigos de Glauber Rocha na mesma direção e integrando a análise política, a renovação estética e a criação de utopias de libertação dos países do Terceiro Mundo. Acreditamos que, a despeito da fragmentação do conceito e a ausência de um programa único de ação, o Cinema Tricontinental constituiu-se como representação eficaz da perspectiva internacional do cineasta.

O Cinema Tricontinental orientou, portanto, a ação política e a reflexão de Glauber; contribuiu para a definição clara de um patamar de interlocução com a crítica européia; apontou formas de aglutinação das cinematografias latino-americanas esboçando um projeto de descolonização estética e de combate à linguagem do cinema hollywoodiano; convergiu, enfim, estética e política, cinema e experiência na realização de alguns filmes, cuja expressão cinematográfica radical foi capaz de romper os padrões de colonialidade⁴³ e incorporar as forças mágicas das culturas populares. Paradoxalmente, o Cinema Tricontinental foi o movimento cultural de um único homem que pretendeu levar o Terceiro Mundo à revolução social.

Entretanto, os rumos tomados no exílio, a partir de 1972, conduziram ao esgotamento desta perspectiva e lançaram Glauber numa luta inglória e cotidiana pela sobrevivência material. As dificuldades em encontrar trabalho, o crescente desinteresse da crítica francesa pelos seus filmes realizados no exterior, num contexto de refluxo do engajamento político pós-68 provocaram uma espécie de asfixia econômica e social de Glauber.

Como pretendemos demonstrar nesta tese, nos filmes *Leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas* e *História do Brasil*, Glauber construiu os dados mais complexos e visíveis do Cinema Tricontinental. Cada um suscitou um campo de reflexão sobre a

⁴² XAVIER, Ismail. *Glauber Rocha : o desejo da história*. In: ----- . *O cinema brasileiro moderno*. RJ: Paz e Terra, 2001.

⁴³ LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2005. pp. 21-53.

cultura dos países subdesenvolvidos; cada um demonstrou formas distintas de religiosidade popular, de perfil messiânico ou apocalíptico, enfim, em cada um é possível encontrar um campo de batalha contra a cultura colonizadora, apontando aliados, inclusive, no interior da tradição européia e no cinema revolucionário soviético.

Os dois primeiros filmes representaram a perspectiva mais dinâmica e criativa, momentos de grande vitalidade estética e radicalidade política. *Leão* expressou o programa político da libertação colonial, sempre atento às articulações entre a mística afro-brasileira e as formas de luta da guerrilha latino-americana. A profecia apocalíptica, inspirada no evangelho de São João, instaurou um mecanismo irreversível que expõe a bestialidade e a corrosão moral do poder imperialista.

Em *Cabeças* o mito messiânico e universalizante foi articulado pelos dados rarefeitos da história, projetando os miseráveis do mundo, numa utopia de libertação. Neste percurso, o filme realizou um balanço das tradições culturais européias, reelaborando citações e referências, apontando afinidades e denunciando os limites do que Glauber considerava irrelevantes para a arte revolucionária proclamada pelo ponto de fuga do Terceiro Mundo.

Finalmente, *História do Brasil* marcou o último gesto da Tricontinental Cinematográfica, pleno de tensões e instabilidades, revelando, depois do “giro” internacional, um cineasta voltado para o diagnóstico profundo do país. No entanto, a história nacional impregnada com a perspectiva de futuro, nítida na procura de uma equação satisfatória para a vitória das forças populares que, reunidas, deveriam lançar a revolução social que já estava em curso.

Numa obra pioneira e polêmica, Jan-Claude Bernardet analisou a “atitude cultural exteriorizada” num conjunto de filmes produzidos entre 1958 e 1966, dos quais, incluíam-se parte importante das realizações do Cinema Novo. Bernardet lançava uma indagação inicial sobre as representações cinematográficas nascidas do universo da classe média progressista – responsável pela produção e consumo de filmes brasileiros naquele contexto⁴⁴.

⁴⁴ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. 3ª ed., RJ: Paz e Terra, 1978.

As respostas do autor surgiriam da análise, filme a filme, graças à homologia que Bernardet estabelecia entre, de um lado, os personagens e a estrutura narrativa, de outro, as posições de classe na sociedade brasileira. A interpretação sociológica dos procedimentos de linguagem revelaria, então, as atitudes políticas e os fundamentos ideológicos que davam fundamento às preferências históricas das camadas médias.

Na análise de *Barravento*, por exemplo, Bernardet apontava que a relação entre Firmino/Aruã e os pescadores correspondia à mesma entre líder e massa, por isto, o filme teria dado um tratamento populista à prática política:

*Fermino e Aruã tem o papel do estado-protetor que, prevenindo as reivindicações populares, as impede de tomar uma forma organizada e política, evitando que o povo se torne em centro de decisão*⁴⁵.

No mesmo diapasão, o autor considerava que o personagem Antonio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol*, expressaria as contradições e ambivalências dos intelectuais progressistas das camadas médias. Solitário e misterioso, Antonio das Mortes acreditava-se um portador do destino histórico capaz de libertar Manuel e Rosa, expressão das classes populares alienadas. Segundo Bernardet, a função deste personagem no filme era “acelerar o curso da história e precipitar o advento da guerra, que será a guerra de Manuel vitorioso”⁴⁶. Porém, a ausência de perspectiva própria e sua contradição insolúvel (entre o povo e os poderosos) transformam o matador de cangaceiros numa personificação do drama da classe média oscilando entre a perspectiva messiânica e a má consciência⁴⁷.

O trabalho de Bernardet nos orientou a formular claramente uma indagação de base, anterior à análise dos filmes, expressa, nesta tese, na problemática do Cinema Tricontinental. Isto quer dizer que, o historiador e o sociólogo devem distanciar-se do exercício crítico *strictu senso* e questionar a obra munido de uma investigação preliminar. Assim, o ponto de partida nos impôs duas tarefas necessárias: a primeira, refere-se à definição dos termos gerais do Cinema Tricontinental, apontados nesta introdução, e a segunda tarefa, diz respeito ao cotejamento, filme a filme, dos

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 63.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 74.

elementos que teriam construído esta representação.

Entretanto, a homologia entre estrutura narrativa e formação social, proposta por Bernardet, não resolve satisfatoriamente a leitura da obra cinematográfica, pois outras mediações se apropriam da realização de uma obra artística. Ismail Xavier chamou a atenção para este problema na análise de *Deus e o diabo*:

A oposição opressor-oprimido é dado forte que marca equivalências, mas é muito genérica para permitir leitura tão definida quanto a quem (dentro do filme) representa o quê (fora do filme). A totalidade fechada do sertão-mundo não representa a história de modo a figurar estratégias de classe do presente; diversamente, representa-a como o desenrolar de uma teleologia que, no salto passado-futuro, se põe a caminho através de agentes que condensam em si traços e poderes não-redutíveis à conformação desta ou daquela classe social, notadamente Antônio das Mortes. Há algo de incomensurável entre esta figura de Deus e o Diabo e a idéia de que ela representa uma força social definida no seio da sociedade brasileira⁴⁸.

Numa direção semelhante consideramos uma interpretação redutora associar, sem transições, a prática de Firmino, em *Barravento*, a um tipo de relação populista com a comunidade de pescadores. Bernardet analisou, corretamente, o esquema líder-povo, mas ignorou outros elementos em jogo no filme, em especial, a excepcional convergência entre o fenômeno religioso em Barravento e o projeto político de Firmino.

Graças à análise dos procedimentos específicos da narração, Xavier problematizou esta convergência indicando a ambivalência de pontos de vista no filme: de um lado, a crítica de Firmino ao misticismo da comunidade de pescadores, de outro, a adesão do narrador aos valores religiosos e a eficácia das explicações mágicas do sistema mítico-popular.

A leitura mais complexa de Xavier, tanto em *Barravento*, quanto em *Deus e o Diabo* é resultado de um empreendimento analítico que leva em consideração pelo menos três pressupostos que nos foram úteis na interpretação dos filmes de Glauber nesta tese.

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 76.

⁴⁸ XAVIER, Ismail. Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome, p. 116.

Em primeiro lugar, Xavier aponta que as “características de imagem e som” não são apenas “respostas a demandas que vêm da esfera do político e do social”, mas de elementos “de outra natureza”⁴⁹. Estes elementos, na obra de Glauber, referem-se à perspectiva religiosa-popular central para o entendimento das forças místicas em jogo e dos esquemas mitológicos incorporados à narrativa⁵⁰. Por isto, a análise dos filmes deve levar em conta os dados irredutíveis a um imaginado contexto social ou mesmo ao “contexto de produção”. Este pode servir de ponto de partida, mas não representa o objetivo final, porquanto não há homologias diretas entre filme e realidade imediata.

Em segundo lugar, insiste na articulação entre “análise de procedimentos específicos” (discurso indireto livre, escolha do ponto de vista, uso da banda sonora, recurso aos símbolos e metáforas etc.) e a totalidade do filme, pois o específico “*oferece possibilidades, mas sua função é determinada pela estrutura da obra, pelo contexto de representação onde ele [o específico] se insere*”⁵¹. A noção de estrutura refere-se ao ordenamento e à dinâmica dos diversos elementos em jogo, desde que identificados as grandes linhas de articulação do conjunto.

Finalmente, um terceiro pressuposto do trabalho de Ismail Xavier refere-se à definição das “categorias descritivas” mais adequadas à leitura de cada filme ou conjunto de filmes, tendo em vista, a apreensão das mediações com a realidade complexa. Em *Sertão/Mar*, o autor organiza a interpretação a partir do “ponto de vista” do narrador:

*a análise de diferentes modos de narrar se articula a considerações temáticas particulares, em especial a relação entre o estilo dos filmes e as formas de representação próprias à cultura popular. Ou, mais precisamente, a perspectiva segundo a qual os filmes incorporam na sua representação determinadas formas de consciência*⁵².

No livro *Alegorias no subdesenvolvimento*, ele recorre à noção de alegoria para analisar as transformações nas formas de representação em filmes que expressariam

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 11.

⁵⁰ Ismail analisa detalhadamente a passagem da ambivalência em *Barravento* para o reino da teleologia em *Deus e Deus e o diabo*. XAVIER, Ismail. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*.

⁵¹ Idem, *ibidem*, p. 150.

⁵² Idem, *ibidem*, p. 14.

diferentes respostas aos impasses da conjuntura de 1968-69. Nestes filmes, a dialética entre a fragmentação das imagens (vistas como mensagens cifradas) e a totalidade da mensagem implícita assumiria feições distintas nas obras analisadas, alternando, filme a filme, o significado da alegoria e, portanto, seu alcance político.

No percurso realizado nesta tese, procuramos definir em cada filme, os procedimentos específicos de linguagem cinematográfica, as categorias centrais e a estrutura narrativa que explicitariam nossa interpretação. A análise identifica, no primeiro passo, os princípios formais da composição do filme, apreensíveis pela recorrência e constância de certos elementos. O caminho analítico adotado pressupôs um ponto de partida nestas regras de composição da obra cinematográfica, necessário tanto para a interpretação dos conteúdos e concepções ideológicas latentes ao filme, quanto para investigar a natureza das forças históricas em curso.

Assim, os ritmos da montagem, as tensões estilísticas, a sobreposição de símbolos, a manipulação de certas alegorias concorrem para o andamento do filme e definem as regras formais que organizam a matéria (“conteúdo”) trabalhada. De modo que a noção de contexto, como apontou lucidamente Schwarz perde sentido se deslocada das implicações estéticas inerentes à obra analisada, ou, dito de outro modo, só ganhou coerência se identificada na própria forma artística, ao mesmo tempo, como expressão da historicidade da obra e como expressão estética das relações histórico-sociais⁵³.

Em *O Leão de sete cabeças* a longa duração dos planos favorece uma temporalidade ritualística que incide sobre a vitória mágico-política das forças revolucionárias; em *Cabeças cortadas* a sobrecarga de elementos simbólicos multiplicados a cada cena incorpora e reinterpreta tradições culturais múltiplas realizando a utopia mítico-histórica de libertação dos pobres do mundo; em *História do Brasil* a instabilidade da montagem corrobora uma interpretação tensa dos fenômenos históricos do país, reordenados numa perspectiva religiosa e popular.

Dois procedimentos procuraram responder as articulações entre obra e

⁵³ SCHWARZ, Roberto. Machado de Assis. Um mestre na periferia do capitalismo. SP: Duas Cidades, 1998.

“contexto”: de um lado, a leitura da produção de significados da crítica especializada, de outro, o cotejamento entre os filmes e a produção escrita de Glauber. Demos atenção especial à crítica europeia, particularmente, francesa, pois, em primeiro lugar, os filmes analisados foram lançados primeiro na Europa, onde provocaram diversas reações, apesar do clima geral de diminuição do interesse pelos seus trabalhos⁵⁴; em segundo lugar, na França o ponto de inflexão entre o encantamento e a decepção foi mais radical e profundo, apontando uma ruptura que na crítica italiana foi amenizada⁵⁵; finalmente, Glauber privilegiou uma interlocução mais dinâmica e, por isto, mais tencionada com a intelectualidade francesa⁵⁶.

A produção escrita de Glauber foi analisada na medida em que oferecia certos contrapontos aos temas apontados pela análise fílmica. No conjunto, evitamos recorrer a explicações do cineasta sobre os significados da sua obra, utilizando-as apenas quando entendemos ser um dado essencial na trama que ele pretendeu construir para os seus interlocutores. Como salientou Alcides Freire Ramos, estas explicações “auto-justificadoras” do próprio cineasta não correspondem a uma interpretação objetiva dos filmes, mas nos permitem verificar *como* o cineasta

⁵⁴ No Brasil, graças ao exílio do cineasta e à censura do regime militar, os filmes só foram liberados para exibição pública no final dos anos 1970. *História do Brasil*, cujas latas ficaram na Europa com Marcos Medeiros, permaneceu inédito até 1985, quando uma mostra integral do cineasta foi organizada pela Cinemateca Brasileira.

⁵⁵ FIGUEROA, Alexandre. Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua repercussão na França. pp. 83-184; GOMES, João C. T. Glauber – esse vulcão, pp. 243-295.

⁵⁶ Da correspondência do cineasta pode-se aferir que as reflexões estéticas foram centrais na relação com Michel Ciment e Sylvie Pierre, críticos importantes no cenário francês dos anos 70. Ao mesmo tempo, podemos inferir, dos escritos de Glauber, uma relação mais problemática e complexa com a Nouvelle Vague e, particularmente, com Godard. Em termos comparativos, as relações de Glauber com a Itália foram mais cordiais e fraternas, além das suas “deferências” aos mestres Visconti e Rossellini; mesmo as divergências com Pasolini, como salientou Xavier e Bamonte, revelavam menos a distância que a afinidade de pontos de vista. Cf. XAVIER, Ismail. Prefácio. ROCHA, Glauber. *Século do Cinema*. SP: Cosac Naify, 2006.; BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: Tese ECA-USP, 2002, pp. 38-59. É provável que Glauber via na crítica e na cinematografia francesas a expressão mais elaborada da cultura europeia, daí a expectativa e o entusiasmo com o qual viveu cada combate travado nas entrevistas e artigos publicados, na participação nos eventos de cinema e na relação pessoal com alguns intelectuais franceses. Sintomaticamente, Glauber escreveu a Jean-Louis Bory, do periódico *Nouvel Observateur*, em dezembro de 1975, num dos raros momentos em que respondeu diretamente às posições assumidas por um crítico a respeito de *Claro*. Na carta, ironizava: “os críticos de Paris que proclamaram Rocha gênio vão massacrar Rocha. Muito típico, de profundo reacionarismo.” ROCHA, Glauber. Carta enviada a Jean Louis Bory, em dezembro de 1975. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, pp. 545-555.

gostaria que seu filme fosse compreendido⁵⁷.

Consideramos que a análise das mediações construídas pelos textos teóricos de Glauber poderia oferecer uma leitura mais complexa da problemática do Cinema Tricontinental. Por isto, a cada capítulo recorreremos a determinados artigos que ampliavam ou contrastavam com as interpretações da análise fílmica. Dois pressupostos pautaram o cotejamento entre filme e texto: de um lado, refletimos sobre a prerrogativa da obra cinematográfica como produtora de sentido, tendo em vista as potencialidades mais complexas da linguagem artística em relação aos documentos escritos⁵⁸; de outro, fizemos uma leitura dos textos crivada por uma indagação de fundo a percorrer todo o trabalho, impedindo que o escrito servisse apenas para “confirmar” ou “reafirmar” o fílmico. Estes procedimentos evitariam tanto a submissão, quanto a emancipação da obra cinematográfica em relação aos parâmetros apontados pelas fontes escritas, conduzindo a análise para as ambigüidades, as complementaridades e contradições que marcaram o conjunto da produção de Glauber Rocha.

A análise do *Leão de Sete Cabeças* está dividida em quatro partes: na primeira, propusemos uma interpretação da estrutura formal centrada numa analogia com o ritual religioso, possível graças à duração dos planos e a recorrência da câmera fixa; na segunda parte, analisamos as diversas “faces do imperialismo” expostas pelo filme a partir dos personagens que representam as forças políticas ligadas ao colonialismo; na terceira, investigamos as formas de expressão da luta revolucionária africana e do tema da violência anti-colonial; finalmente, na quarta parte, focalizamos a análise na representação das alianças entre guerrilheiros latino-americanos e africanos, aspecto central na perspectiva da “Revolução Tricontinental” projetada por Glauber, em fins dos anos 60.

Der leone have sept cabeças, título original do primeiro filme de Glauber realizado no exterior, foi co-produzido por Claude Antoine e Gianni Barcelloni, e filmado em setembro de 1969, na África, na atual República do Congo (na época, conhecido

⁵⁷ Alcides Freire Ramos refere-se ao risco de aceitarmos as “interpretações autojustificadoras” do cineasta sobre sua própria obra. RAMOS, Alcides F. *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*. SP/Bauru: Edusc, 2002, p. 85.

⁵⁸ FERRO, Marc. FERRO, Marc. *Cinema e História*. RJ: Paz e Terra, 1992.

como Congo Brazzaville, ex-colônia francesa).

O filme estreou na Europa, nos festivais de Pesaro e de Veneza, ambos em 1970; no ano seguinte, foi exibido no Festival de Milão e, posteriormente, em Paris. A recepção da crítica foi, em geral, negativa e o público reduzido, apesar da “onda” de sucesso que o *Antonio das Mortes* havia proporcionado a Glauber desde o Festival de Cannes de 1969.

No segundo capítulo, *Cabeças cortadas*, analisamos o trabalho de Glauber realizado no exterior a partir de uma produção espano-brasileira. Rodado em 1970, na Catalunha, *Cabeças* obteve um orçamento aproximado de cem mil dólares – valor acima da média dos filmes feitos até aquele momento por Glauber⁵⁹ – e liberdade criativa total.

Na primeira parte do capítulo, identificamos um princípio de composição do filme pautado num arranjo sutil entre o uso recorrente de símbolos, a excessiva fragmentação narrativa e a citação a obras e autores; na segunda parte, analisamos os modos pelos quais Glauber faz um balanço crítico do que considera a nervura indissociável da cultura europeia, isto é, a herança do racionalismo; na terceira, dirigimos a interpretação para os fundamentos políticos de *Cabeças Cortadas* pautados na relação entre os temas do poder corrompido e do gênero trágico. Na última parte, analisamos o papel estrutural da tradição mística forjada nos mitos ancestrais, reconstruídos no filme, como caminho para a redenção dos oprimidos.

No terceiro capítulo, *História do Brasil*, analisamos o documentário de montagem, co-dirigido por Marcos Medeiros, numa produção ítalo-cubano. O filme foi iniciado em 1972, em Havana e finalizado em Roma, em 1974. No ano seguinte, no 11º Festival do Cinema Novo de Pesaro, na Itália, realizou-se a primeira exibição aberta do filme de maneira inesperada e fora da programação do festival.

O capítulo inicia-se pela análise do princípio formal, marcado pelas tensões entre som e imagem, na segunda parte, realizamos análise da ideologia nacionalista e do papel dos militares na concepção histórica defendida no filme; na terceira, identificamos como os intelectuais são representados no interior das lutas sociais

⁵⁹ TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 68.

apresentadas em *História do Brasil*; e, finalmente, analisamos o tema da violência e da rebeldia popular na construção dos significados históricos do filme.

CAPÍTULO 01: O LEÃO DE SETE CABEÇAS

1 – A MOLDURA MÍTICA DA POLÍTICA

1.1 – A apresentação dos Personagens: rumo à Revolução Africana

Dois personagens envolvidos num jogo sexual agressivo, misto de coito animal e “transa neurótica”, de desejos não realizados, de avanços e recuos sem êxtase, nem gozo, marcam o início de *O leão de sete cabeças*⁶⁰. A encenação joga com traços evidentes de animalidade, grosseria e violência que são reiterados ao longo do filme, identificando sob o signo desta agressividade instintiva, os personagens que representam as forças do colonialismo. Esta cena retoma o mesmo princípio já experimentado por Glauber das orgias patrocinadas por Fuentes em *Terra em Transe* e projeta-se sobre *Cabeças cortadas*, na seqüência de Diaz II, chafurdando na lama e suplicando pelos beijos da Cigana: corrosão moral, sexo grotesco e histeria compõem os sinais de uma classe social e revelam a decadência das elites⁶¹.

Os créditos aparecem na tela, sobre a cena inicial em *O leão de sete cabeças*, sem especificar quais as funções técnicas de cada componente: há, apenas, uma lista de nomes em ordem alfabética, expressando o trabalho em equipe e sugerindo o “anonimato” do diretor-autor⁶². Na banda sonora, sons difusos de multidão são

⁶⁰ Numa de suas entrevistas dadas em Cuba e recentemente publicadas por Eryk Rocha, Glauber descreveu esta cena nos seguintes termos: “O filme começa com uma cena de relações sexuais muito violentas e neuróticas entre Marlene, o imperialismo, e a CIA.” ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres. Havana, 30 de outubro de 1971. In: ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que Voa*. RJ: Aeroplano, 2002. p. 98.

⁶¹ Ismail Xavier indica que o tema da vida privada burguesa torna-se particularmente relevante no *Dragão da maldade*, quando o universo doméstico do coronel revela a decadência do velho fazendeiro, reforçando o caráter moral da reflexão política. Segundo Xavier, “Glauber sublinha a oposição entre a dignidade do oprimido e a corrupção dos poderosos, fazendo da sexualidade dilacerada e neurótica um signo recorrente de decadência dos donos do poder”. Cf. XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: -----*.O Cinema Brasileiro Moderno*. RJ: Paz e Terra, 2001. p. 135.

⁶² Se esta hipótese se confirmar, o procedimento de Glauber já era, no início do filme, uma forma de provocação aos padrões cinematográficos europeus, particularmente, a noção da “política de autor” construída pelos críticos ligados à revista *Cahiers du Cinéma*. Para eles, a obra dos grandes cineastas tinha traços pessoais intransferíveis e trazia uma “assinatura” inconfundível. Evidentemente, Glauber não falava de *O leão* como filme coletivo e assumia individualmente a sua autoria, mas a organização dos créditos não era aleatória e, nos parece, tinha endereço certo: ironizar um conceito caro à crítica francesa de esquerda, em geral, ligada ao cinema político.

substituídos por um coral de vozes masculinas e femininas, pleno de harmonia, num contraste evidente com a cena. Os créditos e a música apontam para experiências distintas da luta sexual do casal na tela.

No fim da cena, a voz *over* do Padre cresce, pouco a pouco, até ocupar completamente a banda sonora. O conteúdo ainda enigmático da fala tem conotação religiosa e profética. Nos planos seguintes, o Padre aparece em cena em dois momentos: sozinho no campo ele pergunta repetidamente: “onde ela está?”, depois, no meio de uma pequena multidão de mulheres e crianças africanas, ele recita, aos berros, fragmentos de uma profecia sobre a “besta de dez tetas e doze chifres”. Durante o filme, ele permanece obcecado pela revelação deste monstro apocalíptico.

Dois personagens, Zumbi e Pablo, são referências a figuras revolucionárias: o primeiro, aparece em cena durante um longo ritual, com danças, cantos e batuques, e é saudado pelos integrantes da cerimônia religiosa. Depois, ele expõe, numa dirigida para o espectador, uma síntese histórica da dominação colonial sobre o continente e das lutas de independência travadas por homens, reis e deuses africanos, finalizando com uma definição sobre sua própria condição: a “reencarnação dos chefes assassinados”.

Neste início, Glauber explicita a relação entre religiosidade, rebeldia e política, rompendo com o racionalismo discursivo dos grupos de esquerda militante e do vanguardismo. Ele estabelece, assim, uma relação histórica mais complexa, opondo à noção de ordem e ao maniqueísmo religioso, as contradições estruturais, simbólicas e de valores mediados pela territorialidade em do mundo colonial.

Na cena seguinte, Pablo caminha no mato e encontra uma metralhadora no chão, escondida entre as folhas. Ele pega a arma nas mãos, prossegue seu caminho e atira num caminhão militar que se aproxima pela estrada. Depois, participa de uma passeata onde os manifestantes negros gritam “Morte ao Colonialismo!”, enquanto ele grita “Resistência”. Sentado na boléia do caminhão, ele é surpreendido pelo Padre que o ataca com o martelo de madeira.

Ligados ao colonialismo, dois personagens também são apresentados no início

do filme: o Português e o Governador. Numa cena, eles aparecem protegidos por homens armados, divulgando, aos gritos, o “novo programa de Marlene” e convidando a todos para segui-la; depois, num espaço mais reservado, o Português massageia as costas do Governador de origem germânica que fala sobre suas conquistas coloniais e lamenta a derrota de “Adolf”.

Assim, nesta introdução os personagens são introduzidos separadamente, de modo esquemático, caracterizados com nitidez e relacionados às polaridades políticas da luta anticolonial na África. Em síntese, quatro personagens representam os poderes das grandes potências sobre a África: Marlene, a face sedutora do imperialismo, o Agente Americano, espécie de “homem da CIA”, o Português e o Governador. Um quinto personagem, o Dr. Xobu, apesar de africano é aliado dos estrangeiros, “presidente-fantoches” que governa segundo a partir dos interesses dos países ricos. Além disso, há dois líderes reformistas que se opõem à revolução e invocam a saída negociada, como triunfo do “bom senso”.

Do lado africano, três personagens encenam a luta anticolonial: Zumbi, reencarnação das forças anti-coloniais, Samba, o militante revolucionário e Pablo, um guerrilheiro latino-americano. Há ainda dois líderes tribais aliados dos combatentes e inúmeros africanos que participam das cenas de manifestações coletivas.

Finalmente, o único personagem complexo, talvez ambivalente, é o Padre, atormentado pelas imagens do Apocalipse, tenta não se alinhar ao colonialismo, nem à revolução. Ele persegue e prende Pablo, mas também responsabiliza Marlene pelas misérias da África. O Padre experimenta uma ambivalência que o próprio narrador não consegue evitar, não há lugar claro para este personagem – emaranhando-se na própria mistificação que o leva, durante o filme, a perseguir o mito bíblico da besta, desencarnado das idéias políticas em jogo e do debate ideológico. Nesta perspectiva, a religião católica também se alimenta de mitos, cujas representações se aproximam dos rituais animistas dos povos africanos, visto que em ambos a razão não pode se sobrepor aos temores do humano diante da certeza da morte e do fim do mundo.

As cenas descritas até aqui procuram evidenciar a incidência de certas forças

políticas, no tratamento dado aos personagens; elas possuem grande autonomia, conectadas por uma narrativa sutil, mas persistente. No desenrolar da ação, portanto, os personagens são confrontados por situações diversas que se equacionam na própria cena, estruturadas como episódios do filme. Isto permite o desenvolvimento de leituras complementares: uma, focada no episódio narrado em cada cena, outra, voltada para as conexões entre os episódios, evitando, assim, a linearidade e instigando a reflexão do observador por caminhos conflituosos. Na convergência das duas leituras.

Em linhas gerais, o filme é composto por um conjunto de temas sutilmente articulados pela narrativa, mas tecidos pelo episódio. Assim, os percursos narrativos podem ser observados nas seguintes passagens: em torno da prisão de Pablo, o seu encontro com Marlene, a cena de tortura, o “programa de TV” que o expõe publicamente, seu linchamento público e as cenas nas quais Pablo participa como “espectador” até ser libertado por Samba. Simultaneamente, desenvolvem-se as ações imperialistas: o Agente Americano conta suas histórias de sucesso na América Latina, a tortura de Pablo, o apoio para conduzir ao poder Dr. Xobu (um representante da burguesia nacional), a posse do novo presidente-fantoches, a partilha com Marlene do resultado do botim sobre a África e, ao final, a perda do poder, a prisão e a despedida melancólica num “show musical”.

No que se refere aos revolucionários, há uma linha geral que os conduz ao problema da unidade africana e da luta armada como estratégias para combater o imperialismo: Zumbi expõe a história da colonização da África e propõe formas de ação, conclamando ao fim do tribalismo e ao esforço de união de todos os africanos. Em contrapartida, os reformistas insistem na saída negociada e expressam seu apoio ao Dr. Xobu, na cena que antecede sua posse; em seguida, entregam a lança à Marlene e reúnem-se com os representantes do colonialismo em harmonia.

O percurso narrativo mais sinuoso e menos marcado pelo andamento cronológico ou histórico alude à relação entre o Padre e Marlene. No início, a atração de Marlene pelo Padre ainda é sutil, quase uma curiosidade, mas nas cenas seguintes eles se envolvem cada vez mais – o que leva o Padre a abandonar a perseguição a Pablo, deixando-o nas mãos dos outros perseguidores. Há quatro

cenar que desenvolvem a relação entre os dois: na primeira, o Padre entra no quadro tocando um violino, Marlene o segue em silêncio; depois, no campo, o Padre fala sobre o Apocalipse; na terceira cena, após a posse de Xobu, Marlene é tratada de modo paternal associando nitidamente o destino da mulher à mensagem apocalíptica; no final, o Padre retira Marlene da jaula, deita-a com ternura e pregalhe a mão, como um cristo crucificado.

O esquema geral desta síntese narrativa é simples e unívoco: Pablo, Samba e Zumbi representam as forças revolucionárias e a aliança entre a América Latina e a África; Marlene, o Agente Americano, o Português, o Governador e, em certa medida, o Padre personificam o imperialismo; no confronto entre ambos, as forças revolucionárias saem vitoriosas quando instauram a guerra de libertação do continente.

Entretanto, há uma articulação entre os temas narrados e a dimensão mítica e ritualista que promove em *O leão* uma espécie de revolução subterrânea que questiona as explicações políticas e o esquema narrativo. Certos procedimentos formais valorizam o poder mágico dos cantos e ritos, cuja expressão visível são as encenações do transe místico⁶³.

1.2 – A tese política e o transe místico

A maioria das críticas ao filme apontou a presença de um esquema teórico na abordagem do colonialismo e da luta anticolonial. A análise de Lino Micciché indicou que *O leão* nasceria de uma “vontade de ensaísmo” de Glauber, por isto, os personagens seriam (quase todos) fruto de uma reflexão teórica sobre a realidade do Terceiro Mundo, por isto também, a natureza conceitual e não narrativa do filme. No entanto, Micciché sugeriu que este desejo de ensaio não se realizaria plenamente, uma vez que Glauber teria evitado o equívoco de outros cineastas, como Godard,

⁶³ Utilizamos o vocábulo *místico* (ou *mística*) para expressar a crença religiosa, assim como suas manifestações visíveis (os rituais místicos, as cerimônias místicas). Como veremos, o termo é recorrente também nos escritos de Glauber e nas críticas sobre seus filmes, assumindo acepções parecidas. O vocábulo *mito* (e *mítico*) refere-se a uma narrativa de caráter alegórico sobre a representação de um tempo pretérito, fabuloso e heróico. Entretanto, dada a complexidade e das

que pretenderam transformar cinema em abstração. Micciché conclui que *O leão* teria surgido, então, de uma “operação conceitual” transformada em “operação poética”⁶⁴.

Jean Delmas investigou a relação entre os procedimentos de linguagem e os padrões culturais mobilizados por Glauber na feitura do *O leão*. Ele apontou que as forças políticas seriam emblemas no contexto do neo-colonialismo, mas nem por isto seriam simplificadoras⁶⁵. Segundo ele, a concepção de *O leão* expressava as condições de vida no Terceiro Mundo:

*Un tel cinéma ‘épique-didactique’ (comme le situe Rocha lui-même) ne peut être réappris à la vieille Europe, usée d’échecs et de scrupules, que par le Tiers-Monde, parce qu’il correspond là-bas aux données historiques de peuples en mouvement, d’une contre-violence affrontée à la violence coloniale et néo-coloniale*⁶⁶.

Entretanto, a exibição do filme na Europa e a inserção de Glauber no debate entre os críticos, provocaram reflexões sobre as influências do cineasta na concepção de *O leão*. No material de divulgação do filme na Itália, Glauber creditou os procedimentos cinematográficos de *O leão* às heranças dos grandes autores:

*Les influences de Brecht, Godard, Eisenstein m’ont surtout servi à m’approcher avec une certaine profondeur de ce que j’avais tenté dans mes autres films, sans y réussir: parvenir à la synthèse des mythes historiques du tiers-monde à travers le répertoire national du drame populaire*⁶⁷.

Nestas declarações percebe-se que Glauber sabia, naquele contexto, que as citações a estes autores impunham um tipo de diálogo com os críticos e cineastas europeus num patamar elevado. Ao mesmo tempo, ao justificar que estes autores o ajudaram a realizar a “síntese dos mitos históricos do terceiro mundo” baseado no “drama popular” provocava uma conexão original, um curto-circuito que exigia

várias acepções desta palavra, realizamos (no item 1.3 deste capítulo) uma reflexão sucinta sobre o assunto, a partir de alguns trabalhos de Mircea Eliade.

⁶⁴ MICCHICCHÉ, Lino. Notes pour une étude sur le ‘Cinema Novo’ et Glauber Rocha. In: *Études Cinématographiques*. Paris : Lettres Modernes Minard, (97-99) : 5-36, 1973. p. 33

⁶⁵ DELMAS, Jean. L’Afrique brise la règle du jeu: Le lion à sept têtes. In: *Jeune Cinéma*. 54 : 12-19, Paris, abril 1971.

⁶⁶ Idem, ibidem, p. 17.

⁶⁷ ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. In: *Cinema 60*. n° 77, Roma, jul 1970. APUD: Glauber Rocha, mystification ou lucidite?. In: *Cinéma 70*. (150): 89, Paris, nov 1970.

reflexões mais profundas.

Evidentemente, nestas filiações Glauber apontava que o seu *cinema político*, referenciado pelo *teatro político* de Brecht e o cinema de Eisenstein e Godard, deveria produzir uma reflexão crítica contribuir para a compreensão do processo social e a superação revolucionária. Isto esclarecia, segundo ele, o conteúdo dos diálogos e a estrutura de algumas cenas de *O leão* marcadas pela discussão das posições políticas e pelo debate ideológico⁶⁸.

Com algumas variações, as críticas ao filme incorporaram a tripla paternidade, indicando de maneira positiva ou não, as influências daqueles autores na criação de *O leão*⁶⁹. Jean Delmas indicou a presença “evidente” de uma “pesquisa paralela” ao teatro político brechtiano e uma inspiração “mais sutil” de Eisenstein, particularmente, de *Linha Geral* (1929) apoiada em certos traços de estilo:

*Cependant la choralité visuelle des foules (même si elle est traduite par le plan séquence et non par le montage), la présence de la nature (même s'il s'agit de lagunes et de savanes au lieu des blés au vent), rappelle et réincarne l'âge d'or du cinéma soviétique muet*⁷⁰.

Estas semelhanças, afirmou Delmas, teriam origem no mesmo método, usado por ambos: realizar um cinema “dialético” capaz de explicitar as engrenagens sociais e políticas, a partir da manipulação original dos meios técnicos do cinema. O crítico francês citou um trecho célebre de Eisenstein para justificar o parentesco com o filme de Glauber:

Il s'agit de réaliser une série d'images composées de telle manière qu'elles provoquent un mouvement affectif, et suscitent au-delà une série d'idées. Le mouvement

⁶⁸ ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres, p. 97 ss.

⁶⁹ Glauber, no entanto, mudava o foco na medida em que mudavam suas estratégias políticas, suprimindo informações, reforçando outras referências, indicando filiações ideológicas insuspeitas. Numa entrevista, dada em Cuba em outubro de 1971, Glauber não citou nenhuma vez a influência de Godard e acrescentou que a construção dos personagens tinha “inspiração direta” em Brecht, segundo Glauber, “único dramaturgo” revolucionário que fez de cada personagem “uma síntese da sua representatividade social e política”, por meio de uma “relação social e dialética” que levaria as “contradições políticas que engendram o processo revolucionário”. Idem, *ibidem*, p. 97.

⁷⁰ DELMAS, Jean. *L'Afrique brise la règle du jeu: Le lion à sept têtes*, p. 16. O crítico refuta, no entanto, a filiação a Godard, sugerindo que, Glauber havia superado a confusão que nos filmes do cineasta francês reduziria o impacto político.

*va de l'image au sentiment et du sentiment à la thèse*⁷¹.

O artigo sugeria que Glauber mantinha-se próximo de Eisenstein ao expressar o antagonismo de classes, justificadamente maniqueísta, e promover uma reflexão sobre as condições de vida no Terceiro Mundo. A presença de Brecht, por sua vez, dizia respeito não apenas a uma equivalência da “reflexão distanciada” das suas peças, mas também à manipulação do presente (como totalidade histórica) visível particularmente em *Arturo Ui*.

Ivana Bentes inventariou alguns elementos que aproximariam Brecht do teor político do filme graças ao “pensamento interventor” de Glauber, baseado na “teoria do distanciamento” e na noção de “épico-didático”⁷². Estes aspectos, afirmou a autora, estariam presentes na esquematização dos personagens, na politização das danças e do “drama popular” e na radicalização da mise-en-scène. Bentes sugeriu que a influência do dramaturgo alemão viria do uso de certos recursos cênicos e figuras de linguagem: o figurino “supercaracterizado”, a fala paródica, os “personagens-panfletos” e os longos planos-sequências. Ela insistiu que o efeito de “distanciamento” brechtiano seria traduzido em *O leão* pelo enquadramento fixo e a recorrência ao plano geral. Além disso, segundo Bentes, este procedimento teria dado:

*ao discurso e gestos dos personagens revolucionários (Zumbi, Pablo/Che, Samba) solenidade e potência. Recurso que produz o efeito contrário quando os personagens são os colonizadores. O humor, a ironia, o pastiche, a 'folclorização' caracteriza estes últimos: Marlene, a besta imperialista, o agente americano, o português, o governador alemão, Xobu*⁷³.

Em síntese, Bentes relacionou a abordagem política e os recursos de linguagem ao teatro de Brecht. Ao contrário, consideramos que o filme não apresenta tantas dívidas como os autores citados indicaram. Glauber procedeu às citações mais para filiar-se decisivamente a um tipo de cinema (e teatro) cujo caráter estético e político atendia às concepções gerais de cultura do cineasta brasileiro, do que para justificar

⁷¹ Idem, *ibidem*, p. 17. Segundo o autor, a citação foi extraída de uma conferência de Eisenstein em Paris, em 1930.

⁷² BENTES, Ivana. Afryka teórica. In: *Cinemas*. 12: 93-102. Rio de Janeiro, jul-ago 1998.

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 97.

as alegorias constitutivas do filme.

Estava em jogo a defesa de uma arte cinematográfica e teatral que articulasse reflexão política à inovação formal, tendo em vista o esgotamento e a inadequação do arsenal de recursos do cinema clássico e do teatro dramático. Acreditamos que Glauber queria conscientemente direcionar o debate sobre *O leão* para a encruzilhada política e estética, valorizando as inovações formais como expressão radical das concepções políticas.

No entanto, a utilização de recursos, métodos e teorias de Brecht são bem menos acentuadas do que sugere Bentes, não apenas porque a passagem da “cena teatral” para o plano cinematográfico exige mediações sobre a natureza da cada linguagem, como também porque no filme os aspectos míticos, as manifestações religiosas e a crença nas forças espirituais estariam distantes de qualquer um dos três autores citados. Aliás, como a própria autora indica, o filme não “desmistifica”, mas reafirma o poder do mito⁷⁴.

Como sugeriu Delmas, a relação entre *O leão* e Eisenstein era fruto de um mesmo método, poderíamos dizer, então, que a aproximação com Godard ou Brecht era resultado de um princípio geral que articulava intimamente estética e política, revolucionando a forma fílmica.

O filme expõe, de fato, os modos de dominação na África e as formas de luta anticolonial a partir de personagens emblemáticos das forças políticas e econômicas em jogo. Desprovidos de profundidade psicológica e, portanto, de motivação dramática, os personagens obedecem à lógica de um problema teórico a ser discutido e superado pela prática política: diante das várias formas de colonialismo é preciso a luta revolucionária.

O leão é, portanto, criado em torno de um projeto político prévio, baseado na militância cultural de Glauber, expresso na forma fílmica graças à encenação didática, feita de diálogos e monólogos de claro conteúdo ideológico, de gestos de evidente marcação moral, e um figurino conotativo dos lugares sociais ocupados. À exceção do Padre, não há possibilidade de leituras ambíguas, pois o esquema

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 97.

político que sustenta estes procedimentos é unívoco, dirigido para um objetivo claro: condenar o imperialismo e conclamar os povos do Terceiro Mundo à revolução.

Em outras palavras, o fio condutor de *O leão* explicita esquematicamente o domínio colonial e apresenta, entre outras formas, a luta armada como um dos caminhos para a libertação nacional. Portanto, estrutura-se neste aspecto do filme um modelo político, de inspiração marxista que expõe uma “tese”: o colonialismo é um fenômeno essencialmente prejudicial ao povo africano (e aos povos do Terceiro Mundo), e para combatê-lo é preciso deflagrar a revolução.

O esquema descrito até este momento equivaleria, então, a um programa político, tendo em vista certas analogias entre forma, função e estrutura. Documento destinado a difundir táticas e estratégias, um programa deveria evitar as ambigüidades e objetivar os termos da contradição principal da luta de classes. Ele precisaria indicar os riscos, as fases e as metas, apontando aliados e inimigos. No caso específico do filme, cada cena seria, então, um “argumento” com a exposição racional e esquemática de motivos e a demonstração das forças sociais em curso na história da dominação em África. A discussão exemplar dos possíveis caminhos levaria a consolidação do projeto de Glauber de uma revolução tricontinental. O filme teria, então, uma homologia formal com estes programas divulgados na forma de “teses” por ocasião dos encontros do movimento operário e dos movimentos sociais organizados⁷⁵.

Ao programa político do filme, no entanto, associa-se uma atmosfera densa, de caráter alegórico ou simbólico, relacionada ao universo religioso. O traço marcante desta atmosfera é a valorização das encenações de danças e ritos africanos, ritmadas pelo gestual típico das cerimônias religiosas: passos de dança associados à música, organização espacial do grupo, interação entre os membros do culto e manipulação de objetos simbólicos. Além disso, o Padre acentua os aspectos proféticos do

⁷⁵ Glauber sugeriu que o filme deveria servir à agitação política, funcionando como subsídio para o debate, mas, numa relação ativa e dinâmica com o espectador que pressupunha uma reflexão mais aberta: “O leão para mim é um filme para ser visto e discutido. É uma espécie de conversação aberta com as pessoas, como se você estivesse numa reunião política ou num programa de televisão ou fazendo uma entrevista”. ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres, p. 124.

catolicismo, numa busca sem tréguas pela “besta de ouro” que associa o imperialismo à noção bíblica do final dos tempos, narrada no livro do Apocalipse. Os rituais africanos e o catolicismo apocalíptico impõem um elemento novo e contraditório ao universo político *tout court*, visto que não comunga da mesma racionalidade, nem recorre a um discurso lógico e objetivo.

Estes elementos confluem para a valorização da força simbólica dos objetos de cena e dos gestos marcados dos atores e que, graças à reiteração da banda sonora, contaminam a natureza política predominantes na fala dos personagens. Em oposição ao proselitismo discursivo e iluminista das esquerdas tradicionais, Glauber recorre aos ruídos e a sobreposição de elementos sonoros. Além disso, uma dada organização dos planos deflagra a crise e posterior derrota dos poderes imperialistas, como consequência do acúmulo de forças espirituais – encarnados na aliança entre Zumbi, Samba e Pablo com os povos africanos. Em outros termos, a crise estabelece um “transe místico”, isto é, um colapso generalizado da razão instrumental, base implícita do poder, provocado pela energia liberada das manifestações religiosas.

Isto explica, por exemplo, a simultaneidade entre a libertação de Pablo, a reencarnação de Zumbi do meio do grupo de mulheres africanas e o início da brutalidade e da loucura entre os personagens dominadores na seqüência de disputa pelo osso. Do ponto de vista dos dominadores, a cena introduz um aspecto irracional, de afloramento de instintos primários e de violência. Na perspectiva africana (ou de Pablo), o transe místico é o instrumento capaz de revelar a postura objetiva dos colonizadores diante dos sinais de decadência e corrosão do poder. Veja-se que durante toda a seqüência, a música é composta de tambores e cantos em ritmo acelerado, típico das religiões de origem africanas, especialmente o candomblé.

No filme, a convivência entre discurso político e ritual místico tem um caráter complementar, associativo, visto que convergem para a mesma direção: a superação da situação colonial e a independência dos países africanos. De fato, todas as cenas, a despeito de valorizarem uma fala “ocidental” racionalizada ou um ritual religioso africano, impulsionam a luta anticolonial. Os diálogos dos personagens imperialistas,

por exemplo, corroboram para desqualificá-los, revelando sempre suas piores (e únicas) qualidades. No entanto, a equação entre política e experiência sagrada não se expressa pela soma destes elementos, mas pelo predomínio do caráter místico sobre a perspectiva política.

Aspecto comum aos filmes de Glauber, como salientou Ismail Xavier, política e religião do oprimido caminham no mesmo trilho e se misturam, dificultando a análise separada de cada termo⁷⁶. Talvez em, *O leão* separação seja mais clara, visto que o esquema político nitidamente polarizado e a rarefação de ambivalências – praticamente limitada à ação do Padre – facilitam a definição de cada elemento. Entretanto, os discursos político e místico convivem sob tensão, ocupando simultaneamente a cena. Mesmo um personagem como Pablo, marcado pela coerência revolucionária, defende-se da sedução de Marlene, declamando repetidamente uma “esconjuração”, numa espécie de ladainha religiosa:

Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provocas minha violência... Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provocas minha violência... Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provocas minha violência...

A esta dimensão de *O leão*, chamemos de “filme de transe”, com alguma cautela para evitar os trocadilhos indesejáveis com a noção de “filme de tese” a pouco esboçada. De qualquer modo, o andamento do filme responderia à modulação específica entre a fala política e a exposição ritualística, isto é, entre tese política e transe místico na medida em que Glauber procura equacioná-los na composição formal, evitando a ambigüidade entre política e religião.

Ao mesmo tempo, não há, no filme, uma dicotomia entre as esferas do mundo sagrado (povos oprimidos e revolução) e do domínio político (colonizadores e exploração), mas uma tessitura específica, capaz de entrelaçá-las. Resulta, em *O leão* uma leitura do caráter mágico e imponderável da própria ação política, incorporada à lógica do ritual religioso. Este efeito é resultado de duas operações de montagem

⁷⁶ Segundo Xavier, “não surpreende a dificuldade encontrada quando tentamos desembaralhar as lições de economia política do ritual religioso e da metafísica que impregnam os filmes de Glauber pois aí não há separação nítida entre as esferas da causalidade material e da magia.” XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: -----*O Cinema Moderno Brasileiro*. RJ: Paz e Terra, 2001. p. 149.

conjugadas: na estrutura narrativa, a articulação de um lado as cenas dos rituais e a analogia apocalíptica, de outro o colapso do colonialismo e a vitória da luta guerrilheira; e na duração dos planos análoga à cerimônia religiosa, particularmente, à organização do tempo sagrado. Assim, no filme se realizaria uma espécie de “dialética do sagrado” na vivência dos povos colonizados, cujos princípios religiosos e motivações políticas não andariam separados, mas constituiriam parte da mesma experiência coletiva.

O leão colocaria em pauta uma revolução política desencadeada e alimentada pelas forças místicas trazidas pelos rituais africanos e encarnadas na luta ancestral de Zumbi. Esta supremacia do sagrado passaria, no entanto, despercebida ao olhar atento apenas ao enredo ou à fala dos personagens, pois ela estaria ligada fundamentalmente à duração dos planos e à construção do ritmo no filme.

Haveria uma força motriz capaz de colocar a história em marcha e definir o programa revolucionário como um futuro promissor; esta força dependeria de certos procedimentos que organizava o tempo e a montagem, aproximando o filme da forma de uma cerimônia religiosa e imprimindo valor proeminente aos poderes místicos das crenças populares.

1.3 – O primado do plano-seqüência: o tempo cerimonial

O leão de sete cabeças foi montado em 49 seqüências, das quais 44 num único plano – destes, cerca de 15 ancorados na câmera fixa, sem mudanças no enquadramento. Na década de 1960, esta contabilidade dos planos seria espantosa não apenas para os padrões do cinema clássico, como também para inúmeros autores modernos⁷⁷. Como dissemos no início deste capítulo, a organização do filme carece menos de um fio narrativo que de uma estrutura abstrata, articulando tese política e transe místico, por isto, as seqüências não são exatamente unidades narrativas, mas conceituais. Tome-se qualquer seqüência aleatoriamente e é possível

⁷⁷ Segundo Marcel Martin, num livro publicado na França em 1955, um “filme corrente”, ou seja, ligado ao cinema narrativo comum, sem abusos de linguagem, nem os delírios das vanguardas dos anos 20 comportaria 500 a 600 planos. Enquanto outros filmes como *As férias do M. Hulot* ou *I Vitelloni*, “notáveis pela lentidão (proposital) do seu ritmo” não teriam mais de 400 planos. MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. BH: Itatiaia, 1963. p. 113.

verificar este padrão, no qual um evento narrativo “simples” é carregado de alta voltagem simbólica.

Assim, num único plano com a câmera fixa e duração de aproximadamente dois minutos, uma dezena de temas, indagações ou provocações são sobrepostas simultaneamente. Veja-se, por exemplo, o jogo de sedução entre Marlene e o Agente Americano representa a sexualidade dissolvida pela decadência moral das elites, mas expressa também os falsos encantos do imperialismo, que podem estar associados ao cinema norte-americano (apelo sexual, a atriz bela e semi-nua); além disso, a cena pode nos remeter à exploração da beleza feminina (objeto desejado, a ser “capturado” pelo gestual do personagem masculino) e à publicidade das sociedades de consumo de massa.

Este plano, como a maioria dos planos do filme, comporta uma unidade espaço-temporal e uma unidade narrativa, aliás de pouca relevância, pois o que parece prevalecer é a pluralidade temática, conceitual. Esta descrição formal nos aproxima da noção de plano-seqüência – termo que evitaria o uso aleatório ou impreciso dos conceitos de plano, cena e seqüência. O plano-seqüência pode ser definido genericamente como um longo plano capaz de “conter o equivalente factual de uma seqüência (isto é, de um encadeamento, de uma série, de *vários* acontecimentos distintos)”⁷⁸.

De certa forma, o plano-seqüência em *O leão* confere unidade temporal e espacial para episódios autônomos, de tonalidade épica, tendo em vista o forte apelo simbólico e de expressão coletiva, seja dos fenômenos religiosos ou dos eventos políticos⁷⁹. Assim, cada plano-seqüência funciona como uma totalidade irradiadora de múltiplos sentidos.

A longa duração de certos planos-seqüências, em torno de quatro minutos, incide diretamente sobre o ritmo, impondo uma observação prolongada dos

⁷⁸ AUMONT, Jacques. et. al. *A Estética do Filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p. 43.

⁷⁹ O verbete “épico, epopéia” do *Dictionnaire théorique et critique du cinéma* afirma que o gênero épico, em tempos modernos, tem a conotação de uma “épopée exalte, par un récit symbolique, un grand sentiment collectif (religieux ou politique).” In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma*. Paris : Nathan, 2001. p. 69. A relativa independência entre os episódios da narrativa épica foi sistematicamente explorada pelo teatro de Brecht que utilizava o efeito para

elementos em cena, reiterada ainda pelo uso da câmera fixa e do plano geral – majoritário em relação a outros enquadramentos. No conjunto, estes elementos valorizam a composição do quadro, os objetos de cena, o trabalho dos atores e o uso da banda sonora. Em certo sentido, a *mise-en-scène*, estaria, assim, submetida à duração do plano que expõe o papel de cada personagem e suas características políticas. Evidentemente, o tipo de encenação, particularmente os gestos exaltados, a pantomima, o olhar dirigido para a câmera e o uso do figurino marcado corroboram para a transparência do papel social de cada um⁸⁰.

A maioria das cenas tem uma duração pautada numa ordem de elementos de caráter sagrado, por isso, poderíamos falar que se trata de uma duração “cerimonial” do plano. A cerimônia expressa uma “forma exterior e regular de um culto” religioso ou cívico, portanto, marcada por um conjunto de regras que, sendo respeitadas, reatualizam uma experiência passada⁸¹ e devem, por isto, reproduzir sistematicamente os mesmos gestos, palavras e convenções previamente definidas.

A princípio, o caráter cerimonial é evidente nas seqüências de apresentação dos cultos africanos: todos filmados em longos planos-seqüências. O tempo de exposição destes rituais contraria o padrão convencional que, em geral, insere este tipo de cena apenas de maneira secundária, para exaltar os traços exóticos ou folclóricos do evento. Ao invés disto, em *O leão* o desenvolvimento do culto é exibido de modo prolongado, com a repetição infindável dos gestos e dos batiques que reiteram a natureza circular do universo religioso.

A duração cerimonial do plano organiza também outras cenas e, portanto, outros conteúdos. O plano-seqüência com função ritualística é utilizado para tratar de um lado, das relações entre o Padre e Marlene, acentuando a atmosfera delirante

provocar uma observação distanciada do espectador (graças à interrupção da linha dramática). Cf. ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*. SP: Perspectiva, 1977. pp.133-176.

⁸⁰ É preciso ressaltar ainda que a longa duração do plano-seqüência não responde aos interesses dramáticos, nem mesmo à complexidade temática da cena. Quando Pablo, por exemplo, prende o Agente Americano e o Governador e os transporta em carro aberto pela cidade, o sentido narrativo da cena estaria dado nos primeiros 15 ou 20 segundos, mas ela dura quase 2 minutos. Na cena seguinte, o caminhão foi tomado por manifestantes populares que gritam “Assassinos” para os dois imperialistas assustados e mal protegidos da fúria da multidão. A cena tem duração aproximada de 2 minutos, novamente, sem que uma nova informação, símbolo ou alegoria sejam apresentados. Apenas, os gritos coletivos: “Assassinos”.

do encontro, e, do outro, do transe a partir dos conflitos gerados pela posse do osso, acompanhando a incorporação dos instintos bestiais.

Por isto, podemos afirmar que *O leão* mantém uma equivalência formal com um ritual religioso, isto é, uma “cerimônia de caráter sacro ou simbólico que segue preceitos estabelecidos: ritos mágicos”⁸². Isto graças aos longos planos-seqüências que funcionam como momentos de uma liturgia capaz de organizar simbolicamente cada elemento. Assim, temos, por exemplo, a encarnação de Zumbi, o fortalecimento da coragem guerreira e a unidade africana expressos como conteúdos de determinadas cenas. Em outras palavras, os procedimentos formais oferecem uma experiência de reatualização de valores míticos e religiosos.

Em conseqüência, no filme se valoriza a temporalidade nascida das regras dos procedimentos religiosos, entre os quais, a noção de que o rito deve fazer-se e refazer integralmente (“sem cortes”) determinados atos e falas simbólicas ancestrais. Esta analogia entre ritual e forma fílmica aponta para o estatuto dos conteúdos recuperados pela “cena-ritual”. Embora estes conteúdos não sejam propriamente religiosos ou sagrados, eles são submetidos a ordenamento mítico, valorizado pela força simbólica do ritual. A presença do mito no filme foi apontada de modo impreciso por Bentes que fala em “território mítico”, “filme mítico” e “herói mítico” deixando de formular mais profundamente o significado destas expressões, sugerindo apenas que o filme oscila “entre o cerebral-didático-panfletário, o mítico e o paródico”⁸³.

A relação entre o ritual e o papel do mito foi apontada por Mircea Eliade a partir de suas pesquisas sobre as sociedades tradicionais. Segundo ele, o mito nestas sociedades tradicionais refere-se a uma narrativa primordial que fundamenta e justifica todos os comportamentos e as atividades humanas.⁸⁴ Inserido nesta discussão, o autor sugere uma definição ampla do mito:

Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le

⁸¹ A citação é do verbete Cerimônia do *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. RJ: Nova Fronteira, 1988. p. 141.

⁸² NOVO Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. RJ: Nova Fronteira, 1986. p. 1513.

⁸³ BENTES, Ivana. . Afryka teórica, pp. 95-97.

⁸⁴ ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1963, p. 15.

*temps primordial, le temps fabuleux des 'commencements'. Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment: une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution*⁸⁵.

Ao narrar o princípio de tudo, o mito cumpre função essencial naquelas sociedades: revelar os modelos exemplares dos atos humanos significativos, ligados à alimentação, ao casamento, ao trabalho e a educação. O mito teria o papel de determinar o sentido geral da vida social, do passado e do futuro da comunidade. Nas palavras de Eliade:

*Dans les civilisations primitives, le mythe remplit une fonction indispensable: il exprime, rehausse et codifie les croyances; il sauvegarde les principes moraux et les impose; il garantit l'efficacité des cérémonies rituelles et offre des règles pratiques à l'usage de l'homme*⁸⁶.

É por intermédio das cerimônias rituais que se atualiza a força primordial do mito, na medida em que estas cerimônias instauram um tempo sagrado, alheio à cronologia e ao “tempo profano”, *presentificando* os deuses e semi-deuses no momento do culto. Por isto, o “homem religioso”, afirma Eliade, torna-se periodicamente contemporâneo dos seres sobrenaturais desde que a cerimônia ritualística reproduza os gestos, a fala e os passos executados no momento da criação da humanidade e dos outros fenômenos míticos fundamentais (a descoberta da agricultura, do fogo, as regras do casamento, a organização do espaço doméstico etc)⁸⁷.

A passagem que nos interessa particularmente é a do mito atualizado pelo ritual, isto é, vivido e encarnado como “experiência religiosa”, ainda conforme acepção de Eliade⁸⁸. Esta vivência comanda, em *O leão*, a duração do plano marcada pelo tempo da cerimônia e pela repetição dos gestos ritualísticos. De modo que cada gesto ou fala, cada cena obedece a este fundamento religioso: reatualizar pela cerimônia, um evento temporalmente distante, encenado “sem interferências” do

⁸⁵ Idem, *ibidem*, pp. 16-17.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 34.

⁸⁷ ELIADE, Mircea. *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard, 1965, pp. 74-79.

⁸⁸ Idem, *Aspects du mythe*, p. 33.

diretor. Esta atualização do mito orienta ainda a organização interna dos planos-seqüências, visto que os “conteúdos míticos” são apresentados na cena-ritual. Veja-se que a encarnação de Zumbi ou o encontro do Padre com Marlene não são sugeridos ou narrados, mas mostrados “diretamente”. Apesar das origens distintas, o apocalipse cristão e a espiritualidade africana compartilham do mesmo estatuto, na medida em que são experiências sagradas reatualizadas pelo plano-seqüência.

É este ordenamento que dirige a atenção para o caráter social, coletivo e exemplar de cada evento tratado em *O leão*, a despeito de possíveis interpretações sobre o drama. Daí também a autonomia da cena, encarada como história fechada, paradigmática que se refere a fenômenos já ocorridos, mas reatualizados diante da câmera: os acordos entre os interesses imperialistas e setores da burguesa nacional, a discussão política entre reformistas e revolucionários, a tortura de guerrilheiros aprisionados, o genocídio dos povos africanos, enfim, uma infinidade de episódios sob o signo do colonialismo.

Eliade sugere, em termos comparativos, que o mito nas sociedades arcaicas cumpriria uma função equivalente à “História” nas sociedades modernas⁸⁹. Entretanto, esta hierarquia rígida entre civilizações (arcaica e moderna) é estranha à estética de Glauber que teria incorporado, desde *Barravento*, formas míticas da cultura popular na estrutura narrativa dos seus filmes⁹⁰. Na análise de Gardies, por exemplo, a referência permanente ao mito de São Jorge na “obra fílmica” de Glauber seria revelador desta operação⁹¹.

O próprio Eliade indica que nas sociedades modernas, o pensamento mítico sobrevive, embora transformado e “camuflado”, graças à importância do judaísmo e do cristianismo que teriam enraizado o mito no tempo histórico: não mais o tempo primordial, mas o da ação de Javé ou do nascimento (morte e ressurreição) de

⁸⁹ Segundo Eliade, remarquons que, tout comme l’homme moderne s’estime constitué par l’Histoire, l’homme des sociétés archaïques se déclare le résultat d’un certain nombre d’événements mythiques». ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, p. 25.

⁹⁰ A análise de Ismail Xavier aponta para a simultaneidade entre o fenômeno cósmico do “barravento” e a tomada de consciência do personagem Aruã, responsável pela transformação histórica da vila de pescadores. In: XAVIER, Ismail. *Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. SP: Brasiliense; RJ: Embrasil, 1983, p. 39.

⁹¹ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*. RJ: Paz e Terra, 1991. 2a.ed. p. 58.

Cristo. Esta mudança radical em relação às sociedades arcaicas propiciaria a permanência do mito no seio da filosofia moderna:

Ce n'est que par la découverte de l'Histoire, plus exactement par l'éveil de la conscience historique dans le judéo-christianisme et son épa nouissement chez Hegel et ses successeurs, ce n'est que par l'assimilation radicale de ce nouveau mode d'être dans le Monde que représente l'existence humaine, que le mythe a pu être dépassé. Mais on hésite à affirmer que la pensée mythique a été abolie⁹².

Ora, se foi apenas com a ascensão da consciência histórica judaico-cristã (e seus desdobramentos até Hegel) que o mito perdeu parte de suas funções primitivas, então, poderíamos imaginar a força que ele ainda teria – como estrutura de pensamento – nas sociedades dos países subdesenvolvidos da América Latina ou da África. Evidentemente, Glauber não supunha que a reatualização do mito, seja lá qual fosse, repetiria um suposto ponto de partida da criação do mundo pela intervenção sobrenatural. Mas, supõe-se não haver dúvidas que ele acreditava na força imaginária dos mitos populares. Pelo menos do ponto de vista das tradições religiosas – ligadas ao cristianismo, à umbanda ou ao candomblé – que, para Glauber, eram o manancial represado da luta revolucionária do Terceiro Mundo.

É esta longa duração de cada plano que confere legitimidade aos poderes evocados pelos cantos e ritos na deflagração do processo revolucionário. Assim, a libertação de Pablo é precedida da coreografia da “unidade africana”: homens cantam os nomes dos países da África, ao som de batuques e outros instrumentos, enquanto o primeiro plano é tomado pelo rosto de uma jovem negra, de vestido colorido e cabelo ornamentado. A simbologia da cena é evidente e joga com valores relativamente simples: cada um dos homens representa um país africano, eles se movimentam do mesmo modo, levantando os braços como se fossem asas, em gestos harmoniosos e acompanhados da música, por isto, o conjunto é a expressão política da unidade das nações do continente, enquanto na jovem do primeiro plano, a expressão singela da própria África feminina, negra e digna, se irradia.

Outro fenômeno valorizado pela exposição prolongada dos planos é a simultaneidade entre a libertação de Pablo e a reencarnação de Zumbi entre os

africanos. As duas cenas são ligadas por Samba que reconduziu a lança, a princípio apropriada por Marlene, de volta a Zumbi. De um lado, Samba e Pablo tomam decisões práticas sobre o início da revolução: um vai a procura de armas, outro a procura de homens; de outro, a seqüência de retomada do poder mágico de Zumbi é pautada no gesto cerimonial – não apenas a posse da lança, mas a mise-en-scène entre Zumbi e as mulheres africanas, na profundidade de campo. Novamente “encarnado” entre os homens, o líder espiritual termina a seqüência no primeiro plano, comandando um canto coral e se posicionando para a luta.

Ainda neste raciocínio, o andamento do filme explora o tempo do ritual e do transe “neurótico” entre os personagens imperialistas. Desde o momento que Xobu entrega o osso à Marlene e, particularmente depois da libertação de Pablo e a ressurreição de Zumbi, uma pulsão destrutiva toma conta dos imperialistas: eles tornam-se animais excitados, agressivos entre si, temendo-se uns aos outros. A música repetitiva acentua o transe e a longa duração do plano exaspera os sentidos e provoca um adicional sentimento de repulsão e desprezo por eles. Configura-se a barbárie que a ideologia capitalista fragilmente procurou esconder até aquele momento do filme.

Em síntese, é o tempo prolongado do plano que instaura a primazia do tempo mítico, objetivado no rito cerimonial, a despeito das regras correntes do tempo narrativo ou histórico. Este princípio formal submete os outros elementos à duração exemplar do rito que, ora pela repetição de um gesto, fala ou canto, ora pela simples exposição, reitera a força sagrada envolvida em cada episódio.

Por isto, a análise do filme pressupõe um triplo movimento no desvendamento dos significados históricos de *O leão*: o primeiro, relaciona-se à descrição das forças políticas atuantes no filme (os personagens do colonialismo, os africanos e o guerrilheiro latino-americano); o segundo, articula política e história à produção teórica (escrita) de Glauber; finalmente, o terceiro movimento permite repensar a relação entre a obra e as questões históricas a partir da moldura mística do filme.

⁹² ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*, p. 144.

2. AS VÁRIAS FACES DO IMPERIALISMO

2.1 – A densidade histórica dos sujeitos políticos do colonialismo

No início da entrevista dada em Havana, em outubro de 1971, Glauber explicou o que pretendia quando realizou *O leão*:

*O problema é o seguinte: O leão de sete cabeças foi concebido da forma mais simples possível para demonstrar as contradições do colonialismo na África. Escolhi os personagens que simbolizam os elementos característicos da colonização e da luta contra a colonização*⁹³.

Segundo ele, estes personagens seriam “símbolos concretos” referenciados por uma realidade dada historicamente, por isto, o filme teria uma “relação direta, honesta e verdadeira com o real”⁹⁴.

Glauber referia-se ao colonialismo como condição geral que submetia os países africanos – mas também os países asiáticos e latino-americanos – ao controle político e econômico das nações ricas da Europa e dos Estados Unidos. Nos artigos que escreveu sobre o assunto – na verdade, sobre as estratégias culturais da revolução do Terceiro Mundo – Glauber deu pouca atenção ao percurso histórico, focando nos dilemas contemporâneos dos países subdesenvolvidos: combater a dependência econômica e sua faceta mais entranhada, a dominação cultural.

No entanto, em *O leão* o fenômeno do colonialismo adquiriu uma densidade histórica maior, revelando camadas sobrepostas de formas e mecanismos de dominação. Estes aspectos podem ser apreendidos no tratamento dado aos personagens, particularmente, os que representam os interesses coloniais.

Recorre-se a um modelo de construção de personagem muito próximo do teatro brechtiano, no qual cada ator expressa pontos de vista e posições políticas de determinados setores sociais⁹⁵. A contrapartida necessária ao fortalecimento desta

⁹³ ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres, p. 95.

⁹⁴ Idem, ibidem, p. 105.

⁹⁵ ROSENFELD, Anatol. *Teatro Moderno*, pp.133-176.

conexão personagem-mundo social é, no filme, o esvaziamento de traços psicológicos e a ausência de situações dramáticas que favoreçam o embate das vontades. Colocava-se na posição de mediação para abrir um debate onde os espectadores poderiam realizar a discussão e defender propostas, ampliando a democracia, já que, as instituições político-ideológicas difundiam apenas conclusões, ao separar representação e representado.

Glauber, a princípio, procurou apostar no caráter épico, argumentando que a clareza política de *O leão* não poderia ser prejudicada pela “falsidade” de perfil psicológico dos filmes hollywoodianos. Segundo ele, esta mudança explicaria ainda as dificuldades de entendimento do filme, uma vez que a reflexão ficaria por conta dos espectadores tornados, neste exercício, sujeitos políticos e portadores de consciência e de reflexão:

*O que acontece no caso do estranhamento da platéia, é que a platéia está acostumada com a técnica de narrativa de ficção burguesa, que dá aos personagens um tipo de variação psicológica e existencial que os torna ambíguos. Nesse filme não há ambigüidade: o que choca é como os personagens são retirados desse contexto ambíguo, são colocados claramente e não sofrem as vacilações psicológicas típicas da narrativa burguesa*⁹⁶.

A crítica, no entanto, dirigia-se menos para os defensores do padrão industrial do cinema norte-americano – em geral, alheios a qualquer debate desta natureza – do que para os cineastas e críticos ligados ao cinema político de esquerda. Glauber atacou frontalmente esta linha que acreditava na manutenção de estruturas dramáticas no tratamento dos temas políticos⁹⁷.

Ele estava realmente disposto a extrair do *O leão* qualquer resquício do cinema dramático conduzindo a cena, os atores e a duração do plano na realização do debate político e na definição das forças míticas em jogo. Assim, quatro personagens representam as várias facetas do mesmo processo histórico, o

⁹⁶ ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres. Havana, 30 de outubro de 1971. In: ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que Voa*. RJ: Aeroplano, 2002. pp. 96-97.

⁹⁷ Na mesma entrevista dada em Cuba, ele interrompe o raciocínio sobre o público de formação burguesa, para chamar a atenção para o problema: “é preciso inclusive dizer que muitos filmes de esquerda utilizam a linguagem do cinema imperialista.” Idem, ibidem, p. 98.

colonialismo moderno, caracterizando por falas, gestos, símbolos e figurino, as questões políticas distintas, os fatores econômicos e as atividades militares. Dos quatro, apenas Marlene é chamada pelo nome, os demais (O Agente Americano, o Português, o Governador), tem os nomes apenas indicados no roteiro. Aspecto que reforça ainda mais a “despersonalização” dos personagens e contribui para um efeito equivalente ao distanciamento brechtiniano, mantendo o espectador distante do drama individual e focado nos traços da cena que apontam para a generalização da experiência social – uma roupa, uma fala ou um gesto que aproxima o personagem de um tipo social reconhecido.

O Agente Americano é o articulador político que leva o Dr. Xobu ao poder, cuja estratégia é descrita como “publicitária”, em oposição à violência explícita proposta pelo Governador. Apesar da demonstração de dinamismo, o Agente é indolente, reclama em dois momentos diferentes que na América Latina era mais fácil controlar os governos. Ele conta suas aventuras para os outros comparsas

Sim, na América do Sul era fácil. Uma vez eu não gostei de um regime, eu peguei o revólver e disse a um general... era o general Gomez eu acho, aí eu disse: 'Meu General, eu não gosto desse regime'. Exatamente, por volta... por volta... por volta das três horas. Às seis horas tínhamos um novo, fantástico, maravilhoso regime.

A peripécia é recebida com bom humor e provoca comentários bajuladores do Português, o mais submisso entre os três. O comentário do Agente, no entanto, ao apontar a diversidade das formas de controle do imperialismo sobre a América e a África, reflete um dos aspectos da densidade histórica do fenômeno. Há, nesta fala jocosa e cínica, uma referência às políticas de intervenção dos Estados Unidos sobre os países pobres do continente americano desde fins do século XIX, com a emenda Plat, que justificou o domínio sobre Cuba.

A cena, num plano fixo, é uma das únicas em espaços fechados: numa sala ampla, com paredes de vidro e uma grande mesa ao centro, que sugere um espaço privado, destinado aos homens de poder e riqueza. Enquanto se divertem com a história do Agente, o Padre chega conduzindo Pablo amarrado pelo pescoço e o entrega ao controle dos outros inimigos. Embora não seja um dado estrutural em *O leão*, a oposição entre espaços fechados (salões, palácios, gabinetes etc.) e abertos (a

rua, os descampados etc.) é nitidamente política: em oposição ao isolamento dos poderosos (a gestação dos golpes, a política de alcova etc.), a potência coletiva e pública dos setores populares⁹⁸.

Na cena seguinte, Pablo é torturado pelos três, sob comando do Agente Americano que desfere golpes contra o guerrilheiro, intercalando explicações sobre a superioridade dos países ricos:

Só existe uma maneira de resolver o problema da fome: a planificação econômica e técnica do mundo. Os cérebros eletrônicos fazem tantas coisas... A gente não pensa...

Você sabe quem tem os cérebros eletrônicos? Somos nós, os povos desenvolvidos. Nós, os povos desenvolvidos.

...e por meio da técnica chegaremos a uma sociedade perfeita, melhor que o capitalismo e muito melhor do que o comunismo... Realmente muito melhor.

O discurso do agente, entrecortado pela tortura, mescla conceitos e níveis distintos da análise política com o delírio megalomaniaco, tecnicista e incoerente, mas que, no conjunto expressa nitidamente a capacidade de apreensão (no sentido teórico) de um funcionário do sistema capitalista encarregado do controle político (no sentido prático) dos países pobres.

José Gatti chamou a atenção para a estampa da camisa do Agente na cena: o rosto do ditador da República Centro-Africana, Jean-Bedel Bokassa, figura emblemática de líder africano ligado à política colonial. Segundo Gatti, “o Agente ostenta [na cena] a imagem de um dos doutores Xobus mais bem-sucedidos do continente africano”⁹⁹.

Este fato, para o analista, revelaria o “tipo de aliança que o Agente promove na África”¹⁰⁰ com os políticos submissos ao poder neo-colonial, mas capazes de agir com relativa autonomia na esfera da repressão às oposições e nas possibilidades de

⁹⁸ Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho apontaram para o tema, na análise comparada de *Terra em Transe* e de *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1967). BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira (orgs.). *Terra em transe; Os herdeiros. Espaços e Poderes*. SP: Com-Arte, 1982.

⁹⁹ GATTI, José. Der Glauber have sept cabeças. In: *Cinemas*. 3:123. RJ, fev 1997. Gatti, neste artigo, não apresenta as fontes da sua interpretação. Fizemos uma pesquisa de imagens, pela internet, sobre Bokassa, mas, não encontramos nenhuma imagem semelhante à da camisa do personagem.

enriquecimento e destruição das precárias estruturas estatais. Estes aspectos de certo modo confirmam o caráter simultaneamente moderno e arcaico dos processos de dominação colonial, representado pelos gestos e falas aparentemente contraditórios do Agente, uma mistura irônica de agressividade e sofisticação.

Os outros dois personagens do colonialismo – o Português e o Governador – possuem características complementares: o primeiro parece sentir-se mais à vontade no território africano, como se já tivesse assimilado os traços exteriores da cultura dos povos dominados; ele seria, talvez, um herdeiro dos antigos traficantes de escravos acostumados ao trato direto com os povos colonizados; o governador, por sua vez, usa roupas militares que somadas aos gestos truculentos são sinais inequívocos de sua disposição em usar a violência para resolver os assuntos coloniais. Ele mantém uma postura indisfarçável de chefe militar, mesmo entre os outros poderosos. Apesar da posição relativamente subalterna do Português em relação aos demais, ele possui conhecimentos imprescindíveis na negociação com Dr. Xobu. Na cena, o Agente Americano apresenta os argumentos para conduzir o líder africano à presidência:

Agora escute, doutor Xobu, o senhor é o homem mais rico e mais importante da região. O senhor é o mais importante representante da burguesia local. É preciso combater o comunismo. Então, é por isso que o senhor será o novo presidente da...

Dr. Xobu o interrompe, dizendo que “não compreende” a proposta. O Português pede a palavra e cochicha no ouvido de Xobu que se sente esclarecido e exclama empolgado:

Oh, entendi, entendi... É a independência na amizade!

A cena, única em que o Português predomina sobre os demais, traz pelo menos dois significados do personagem: “sabedoria ancestral”, integrada à linguagem das elites africanas, originária da velha tradição colonial lusitana do século XVI; e o controle ainda que precário dos segredos desta linguagem, apenas sussurrada, por isto inacessível aos outros colonizadores – simultaneamente seus aliados e concorrentes.

¹⁰⁰ Idem, ibidem, p. 123.

Finalmente, o Governador comporta os aspectos mais truculentos do colonialismo, não apenas pelas citações explícitas a seu passado nazista ou seu preconceito racial declarado, mas também pelo aparato bélico que o cerca. Num longo plano-sequência, ele conduz o massacre de uma dezena de africanos, numa encenação que remonta aos mecanismos de dominação do velho colonialismo europeu sobre o continente. A sequência pode ser dividida em três momentos: no primeiro, um canto coral com vozes femininas e masculinas preenche a banda sonora, a cena apresenta um grupo de africanos montados nos galhos de uma grande árvore; no segundo momento, um caminhão militar chega da estrada e estaciona, o Governador sai do carro e cumprimenta um a um os africanos, à medida que descem da árvore. Neste trecho, diminuiu o volume do canto na banda sonora. No terceiro momento, todos foram colocados em fila, e são fuzilados pelo assistente do Governador. No final do plano-sequência, os dois posam para a câmera, um de cada lado do quadro, com pose militar e uma expressão de “dever cumprido”.

Há inúmeros aspectos simbólicos mais ou menos evidentes na cena: a árvore como representação da África ancestral, anterior à dominação branca, por isto, numa relação harmônica e integrada do homem com a natureza e o mundo espiritual; a chegada do automóvel, das armas e dos militares como símbolos da agressão colonial o gesto afável do Governador traduzido pelo genocídio no momento seguinte, ambos “individualizados”, sugerindo uma equivalência entre os apertos de mãos e os tiros; finalmente, a morte sem resistência do grupo inteiro sugere uma relação com a destruição cultural e física das antigas civilizações africanas.

Entretanto, a despeito destes traços, a natureza violenta do massacre caracteriza a prática militarizada do Governador, sem que seja necessária qualquer mediação entre imagens e alegorias, bastando para isto a encenação do ato: um tiro pelas costas em cada africano, que caem, lado a lado, numa exposição de corpos que, ao final, se revela como troféu do Governador, orgulhoso e altivo.

Poderíamos atribuir a cada personagem do campo colonizador temporalidades históricas distintas para o processo de dominação do continente africano. O

Português traz marcas evidentes do império colonial ibérico, dos séculos XVI e XVII, sob a égide das conquistas ultramarinas, da conquista dos territórios americanos e do tráfico de escravos; o Governador expressa o imperialismo do século XIX, cujo braço militar havia sido recrutado para efetivar o domínio das potências européias sobre a África e Ásia – suas referências germânicas também apontam para surgimento da Alemanha como potência no cenário das duas guerras mundiais. Finalmente, o Agente Americano representa a face moderna do imperialismo, ligada às ações da CIA e da Secretaria de Estado Norte-americano, alternando estratégias violentas, propaganda política, investimentos financeiros, corrupção e suborno das elites locais e controle político de governos-títeres.

De fato, em fins dos anos 1960, conviviam distintas formas de dominação dos países industrializados sobre as regiões pobres do mundo, revelando uma sobreposição de temporalidades que impunham, sob a mesma batuta, métodos arcaicos e invenções modernas de dominação. Mas, a bipolarização mundial, que se agudizou depois da crise dos mísseis na Baía dos Porcos, fez com que as forças políticas internacionais também disputassem os processos de descolonização da Ásia e da África – elementos de desequilíbrio do Ocidente no período da Guerra Fria.

2.2 – Descolonização e neo-colonialismo

Do ponto de vista europeu, a descolonização representou também a perda das colônias na África, Ásia, Antilhas e ilhas do Pacífico desde meados do século XX, resultado da combinação de dois fatores: o colapso das velhas potências européias destruídas durante a Segunda Guerra e o crescimento das lutas de classes nas colônias em condições de reivindicar a independência política¹⁰¹.

Os antigos impérios britânico, alemão, holandês e belga se desintegraram dificultando a manutenção do controle político local, especialmente devido aos anseios de emancipação dos novos Estados. A experiência britânica na Índia havia ensinado que a melhor forma de manter influência sobre regiões onde explodiam movimentos nacionalistas, era abrir mão do poder formal e iniciar hábeis estratégias

¹⁰¹ GÉLÉDAN, Alain. et. al. *Dictionnaire des idées politiques*. Paris: Dalloz, 1998. p. 65.

de efetivo controle econômico, por exemplo, por intermédio da Comunidade Econômica Britânica, que reuniria os novos países numa estratégia de área de influência, nova forma dos antigos protetorados¹⁰².

A França multiplicou-se em estratégias malogradas para manter o sonho imperial durante a década de 50: primeiro, uma longa contra-ofensiva na Indochina (atuais Camboja, Laos e Vietnã), derrotada pela liderança de Ho Chi Minh, em 1954, depois a perda da Argélia numa guerra sangrenta de independência, entre 1954 e 1962 e, finalmente, a aceitação pacífica da emancipação do Marrocos e da Tunísia, em 1956.

Ainda em 1956, o governo francês aprovou a “loi-cadre des territoires d’outre-mer” numa tentativa de legalizar processos de independência, especialmente, na África negra. Dois anos depois, sob o comando do general De Gaulle, a Constituição aprovada definiu que os territórios coloniais poderiam optar entre manter o *status quo* ou tornar-se Estados autônomos no seio da “Communauté française” – alternativa que pareceu a muitos países africanos o último passo antes da separação definitiva¹⁰³.

A independência formal ou efetiva dos novos Estados realizou-se, portanto, sob a pressão econômica, política e militar dos países ricos, particularmente, da Europa e dos Estados Unidos que garantiriam novas formas de dominação sob o disfarce da cooperação econômica, da transferência de tecnologias obsoletas e do apoio em caso de conflitos militares com países vizinhos. A este processo denominou-se, comumente, de neo-colonialismo: uma forma moderna de controle dos recursos internacionais por intermédio da dominação econômica e das empresas multinacionais. A nova dinâmica de controle das ex-colônias criava estratégias mais sofisticadas de dominação:

Le pillage du tiers monde ne nécessite pas alors une occupation et une domination militaire, elle suppose simplement que dans les pays du tiers-mond une ‘bourgeoisie compradore’ accepte de donner aux multinationals le droit de faire des

¹⁰² HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*. SP: Companhia das Letras, 1995. pp. 214-219.

¹⁰³ BERSTEIN, Serge; MILZA, Pierre. *Histoire du XXe siècle. 1945-1973*. tomo 2. Paris: Hatier, 1996. pp. 418-423.

*superprofits et de les rapatrier dans leurs maisons mères situées dans les pays riches et industrialisés*¹⁰⁴.

O nascimento destes países do Terceiro Mundo sob as tensões políticas da bipolarização da Guerra Fria, exigia que se optasse entre proteção (norte-americana ou soviética) ou um difícil caminho de independência longe das duas potências mundiais. Mesmo nos anos de “Distensão”, entre 1963 e 1975, descritos tradicionalmente como uma época de reaproximação política e econômica e de acordos parciais de limitação do arsenal atômico entre Estados Unidos e União Soviética, os países do Terceiro Mundo foram palco privilegiado da luta pelo controle regional do planeta, apesar do surgimento de zonas independentes e do fortalecimento dos chamados “países não-alinhados”¹⁰⁵. Segundo um balanço de François Sirel:

*Cette période est marquée par une volonté de dialogue se traduisant par des accords de limitation des armements et une ouverture commerciale. Cette attitude de négociation aboutit en 1975 pour l'Europe aux accords d'Helsinki. En revanche, cette entente n'empêche pas que la compétition et l'affrontement se poursuivent dans les États du tiers monde*¹⁰⁶.

Entre os diversos confrontos militares e guerras civis que eclodiram no período, em diversas partes do mundo pobre, quase todos tiveram a interferência (direta ou não) das duas potências mundiais. Em 1965, os Estados Unidos bombardearam os territórios do Vietnã do Norte – início de um longo conflito que terminou oito anos depois com a derrota norte-americana, sem que os países europeus ou a União Soviética tentassem evitar que o exército norte-americano lançasse sobre os vietnamitas um “volume de explosivos maior do que o empregado em toda a Segunda Guerra Mundial”, como assinalou Hobsbawm¹⁰⁷.

Em 1967, a guerra de secessão na Nigéria, foi estimulada pela França e Estados

¹⁰⁴ GÉLÉDAN, Alain. et. al. *Dictionnaire des idées politiques*, p. 65.

¹⁰⁵ SIREL, François. et. al. *Chronologie du monde au 20e. Siècle. 1880 – 2004*. Paris: La Découverte, 2004. pp. 50-52; TOUCHARD, Patrice. et. al. *Le siècle des excès. Le XXe. siècle de 1870 à nos jours*. 4^aed. Paris: Presses Universitaires de France, 1999, pp. 274-286; HEFFER, Jean; LAUNAY, Michel. *L'Ère des deux grands. 1945-1973*. Paris: Hachette, 1992. pp. 219-224.

¹⁰⁶ SIREL, François. et. al. *Chronologie du monde au 20e. Siècle. 1880 – 2004*, p.50.

¹⁰⁷ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*, p 215.

Unidos, interessados nas reservas de petróleo da região; no mesmo ano, a Guerra dos Seis Dias garantiu a Israel, sob auspício norte-americano, o controle sobre a Cisjordânia, Gaza e outros territórios palestinos. No ano seguinte, além da invasão russa à Tchecoslováquia, as independências da Guiné Equatorial (ex-colônia espanhola) e da Suazilândia sob controle da Grã-Bretanha, envolveram as grandes potências nos assuntos internos dos países pobres e periféricos ou nos “satélites” da Cortina de Ferro.

Uma dezena de golpes militares na América Latina obteve a conivência (e o apoio logístico) de Washington: no Brasil, em 1964, na República Dominicana, em 1965, no Chile, em 1973, na Argentina, em 1976, entre outros. Na África, inúmeras ditaduras foram sustentadas pelas potências européias como a de Bokassa, na República Centro-Africana (1965-1979), a de Mobutu Seko, no Congo-Zaire (1965-1997) e a de Idi Amin Dada, em Uganda (1971-1979), para citar apenas os mais violentos dos regimes militares do continente africano que tiveram apoio político, inclusive de governos socialistas franceses¹⁰⁸.

Naquele contexto, a eclosão de uma revolução e a perspectiva de luta armada eram horizontes possíveis e desejáveis para inúmeros setores sociais dos países do Terceiro Mundo, em fins dos anos 60. O rearranjo político provocado pelo colapso das potências européias somado às disputas da Guerra Fria por zonas de influência, a partir de meados dos anos 40, constituíram um ambiente propício à revolução social nos países pobres. Classes médias, setores militares, partidos políticos de esquerda e sindicatos operários levaram a cabo inúmeros confrontos abertos contra as forças do colonialismo. A emancipação política de colônias africanas e asiáticas foi um processo violento, quase sempre relacionado à organização de exércitos e milícias populares, guerras intestinas de curta ou longa duração, com um número de mortos e mutilados quase sempre traumáticos e com a presença de lideranças de

¹⁰⁸ Entre os crimes cometidos por estes ditadores está a tortura generalizada, a prisão e morte sem julgamento, repressão implacável aos grupos de oposição, genocídios étnicos e enriquecimento ilícito, além da suspeita de canibalismo, no caso de Bokassa. Mobutu se transformou num dos sujeitos mais ricos do mundo e foi, durante décadas, o “homem forte” apoiado declaradamente pelos Estados Unidos para conter o avanço comunista nos países vizinhos ao Zaire – atual República Democrática do Congo. Cf. *ENCICLOPÉDIA do mundo contemporâneo*. SP: Publifolha; RJ: Terceiro Milênio, 1999. pp. 218-220; 494-495.

todos os tipos e com os interesses mais diversos¹⁰⁹.

Todos esses regimes tinham em comum, no entanto, um forte sentimento anticolonialista, alimentado por décadas de exploração econômica e conflitos internos. Nesta perspectiva, o tema central da luta pela independência dos países africanos não era, pelo menos a princípio, o socialismo, mas a emancipação política a qualquer custo. Isto significava o confronto armado com as forças de ocupação, fosse através do terrorismo, da ação guerrilheira ou do enfrentamento direto. Numa palavra, estava em pauta a rebelião armada como melhor caminho para a libertação nacional.

O processo de descolonização na África não pode canalizar para os partidos comunistas e socialistas os anseios das massas miseráveis que se dividiram frente a títeres autoritários, como Mobuto e outros. Além disso, as rivalidades étnicas no interior dos novos Estados colocaram em xeque a modernidade preconizada, por exemplo, por Samora Machel ou Nelson Mandela, separando-os de parcela importante dos setores populares.

Asseveramos que em *O leão de Sete Cabeças* Glauber não demonstrou simpatia alguma pelas saídas políticas gestadas objetivamente naquele contexto. A história imediata era apenas um dos elementos na composição do campo de forças maiores recrutados para montar o painel alegórico da revolução tricontinental. O cineasta estava motivado a explicitar o alcance devastador do imperialismo para os países do Terceiro Mundo e a propor a luta armada como caminho possível, a despeito de uma resposta pragmática sobre quem lideraria concretamente este processo revolucionário.

Este painel histórico da luta contra a dominação colonial dependia de certas generalizações para alcançar o horizonte político e ideológico pretendido. O preço a pagar era, evidentemente, a pouca vitalidade da análise política de conjuntura – muito mais pregnante, por exemplo, no diagnóstico preciso de *Terra em transe* sobre

¹⁰⁹ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos. O breve século XX (1914-1991)*, particularmente o capítulo 15, Terceiro Mundo e Revolução, pp. 421-446. No início deste capítulo, o autor afirma que a diferença fundamental entre o Primeiro e o Terceiro era que este formava “uma zona mundial de revolução – recém-realizada, iminente ou possível”, em oposição à estabilidade política e social dos países ricos após a Segunda Guerra Mundial.

os dilemas políticos e morais do intelectual diante do golpe de 64. A contrapartida, no entanto, dependia de uma arquitetura vasta e complexa que denunciasse as formas mais diversas de controle ideológico do colonialismo e oferecesse um arsenal de instrumentos de rebeldia popular, para onde convergissem todas as forças antiimperialistas.

Estas formas de controle não se limitavam, no filme, ao poder político, militar e econômico dos três personagens analisados até aqui, mas eram expressas no tratamento dado ao Padre e à Marlene – referências mais complexas da amplitude do poder colonial.

2.3 – A sedução de Marlene e a profecia apocalíptica

O encanto feminino de Marlene revela a face sedutora do imperialismo, cujo gozo carnal aparece como falsa promessa de satisfação. Loira, bonita, seios à mostra na maioria das cenas, Marlene, de um modo ou de outro, seduz (ou tenta) cada um dos personagens do *O leão* desde a primeira cena, quando ela e o Agente Americano rolam pela grama, num jogo erótico agressivo. Ela acolhe Pablo com um beijo carinhoso, acariciando-lhe o rosto e os cabelos, mas, o guerrilheiro responde impassível, afastando o “encantamento”. Ela controla ainda os agentes do colonialismo: monta a cavalo no Governador, é bajulada pelo Português, ridiculariza Xobu com o osso na boca, e despreza os sentimentos do Agente Americano ao seguir os passos do Padre. Seu poder é incontestável: não precisa de coerção armada, nem propaganda ideológica, basta apenas sua presença feminina, sua beleza branca, “hollywoodiana” segundo Glauber¹¹⁰. As marcas históricas deixam de ter importância no entendimento do personagem, já que a sedução tem um componente universalizante e atua numa perspectiva radicalmente simbólica do desejo.

O esquema nos remete à idéia do *poder sedutor* que o imperialismo exerce sobre as elites dos países pobres, seja pelos aspectos modernizadores (urbanização, tecnologia, indústria cultural), seja pela difusão ideológica do *american way of life*

¹¹⁰ ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres, p. 106.

veiculado pelo cinema e a publicidade. O próprio nome do personagem poderia ser uma alusão à Marlene Dietrich. Embora fosse possível historicizar estes aspectos, eles não têm uma referência direta no filme – Marlene não é uma representação da “modernidade”, do mesmo modo que o Agente Americano é uma representação da CIA. Marlene também não é uma alegoria das vantagens materiais do imperialismo, nem da penetração da indústria cinematográfica norte-americana. Entretanto, por meio dela (de sua imagem, dos seus gestos e da mise-en-scène) poderíamos chegar à teorização sobre os aspectos sedutores do imperialismo.

O imperialismo encarnado em Marlene não é apenas construído, mas é “desmistificado”, isto é, destruído por uma operação reveladora da face oculta. Por isto, a ambivalência de Marlene diante dos poderes espirituais do Padre, momento em que ela não controla mais a cena, nem os personagens e, aparece como uma mulher frágil e desprotegida que pede ajuda paterna. Paradoxalmente, a desmistificação não se realiza por uma operação crítica, de perfil histórico, pautada no domínio da razão sobre o mito, como gostaria Barthes. A destruição de Marlene é resultado da Revelação anunciada no início e freqüentemente retomada pelo Padre, sobre a “Besta de ouro”, imagem apocalíptica associada às forças do mal que ameaçavam as primeiras comunidades de cristãos. Ao final, enjaulada, nua e grunhindo como um animal, Marlene tornou-se fera e perdeu seus encantos, mas uma nova “mistificação” inicia-se quando o Padre prega-lhe a mão, num gesto que remonta à crucificação de Jesus e, portanto, às noções de expiação dos pecados da humanidade e de uma futura redenção.

Em *O leão*, Marlene é resultado desta operação: ela carrega os atributos desta semiologia primeira (uma mulher), mas é “esvaziada” deste sentido graças à ausência de traços psicológicos e dramáticos, e “preenchida” por um novo conceito ou significado, por meio das falas reduzidas, a exposição física exacerbada e a atuação dominadora que lhe atribui a noção de imperialismo. Mas, como afirmou Barthes, a instabilidade é da natureza do mito, por isto, Marlene é, simultaneamente, mulher e imperialismo o que dificulta uma marcação histórica mais específica e corrobora para a ambivalência da sua relação com o Padre.

Portanto, se o colapso do colonialismo é, no filme, resultado da dissolução

moral e da animalidade que os domina a partir da cena de disputa pelo osso – símbolo do botim sobre os países africanos –, a queda derradeira de Marlene, recoloca o problema da natureza mítica da sedução do imperialismo. Seria forçar a nota imaginar que Marlene renasceria desta crucificação? Talvez, mas é impossível ignorar as diferenças entre o fim de Marlene e o ocaso dos personagens opressores: o Português e o Agente Americano amarrados sobre o capô do caminhão, envolvidos pela multidão agressiva, enquanto o Governador num “número musical” canta a perda do domínio branco e capitalista sobre o planeta e Dr. Xobu termina preso depois de uma demonstração ridícula de impotência.

O cristianismo apocalíptico do Padre parece um sinal evidente de crise e desordem que ele atribui ao mundo, como é comum nas épocas de revelações e profecias sobre o fim dos tempos. Nas suas primeiras prédicas, ele descreve o monstro a ser encontrado:

“Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus... o céu e todos seus habitantes... ela recebeu o poder de declarar guerra aos santos e aos assassinos... e ela recebeu o poder de imperar sobre toda tribo, povo, língua e nação... e todos os habitantes da Terra irão adorá-la... todos aqueles cujo nome não está inscrito no livro do leão, explorado desde o início do mundo.”

No final do primeiro plano-sequência, enquanto Marlene e o Agente Americano encenam sua luta sexual, a voz do Padre assume, pouco a pouco, a banda sonora com estas profecias. A montagem entre som e imagem é indício ainda sutil para associar Marlene à descrição da besta. Mas, o Padre ainda vagueia e reconhece em Pablo a encarnação dos seus demônios.

As suas visões – que ele continua a anunciar numa histeria solitária – reforçam a atmosfera de barbárie e selvageria trazidas pelo domínio da “grande fera”:

“Eu a vi sair do mar, uma besta com dez testas e dois chifres, e em cada chifre trazia uma diadema... e em cada uma das cabeças estavam escritas palavras de blasfêmia... e a besta parecia uma pantera. Tinha patas como um urso e uma goela de leão... O dragão lhe dera a sua potência, seu trono, e um grande privilégio... Cheio de admiração, o povo da terra começaram a adorar a fera, a segui-la e a adorar o dragão

que tinha dado seu poder à fera... e todos diziam: 'Quem se assemelha à fera e quem tem calibre para lutar com ela?' Ela recebeu uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfematórias e recebeu poder absoluto durante quarenta e dois dias, e ela abriu a boca... e proferiu blasfêmias... contra Deus, contra os habitantes do céu, e contra aqueles do mar... e ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos, e de vencê-los.

As semelhanças com as descrições do Apocalipse de São João são evidentes, tanto pela forma do texto (a enunciação “Eu vi...”, a intercalação de imagens simultâneas etc.) quanto pelo conteúdo mais explícito: a luta entre Deus e o Diabo no reino dos homens. Entretanto, a uma diferença importante na acumulação de citações a animais (reais ou imaginários) que incide diretamente sobre o comportamento dos personagens ligados ao colonialismo e, particularmente, sobre Marlene enjaulada e nua na última cena.

Se estivermos certos, então, o Padre não vive uma crise religiosa de foro íntimo, mas aposta na explicação apocalíptica como única saída para o que vê diante dos olhos: um mundo dominado pelos “soldados” de Satanás. É isto que justifica os ataques desferidos contra Pablo, identificado temporariamente como a besta de ouro. De modo mais dramático, justifica também suas atitudes diante de Marlene, quando ela se revela como a “fera verdadeira”: uma espécie de ternura paternal toma conta do Padre, mas ele não pode ser complacente.

O último livro da Bíblia, o Apocalipse expressa no próprio vocábulo a idéia de “revelação” e traz, em linhas gerais, uma história cristã sobre o “a queda da humanidade”. Entretanto, a mensagem cifrada seria, historicamente, alento e salvação diante do mundo politeísta romano, baseado no culto ao imperador, motivo de opressão aos primeiros cristãos. Segundo uma introdução ao livro, da edição Paulinas da Bíblia:

“O intento do autor é animar os cristãos à constância da fé, malgrado os assaltos e as insídias de satanás e do mundo, pondo-lhes ante os olhos a certeza da vitória e do prêmio”¹¹¹.

Escrito, segundo os exegetas, por João, preso na ilha de Patmos, para ser lido

pelos cristãos das igrejas da Ásia Menor, região atualmente da Turquia, o livro é marcado pelas visões deste apóstolo, reveladas como desígnios divinos. O predomínio da alegoria, porém, não nos impede uma interpretação geral de que as “forças do mal não vencerão” e que Deus “reinará para sempre”¹¹² – a despeito do aparente caos instalado.

A escolha de Glauber pelo número *sete* – no título e no plano final – era, evidentemente, uma referência a inúmeras citações esotéricas e, portanto, ao efeito “mágico” que o número teria na realização de *O Leão*. Não seria necessário um inventário extenso para retomar o caráter simbólico do número, mas vale a pena lembrar que ele predomina na narrativa do Apocalipse de São João (7 igrejas da Ásia, 7 candelabros, 7 espíritos, 7 anjos, 7 trombetas, a besta de 7 olhos e 7 chifres etc.)¹¹³.

O Padre, talvez por isto, mantenha a direção tomada – eliminar a besta fera – mesmo depois da relação afetuosa entre ele e Marlene. A crucificação seria, pois, imolação e holocausto que anuncia o Novo Reino, governado pelos poderes divinos.

¹¹¹ *BIBLIA Sagrada*. 9ª ed. SP: Edições Paulinas, 1981, p. 1339.

¹¹² *A BÍBLIA Sagrada – tradução na linguagem de hoje*. SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 1988. p. 375.

¹¹³ *BIBLIA Sagrada*, p. 1339.

3. AS LUTAS DE INDEPENDÊNCIA NO TERCEIRO MUNDO

3.1 – Reformistas e revolucionários no contexto africano

O confronto entre Samba (o personagem revolucionário) e os dois africanos reformistas é apresentado, em *O leão*, num plano-sequência de forte inspiração do teatro épico, como já indicamos nesta análise. Num plano fixo, um enquadramento geral apresenta ao fundo uma casa simples, de uma aldeia ou área rural, tendo à frente um terreno de chão batido com um pequeno banco de madeira, em torno do qual se realiza a cena. Zumbi entra apoiado pelos dois reformistas que o conduzem para o banco, retiram-lhe a lança e a depositam no chão, antes de começar a crítica às ações de massa provocadas por ele. Então, Samba aparece no quadro e a discussão política começa:

AFRICANO I

Tá vendo, tivemos muitos mortos e muitos feridos.

AFRICANO II

Tá vendo, os pobres infantes, as pobres mulheres que foram mortos pela milícia.

AFRICANO I

Tá vendo, as casas queimadas, as aldeias saqueadas.

AFRICANO II

Você será certamente preso. Tem muita gente que foi presa.

AFRICANO I

Mas claro! E isso porque você insistiu em levantar as armas para uma revolução.

A entrada em cena dos personagens e o conteúdo da discussão nos remetem à narrativa de uma manifestação pública reprimida com violência pelas forças policiais. A descrição não corresponde objetivamente à sequência do protesto contra o imperialismo, na qual um homem morto é carregado pelos manifestantes, mas trata do mesmo assunto, ampliando-o. O debate entre os personagens tem função didática e procura explicitar as duas posições antagônicas sobre um acontecimento

descrito com clareza. A discussão com Samba começa, então, com uma provocação:

AFRICANO II

Você aí tá vendo no que dá uma revolução armada e sem recursos?

SAMBA

Para lutar contra o imperialismo é preciso consentir sacrifícios...

AFRICANO I

Tá vendo... Os sacrifícios, isso a gente sabe. Certo?

SAMBA

Para lutar contra o imperialismo é preciso consentir sacrifícios...

AFRICANO I

Mas não o sacrifício de homens, de pessoas...

SAMBA

Sem sacrifícios nada se pode conseguir do imperialismo.

AFRICANO II

Sabemos muito bem que nosso inimigo...

AFRICANO I

... Muito... independência sem sacrifício de homens...

SAMBA

Pra mim, as repressões, como você diz, não são nada... não são nada... não são nada...

AFRICANO II

Mas claro! O Verdadeiro selvagem.

A aparente valorização do discurso reformista, cuja ponderada mediação sobre o derramamento de sangue parece prevalecer no diálogo, é contrariada por uma longa fala de Samba que, afastando-se do grupo, se aproxima da câmera e apresenta para o espectador seus argumentos:

Quantos sacrifícios deve o povo consentir para obter sua libertação! Na tradição nós compreendemos, e todo mundo sabe, que desde o início eles usaram o cristianismo para acorrentar nossos pais atrás do carro da escravidão. Por quê? Porque tivemos a infelicidade de estender a mão ao inimigo... ao estrangeiro que chegou nós demos de comer, de beber, porque éramos, parecia, umas espécies de primitivos, crianças

pequenas que não tinham nada a fazer além de sorrir aos que vinham espoliar nosso povo. Mas, a experiência demonstrou que no fundo os que vinham é que eram os verdadeiros selvagens porque eles empregaram todos os meios de repressão... todos os meios de repressão para nos espoliar. Não estou de acordo... O imperialismo emprega todos os meios... os meios de repressão existiram... e é isso.

A fala recupera a história do colonialismo desde os séculos XVI e XVII, quando os europeus iniciaram um longo processo de escravidão dos povos africanos, baseados na ideologia cristã e nos diversos tipos de violência. A espoliação torna-se, assim, um fenômeno de longa duração, cujas formas de repressão justificam a contrapartida dos meios revolucionários de Samba e, em última instância, os resultados das manifestações políticas reprimidas. Mas, os dois reformistas insistem na saída negociada: “é preciso calma”, “é absolutamente necessário que o bom senso triunfe” afirmam em coro os dois, antes de conduzir Zumbi cabisbaixo para fora da cena.

Samba retoma a lança de Zumbi, aproxima-se da câmera e reitera a necessidade da luta armada como único caminho para a libertação nacional:

O problema não é só fazer a revolução. O problema é encontrar a via justa da revolução.

O debate entre os personagens é cristalino: de um lado, a conciliação com os interesses da velha metrópole; de outro, a ruptura completa. O apoio do narrador à segunda opção também é nítido.

Além da influência do teatro épico, os procedimentos de linguagem também valorizam uma dimensão mística que estrutura e dá sentido à cena. Há dois aspectos fundamentais nesta interpretação. Em primeiro lugar, a presença de Zumbi: cabisbaixo, aparentemente alheio ao debate, separado de sua lança e sentado no centro da cena, tudo isto, contribui para sua representação como força vital da luta revolucionária (“encarnação dos chefes assassinados”). Zumbi, assim, transcende ao debate político circunstancial, embora sua postura inerte e desvitalizada pareça uma consequência da repressão aos manifestantes.

O segundo aspecto refere-se à organização do cenário deste plano-sequência: um terreiro de chão batido, uma casa simples no centro e ao fundo, os traços de

uma aldeia ou área rural. Dispostos como moldura de uma câmera fixa, este ambiente remonta a representação simbólica da África tradicional, destilada de qualquer exotismo e marcada pela noção de “casa/morada” ancestral.

Em síntese, a mística de Zumbi assume o centro da cena, graças à organização formal pautada no plano longo e preso ao tempo cerimonial, a despeito dos argumentos objetivos sobre a via pacífica dos reformistas. Aliás, o discurso reformista configura-se apenas em um obstáculo na recuperação das forças populares como se a ancestralidade guerreira de Zumbi estivesse aprisionada pela verborragia dos dois africanos, numa atmosfera momentânea de crise.

Ainda nesta perspectiva cerimonial, Samba torna-se temporariamente responsável pelo poder mítico ao apossar-se da lança. A força do mito, então, só será restituída quando Samba devolvê-la a Zumbi que permaneceu “exilado” ou adormecido entre as mulheres africanas. Neste ínterim, os dois africanos reuniram-se ao dr. Xobu que se tornou presidente, fortalecendo o poder da burguesia nacional e reformista.

Nas últimas seqüências do filme, a ruptura com o poder político neo-colonial é expressa nitidamente como uma ação política e religiosa, fundada nas cenas de encantamento e ritualização do poder africano. Na primeira delas, há o coro da “unidade africana” já descrito, na qual um grupo de homens evoca cada um dos países da África, enquanto movimentam-se em harmonia; depois, a banda sonora invade a festa antropofágica, dando início ao transe que os conduz à bestialidade e à exposição grotesca de suas naturezas; finalmente, vemos a cena da dança guerreira, onde os homens se fortalecem no plano sagrado, preparando-se para o confronto real com as forças do colonialismo. Nos três momentos, a atmosfera mística envolve decisivamente os elementos políticos que, no entanto, são evidentes na encenação: os nomes dos países africanos, a disputa pelo osso entre os poderosos e a aliança entre Pablo, Samba e Zumbi.

3.2 – Violência e anticolonialismo: engajamento como participação política

O tema da violência foi recorrente na obra de Glauber, como analisaremos detalhadamente no capítulo dedicado ao filme *História do Brasil*. Ismail Xavier apontou o problema, tendo em vista o conjunto da obra deste cineasta e analisou a centralidade da conexão entre violência e crise generalizada capaz de produzir o “momento de verdade”, revelado pelo drama histórico:

*No seu cinema, este ‘momento de verdade’ tem como elemento motor a violência. É pela profanação de Aruã provocada por Firmino que se deflagra o barravento, é pela violência de Antonio das Mortes que se processam as rupturas e se anuncia a Revolução em Deus e o Diabo*¹¹⁴.

Numa entrevista publicada na França, em 1967, Glauber abordou o problema da representação da violência nos seus filmes:

*Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a idéia de violência, e às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela*¹¹⁵.

Em *O leão*, permanecem os traços gerais deste programa: as cenas não-naturalistas provocam a reflexão sobre a violência sem catarse e o princípio geral do filme mantém a equação apontada por Xavier: a brutalidade do transe como motor da transformação. Um rápido inventário das formas de representação da violência revelaria o alcance e amplitude do tema: há a violência simbólica do Padre nas suas descrições do Apocalipse (a besta com feições de animais e poder de “fazer guerra” contra os santos), o seu comportamento físico diante dos africanos, os golpes de martelo contra Pablo, a crucificação de Marlene; vemos a violência política dos personagens colonizadores: no desfile dos mercenários armados diante do povo imóvel, na cena de tortura e, posterior linchamento do guerrilheiro, no plano-seqüência do genocídio africano, nas histórias narradas do Agente Americano, no seu gestual exibindo e apontando uma pistola contra inimigos e aliados; encontramos também a violência histórica narrada, em momentos diferentes, por Zumbi, Samba e Pablo como elementos centrais na dominação colonial.

¹¹⁴ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história, pp. 130-131.

¹¹⁵ ARLORIO, Piero; CIMENT, Michel. Entretien avec Glauber Rocha. In : *Positif*, Paris (91): 19-36, jan. 1968. A entrevista foi republicada em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 121.

Numa entrevista a Bruno Torri, Glauber indicou, de modo irônico, o possível estranhamento que o público europeu teria diante da violência presente no filme:

Dado que a Europa tem uma tradição de colonialismo em relação à África, evidentemente poderá haver um certo tipo de reação psicológica por parte do público europeu, que poderá sentir-se chocado pela violência exercida pelos colonizadores na África; violência que, ademais, não quis mostrar de forma realística: desejei somente ilustrar didaticamente esta colonização, para que as pessoas possam compreender que os métodos ainda hoje usados pelos colonialistas na África são métodos bárbaros, são métodos desumanos, são métodos nazistas¹¹⁶.

Os temas da violência colonial e da necessidade de rebeldia entre os povos colonizados ganharam tonalidades específicas em *O leão*, em parte, graças às influências dos escritos de Franz Fanon, particularmente de seu livro *Les Damnés de la terre*, publicado em 1961, na França¹¹⁷.

Uma investigação profunda da dinâmica de dominação colonial em todas as suas esferas, inclusive, nas transformações psicológicas que provoca no colonizado e no colonizador (que o autor denomina “colono”) faz das análises de Fanon uma reflexão nova naquele período. Do confronto histórico e cotidiano, deste antagonismo sem meios-tons, foram construídos dois mundos opostos obrigados a conviver. Fanon apontava que o processo de colonização havia transformado o homem colonizado em “coisa”, reificado e alienado de sua própria história. Por isto, o colonizado vivenciava a cultura do colono como se fosse sua, como se tivesse verdadeiro interesse na história, na língua e na religião dos países coloniais. Em contrapartida, a auto-estima e os valores autóctones do colonizado iam por terra, na medida em que ele aceitava o colono como modelo de conduta.

A violência, defendia Fanon, é o fundamento do domínio colonial: pedra de toque das instituições políticas e militares, da submissão econômica, da indigência cultural a que estavam submetidos os colonizados. Ela penetrava as relações mais corriqueiras e separava o território ocupado em dois mundos distintos e

¹¹⁶ TORRI, Bruno. Entrevista com Glauber Rocha. In: *Linus*. (62), s/p, Milão, 1970. APUD: VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*. RJ: Instituto Lina e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio de Janeiro, 2002. p. 124.

¹¹⁷ FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*. Cahiers libres, 27-28. Paris: François Maspero, 1981.

absolutamente desiguais. Um de seus exemplos descreve as condições de moradia dos dois grupos sociais:

La ville du colon est une ville en dur, toute de pierre et de fer. C'est une ville illuminée, asphaltée, où les poubelles regorgent toujours de restes inconnus, jamais vus, même pas rêvés.[...]

La ville du colonisé, ou du moins la ville indigène, le village nègre, la médina, la réserve est un lieu mal famé, peuplé d'hommes mal famés.(...) La ville du colonisé est une ville affamée de pain, de viande, de chaussures, de charbon, de lumière¹¹⁸.

É, portanto, a própria natureza da colonização, justifica o autor, que produz o maniqueísmo da ação do colonizado quando se inicia o processo de libertação:

On voit donc le manichéisme premier qui régissait la société coloniale est conservé intact dans la période de décolonization. C'est que le colon ne cesse jamais d'être l'ennemi, l'antagoniste, très précisément l'homme à abattre¹¹⁹.

Um dos pontos de aproximação de Glauber com a obra de Fanon seria a manutenção deste pensamento radical, tido como maniqueísta e que levaria, por exemplo, a uma das falas de Zumbi a um chefe tribal, em *O leão de Sete Cabeças*:

O branco habita uma bela casa na cidade e tu no teu bairro indígena. Tua casa ameaça ruir. Está vestindo rafia, mas o branco, ele tem numerosas roupas bonitas. O dia todo te alimentas de ervas, mas as refeições do branco são deveras ricas e suculentas. tua mulher morreu ontem. Sua doença não era contudo grave, mas não tinha remédios.

Diante destes antagonismos, afirmou Fanon, a violência é inerente à descolonização porque era preciso expulsar completamente o colono do novo território-nação, visto que não havia conciliação possível com os colonizados que desejavam construir o seu país. Além disso, a violência do colonizado não tinha apenas o objetivo de eliminar os colonos, mas de recriar o próprio colonizado que

¹¹⁸ Idem, *ibidem*, pp. 31-32. Segundo Fanon, o caráter formal desta diferença é que elas não constituíam uma unidade social ou nacional, como nas sociedades de classe tradicionais. Para o autor, « la zone habitée par les colonisés n'est pas complémentaire de la zone habitée par les colons. Ces deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque : il n'y a pas de conciliation possible, l'un des termes est de trop ». p. 31.

¹¹⁹ Idem, *ibidem*, p. 39.

se humaniza *na e pela* violência¹²⁰:

Mais il se trouve que pour le peuple colonisé cette violence, parce qu'elle constitue son seul travail, revêt des caractères positifs, formateurs. Cette praxis violente est totalisante, puisque chacun se fait maillon violent de la grande chaîne, du grand organisme violent suerגי comme réaction a la violence première du colialiste. Les groupes se reconnaissent entre eux et la nation future est déjà indivise. La lutte armée mobilise le peuple, c'est-à-dire qu'elle le jette dans une seule direction, à sens unique¹²¹.

Trata-se de uma violência criadora, expressão legítima do indivíduo colonizado e da nação que pretende libertar-se. Como Glauber, Fanon via a rebeldia popular como única saída para a independência política e econômica do Terceiro Mundo, por isto, ambos sentiam a mesma necessidade de abordar o assunto e transformá-lo em matéria central. Os dois compartilhavam, portanto, as mesmas justificativas morais e políticas para o uso da “contra-violência” do colonizado como expressão legítima de sua humanidade.

Há, além disso, outros aspectos que aproximariam os dois intelectuais, como sugere o crítico Jean Delmas ao comparar o tema da “bestialidade” em ambos: Fanon denunciou que o colono “animaliza” o colonizado, tratando-o numa “linguagem zoológica”; Glauber incorporou a posição de Fanon e inverteu propositalmente esta representação, tratando os colonizadores como animais, a partir da alegoria da “besta” apocalíptica, mas também do próprio comportamento dos personagens que rosnam, grunhem e se agridem como uma matilha selvagem¹²².

Mas, é visível também que eles mantinham posturas diversas a respeito de outros temas essenciais, entre os quais, a definição dos aliados na luta revolucionária, particularmente, da religião. Fanon acreditava que as manifestações religiosas dos povos africanos canalizavam uma espécie de violência consentida e faziam da dança e da possessão atos de libertação imaginária, mas restritos ao mundo espiritual, simbólico. No círculo limitado do culto, com hora e local definidos, os colonizados seriam senhores absolutos do seu destino. Fanon insiste no efeito de curto alcance destes fenômenos, nos quais:

¹²⁰ Idem, *ibidem*, p. 64.

¹²¹ Idem, *ibidem*, p. 69.

Tout est permis car, en réalité, l'on ne se réunit que pour laisser la libido accumulée, l'agressivité empêchée, soudre volcaniquement. Mises à mort symboliques, chevauchées figuratives, meurtres multiples imaginaires, il faut que tout cela sorte. Les mauvaises humeur s'écoulent, bruyantes telles des coulées de lave¹²³.

Por isto, Fanon foi um crítico feroz da religião, vista como alienante e responsável por “amenizar” as condições de vida dos colonizados, concepção próxima da assertiva marxista sobre a religião como “ópio do povo” que, adaptada ao contexto africano, permitiria o entendimento de que a catarse e violência simbólica exerceriam o papel das prédicas católicas. Entre os mais nefastos mecanismos religiosos de dominação, estariam, segundo ele, os “mitos aterrorizantes” visto que não apenas bloqueavam qualquer vazão dos instintos violentos, como funcionavam inibindo a agressividade dos colonizados:

génies malfaisants qui interviennent chaque fois que l'on bouge de travers, hommes léopards, hommes serpents, chiens à six pattes, zombies, toute une gamme inépuisable d'animacules ou de géants dispose autour du colonisé un monde prohibitions, de barrages, d'inhibitions beaucoup plus terrifiant que le monde colonialiste¹²⁴.

Nada mais distante das concepções de Glauber sobre o papel da religião no movimento de libertação dos povos como temos analisado até o momento. Numa entrevista a Cahiers, em 1969, Glauber reafirmava a importância da experiência mística na formação social brasileira:

Qu'il s'agisse des bourgeois ou de aristocrates, personne au Brésil n'est tout à fait étranger aux choses de la macumba et du mysticisme.

E confessava também o seu interesse particular pela questão religiosa:

Je suis surtout fasciné par l'esthétique du catholicisme. Je suis athée, mais tout ce qui touche à la religion noire me touche beaucoup : [en particulier] sa mise en scène.

Além disso, o título do filme (que poderia figurar na lista de seres míticos criticados por Fanon) evoca as qualidades positivas dos fenômenos sobrenaturais

¹²² DELMAS, Jean. L'Afrique brise la règle du jeu : Le lion à sept têtes, p. 14.

¹²³ FANON, Frantz. *Les damnés de la terre*, p. 44.

¹²⁴ Idem, *ibidem*, p. 42.

como Glauber sugeriu ao apontar dois campos possíveis de interpretação: de um lado, a profecia apocalíptica do fim do mundo, no caso, do imperialismo, e de outro, a idéia mítica das “várias cabeças” das lutas anti-coloniais unidas num único corpo, numa espécie de “*O leão-África*”¹²⁵.

Jean Delmas, de modo equivocado, tentou aproximar o personagem Zumbi da análise de Fanon sobre os “zombies terrifiants” que assombravam a vida cotidiana dos africanos. Entretanto, como veremos, o personagem não corresponde a noção alienante, fantasmática que se observa no *Les Damnés de la terre*, mas refere-se a uma liderança mítica, espiritual, capaz de rememorar as lutas ancestrais e unificar a história de africanos e afro-americanos.

3.3 – Zumbi: o mito revolucionário afro-brasileiro

Na primeira fala de Zumbi, os temas do colonialismo surgem numa perspectiva histórica: ele afirma que desde o século XVI, os povos africanos têm sido espoliados pela violência do homem branco que os submeteram à escravidão na América, onde os negros produziram a “maravilhosa riqueza” do novo continente. A reação, no entanto, não tardou a vir:

Mas um dia nossos deuses se revoltaram e nosso povo pegou nas armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e nossos deuses lutam há cerca de trezentos anos contra os brancos que não cessam de dizimá-los numa barbárie sem precedentes.

O discurso não difere profundamente daquele pronunciado por Samba, numa cena formalmente muito semelhante (plano fixo e fechado, o ator olhando para a câmera, sem interferência da banda sonora). Entretanto, Zumbi acrescenta a presença dos “deuses” na história do colonialismo e se autodefine como entidade espiritual:

Mas, os brancos não vão conseguir me matar, eu, Zumbi, que reencarno os chefes assassinados. Minha lança há de rachar a terra em duas. De um lado vão ficar os carrascos, de outro toda nossa África, livre. Aqui e em todo lugar, o menor dos negros levará em seu seio um pouco da África.

¹²⁵ ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres, p. 123.

É este estatuto de “reencarnado”, isto é, materialização das forças simbólicas, espirituais que estrutura a presença do personagem ao longo do filme. Zumbi está sempre associado aos cantos e rituais que o evocam, graças à montagem que privilegia a longa duração do plano e efetiva, simbolicamente, o poder da mística religiosa. O uso da lança e o gestual do personagem amplificam o caráter mítico da sua imagem guerreira, intemporal e mágica: ele representa as entidades dos cultos africanos, mas também os chefes tribais que lutaram contra a dominação branca. O seu nome nos remete a experiência de rebeldia dos africanos escravizados e acrescenta ao personagem a história do quilombo dos Palmares, maior e mais prolongado movimento de contestação da escravidão brasileira.

Zumbi, no entanto, também entra em cena para discursar, ora falando diretamente com o espectador, ora explicando aos líderes tribais a importância da unidade em torno da luta anticolonial. Ele carrega uma objetividade política harmonizada à sua condição espiritual, visto que ambas o conduzem a um mesmo propósito revolucionário. Empunhando a lança e a metralhadora, ele conclui seu discurso inicial com uma mensagem de luta contra as forças coloniais:

Agora enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.

Entre as lições políticas de Zumbi, há uma cena sobre as diferenças entre brancos colonizadores e negros africanos. Enquanto os primeiros se apropriam dos produtos do trabalho e da riqueza do continente, os segundos (e suas famílias) vivem na miséria e na fome. Além disso, afirma Zumbi, no “plano interno” há muitos problemas para resolver, e não se pode contar com os sindicalistas (“cada vez mais corruptos”) e os militares (preocupados apenas com “seus galões” e em ganhar mais dinheiro). Por isto, conclui Zumbi, é preciso apontar um novo programa político:

As divisões internas se acumulam rapidamente. O tribalismo reina. É mais do que tempo de remediar esse estado de coisas. Há organizações políticas demais, é preciso que o tribalismo cesse, pois sozinho não vou poder realizar a unidade africana.

A presença de Zumbi, portanto, não é *exclusivamente* ligada à vivência religiosa, nem aos rituais místicos, mas, representa também os líderes políticos e intelectuais

na luta anticolonial. Como já vimos, há traços do pensamento de Fanon, mas pode-se encontrar ainda referências aos discursos de Amílcar Cabral, como sugeriu o próprio Glauber.¹²⁶ Ora, se levarmos em conta a perspectiva simbólica do filme de abarcar o conjunto das experiências de libertação política nos países africanos, então, poderíamos ainda associar o personagem a Patrice Lumumba ou Aimé Césaire.

Zumbi é, portanto, simultaneamente poder histórico e mítico do povo africano e, por extensão, dos “afro-descendentes” espalhados pelo mundo desde o século XVI. Ele representa, por isto, uma convergência harmoniosa entre fé e política, e conduz o filme ao desfecho mítico (a libertação simbólica de Zumbi e Pablo) que destrói a dominação política. Esta relação intrincada entre mito e história desautoriza as análises que pretenderam transformar o filme numa alegoria puramente simbólica, uma “étrange macumba” sem qualquer articulação política, segundo expressão de um crítico francês¹²⁷ ou os que o interpretaram como um cinema “didático-político”, equivocadamente esquemático, como salientou Goffredo Fofi.¹²⁸

Também desautoriza o tipo de análise proposto por Ivana Bentes que simplesmente caracterizara *O leão* como “filme místico-religioso, político e esteticamente radical” ou como “presépio sincrético”, pautando-se numa suposta equivalência entre os termos.¹²⁹ Afinal, no *O leão* predomina um esquema mítico, oriundo da construção dos personagens, da organização das cenas, mas principalmente, da valorização formal do plano-seqüência que oferece uma nova temporalidade, calcada no tempo sagrado e nos rituais encenados. É esta moldura que transforma a experiência política e dá vazão aos anseios revolucionários, é ela que autoriza o colapso do poder colonial, num transe bestializado e grotesco e, finalmente, é esta moldura que consuma a vitória final, completa e esmagadora das forças populares.

¹²⁶ Idem, *ibidem*, p. 103.

¹²⁷ H.C. Une étrange macumba. In: *Combat*. Paris, 13 mar 1971.

¹²⁸ FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. Cad. n.07, AIACE, Turim, 1971, p. 25. APUD: VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*, p. 120.

¹²⁹ BENTES, Ivana. *Afryka teórica*, pp. 95-96.

4 – O DILEMA DA REVOLUÇÃO TRICONTINENTAL

4.1 – Pablo e a aliança Afro-latinoamericana

Pablo é aprisionado no início do filme quando unia seus esforços aos manifestantes africanos, depois, passa pelo exorcismo “fracassado” do Padre, escapa da sedução de Marlene, até se tornar prisioneiro dos imperialistas. Ao longo do filme, este aprisionamento simbólico – garantido apenas por uma corda em torno do seu pescoço – corre em paralelo às estratégias políticas que levam Dr. Xobu à presidência.

Depois da posse, uma seqüência representa uma espécie de espetáculo televisivo de exaltação do novo presidente e de desqualificação de Pablo. A seqüência tem quatro planos fixos, pautados num enquadramento meticuloso de uma pequena loja, cujas linhas geométricas das janelas e do balcão provocam o efeito de um quadro dentro da moldura da câmera. Os personagens se apresentam, olhando para a câmera, como quem se dirige para o espectador. Este cenário e a mise-en-scène produzem o efeito paródico de um programa de televisão que expõe as mazelas políticas do país.

O primeiro a falar é Pablo, atrás do balcão onde se lê, pintado na madeira da parede, “Boucherie Moderne”. O tom do seu discurso é de denúncia e esclarecimento:

Existem países ricos e países pobres. Os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional. O principal problema da luta anticolonialista é a destruição do complexo de inferioridade nacional.

No plano seguinte, os três personagens do colonialismo estão na cena, de costas. Cada um deles faz uma denúncia intercalada pelo acompanhamento musical do trio de saxofonistas que estavam na posse de Xobu. A primeira fala é em coro:

Eis a anarquia! Eis o ódio! Eis o sangue! Eis a Morte!

Depois, cada agente recita debochadamente um pequeno verso de rima pobre.

GOVERNADOR

Ele queria substituir o poder militar pela milícia popular.

PORTUGUÊS

Ele queria trocar o comércio privado pela propriedade popular.

Durante estas “apresentações”, Pablo permanece em cena, atrás da moldura da “Boucherie Moderne”, com as mãos amarradas e a corda no pescoço. O tom paródico da encenação dos imperialistas e o uso jocoso da música contrastam com a sisudez de Pablo, que não participa do jogo. Sua presença, mesmo silenciosa, impede que a cena se transforme em comédia e mantém a sátira restrita ao comportamento dos outros personagens.

Esta separação, generalizada no filme, acentua o caráter mítico de Pablo, se aceitarmos a aceção de Roland Barthes, visto que o personagem é “depositário” de certos atributos morais e políticos comuns aos guerrilheiros latino-americanos: coragem, honestidade e solidez de caráter¹³⁰.

Sua fala no início da cena, aponta um dos temas que aproximaram Glauber e Fanon: o “complexo de inferioridade” nacional, isto é, a aceitação pelo colonizado de sua submissão cultural, do seu atraso e de sua condição de inferioridade em relação aos países ricos. Por isto, Pablo toca neste assunto quando a cena nos remete aos meios de comunicação, numa referência ao espetáculo televisivo que sustentaria o poder de Xobu e dos coloniais. O dado de produção mais expressivo é o “achado” da inscrição local da “Boucherie Moderne”, verdadeira síntese dos efeitos da alienação: escrito em francês, portanto, no idioma do colonizador, comporta um elemento arcaico, tradicional (açougue) sobre o qual, na Europa, o adjetivo “moderno” soaria como embuste ou desfaçatez, mas no contexto africano teria talvez um apelo efetivo – como se pretendesse afirmar alguma novidade positiva, diferenciada no comércio de carnes, em oposição aos “açougues antigos”.

De qualquer forma, a conduta moral inatacável de Pablo nos conduz ao desfecho do filme sem surpresas. Quando ele é libertado por Samba, o

¹³⁰ BARTHES, Roland. *Mitologias*. SP: Difel, 1975.

comportamento exemplar e reto de ambos só pode conduzir a deflagração da luta anticolonial, gestada pelas forças místicas ao longo do filme. Selado o pacto entre os guerrilheiros, Pablo surpreende os opressores em pleno transe, aprisiona o Agente Americano e o Português e os conduz amarrados ao capô do caminhão. Na seqüência, incitam o povo a demonstrar sua força política diante dos agentes presos, momento que consagra a reviravolta iniciada com a reencarnação de Zumbi.

Deste momento em diante, Pablo aparece nas cenas posteriores completamente integrado à luta africana: ele está no centro da primeira alegoria da batalha (quando guerrilheiros atiram para o céu e se ouvem o som dos aviões), depois aparece marchando com os revolucionários no meio da floresta, no último plano do filme. Mas, a cena mais emblemática do elo entre Pablo e a África guerreira é expressa durante o ritual de preparação do combate. Filmado num campo aberto, um grupo de homens em roda, dança e canta ao som dos tambores, há uma atmosfera de agitação e o gestual dos participantes lembra visivelmente uma encenação de luta, provável recurso místico para fortalecer os guerreiros. No meio do ritual, Pablo e Zumbi entram juntos, o primeiro com a metralhadora, o segundo com a lança. Eles caminham no interior da roda, deslocando-se para o fundo do quadro e retornando para o primeiro plano, como dois generais em revista das tropas ou como duas entidades espirituais encarnadas no centro do ritual.

O sentido do personagem latino-americano, ao longo do filme, sintetiza inúmeros significados, visto que ele carrega sozinho as dimensões que, entre os africanos, estão distribuídas pelos vários personagens. Veja-se, por exemplo, que se, de um lado, é possível separar nitidamente Samba e Zumbi como duas representações autônomas, embora complementares (o primeiro, expressão dos grupos políticos revolucionários, o segundo, entidade mítica e ancestral das forças anti-coloniais); de outro, Pablo reúne características de ambos, mas não representa integralmente nenhum dos dois elementos: ele é humano demais para ser uma entidade sagrada e demasiadamente abstrato para representar apenas uma posição política.

A explicação mais óbvia e direta é que ele seria uma representação simbólica de Che Guevara, por isto, encarnaria esta dupla condição de homem e mito, como o

próprio Che. Não faltariam citações de Glauber para compor esta analogia, nem tampouco haveria escassez de fatos para retomar a construção mitológica daquele guerrilheiro, inclusive, com uma passagem (frustrada, é verdade) pela África, no Congo (Zaire), país vizinho às locações de *O leão*. Todavia, acreditamos que o tratamento dado ao personagem Pablo, sua solidão militante e sua retidão moral tenham origens na própria luta política de Glauber, particularmente, no percurso que o conduziu ao projeto do “cinema tricontinental”.

4.2 – Tricontinental: as estratégias político-cinematográficas de Glauber

Estes novos Estados dependentes economicamente, pobres, pouco industrializados e sob uma pressão demográfica sem precedentes na história da humanidade, surgiram sob a insígnia do Terceiro Mundo, conceito que adquiriu notoriedade desde sua criação pelo demógrafo francês Alfred Sauvy, em 1952. Sinônimo do conjunto das nações não incluídas entre os países ricos capitalistas ou os países socialistas, o termo incluía todos os Estados que haviam saído de longos períodos coloniais e sofriam forte dependência econômica dos países industrializados¹³¹.

Glauber empregava o conceito com frequência nos seus textos, particularmente, nos artigos e entrevistas publicados fora do Brasil, a partir do final da década de 60, quando ele assumiu uma interlocução mais direta com os “cineastas do Terceiro Mundo”, fazendo prognósticos sobre política cinematográfica e propondo a criação de estratégias revolucionárias para o cinema dos países pobres¹³².

¹³¹ Segundo o *Guia do Terceiro Mundo*, haveria um quadro de características comuns aos países do Terceiro Mundo: “Em primeiro lugar, o fato de terem sido colônias de potências estrangeiras; em segundo lugar, o de terem sofrido no passado uma violenta exploração econômica, que modelou seus sistemas produtivos em torno da exportação de matérias primas. Logo, a comum perda de capacidade de decidir em função do interesse de suas maiorias, a ponto de, em muitos países, a atual política econômica continuar sendo decidida nas matrizes de umas poucas transnacionais ou nas diretorias das grandes corporações financeiras. Finalmente, a dominação cultural, que impôs padrões incompatíveis com a tradição e a história de seus povos.” Cf. *GUIA do Terceiro Mundo*. RJ: Editora do Terceiro Mundo, 1986. p. 07.

¹³² Cf., por exemplo, o artigo *De la sécheresse aux palmiers*. *Positif*. Paris (114): 42-47, mars 1970; e a conferência apresentada na Universidade de Columbia, EUA, em janeiro de 1971, intitulada *Estética do sonho* e publicada em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, pp. 248-251.

Mas, havia também uma dimensão projetiva que animava a maioria das declarações de Glauber, anunciando um novo cinema a ser construído, de combate à cultura ocidental, crítico do “cinema político” pautado na estética “burguesa”. Consideramos que Glauber pressupunha o Terceiro Mundo como uma realidade coesa, dotada de unidade política e que seria passível mobilizar suas energias. Em 1966, num artigo sobre o tema da religião cristã e a crise da civilização européia no cinema de Pasolini, Glauber concluiu:

O despertar do Terceiro Mundo faz do cinema sua linguagem viva: as brutais conseqüências da fome marcarão as imagens desse cinema, queiram ou não os arautos de um mundo digestivo e belo, onde os homens são bonitos, fortes e invencíveis, onde as rosas limitam a terra e as frases de efeito procuram esconder o câncer que nasce nos lábios da miss ou a criminalidade que se desenha na testa do ditador¹³³.

A realização de *O leão*, segundo ele, era um esforço nesta direção:

Le Lion a sept tetes est mon premier film dont le thème fondamental est la réflexion sur la possibilité d'un cinéma politique du tiers-monde¹³⁴.

A “possibilidade” de uma nova estética, própria dos países subdesenvolvidos foi uma perspectiva adotada desde *Terra em transe*, em 1967, a princípio restrita à realidade latino-americana. É provável que o tema tenha se ampliado geograficamente com suas viagens à Europa, os debates que movimentavam seu arsenal crítico e o transformavam ideologicamente no “grande mensageiro dos artistas e intelectuais do Terceiro Mundo nas terras da velha Europa, fascinada pelo novo e pelo sortilégio dos trópicos, outra fonte de magia”, segundo definição talvez hiperbólica de João Carlos Teixeira Gomes¹³⁵.

Em fins dos anos 60, de fato, Glauber identificou-se cada vez mais com a problemática do Terceiro Mundo, referindo-se constantemente nos textos e

¹³³ ROCHA, Glauber. A Moral de um novo Cristo. In: *O Século do Cinema*. SP: Cosac Naify, 2005. p. 190.

¹³⁴ ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. *Cinema Sessanta*. (77): 7-8, Roma, 1970. APUD : GLAUBER Rocha, Mystification ou Lucidite ? In: *Cinéma 70*. (150) : 91, Paris, nov 1970.

¹³⁵ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. RJ: Nova Fronteira, 1997. p. 252. Sem o mesmo entusiasmo, mas na mesma linha, uma carta do crítico francês Michel Ciment, escrita em setembro de 1970, afirmava que Glauber era, na visão de parcela significativa da crítica (particularmente aquela ligada à *Cahiers du Cinéma*) ele ainda seria um cineasta “inatacável”. BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, Op. cit., p. 369.

entrevistas ao sentido político da colonização e ao destino comum dos países pobres. A oportunidade de realizar um filme no exterior, nascida do convite dos produtores Claude Antoine e Guido Barcelloni, levou Glauber a optar pela África, fruto de uma decisão política:

Se eu rodei fora do Brasil, foi para estender nossa ação no Terceiro Mundo, com vistas à sua melhor organização cultural e econômica, por certo não para criar uma nova academia cinematográfica, mas antes para favorecer o desenvolvimento de uma liberdade no cinema¹³⁶.

Numa entrevista a Bruno Torri, Glauber deu explicações sobre sua escolha pelo continente africano:

(...) atualmente o problema do Terceiro Mundo não é mais um problema que diz respeito ao Brasil, à América Latina ou à África; é o problema da África, da Ásia e da América Latina. Portanto, creio que também a luta pela formação do cinema no Terceiro Mundo seja uma luta unitária. Pensei então na África, até porque a mim parecia ver ali o contexto mais explosivo para poder caracterizar aquilo que desejava chamar filme de Terceiro Mundo, ou filme tricontinental¹³⁷.

Finalmente, Glauber reafirmou a opção pela África como uma escolha formal que incidia diretamente sobre a linguagem do filme:

se alguém vê o filme sem fazer uma relação com a linguagem imperialista, verá sempre como uma coisa que nasce das expressões primitivas. Quero dizer, eu não digo primitivas no sentido de serem inferiores, mas como as expressões mais autênticas do estilo de representação de como se vive na África. Filmei no Congo-Brazzaville e a forma do filme foi determinada justamente por isso. Inclusive porque eu sou brasileiro, sou um homem do Terceiro Mundo. Então minha aproximação com os problemas é radicalmente antiimperialista, e anticultura européia e anticultura americana. Toda a minha postura no cinema e no meu trabalho teórico sobre a revolução cultural está baseada nisso¹³⁸.

¹³⁶ ROCHA, Glauber. Dicono no allá crisi. In : CONDAL, Elias. *Il Dramma*. 3 : 86, Roma, 1970. APUD : VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*, p. 123.

¹³⁷ TORRI, Bruno. Entrevista con Glauber Rocha, APUD: VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*, p. 124.

¹³⁸ Idem, *ibidem*.

A perspectiva de Glauber, no entanto, era arriscada, pois não havia efetivamente organizações políticas ou culturais que alimentassem a unidade tricontinental, a exceção dos encontros entre chefes de Estado das nações não-alinhadas. E mesmo estes eventos não traziam uma perspectiva socialista, nem se constituíam como fóruns de debate dos assuntos culturais.

Mesmo entre intelectuais mais próximos de Glauber não havia nada semelhante que acompanhasse a tonalidade imposta pelos discursos deste cineasta. Mesmo aos diretores engajados naquele contexto, como Cacá Diegues, o projeto tricontinental parecia muito distante. Numa entrevista a *Cahiers*, em 1970, ele questionou a existência de aspectos comuns entre os países do Terceiro Mundo que pudessem sustentar uma unidade política:

A América Latina e a África não tem absolutamente os mesmo problemas: é preciso não confiar na etiqueta terceiro-mundista. Mas o que é certo é que a radicalização da consciência nacional é o único modo de transformar e liberar qualquer país da América Latina e da África. Neste nível – e talvez seja o único – cabe falar de um cinema do Terceiro Mundo. Creio que Glauber com Der Leone... tenha tentado por em prática uma certa idéia de colaboração e solidariedade entre os países do Terceiro Mundo, que sempre tivemos. Der Leone... é um filme sobre a teoria geral do colonialismo: em suma, é o primeiro filme terceiro-mundista tout court¹³⁹.

Há inúmeros textos escritos por Glauber com referências à luta política na América Latina e à revolução terceiro-mundista como um horizonte desejado. Em fins dos anos 60, as indicações a este tema apareciam invariavelmente associadas à noção de “tricontinental”, numa alusão à perspectiva política nascida em Havana e que propugnava uma unidade política entre os países pobres dos três continentes (África, Ásia e América Latina).

Há quatro artigos, escritos em 1967, reveladores da construção e da metamorfose do cinema tricontinental e das estratégias imaginadas por Glauber como forma de engajamento do cinema na luta antiimperialista. Dois destes textos

¹³⁹ AUMONT, Jacques et. al. Entretien avec Carlos Diegues. In: *Cahiers du cinéma*. (225) : 44, nov-dec 1970.

foram publicados na Europa no mesmo ano e, posteriormente, todos foram reunidos no volume *Revolução do Cinema Novo*, sob orientação do próprio cineasta, em 1981¹⁴⁰.

No primeiro artigo, intitulado “Teoria e prática do cinema latino-americano”¹⁴¹, Glauber avaliava que a dependência cultural e o poder do imperialismo sobre os países da América Latina seriam combatidos com a criação de uma distribuidora latino-americana, visto como um instrumento objetivo de ação política. No entanto, para superar a condição de subdesenvolvimento, seria preciso também, afirmava o cineasta, criar um mercado para um novo tipo de produto cultural (fruto da combinação de uma economia subdesenvolvida e uma “cultura superior”). Dado a magnitude da ação seria necessário que o cinema fosse visto como um “*front* revolucionário” na conquista global do poder:

*No caso do cinema, como no caso maior da História, cultura, economia e política têm de ser simultaneamente revolucionárias. As contradições fazem parte do jogo. Historicamente, o cinema se destaca como a mais importante manifestação da cultura latino-americana. Esta cultura deve ser uma prática revolucionária*¹⁴².

O programa imediato, segundo Glauber, seria produzir “filmes baratos, explosivos, bárbaros, antinaturalistas e polêmicos”, na direção de uma cinema “épico-didático” – que ele traduzia pela expressão: “Didática é informação. E épica, revolução”¹⁴³.

O artigo seguinte, “A Revolução é uma Estetyka”, partia do ponto onde terminara o anterior: fazer um cinema épico-didático pressupunha a compreensão e a superação da “cultura colonial”. Deste duplo movimento nasceriam duas formas interligadas de uma cultura revolucionária:

a didática/épica

*a épica/didática*¹⁴⁴

¹⁴⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Op. cit. pp. 83-87, 99-100, 101-103, 104-109. As citações destes artigos foram extraídas da versão publicada no livro.

¹⁴¹ Publicado no periódico *Avanti!*, Roma, 15 out 1967, segundo informações extraídas de ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 527.

¹⁴² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 86. Grifo do autor.

¹⁴³ Idem, *ibidem*, p. 87.

¹⁴⁴ Idem, *ibidem*, p. 100.

Esta fórmula implicava que os dois elementos seriam inseparáveis e que uma arte revolucionária dependeria da articulação entre ambos na feitura de uma obra artística. Glauber argumentou que a mudança cultural era condição de libertação do homem:

*Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida que conflitua o homem entre sua libertação econômica e seu atraso mental*¹⁴⁵.

Em resumo, Glauber afirmava que só uma *nova* cultura poderia trazer *novos* valores capazes de destruir os *velhos* padrões (especialmente o “individualismo burguês”) e de criar um “sentimento de colaboração humana”, desmistificando os “nacionalismos culturais”. Nesta etapa da luta revolucionária seria preciso inclusive recorrer ao instrumental psicanalítico “a fim de fazer cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras”¹⁴⁶.

No terceiro artigo, “Revolução Cinematográfica”, Glauber reunia os dois pólos do problema – o controle da produção-distribuição e a realização de um cinema épico-didático – numa direção política mais definida: a criação da *Internacional Cinematográfica*. O texto tinha um tom de manifesto e programa político, portanto, uma tarefa revolucionária na qual eram nítidas as influências da retórica de Che. No início, Glauber afirmava que a luta dos cineastas independentes não deveria ser nacional, mas internacional e que estes cineastas deveriam ser organizar numa luta conjunta, porquanto

*Não existe poder cultural sem poder econômico e político. A finalidade dos cineastas independentes deve ser a de conquistar o poder de produção e da distribuição em todos os países*¹⁴⁷.

O papel do cinema internacional, como parte do esforço revolucionário, precisava atingir várias frentes simultâneas: estética (filmes capazes de reeducar o gosto do público), política (atuar coletivamente e de modo internacional), econômica (desenvolver uma distribuidora e conquistar o mercado). Mas, a

¹⁴⁵ Idem, ibidem, p. 100.

¹⁴⁶ Idem, ibidem, p. 100.

condição para a vitória dependia da disposição de cada cineasta:

...é necessário que os cineastas independentes sejam firmes na sua decisão de fazer um cinema novo do ponto de vista estético/ético. Somente assim, através de uma ação internacional qualitativa, o cinema pode ser um instrumento revolucionário tão eficaz quanto o instrumento político de colonização que é o cinema americano¹⁴⁸.

Era preciso, portanto, uma nova estética para combater o inimigo comum, o cinema americano que havia contaminado excessivamente a linguagem cinematográfica, inclusive aquela usada pelos cineastas de esquerda e, particularmente, pelo cinema dos países socialistas. Na conclusão do artigo, na forma de um programa de ação, Glauber enumerava cinco medidas políticas para as vanguardas cinematográficas dos países pobres, entre elas, propunha:

considerar em todos os níveis, que o cinema, sendo o mais poderoso instrumento de comunicação existente (seja divulgado em salas ou em televisão) é uma arma indispensável e fundamental na luta contra o imperialismo¹⁴⁹.

Nesta plataforma político-cinematográfica, Glauber se utilizava propositalmente de um vocabulário guerrilheiro, feito de *batalhas* cinematográficas e *fronts* culturais que a *vanguarda* deveria construir, tendo em vista o *ataque* ao imperialismo que começaria pelo controle da produção-distribuição e pela *invasão* das grandes salas; por isto tudo, afirma, o “cineasta deveria ser um homem de *ação*, física e intelectualmente preparado para a *luta*”¹⁵⁰.

A quem se dirigia o artigo? Quais eram os interlocutores reais e imaginários de Glauber? Afinal, o tom de manifesto e o programa de ação só fariam algum sentido se o cineasta pudesse realmente mobilizar pessoas em torno dele? Se pudesse efetivamente discutir o programa com outros revolucionários e sistematizar estratégias objetivas de ação? Ou o artigo seria simplesmente uma tomada de posição de Glauber que conhecia os limites objetivos que se impunham à criação de uma Internacional Cinematográfica?

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 101.

¹⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 102. Grifos do autor.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 103. Grifos do autor.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 100. Grifos nossos.

No final de 1967, Glauber publicou na França, “Le Cineaste Tricontinental”, ocasião na qual voltou a tratar do assunto, sugerindo, porém, um recuo tático na aposta da Internacional Cinematográfica¹⁵¹. Ele retomava algumas idéias para contextualizar o leitor europeu:

Tricontinental, a escolha política de um cineasta nasce do momento em que a luz fere sua película. Isto porque ele escolheu a luz: câmara sobre o Terceiro Mundo aberto, terra ocupada. Na rua ou no deserto, nas florestas ou nas cidades, a escolha é imposta e, mesmo que a matéria original seja neutra, na montagem ela se faz discurso contra a matéria: pode ser impreciso, difuso, bárbaro, irracional. Mas é uma recusa tendenciosa¹⁵².

Portanto, a escolha de um cineasta no Terceiro Mundo era entre a aceitação ou a rebeldia, visto que a imparcialidade não era possível em “terra ocupada”. Por isto, “tricontinental” representava uma posição de enfrentamento e coragem diante do inevitável: nos países pobres, filmar (e montar) era uma decisão política diante da realidade.

Glauber prosseguia o artigo com um balanço das cinematografias nacionais na América Latina e analisava o problema da dependência cultural dos países pobres, sem, no entanto, apontar um caminho prático, coletivo, de “assalto” ao poder constituído como nos artigos anteriores. Ele não havia abandonado a perspectiva revolucionária, mas produzia uma reflexão que, de um lado, se aprofundava no diagnóstico específico dos países latino-americanos que realmente produziam cinema (Argentina, Cuba, México e Brasil), apontando os dilemas ideológicos e econômicos de cada um; de outro, tornava-se mais generalista no prognóstico da revolução tricontinental, tratando o assunto como um devir esperado, mas a ser duramente construído.

Entretanto, se houve recuo na tática revolucionária, o artigo avançava ao tratar das relações entre o cinema da América Latina e o dos países desenvolvidos. Glauber propunha uma apropriação da técnica dos países ricos, particularmente, da

¹⁵¹ ROCHA, Glauber. Le cinéaste tricontinental. In: *Cahiers du cinéma*. (195): 39-41, Paris, nov 1967. Republicado com pequenas alterações em 1981, com o título “Tricontinental 67”. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Op. cit., pp. 104-109.

¹⁵² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, Op. cit., p. 104.

Europa, em contrapartida ao esforço de imitação que alguns jovens cineastas equivocados faziam, por exemplo, do cinema de Godard. Para Glauber era preciso:

Aplicar, como método, determinadas chaves da técnica cinematográfica, pedras de toque gerais que, na evolução da técnica, transcendem ao espírito individual de cada autor e se implantem no vocabulário estético do cinema: se filme um ‘cangaceiro’ no deserto, está implícita uma determinada decupagem/montage fundada pelo western, fundação esta mais próxima do western do que Ford ou Howard Hawks¹⁵³.

O princípio do método dependeria, em última instância, de uma vivência real e de uma “crítica dialética permanente”, condições necessárias para a criação cinematográfica que não imita o gesto, mas recorre ao fundamento do ato. Assim, este cinema nasceria como experiência internacional, capaz de incorporar a técnica dos países ricos e reinterpretar a realidade social do subdesenvolvimento; mesmo levando-se em conta as especificidades nacionais, este cinema traria um gesto de integração e unidade política entre os países do Terceiro Mundo.

4.3 – Revolução pessoal e o fim das fronteiras nacionais

Centrado na análise do imperialismo e nas estratégias de lutas dos países pobres, dos quais o Vietnã é um exemplo recorrente, a “Mensaje a los pueblos del mundo a través de la Tricontinental” de Guevara invocava a luta revolucionária como resposta à dominação norte-americana disfarçada, no contexto da “distensão” da Guerra Fria, com o rótulo da defesa da paz:

Ya que, con la amenaza de guerra, los imperialistas ejercen su chantaje sobre la humanidad, no temer la guerra es la respuesta justa. Atacar dura y ininterrumpidamente en cada punto de confrontación, debe ser la táctica general de los pueblos¹⁵⁴.

Embora o problema fosse o mesmo nos três continentes, a conjuntura política de cada um tinha diferenças importantes o que exigiria estratégias revolucionárias

¹⁵³ Idem, ibidem, p. 108.

¹⁵⁴ CHE GUEVARA, Ernesto. Mensaje a los pueblos del mundo a través de Tricontinental. In: *Tricontinental*. Suplemento Especial, 16 abr 1967.

também distintas. A África era o continente menos propício para uma revolução generalizada, visto que novas formas de dominação colonial substituíram, sem grandes mudanças, os velhos poderes coloniais. Havia, no entanto, segundo Che, lutas regionais importantes, como a libertação de Guiné, Angola e Moçambique; as revoltas militares no Congo depois da morte de Lumumba; e, finalmente, a situação insustentável, a longo prazo, de domínios brancos na Rodésia e África do Sul.

O contexto latino-americano, em contrapartida, estava preparado para uma luta aberta contra o imperialismo:

En América Latina se lucha con las armas en la mano en Guatemala, Colombia, Venezuela y Bolivia y despuntan los primeros brotes en Brasil. Hay otros focos de resistencia que aparecen y se extinguen. Pero casi todos los países de este continente están maduros para una lucha de tipo tal, que para resultar triunfante, no pueda conformarse con menos que la instauración de un gobierno de corte socialista¹⁵⁵.

Finalmente, na análise sobre a Ásia, Che afirmou que era preciso levar em conta os governos nascidos das lutas de libertação contra as antigas potências européias – no fio da navalha entre aprofundar a independência nacional e se tornar pró-imperialista – e perceber as diferenças entre as sub-regiões: o cerco norte-americano sobre a China, a situação explosiva na Indochina e as contradições próprias do Oriente Médio, onde Israel mantinha tensas relações com os vizinhos árabes.

Definidas as diferenças, Che reafirmou que a luta contra o imperialismo deveria resultar numa confrontação mundial, porquanto era a única forma possível de combater um inimigo também mundializado. Segundo ele, o confronto seria inevitavelmente armado, sangrento e colocaria os países numa situação de guerra generalizada. Daí que a luta deveria mobilizar todas as energias nacionais, em cada território, e contar com uma disposição revolucionária que faria “tremar” o inimigo:

El odio como factor de lucha; el odio intransigente al enemigo, que impulsa más allá de las limitaciones del ser humano y lo convierte en una efectiva, violenta, selectiva y fría máquina de matar. Nuestros soldados tienen que ser así, un pueblo sin odio no

¹⁵⁵ Idem, *ibidem*.

*puede triunfar sobre um enemigo brutal*¹⁵⁶.

Este esquema geral – uma revolução armada desencadeada pelos três continentes – e a perspectiva de ação imediata onde as condições já estivessem maduras, particularmente, em alguns países da América Latina apontam o caminho tomado por Glauber na realização de *O leão*. Há proximidades em vários níveis, desde a realização do filme na África – gesto que repetia o de Che, quando participou da guerrilha no Congo-Zaire, em 1966 – até a retomada de idéias-forças da “Mensagem” na elaboração das falas dos personagens (Zumbi, por exemplo, termina seu primeiro discurso afirmando: “Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.”, expressão cristalina da luta armada). Mas, o aspecto central nesta aproximação é que Glauber, como Guevara, manteve uma visão proeminentemente latino-americana que desequilibrava um pouco o acento tricontinental.

Não podia ser muito diferente, tendo em vista que ambos tinham vivido suas experiências políticas no continente americano e, salvo viagens esporádicas, nenhum deles conhecia efetivamente a Ásia ou a África. Entretanto, é surpreendente o esforço em incorporar realidades tão múltiplas sob a perspectiva da revolução tricontinental, conclamando um movimento global (guerrilheiro, num caso, cinematográfico, no outro) de combate ao imperialismo. Afinal, se o capitalismo era um “sistema mundial”, na expressão de Che, era preciso uma reação equivalente, sem a qual as diversas ações locais não atingiriam jamais seus objetivos. A Tricontinental era uma aposta política que se apoiava menos numa avaliação objetiva da correlação de forças nos três continentes do que numa certeza estratégica de que sem unidade o Terceiro Mundo iria sucumbir, mais cedo ou mais tarde.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*.

CAPÍTULO 02: CABEÇAS CORTADAS

1 – AS REGRAS DE COMPOSIÇÃO DO FILME

1.1 – Os limites da narrativa e a valorização dos símbolos

A primeira e a última imagens de *Cabeças Cortadas* são idênticas: um plano geral, relativamente longo, de um castelo numa paisagem montanhosa, de vegetação baixa e seca. A banda sonora ocupada por *Alla en el Rancho Grande* (Castello), música do repertório popular mexicano, completa a atmosfera.

Trata-se de uma moldura tipicamente narrativa, pressuposto de um mundo espacialmente delimitado, um universo ficcional fechado: um castelo e seus arredores. Esta moldura parece dizer: “Era uma vez, num reino distante, um castelo...” No entanto, dois procedimentos subvertem esta expectativa e tornando-se um problema para a perspectiva narrativa: de um lado, os planos são fixos, sem movimentos de câmera; de outro, as passagens entre as cenas são bruscas, sem o recurso à fusão visual ou sonora.

Estes aspectos conjugados impõem o primeiro obstáculo ao desenvolvimento do enredo como se pretendessem evitar uma transição mais amena entre a moldura e os acontecimentos internos à diegese. O resultado distancia intenção e gesto, isto é, o caráter narrativo da moldura, revelando um hiato entre o que se sugere na primeira imagem (e é retomado na última) e as demais cenas do filme. Esta separação deságua numa dualidade constante entre o percurso narrativo sinuoso, estreito e uma profusão de metáforas, alegorias e símbolos. Entrelaçando os dois movimentos, o filme constrói uma história “alusiva” a certos acontecimentos ficcionais, envolvida num emaranhado de sinais que atrapalham qualquer empenho narrativo.

Em grandes pinceladas, *Cabeças Cortadas* narra de modo fragmentado e elíptico a história de Diaz II, um ex-ditador latino-americano exilado que, depois de

governar o país de Eldorado por longos anos, vive num castelo em ruínas. Neste castelo, ele é assombrado por uma força mítica, encarnada no Pastor, um personagem surgido nos arredores do castelo, que persegue e, ao final, aniquila o ex-ditador.

A trama fragilmente tecida por referências temporais, aponta na direção da queda de Diaz em seu último reduto, anunciada, de um lado, pelos prenúncios do próprio ditador que prepara conscientemente seu funeral, e de outro, pela presença cada vez mais avassaladora do Pastor que precipita a derrocada final. Este movimento pode ser resumido por uma descrição sucinta.

Na primeira cena, Diaz fala ao telefone com o sócio e uma antiga amante de Eldorado, num acerto de contas financeiro e afetivo, na cena seguinte é assombrado pelo primeiro milagre do Pastor: um personagem cego e paralítico, carregado pelo povo, ganha a visão. Na seqüência, os sonhos de conquistador colonial de Diaz são reinterpretados por um narrador na voz *over* que desmascara os interesses do ditador pelo poder absoluto e pela riqueza ilícita. Depois, o novo milagre do Pastor aumenta os delírios de Diaz: o personagem paraplégico começa a andar. Numa nova conversa telefônica, Diaz descobre que uma rebelião generalizada estourou em Eldorado, enquanto o Pastor encontra-se com Dulcinea e lhe atribui poderes mágicos. Diaz rapta Dulcinea e a incorpora na sua cerimônia fúnebre, início do declínio mais evidente do ditador que irá levá-lo à morte pelas mãos do Pastor.

Para fins de análise, Duvaldo Bamonte dividiu o filme em três blocos narrativos, consoante o percurso de Diaz: o primeiro bloco expressaria a condição de Diaz como “rei deposto” de Eldorado, confrontado com o Pastor na cena do primeiro milagre; no segundo, são apresentados os “sonhos imperiais” de Diaz, momentos de revelação do passado de conquistas do ditador; finalmente, no terceiro, inicia-se a rebelião em Eldorado e o “teatro de morte” de Diaz.¹ Esta divisão aponta claramente para dois aspectos narrativos do filme: de um lado, o movimento em direção ao declínio de Diaz, identificado, sobretudo na análise de Bamonte, da cena da lama e da voz *over* do segundo bloco. Além do declínio de

¹ BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: Tese ECA-USP, 2002, pp. 38-59.

Diaz, particularmente evidente na cena da lama, esta divisão aponta também a oposição nítida entre Diaz e o Pastor.

Estes blocos organizam com clareza os aspectos narrativos presentes no filme, mas a cadeia de acontecimentos não possui uma linha nítida, nem oferece as conexões necessárias entre os eventos parcamente apresentados em cada cena. O início do terceiro bloco, por exemplo, supõe a eclosão de uma rebelião simultânea em Eldorado e nos arredores do castelo, segundo o raciocínio de Bamonte, mas não há elementos ficcionais suficientes para confirmar a existência diegética destas rebeliões, tampouco há simultaneidade entre elas.

Os delírios de Diaz não seriam, como sugeriu Bamonte, causados pela presença do Pastor, nem este faria milagres no meio do povo para levá-los à Revolução, porquanto estas explicações apostam demasiadamente numa causalidade dramática. Acreditamos que as conexões entre os eventos seriam de outra natureza, visto que não supõe acumulação de tempo histórico, nem desenvolvimento narrativo, mas, ligação conceitual entre os elementos, graças aos recursos a imagens simbólicas e alegóricas.

A narrativa sugere estar contrariada pela escassez de elementos: como sabemos que Diaz foi um ditador latino-americano? Por que definimos que uma “força mítica” o destrói? Qual o estatuto do Pastor, personagem que carrega uma foice? Por que Diaz inicia seu próprio funeral e por quais motivos ele é morto? Cada uma destas indagações conduz para aspectos rarefeitos no próprio filme, ou ainda, para fora dele: as indicações do roteiro (único lugar onde se sabe que o “personagem com uma foice” é chamado de Pastor²), as explicações de Glauber em entrevistas, o material de divulgação do filme, as análises já produzidas que induzem a certas conclusões.

Veja-se ainda que, aparentemente, nos termos do enredo, nada explica o início

² No percurso da análise, chamaremos de Pastor ao personagem da foice graças a uma indicação do roteiro publicado, entretanto, esta atribuição direta e sem mediações da rubrica textual é sempre problemática, do ponto de vista da análise fílmica. No entanto, seria também problemático manter-se restrito ao material fílmico não apenas por motivos de fluência da análise – seria praticamente inviável definir o personagem pelas suas características: um homem que carrega consigo uma foice, veste-se de branco etc. – como também pela necessidade de interpretar o papel deste personagem

do funeral de Diaz a não ser o próprio propósito do ditador, visto que não há um perigo imediato anunciado, nem no exílio, nem em Eldorado. Mesmo assim, Diaz executa com lógica notável os passos da cerimônia fúnebre: dirige os músicos da banda marcial, tem os pés lavados no sangue, recebe o ataúde e inicia a transmissão de sua herança – instante no qual o esquema entra em colapso pela presença perturbadora do Pastor.

Então, na ausência de dados narrativos mais claros, esta dimensão inverossímil se sobrepõe, conduzindo a uma adesão inicial ao ponto de vista de Diaz: assistimos ao filme como se assistíssemos aos delírios de um ex-ditador no exílio, cuja memória de suas glórias e conquistas é, pouco a pouco, corroída pelo temor de sua morte e pela presença do Pastor. Esta idéia de um delírio narrado “por dentro” foi sugerida por René Gardies que, num primeiro momento, viu *Cabeças Cortadas* como um dos poucos filmes que se desenvolve na mente do protagonista, um velho ditador em “delírio de imaginação”³.

Neste sentido, a justificativa de que a representação fílmica trata de um “pesadelo” ou um “delírio” explicaria as elipses temporais notáveis, a ruptura narrativa quase completa e a precariedade das marcas cronológicas. Também haveria uma conexão clara entre este “delírio” e a crença numa força mítica temerária, capaz de levar Diaz à loucura e à morte.

No entanto, acreditamos que o filme não se passa “dentro da cabeça” do personagem, embora formalize certos processos mentais comuns ao sonho, como a condensação de objetos e símbolos, os aspectos compensatórios (a conquista de Eldorado revivida) e a dissolução de marcas temporais (entre passado-presente-futuro). Se, de fato, há momentos de adesão ao universo mental de Diaz, há também outros de distanciamento, no qual o narrador impõe um código de representação distinto e submete Diaz a sua interpretação: este procedimento é nítido na interferência da voz *over*, durante a cena em que o ex-ditador chafurda na lama, mas pode ser ampliado para o conjunto dos elementos da banda sonora, especialmente, o uso das músicas.

na composição do filme. ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo* RJ: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 383.

O próprio Gardies, num estudo mais amplo sobre os filmes de Glauber, relativizou a idéia de um “delírio visto por dentro”, indicando que dois pontos de vista coexistiriam em *Cabeças*:

No primeiro caso, a narração exterioriza os fantasmas de Diaz II: No outro, considera do exterior os atos e gestos de um personagem, em vez de se identificar com seu pensamento⁴.

Em outras palavras, há inúmeros aspectos narrativos que não dependem das experiências de Diaz, nem passam pela sua mediação, como as cenas de encontro entre o Pastor e Dulcinea ou a encenação teatral da usurpação do trono. Do mesmo modo que a ênfase no percurso narrativo é insuficiente mesmo numa primeira aproximação, também a metáfora do “delírio” não explica as regras de composição do filme. É necessário investigar outros procedimentos de linguagem que informam o andamento geral e explicitam os significados da aparente desordem de *Cabeças*.

Segundo Marc Vernet, narrar (um evento real ou imaginário) implicaria dois elementos:

em primeiro lugar, que o desenvolvimento da história esteja à disposição daquele que conta e que, assim, possa usar um certo número de recursos para organizar seus efeitos; em segundo lugar, que a história siga um desenvolvimento organizado, ao mesmo tempo, pelo narrador e pelos modelos aos quais se adapta⁵.

Deste ponto de vista seria desconfortável enquadrar *Cabeças*, sem mediações, como um filme narrativo, dado a aparente “desorganização” dos elementos da história. Vernet salienta, no entanto, que a noção deve ser operada com elasticidade, pois mesmo o cinema experimental e os filmes “não-representativos” traziam relações de tempo (sucessão, causa e conseqüência) ainda que reduzidas a alguns momentos ou imagens. Por isto, acreditamos que *Cabeças Cortadas* seja um filme narrativo, desde que definidas certas condições e limites.

Estruturado pela natureza simbólica dos gestos, dos objetos em cena, dos figurinos, da mise-en-scène, o percurso narrativo do filme é decisivamente tênue e

³ GARDIES, René. Têtes Coupées. In: *La Revue du Cinema. Image et Son*. (249): 128, abr 1971.

⁴ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*. RJ: Paz e Terra, 1977, p. 75.

incoerente para marcar as divisões formais da obra, visto que se nos prendermos a ele corremos o risco de ignorar o que consideramos essencial na estrutura fílmica: a dissolução de marcações temporais, a longa duração de cada plano e uma estética do excesso e da sobreposição de elementos.

Longe de fabricar uma trama visível, *Cabeças Cortadas* submete a narrativa, o desenvolvimento dos personagens e o próprio desenlace da ação a uma dimensão “onírica” na qual os elementos seguem uma organização aparentemente irracional, embora identificável por um sentido geral de decadência e corrosão.

1.2 – Narrativas múltiplas e fragmentadas

Se há, como sugerimos acima, sinais inequívocos de uma ficção narrativa em *Cabeças*, vejamos de que modo estão articulados e que lugar ocupam na economia do filme. Além disso, se outras formas fílmicas se sobrepõem à narrativa, então, é preciso definir as relações entre elas e os momentos de predomínio do não-narrativo. Veja-se que num inventário preliminar, há inúmeros elementos que se interpõem à história contada: certos objetos recorrentes (como o touro), a manipulação da banda sonora, cenas alusivas a imagens históricas (Diaz com o relógio e o ovo na praia), os diálogos reduzidos e entrecortados, a ausência de ligações entre as cenas (descontinuidade temporal, espacial e dramática). No entanto, o que importa é reconhecer os padrões que articulam estes aspectos no resultado final, isto é, no que Metz chamou de “discurso fílmico”.

Por isto, os impasses mais elementares na formulação de uma sinopse objetiva e concisa, como se o filme narrasse muitas histórias sem narrar nenhuma integralmente, como um pêndulo, cuja apreensão analítica depende do estudo do movimento. A princípio, esta multiplicidade de histórias incompletas se realiza graças a dois procedimentos: na construção das cenas, há uma acumulação excessiva de elementos simbólicos e no percurso do filme, a escolha deliberada pelos diálogos curtos, às vezes com uma ou duas intervenções, produzindo elipses temporais e espaciais imensas. Assim, podemos sugerir que o filme narra os delírios de Diaz,

⁵ AUMONT, Jacque. et. al. *A Estética do filme*. SP, Campinas: Papirus, 1995, p. 92.

mas também as suas conquistas, depois critica-as; narra ainda o surgimento de uma força mítica que o destrói e também o poder espiritual e ritualístico do povo, a derrota de Diaz, as decepções de D. Soledad, as intrigas familiares de Diaz, narra as histórias de uma camponesa-santa, de um cego que enxergou...

Este movimento pendular de uma história a outra colocaria em suspensão a perspectiva narrativa presente no filme, reforçando a ideia de que o relevante não seria a história, mas a atmosfera por onde se movimentam personagens e símbolos. Teríamos, de um lado, os personagens aliados de Diaz, sua esposa (D. Soledad), os cavaleiros “medievais”, os homens capturados (o índio e o mineiro), o médico e o padre, bem como alguns objetos em cena, como a espada, a coroa, as maquetes da caravela; de outro, o universo em torno do Pastor: o coro dos camponeses, o personagem cego, Dulcinea e a Cigana (que joga um papel mais ambíguo), assim como, a foice, a terra e a árvore, enfim, os elementos da natureza solicitados pelo Pastor.

A oposição é emoldurada pelo espaço ficcional que divide poderes e personagens em ambientes definidos: o interior do castelo é o domínio de Diaz; nos campos e estradas, o poder do Pastor. Embora haja ainda algumas cenas, num estábulo, onde se representam pequenos atos teatrais em torno do coro-platéia, sob o olhar de uma câmera fixa. Nestas cenas há momentos de convivência mútua, sem distinções sociais, como se não pertencessem ao universo diegético, mas a uma espécie de “descanso dos atores” que assumem outros papéis ou simplesmente batem palmas, dissolvendo as fronteiras da polarização entre Diaz e o Pastor.

Em termos narrativos, o máximo que podemos afirmar é que o filme trata da história da queda de Diaz e da ascensão do Pastor nos arredores de um castelo, provavelmente, na Europa. Fora isto, tudo contribui para atrapalhar a narrativa, impondo obstáculos, diluindo aspectos relevantes, introduzindo outras pequenas histórias, quase sempre inacabadas.

Em termos de linguagem, poderíamos apontar que a mise-en-scène valoriza o caráter cerimonial e ritualístico do Pastor e de Dulcinea, em contrapartida ao gestual de Diaz e D. Soledad, visivelmente marcados pela farsa; a banda sonora (das músicas e dos ruídos inseridos) tece comentários e altera frequentemente o tom da

cena; os objetos explicitamente simbólicos não têm função narrativa específica, como o touro, as caravelas na sala do castelo, o relógio e o ovo na cena da praia. Além disso, o recurso a referências aponta diferentes caminhos na leitura do filme e de cada cena, como, por exemplo, uma citação literal à Shakespeare, a automutilação dos seios de D. Soledad ou a cena do “mendigo” com um estandarte inspirado no quadro de Goya, *O Enterro da Sardinha*.

1.3 – Um princípio formal: a sobrecarga simbólica

Um levantamento sumário de referências cinematográficas e literárias em *Cabeças Cortadas* encontra inúmeras formas de citação textual, alusão a conteúdos ou traços estéticos, aproximações conceituais com as diversas produções artísticas etc. O filme cita literalmente a peça de Shakespeare, *Macbeth* em pelo menos dois momentos; há trechos de letras de músicas conhecidas cantadas por Diaz; um estranho poema popular declamado por um velho camponês, talvez o nome da personagem Dulcinea, extraído de Cervantes; e numa das cenas finais, a referência à obra citada de Goya. Se ampliarmos a noção, poderíamos ainda analisar a trilha sonora como um tipo de citação que incorpora texto e música ao universo diegético do filme; a presença de Pierre Clementi e Fernando Rabal no elenco nos remete, respectivamente, aos filmes de Pasolini e Buñuel que consagraram o trabalho destes atores. O personagem Diaz, as citações à Eldorado, Alecrim e a Explint retomam o universo ficcional de Glauber no filme *Terra em Transe*.

Outra modalidade de referência, mais complexa de ser capturada, é o exercício de “afinidades eletivas” que Glauber realiza ao se aproximar conscientemente de certos cineastas e tradições culturais. A pesquisa de Duvaldo Bamonte aponta nitidamente as afinidades entre Glauber e Pasolini e oferece um ponto de partida que será oportunamente tratado nesta tese. Em linhas gerais, *Cabeças* dialoga fundamentalmente com o cinema de Godard, de Buñuel e, como indicou Bamonte, de Pasolini. Mas, há também afinidades com diversas tradições das culturas populares, presentes nos cantos do “coro”, na trilha sonora, na definição dos personagens (uma cigana, uma “camponesa-santa”, um Pastor).

Finalmente, *Cabeças* dialoga com os gêneros consolidados da literatura ocidental, dos quais a tragédia é um dos fundamentos da narrativa fílmica, mas se pode encontrar ainda ecos bem nítidos da literatura do real maravilhoso latino-americano. Esta tradição literária está presente não apenas no tratamento natural dado aos fenômenos sobrenaturais – os milagres do Pastor, sua força descomunal e onipresença – mas, na própria constituição do personagem Diaz, cujos traços pessoais (cinismo, auto-complacência e autoritarismo, vilania, exílio na Europa) o assemelham aos ditadores criados, por exemplo, por Angel Asturias (*O Senhor Presidente*) e Alejo Carpentier (*O Recurso do Método*).

O dado essencial desta lista de citações, no entanto, é que nenhuma delas predomina no filme, mas encontram-se distorcidas, ampliadas ou reduzidas, enfim, deslocadas do seu significado original, compartilhando com outras referências o interesse do espectador. Veja-se que simultâneo a estas referências, há ainda uma infinidade de objetos de cena, gestos de personagem, cenários e encenações altamente simbólicos, às vezes enigmáticos, outras vezes, dotados de claros referenciais. Compõem este universo alguns aspectos díspares, mas recorrentes, como a presença de um touro ao lado de Diaz, o ritual mágico do Pastor durante todo o filme, a auto-mutilação de D. Soledad, as apresentações teatrais do estábulo (uma apresentação de músicas caribenhas, um velho camponês que entoia uma versão profana dos 10 mandamentos e um *sketch* do assassinato de um rei), Diaz na praia com o ovo e o relógio, a maquete de uma caravela antiga nas mãos dos aliados de Diaz, a própria foice do Pastor. Resulta deste procedimento um cruzamento de referências, citações, simbologias numa sobreposição de significados produzidos pelo excesso de elementos diegéticos, praticamente, em todas as cenas.

A afluência de citações transformadas, reduzidas ou ampliadas, segundo cada caso, contribui para o efeito de delírio que domina o filme, impondo uma atmosfera onírica que predomina sobre os dados mais realistas. Em síntese, estes procedimentos convergiram para um andamento formal que poderíamos descrever em duas operações simultâneas:

A primeira relaciona-se à fragmentação em episódios que diluiu, mas não dissolveu completamente, a organização narrativa, enfraquecendo-a numa infinidade

de pequenas e incompletas histórias; a segunda operação articulou a narrativa episódica a uma excessiva exposição de objetos simbólicos, num painel de referências múltiplas e amplas, vinculados simplesmente à tradição cultural do Ocidente, mas, reinterpretados numa perspectiva latino-americana.

Configurou-se, assim, um tipo de ordenamento formal em *Cabeças Cortadas* que explica o andamento das cenas e a estrutura do filme, organizados consoante uma espécie de “economia” das forças simbólicas em jogo. Acreditamos, por isto, que esta sobreposição de citações e referências impede uma análise dirigida pelas seqüências do filme e pautada no desenrolar dos acontecimentos, visto que a sobrecarga simbólica subverte as noções de temporalidade e embaralha simultaneamente o tempo histórico (da política e do poder na América Latina) e o tempo narrativo da diegese. Em contrapartida, é possível reunir os elementos fundamentais à interpretação a partir de três perspectivas simultâneas em *Cabeças*: a primeira refere-se ao movimento mais amplo de crítica à cultura européia, particularmente à noção de racionalismo e ao ideário da ilustração; na segunda trata-se de uma crítica política, com bases históricas, ao poder das elites, particularmente à herança autoritária e golpista da América Latina; e, finalmente, a terceira dimensão, diz respeito à valorização da tradição mística e popular, fundada numa força mítica que personifica o desejo de transformação social e projeta o cinema tricontinental como utopia e redenção dos povos subdesenvolvidos.

Estes aspectos, separados apenas para fins de análise, não podem ser completamente isolados, visto que resultam dos procedimentos de linguagem e estão fundidos em cada cena e no conjunto da obra. Entretanto, é possível avaliar o alcance e a importância de cada uma destas dimensões na realização do filme, articulando, para isto, a análise fílmica com o debate cultural promovido em torno de Glauber no exterior, particularmente na França.

Acreditamos que a sobrecarga simbólica e a ação em três frentes expressavam as estratégias de Glauber, depois de *O Leão*, no coração da selva européia, atacando as bases do que considerava uma civilização em crise. O uso exagerado de citações obedecia ao anseio de crítica, incorporação e balanço da cultura européia, sem que o cineasta abandonasse seu ponto de vista latino-americano. Daí, os resultados nem

sempre satisfatórios na equação entre a manipulação de imensas tradições culturais e o esforço de totalização.

Cabeças foi, talvez, o gesto internacional mais ousado de Glauber, num ato de crítica e agressão pela cultura cinematográfica dos seus interlocutores; foi também um momento de balanço, no qual Glauber “salvou” uns poucos cineastas e intelectuais europeus da mira de sua “guerrilha tricontinental” e da sua fome de totalidade.

2 – CRÍTICA À CIVILIZAÇÃO EUROPÉIA

2.1 – A recepção do filme na Europa

A co-produção de *Cabeças Cortadas* era fruto do interesse dos produtores europeus por Glauber e pelo Cinema Novo, desde o início dos anos 60. Prestigiado pelas revistas de cinema na França e na Itália, Glauber participava freqüentemente dos festivais de cinema europeu, concorrendo aos prêmios ou simplesmente apoiando outros filmes do Cinema Novo. Em 1969, ele recebeu, no Festival de Cannes, o prêmio de melhor mise-en-scène pelo *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (*Antonio das Mortes*, na Europa) que o consagrou como um dos principais cineastas do Terceiro Mundo.

Naquele contexto, segundo Augusto M. Torres, crítico espanhol que integrou a equipe de produção de *Cabeças Cortadas*, Glauber recebeu o convite para filmar na Espanha, nas seguintes condições:

Unos días antes de la concesión de los premios [em Cannes], Rocha recibe una llamada telefónica de Barcelona. Pedro I. Fages, crítico e distribuidor catalán, que le conoció esporádicamente hace unos días, máximo admirador de O Dragão da Maldade, le ofrece cien mil dólares para hacer una película en España en condiciones de absoluta libertad y sobre el tema que quiera⁶.

A iniciativa dos produtores inspirava-se na expectativa de que Glauber era um grande talento latino-americano e que poderia dirigir um filme de qualidade, talvez outra “obra-prima” como *Antonio das Mortes* e, quem sabe, ganharia até alguns prêmios internacionais, garantindo o retorno financeiro para os produtores, mesmo numa circulação restrita aos cineclubes e circuitos de cinema de arte.

Glauber aceitou o convite, dirigiu e montou um filme em aproximadamente dois meses, entre outubro e novembro de 1969, em Barcelona e outras cidades menores da Catalunha. *Cabeças Cortadas* foi exibido publicamente pela primeira vez

⁶ TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1970, p. 68.

no Festival de San Sebastian, na Espanha, em julho de 1970, depois no Festival de Pésaro, na Itália, provocando polêmica entre público e crítica. No início de 1971, ao ser exibido em Paris indignou a maioria dos críticos e jornalistas franceses⁷.

O que teria provocado reações tão negativas, ou, no mínimo, tão reticentes da crítica européia, particularmente, da crítica francesa? Afinal, eram os mesmos críticos que haviam tratado Glauber, até então, como um dos “plus originaux des jeunes cinéastes mondiaux”, na expressão de Michel Estève⁸?

A recuperação do debate sobre o filme pode ser útil porque em primeiro lugar, nos permite compreender parte expressiva dos desentendimentos entre Glauber e a crítica européia; em segundo lugar, indica uma questão-chave tanto do filme quanto da postura de Glauber naquele momento: a perspectiva de incorporação e interpretação dos padrões estéticos e da história européias.

Uma nota minúscula no jornal *Actualités* exemplifica uma reação comum entre os críticos franceses e espanhóis que consideraram o filme confuso, mal realizado e excessivamente simbólico:

Dans Têtes Coupés, si le propos général reste encore assez clair, l'utilisation constante d'un symbolisme confus complique tout: il s'agissait probablement pour Glauber Rocha de mettre en évidence le décalage qui existe entre les possédants et les hommes au pouvoir d'une part, le peuple d'autre part. Décalage dans le mode de vie, les préoccupations, impossibilité d'échange et de dialogue débouchant sur les difficultés de l'exercice du pouvoir et la fameuse solitude des grands⁹.

O autor anônimo aponta ainda o excelente desempenho de Francisco Rabal no papel do protagonista Diaz II, prejudicado, porém, pelos graves erros da direção de Glauber que tornara o filme “insuportável”:

surchageant sans cesse son film par une accumulation de scènes symboliques, ou trop elliptique pour que leur sens soit évident, ou beaucoup trop appuyées pour que le spectateur ne se lasse bien vite¹⁰.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 103.

⁸ ESTÈVE, Michel. Avant-propos. In: Le “Cinema Nôvo” brésilien (2): Glauber Rocha. *Études Cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes Minard, (97-99) : 03, 1973.

⁹ Nota não assinada em *Actualités*. 21 mar 1971.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

Um artigo assinado apenas por H. D., no *L'Express*, sugeria que Glauber ao “atravessar o oceano” e colocar o seu talento a serviço de uma “révolution hors des frontieres de son pays” perdera a força dos primeiros filmes – ligados à miséria, à fome e à esperança de transformação social do seu povo. Tanto *O Leão*, quanto *Cabeças*, seriam marcados por um “symbolisme puéril et outrancier”, no primeiro sob a influência de Brecht, Godard e Eisenstein, no segundo, pelas marcas do cinema de Buñuel. O crítico lamentava que, apesar das evidências do talento de Glauber, especialmente em *Cabeças*, separado de suas raízes, “il s’est, cette fois, laissé aller à un délire stérile”¹¹.

Estes artigos enfatizaram de modo diverso que o uso exagerado de simbolismos teria esterilizado a força política de Glauber, visto que o filme se distanciava demasiado da “realidade”. Noutra nota curta em *L'Humanité*, um diagnóstico semelhante, assinado por A. Cervani:

*Têtes Coupées est une sorte de récital dramatique essayant de faire se rejoindre les accents du théâtre shakespearien et ceux de la tradition bunnuelienne. Un tyran, son univers fantastique, des attitudes distordues, des hurlements. Rien ici ne renvoie à une réalité immédiate*¹².

Finalmente, em *Actualités*, uma nota assinada pelas iniciais J. L., concentra exemplarmente as referências cinematográficas que teriam prejudicado Glauber:

*Les admirateurs de Glauber Rocha s’aperçoivent que ses films, privés de leur figuration nationale, sont rudimentaires et que les personnages stéréotypes grossièrement n’y ont pas la moindre consistance*¹³.

Além disso, segundo a nota do jornalista, o filme pecava ao imitar as mais “contestáveis manias” da vanguarda europeia, evidente pela escolha de certos atores (especialmente, Pierre Clementi) e pela recorrência aos longos planos fixos “à la maniere de Godard” – este “suíço pró-chinês” completamente “démonétise” em Paris. O filme seria, enfim:

la manifestation grotesque, bâtarde, d’un primitif qui se met à l’école de la

¹¹ H.D. Carnaval pour une révolution. In: *L'Express*. Paris, 21 mar 1971.

¹² CERVANI, A. Têtes coupées et Le Lion a sept tetes. In: *L'Humanité*. Paris, 17 mar 1971.

¹³ J.L. *Actualités*. 28 mar 1971. s/ título.

*décadence la plus faisandée des vieux pays*¹⁴.

Nas críticas acima, há uma notável repetição de argumentos que poderíamos sintetizar em dois aspectos: o primeiro, refere-se aos efeitos nefastos que o “translado” de Glauber havia provocado na sua vitalidade estética e política, lançando-o numa empreitada sem lastro, demasiadamente subjetiva e simbólica para ser compreendida; o segundo aspecto, diz respeito ao esforço equivocado deste diretor na incorporação dos cineastas europeus, produzindo, no filme, uma mistura confusa e imprecisa de referências – em geral, vistas como desnecessárias, dada a própria qualidade do cinema de Glauber.

Estes críticos, entretanto, mal conseguem dissimular o tom de fastio ou irritação com as mudanças do cineasta, asseverando decepcionados que Glauber tinha “desviado” de um caminho tão promissor. O pano de fundo que explicaria esta atitude não era apenas o tratamento paternalista dado ao jovem cineasta brasileiro, mas uma incompreensão sobre o papel dos dados culturais recrutados por Glauber no filme.

Em outros artigos sobre o filme, apesar de mais generosos, pode-se notar a mesma insistência no papel central das referências cinematográficas e literárias de *Cabeças Cortadas*: Os críticos notaram a presença de Shakespeare (em *Macbeth* e *Hamlet*), Garcia Lorca (*Noces de Sang*), Ramon Valle-Inclán (*Tirano Bandejas* e *Divinas Palabras*), Miguel Angel Asturias (*El Señor Presidente*) e do realismo fantástico de Garcia Marques; entre as influências cinematográficas: Buñuel (*L'Age d'Or*, portanto, ligado ao surrealismo), Godard (especialmente, do período do Grupo Dziga Vertov), Pasolini e Camelo Bene (citados pela aproximação com a noção de “cinema-poesia”)¹⁵.

A indicação destas marcas, segundo os críticos, tecia o pano de fundo explicativo do filme, fosse para justificar a diluição estética de Glauber, fosse para indicar suas prerrogativas de cineasta eloqüente. Isto não era um procedimento

¹⁴ Idem, *ibidem*.

¹⁵ TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*, p. 10; MARTIN, Marcel. Le Sang a la tete. In: *Cinéma 71*. Paris, (155): 140-142, abr 1971; CIMENT, Michel. Confortable San Sebastian. In: *Cinéma 70*. Paris, (150): 19-22, nov 1970; GARDIES, Rene. Têtes Coupées. In: *La Revue du Cinema. Image et Son*. (249): 128, abr 1971.

novo na crítica européia sobre os filmes de Glauber, como se pode asseverar em uma análise de Michel Estève sobre *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964), na qual afirmou as influências do teatro japonês, de Eisenstein, da tragédia shakespeariana, das canções de gesta, da poesia e do lirismo do romanceiro brasileiro¹⁶. Entretanto, a novidade era o valor excessivo que as citações ganhavam na interpretação do filme, como sugeriu, por exemplo, Marcel Martin ao apontar a influência de *L'Age d'Or* (Luis Buñuel) em certas cenas e no tom surrealista, a procura de um cinema-poesia, influenciado por Bene e Pasolini, e uma aproximação arriscada com o cinema de Godard: um conjunto de influências prejudiciais que atrapalhavam as intenções do filme¹⁷.

Michel Ciment, de modo menos enfático, também apontou problemas parecidos numa crítica publicada em *Cinéma 70*:

*Glauber Rocha s'essaie de nouveau à la parabole politique, mais abandonne cette fois le premier niveau (narratif) pour nous livrer directement des images-symboles. Il s'inscrit en cela dans un courant moderne (Bene, Pasolini, Godard) mais je ne suis pas certain que son art y gagne en originalité, en clarte politique ni même tout simplement en richesse allegórique ou lyrique*¹⁸.

Em *Le Nouvel Observateur*, Jean-Louis Bory criticou a falta de clareza política e o desejo de criar enigmas no filme, o que dificultava o entendimento da alegoria revolucionária – traço marcante no cinema de Glauber. Segundo Bory, seria possível identificar o tema do tirano, “évocation d'un mythe” do poder ditatorial da América Latina, com suas obsessões, medos, lutas e relações:

Mais l'ensemble est noyé dans une sauce surréalisante qui ne fait pas toujours passer le poisson. Est-ce à cause de la présence de Francesco (sic.) Rabal, de Pierre Clementi? A cause du climat espagnol? On pense à Buñuel à plusieurs reprises 'pasolinisé'. Je ne sais pas si on voit bien ce que peu donner ce mariage. Rocha, dans l'affaire, disparaît. Et ce qu'il veut dire s'évanouit. Il faut qu'il se méfie, comme de la

¹⁶ ESTÉVE, Michel. *Cinéma et Condition Humaine*. Paris, Editions Albatros, 1978, p. 85.

¹⁷ MARTIN, Marcel. *Le Sang a la tete*, pp. 140-142.

¹⁸ CIMENT, Michel. *Confortable San Sebastian*, pp. 19-22.

*peste, des influences européennes*¹⁹.

Finalmente, uma crítica publicada em *Témoignage Chrétien* por Gaston Haustrate, afirma existir uma continuidade entre *Cabeças* e o cinema anterior de Glauber, visível especialmente, no estilo e no modo de sua “écriture”. O artigo elogia as escolhas estéticas e sugere que o fascínio dos filmes do cineasta brasileiro estaria na conjugação eficaz entre mensagem revolucionária e expressão artística original. Mas, lamenta que o filme tenha uma carga simbólica exagerada e que, apesar do lirismo, Glauber teria perdido seu “feu sacré qui habitait son imagination”. Para ele Glauber:

*appliquait à des continents (l’Afrique et l’Europe) des formules d’approche peut être trop délibérément spécifiques au Brésil*²⁰.

Este procedimento, segundo Haustrate, tornaria demasiadamente esquemático os recursos imaginativos do cineasta, provocando a perda do lirismo e a capacidade de improvisação:

*Il n’est pas bon que le secret d’une construction ou d’une inspiration apparaisse par trop sur l’écran. Ses ressorts imaginatifs mis à nu, c’est la rançon que paie Rocha à une extrapolation universelle un peu inconséquente ou pas assez réfléchie*²¹.

Em síntese, as críticas ao filme referem-se ao excesso de imagens simbólicas, lamentam as influências européias e a conseqüente perda de lastro histórico com o Brasil e a realidade do Terceiro Mundo. Tudo para explicar porque o filme era pouco compreensível ou “insuportável” ou inconsistente, segundo o critério adotado pelo crítico. No melhor dos casos, os argumentos da crítica francesa justificavam a perda da vitalidade política, tão potente nos filmes anteriores.

No início dos anos 70, o cinema moderno movimentava uma infinidade de debates e publicações especializadas na Europa, tendo a França como epicentro. A articulação entre estética e política era dada como componente natural dos filmes envolvidos neste combate contra o cinema hollywoodiano.

Em 1970, Godard já havia se consagrado como principal referência da nova

¹⁹ BORY, Jean-Louis. Têtes Coupées de Glauber Rocha. In: *Le Nouvel Observateur*. Paris, 8 mars 1971.

²⁰ HAUSTRATE, Gaston. *Témoignage Chrétien*. 11 mars 1971.

geração, com mais de trinta filmes realizados, entre os quais *Pierrot lê fou* (1965), *La Chinoise* (1967) e *Vent D'est* (co-dirigido por Jean-Pierre Gorin). Além dele, Truffaut e Resnais, entre outros compunham o time de cineastas e críticos engajados na experiência da Nouvelle Vague.

Na Itália, o neo-realismo não se constituía mais como um movimento cultural propriamente dito, embora ainda influenciasse o debate cinematográfico. Pautado por carreiras individuais, os diretores dos anos 50 seguiam caminhos distintos ou mesmo antagônicos, como Visconti e Bertolucci. Naquele ambiente, Pasolini era a referência mais radical e emblemática da crítica à narrativa clássica e aos temas centrais da civilização católica. Além do célebre artigo, “Cinema de Poesia”, publicado a partir de 1965 em inúmeras revistas européias e americanas, Pasolini já havia realizado *O Evangelho segundo São Mateus* (1965), *Teorema* (1968) e *Pocilga* (1969).

Sylvie Pierre, atenta a estes elementos, procurou explicar, ao mesmo tempo, o filme de Glauber e a reação generalizada da crítica. Ela indicou, em primeiro lugar, uma fidelidade do diretor ao cinema autoral, pouco afeito às soluções de compromisso – o que teria provocado o estranhamento dos críticos europeus. Pierre sugeriu com isto que, após o sucesso de *Antonio das mortes*, Glauber poderia repetir a fórmula e se tornar um diretor de sucessos na linha do cinema político narrativo. Entretanto, *O Leão de sete cabeças*, um filme explicitamente marxista, rodado na África, poucos meses antes de *Cabeças Cortadas* já indicava o fim do namoro com a crítica e o público europeus. Com *Cabeças Cortadas*, afirmou Pierre, Glauber teria levado:

ainda mais longe a pesquisa sobre as raízes imaginárias surrealistas-barrocas de sua cultura, ampliando, aliás, o ponto de vista brasileiro para o conjunto da cultura latina, incluindo a hispanidade. A provocação, desta vez, não é somente política, ao fazer uma análise (ao menos, um divã) da paranóia ditatorial, mas sobretudo estética: Glauber Rocha faz de godard-garrelismo, projetos intermináveis, cinema declarado a um só tempo estático e histérico, diante do qual a crítica européia prefere, em geral, reagir com um silêncio educado, quando não simplesmente com um ‘hum! que

²¹ Idem, *ibidem*.

*aborrecido... não se vê mais o bravo Terceiro Mundo faminto, torturado, revoltado*²².

Pierre sugere neste trecho que Glauber havia provocado em demasia a crítica ao atacar o próprio fundamento estético do cinema moderno francês, nas figuras de Godard e Philippe Garrel, transformando ou evidenciando o beco sem saída a que haviam chegado estes cineastas. Isto teria gerado descaso e aborrecimento dos críticos com os novos caminhos abertos pelo cineasta, como, de fato, pudemos verificar nos artigos e notas analisados acima.

Além disso, Pierre identifica que a atitude negativa dos críticos franceses tinha fundamento político e envolvia as diferenças culturais entre Europa e América Latina. Afinal, ela aponta, em tom irônico, que a crítica reagiu assim porque Glauber não se manteve como cineasta do Terceiro Mundo, tratando dos assuntos pertinentes ao Terceiro Mundo.

Sylvie Pierre desloca para segundo plano a noção de influência, central nas críticas anteriores, e enfatiza o interesse de Glauber pela pesquisa das raízes “surrealistas-barrocas” da América Latina. Os traços que apareciam como influências do cinema europeu eram, segundo ela, uma forma de provocação estética, pois revelariam o caráter “histórico” e “estático” do cinema moderno francês.

No entanto, esta provocação não se restringe ao que a autora chama de “godard-garrelismo”, mas está vinculada a uma interpretação de inúmeras tradições da cultura européia, presentes no filme, mas rearticuladas numa nova matriz.

Em linhas gerais, as alusões da crítica francesa às influências de Glauber na realização de *Cabeças* eram, portanto, pontuadas pela experiência acumulada do cinema moderno nos anos anteriores. Godard e Pasolini eram referências fundamentais na constituição de um cinema que parecia definitivamente libertado dos códigos, convenções e padrões técnicos de Hollywood. Buñuel também, mas definitivamente consagrado e distante da efervescência cultural.

O vínculo de *Cabeças* com as obras anteriores de Glauber foi discutido por Torres e Gardies que apontaram em *Terra em transe*, a matriz explícita da

²² PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papyrus, 1996. p. 67.

continuidade e da coerência das obras. Segundo Torres, *Cabeças* estaria narrado:

*dentro de um estilo plenamente caótico, cuyas raíces habría que buscar en la escena de la coronación de Díaz en la playa en Terra em Transe, que es la loucura tropicalista que ya se apuntaba en las más recientes y mejores obras del 'Cinema Nôvo'(...)*²³.

De pouco alcance analítico, o artigo de Torres, no entanto, revela o esforço de interpretar o filme segundo códigos culturais brasileiros, explicando o estilo “caótico” como resultado da “loucura tropicalista”. Gardies é um dos poucos críticos que aprofundou a análise do filme, propriamente dita, abandonando as referências e citações. Ele afirma que *Terra em Transe* era o balanço de uma trajetória política, moldada pela agonia de um personagem, numa atmosfera de balanço de sua vida pública. *Cabeças* trataria da mesma problemática, mas num outro momento:

*Têtes Coupées se situe lui aussi tout entier à l'orée de la mort. Un vieux monarque, au moment de prendre congé du pouvoir et de la vie, doit affronter une dernière fois les ombres de son règne: amis et ennemis, puissances et mythes*²⁴.

Segundo ele, o filme era um “chant funèbre”, marcado pelas incertezas e pela busca de respostas do próprio Glauber, ele mesmo mergulhado numa crise profunda, provocada pelas condições políticas brasileiras: o agravamento da repressão da ditadura militar e o rompimento forçado da experiência do Cinema Novo. Neste contexto, o filme deveria ser visto como uma “poesia”, dado que ambos obedeciam a mesma estrutura metafórica:

*L'image se charge de référence et de dimensions superposées. Dans le miroitement des significations historiques, culturelles, mythiques, esthétiques, qui se produit alors, glissant les unes dans les autres comme en un jeu de miroir infini, les images filmiques se parent des vertus de l'image poétique*²⁵.

Macbeth, segundo Gardies, é a única referência literária notável, pela citação ao bosque de Dunsinane e pela frase de Diaz – “l'histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire”, pois ambos informam um princípio geral que se articula à estrutura poética:

²³ TORRES, Augusto M. Glauber Rocha y Cabezas Cortadas, p. 10.

²⁴ GARDIES, Rene. *Têtes Coupées*, p. 128.

*La théâtralité ici poursuit l'essence même du tragique: matérialisation du destin, répétitif et implacable, dans la suspension du temps. Voilà pourquoi, encore, la narration s'avère rigoureusement a-chronologiques*²⁶.

No livro de Gardies sobre Glauber, ele retoma a análise de *Cabeças* incorporando-a no conjunto da obra. Gardies se opõe a idéia de que este filme seria heterogêneo e distoaria dos anteriores, argumentando em duas direções complementares. De um lado, pautado na semiótica e nas teorias estruturalistas, ele produz uma análise sobre o que denomina o “texto plurifílmico”, articulando os seis longas-metragens dirigidos por Glauber num único “texto”, visto como um “conjunto dotado de unidade e coerência”²⁷. De outro, o autor destaca as especificidades de cada filme, sempre remetidas à noção de uma “única” obra e pontuadas por uma tese geral a respeito do universo cinematográfico de Glauber. Neste sentido, a “coerência” de *Cabeças* no conjunto exigiria uma análise da expressão simbólica do mesmo fenômeno já presente nos filmes anteriores: o mito da redenção do povo – nítido, por exemplo, em *Deus e o Diabo* e no *Dragão da maldade*. Segundo Gardies, a estrutura formal de *Cabeças* estaria pautada numa linguagem próxima da poesia, referenciada pela narrativa não linear, fragmentária, sintaticamente livre:

*As seqüências se apresentam como uma associação de imagens (no sentido poético do termo) no terreno da ordem do poema (no uso que dele faz a linha Rimbaud, Saint-Pol-Roux, Reverdy, surrealismo). Liberado da preocupação analógica da narrativa, Glauber Rocha exprime em estado puro o funcionamento das estruturas míticas. Uma seqüência hermética ganha clareza de sentido desde que aos arquétipos se ligue a organização seqüencial e reticulada de suas imagens*²⁸.

Este nível de reflexão sobre o filme, infelizmente não teve ecos na crítica francesa que preferiu, como ironizou Sylvie Pierre, um “silêncio educado”. Entretanto, a direção apontada por Gardies na análise das “estruturas míticas” e da configuração das imagens tem decorrências muito férteis para uma compreensão

²⁵ Idem, ibidem, p. 129.

²⁶ Idem, ibidem, p. 130. Grifo do autor.

²⁷ Idem, Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*. RJ: Paz e Terra, 1977. p. 42.

²⁸ Idem, ibidem, p. 66.

global da obra.

2.2 – A dinâmica das citações em Glauber Rocha

Nas entrevistas e artigos publicados, Glauber apontou os autores, os gêneros e os temas da cultura européia que ele pretendeu discutir no filme. As explicações do autor produziram um volume considerável de informações, nem sempre disposto a esclarecer o assunto. Ao contrário, conforme o contexto, o entrevistador ou o veículo de comunicação, Glauber parecia motivado por objetivos distintos que alimentavam uma “fala de ocasião”, feita às vezes para desnortear o interlocutor ou para lançar o filme em outros combates nem sempre associados explicitamente à narrativa ou aos temas mais visíveis.

As primeiras indicações de Glauber sobre *Cabeças Cortadas* são anteriores à escrita do argumento, quase simultâneas ao convite dos produtores espanhóis. Glauber afirmou, segundo Torres, que gostaria de fazer uma adaptação de *Tirano Banderas*, de Ramon Valle-Inclán ou de *Noces de Sang*, de Lorca, autores que lhe interessavam muito naquele momento²⁹. Alguns meses depois, em setembro de 1969, ainda negociando com os produtores, sugeriu que havia escrito a história do filme e que era “una especialísima adaptación de *Macbeth* de Shakespeare en la que el personaje central será un dictador latinoamericano, exilado en un país europeo, en España, aunque nunca se dirá”³⁰.

Na época do lançamento, no festival de San Sebastian e na Mostra Internacional de Pésaro, na Itália, ambos em 1970, Glauber ofereceu novas explicações sobre o processo criativo e a realização de *Cabeças*, acrescentando inspirações de uma obra de William Faulkner, *Wild Palms*, na qual o protagonista seria um velho e poderoso fazendeiro norte-americano, “com o olhar voltado para o passado”³¹. No caderno de apresentação, em Pésaro, Glauber ressaltou ainda que o filme não possuía uma sintaxe tradicional, mas estaria próximo do teatro e da poesia:

²⁹ TORRES, Augusto M. Glauber Rocha y Cabezas Cortadas, p. 69.

³⁰ Idem, ibidem, p. 71.

³¹ TORRES, Augusto M. Sul processo creativo di *Cabezas Cortadas*. Caderno no. 01, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970. p. 23. APUD: VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber: um olhar europeu*. SP: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; RJ: Prefeitura do Rio, 2002, p.132.

*O importante, em Cabeças Cortadas, não é o que é narrado, mas o valor plástico, sonoro e dramático de cada cena. A história tem um princípio e um fim, mas para mim a coisa mais importante é a composição de cada episódio. É um filme construído de 'imagens e sons'. É um filme que procura estabelecer uma comunicação com a sensibilidade do espectador, utilizando uma linguagem diferente daquela do cinema tradicional. Nesse caso, o espectador deve aceitar o filme como se lesse um poema, como se escutasse uma música, ou como se contemplasse uma mostra de pintura*³².

As influências de *Cabeças*, segundo Glauber, poderiam ser atribuídas apenas de modo indireto, já que o filme oscilava entre uma noção arbitrária do surrealismo espanhol e uma transparência temporal incorporada inconscientemente de Borges³³. Shakespeare, neste esquema explicativo, entraria pela porta dos fundos, da “forma mais antishakespeareana possível, como se fosse citado insolitamente em um texto de Borges”³⁴.

Numa carta enviada a Michel Ciment, Glauber respondia cordialmente as análises do crítico de *Positif* com quem mantinha uma longa amizade:

*Sobre Cabeças eu te dizia que era uma tragédia não shakespeareana, uma comédia não buñuelesca, um filme meu, livre, a política latino-americana vista segundo Borges, um filme que não é recuperável pela direita nem utilizável pela esquerda (...) e, como escreveu Muñoz Suay [um dos produtores], o filme já tem uma utilidade no cinema espanhol*³⁵.

Em outra oportunidade, Glauber explicitava sem rodeios ao produtor Claude-Antoine a relação entre as referências culturais de *Cabeças Cortadas*, afirmando que se tratava do primeiro filme verdadeiramente surrealista, desde *A Idade do Ouro*: “um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável da tragédia”,

³² ROCHA, Glauber. Presentazione. Caderno no. 01, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970. p. 09. Apud: VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber: um olhar europeu*, p. 134.

³³ ROCHA, Glauber. E. Viani: Entrevista (in tre tempi). Caderno no. 01, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970. p. 20. APUD: VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber: um olhar europeu*, p. 134.

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ BENTES, Ivana. (org.). *Cartas ao Mundo/Glauber Rocha*. SP: Companhia das Letras, 1997, p. 372.

enfim, “um filme irônico no fundo em relação a tudo isso”³⁶.

Finalmente, em junho de 1979, quando a censura liberou a exibição do filme no Brasil, Glauber retomou suas explicações, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*:

*Cabeças cortadas é um filme que deve ser visto através de símbolos e significantes. É um filme estruturalista. Reduzi toda história ao significante. Temos mouros, índios, América Latina colonizada, Espanha moura, encontros de vários mundos. Diaz poderia ser a história de um louco que pensa que é ditador. (...) Cada vez que vejo o filme encontro novas explicações. Há todo um arco de sugestões. Deixei que o trabalho seguisse a estrutura do sonho, tal como Borges e em Shakespeare*³⁷.

Para completar a explicação, Glauber informava que lera *Macbeth* e *A Tempestade*, antes de realizar o filme e que o dramaturgo inglês estava presente de um modo pouco shakespereano, uma vez que o filme poderia também ser definido como uma “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”³⁸.

No conjunto destas citações, talvez a imagem mais enigmática e instigante seja exatamente esta mistura inédita de Borges e Shakespeare. Esta sentença pode se esclarecer se levarmos em conta os papéis simbólicos que Glauber atribuía ao escritor argentino e ao dramaturgo inglês nos textos produzidos naquele período.

A citação a Shakespeare, particularmente, não era casual ou aleatória na seara das referências, mas resultado de uma incorporação específica do que Glauber julgava como central na história da cultura européia. Alguns artigos escritos em Roma, em 1974, evidenciam a presença do dramaturgo no esquema explicativo montado por Glauber para conectar e atualizar a experiência teatral brasileira aos padrões europeus³⁹.

Nestes textos, sobressai uma representação de Shakespeare como fundador do teatro moderno, capaz de atualizar a tradição grega, num empenho civilizador

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 390.

³⁷ Declaração de Glauber Rocha ao *Jornal do Brasil*, tomada por Cícero Sandroni em 8 de junho de 1979, na oportunidade da primeira exibição do filme no Brasil. APUD: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, p. 259.

³⁸ Idem, *ibidem*.

³⁹ Os textos são: A questão teatral 74, Orlando Senna comanda o Xô 75, Teatrobraz 75, Palma de Ouro 75, publicados em ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, respectivamente em pp. 259-261, 272-275, 275-280, 281-288.

(herança do próprio teatro grego, ele também civilizador dos rituais religiosos que o precederam):

*A ciência teatral grega foi desenvolvida por Shakespeare, que buscou Deus dentro do homem, por Brecht, que expulsou Deus do homem*⁴⁰.

Esta espécie de sacralização do ser humano, segundo Glauber, aproximava o homem da imortalidade, dado histórico que representava um avanço no tempo de Shakespeare, mas que era insuficiente para expressar a crise contemporânea. Daí o arco entre Shakespeare e Brecht para definir os percalços e as conquistas do teatro, como expressão social da civilização européia. Nesta dinâmica entre os dois autores, Glauber extraí de Shakespeare um “método” capaz de “teatralizar a História”, isto é, encenar e atualizar o drama da experiência humana.

Num texto de 1975, “Shakespeare & Brecht Cia. Tropical” (publicado com o título “Teatrobras 75”), este balanço parecia mais completo. Glauber lançou mão de uma estratégia de citações eloqüente e vertiginosa, capaz de aproximar tradições, avaliar influências e analisar os saltos estéticos e políticos efetuados no teatro brasileiro, como se pode notar no texto:

*João Caetano, quatrocentos anos depois de Shakespeare, desconhecia Molière e explodia Carlos Gomes cuja Ópera repetia Verdi e Wagner em mitologias guilhotinadas pela Revolução Francesa*⁴¹.

Neste artigo, Glauber realizou um exame do teatro brasileiro, mas não faltaram avaliações sobre a tradição ocidental, de Ésquilo e Aristófanes, a Brecht, Peter Weiss e Julien Beck, entre as quais, o papel de Shakespeare é notável, visto que ele “resumiu o máximo de consciência a ponto de materializar a dialética Eztetyka do poder que gera o câncer na cama de ouro”⁴².

Entretanto, esta “dialética shakespeariana” sobre a intriga palaciana, capaz de revelar o “câncer” das relações privadas das elites seria, segundo Glauber, o ponto de virada e o limite possível de Shakespeare, posto que ele não teria condições históricas para compreender as razões econômicas e políticas dos conflitos que

⁴⁰ ROCHA, Glauber. A Questão Teatral 74. In: ----- . *Revolução do Cinema Novo*, p. 260.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 275.

⁴² Idem, *ibidem*, p. 279.

dramatizava. Glauber apontava, então, que as peças de Shakespeare construíam uma história “sem beleza”, isto é, sem a musicalidade e a poética presentes, por exemplo, na ópera de Wagner. Nas narrativas de Shakespeare, sentencia o cineasta:

Reis se degladiam pelo poder, comerciantes idem e o povo serve, comenta, aceita que a Hystorya é cíclica não entendendo Shakespeare que seus monstruosos personagens idiotas loucos num mundo sem começo nem fim de Hystorya sem pé nem cabeça são produzidos por um sistema Patryarkal desd-Eras pré-Hystorycas até o Renascymento Kapytalysta duma Oropa apossada em seu território por invasões muçulmanas encostando Ocidente em geleiras nórdicas⁴³.

Glauber pressupõe que Shakespeare não tinha a exata dimensão daquilo que revelava: a crise e a desordem da civilização européia, num mundo “sem pé nem cabeça” produzido por um sistema patriarcal e pressionado pelas invasões muçulmanas – provável alusão aos inúmeros fluxos migratórios para a Europa.

A citação à ausência de sentido também está em *Cabeças Cortadas*, inserindo o filme no debate sobre a crise civilizacional capturada por Shakespeare. Como veremos, estas citações traziam uma forte conotação política na medida em que a corrosão do poder ditatorial no filme era fruto da ausência de significado no mundo, segundo a última fala de Diaz: uma história “sem pé nem cabeça”, contada por um “idiota”.

Em suma, Shakespeare seria, na visão de Glauber, um ponto de partida capaz de inaugurar uma tradição que desaguardaria no século XX, no teatro de Brecht. Entretanto, este manancial de temas e de reflexões, especialmente, sobre as relações de poder não havia se esgotado e serviria a Glauber na composição de *Cabeças cortadas*.

Retomando o fio da meada, isto é, *Cabeças* como “viagem borgeana pela obra de Shakespeare”, consideramos que a citação ao escritor argentino teria duas motivações complementares: de um lado, ele era referência notória da literatura latino-americana no contexto europeu, e de outro, era também um dos raros autores capazes de construir um “universo literário” próprio, autônomo e reconhecido por

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 278.

certas características.

No artigo “A Estética do Sonho”, apresentado em janeiro de 1971, na Columbia University, Glauber definiu a literatura de Borges como exemplo de “arte revolucionária” aprisionada pela direita, mas ressaltou a ruptura estética (inclusive, formal) do escritor com os padrões do racionalismo europeu⁴⁴. Este artigo, em tom de manifesto, retomava os temas tratados em “A Estética da Fome” (1965) e apontava uma direção mais radical para o papel do cinema na América Latina.

Segundo Glauber, *Terra em transe* representou um “*manifesto prático da estética da fome*”, atacado pelas “críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários de esquerda”, obteve repercussão internacional favorável e consolidou a posição independente e livre do cineasta. Esta análise sugeria que Glauber havia encerrado um capítulo na sua história pessoal, garantindo-lhe condições de dar novos passos, visto que ele já via sua condição como cineasta reconhecido internacionalmente.

Para preparar o novo lance, Glauber propõe retomar a discussão entre arte, revolução e pobreza em novas bases. O desafio não seria apenas expressar-se pela fome, mas romper radicalmente com as manifestações pautadas no racionalismo europeu. Este rompimento, segundo o texto, passaria pela redefinição da “arte revolucionária” que não poderia se limitar ao ativismo político, nem se deixar aprisionar pela direita. Nestes pólos, estariam respectivamente *La hora de los hornos*, filme do argentino Fernando Solanas e a obra de Jorge Luís Borges. No entanto, a terceira via, por onde trilhou o Cinema Novo, deveria lançar novas discussões estéticas sobre a experiência humana. Segundo Glauber:

*Uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica*⁴⁵.

Esta arte revolucionária mantinha-se descontínua no Terceiro Mundo, porque sofria as repressões do racionalismo, imposto pelo colonizador e incorporado à prática política e cultural do colonizado, inclusive, dos grupos de esquerda no Brasil. Deste modo, submetido às concepções racionalistas, o artista dos países

⁴⁴ ROCHA, Glauber. A Estética do Sonho. In: -----.*Revolução do Cinema Novo*, p. 250.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 249.

subdesenvolvidos não teria condições de produzir uma ideologia revolucionária integral, nem de criar uma arte que refletisse a profundidade dos seus sonhos e o aproximasse dos homens.

Ele conclui neste diagnóstico que a única saída para a libertação seria, portanto, a ruptura com a razão burguesa européia. Esta ruptura, porém, não poderia contar com a razão revolucionária européia, pois acabaria nos braços do padrão cultural do dominador. Romper significaria para o cineasta, reinventar a arte e a sociedade em novas bases não-rationais e totalmente genuínas. É neste ponto que Glauber retoma o tema da pobreza e da fome, visto que esta condição existencial seria matriz do pensamento latino-americano:

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psiquicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística⁴⁶.

Esta mentalidade mística traria o alimento vital da revolução e Glauber a caracterizava como fenômeno que explicitaria a anti-razão e comunicaria as tensões e rebeliões da pobreza. Por isso, a razão dominante classificava o misticismo como irracionalismo e reprimia as manifestações religiosas e políticas, já que reconhecia nelas a força incontrolável de ruptura completa. No fragmento abaixo ele registra:

A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando ainda acionado pela razão burguesa, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta⁴⁷.

A revolução, afirma Glauber, precisaria gestar-se no misticismo, ponto de intersecção entre a pobreza e as forças irracionais das massas pobres. A prática histórica se realizaria nessa encruzilhada, na qual a linguagem mística traduziria uma

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 250.

⁴⁷ Idem, ibidem, p. 250.

revolução que não poderia ser apreendida pelos instrumentos da razão, porque seria imprevisível e incompreensível para o colonizador. A verdadeira arte revolucionária deveria, portanto, mergulhar no irracionalismo – arma capaz de libertar nossa ação política e cultural.

De modo semelhante, mas numa perspectiva que rompe com as teses polares entre racional e irracional, Enrique Dussel e Michel Löwy também afirmam a presença dos mitos no pensamento revolucionário latino-americano desde o final do século XIX e, em especial nas décadas de 1950/60. Hoje ainda, a mística está presente nos caracoles mexicanos, nas romarias da terra e nas lutas do MST.

Neste ponto do texto, Glauber repete a mesma ressalva presente em “A Estética da fome”: o “amor ilimitado entre os homens” seria a base moral do irracionalismo que não pregaria a violência, mas deveria defender a sua comunidade.

Este irracionalismo liberador estaria nas “raízes índias e negras” dos povos latino-americanos, base sólida da cultura popular que se manifestaria numa linguagem de “permanente rebelião histórica”. Por isso, Glauber profetiza:

*O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário*⁴⁸.

Na conclusão do documento, Glauber afirma que o manifesto de 1965 refletia sua compreensão racional da pobreza. Seis anos depois, o cineasta se recusava a falar em “estética”, mas não abandona a centralidade da pobreza e da revolução na sua reflexão, apenas se aprofunda no que considera o sentido maior da arte revolucionária, única que poderia dilatar sua sensibilidade “afro-índia na direção dos mitos originais” da sua raça. A arte revolucionária, afirma, “deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”⁴⁹.

Borges seria, então, uma figura exemplar da arte revolucionária que Glauber pretendia atingir, “desligada da razão burguesa”, na medida em que representava uma literatura latino-americana independente dos cânones europeus. Além disso, ao

⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 251.

citá-lo, ao invés de Asturias ou Carpentier, Glauber garantia uma elevada dose de provocação aos intelectuais de esquerda, porquanto Borges era tradicionalmente associado a posições conservadoras, graças às suas opiniões políticas reacionárias, seu comportamento aristocrático e a fama de defender idéias explicitamente racistas. Ao citá-lo, a “estética do sonho” afastava-se em definitivo do cinema político praticado por cineastas como Costa Gravas que, segundo Glauber, mantinha-se formalmente ligado ao racionalismo e à arte dramática e, portanto, à cultura burguesa.

2.3 – Shakespeare e as torções da tragédia

Em *Cabeças Cortadas*, Glauber investiu contra o racionalismo burguês ao interpretar certos aspectos do teatro shakespereano e do gênero trágico, aproximando-os de uma visão mística e popular do destino e da História.

As duas citações literais de Shakespeare dizem respeito a *Macbeth*: a primeira, a profecia segundo a qual Macbeth – e no filme, Diaz – só seria destruído por um homem “não nascido de mulher”, quando a floresta de Birnam (o bosque, na versão de Glauber) se movimentasse em direção ao seu castelo⁵⁰; a segunda é uma fala de Macbeth sobre o significado da vida (e da representação teatral): uma história “cheia de fúria e ruído, cantada por um idiota... e que nada significa”. Mas, estas referências, como veremos na análise fílmica, estão sobrepostas a outras, na mesma cena ou seqüência, como a fala de Macbeth cantada por Diaz num ritmo de bolero, num plano que enquadra, ao fundo, um touro. Entretanto, a presença de Shakespeare no filme não se resume a estas citações, mas a incorporação de traços estilísticos da tragédia. Em ambos, destaca-se o mesmo fundamento: a sobreposição de referências⁵¹.

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 252.

⁵⁰ Diaz afirma: “Nenhum homem que nasça do cântaro materno pode me matar, como tampouco pode se mover um bosque como um exército, as árvores se elevarem do chão! Não, não é possível...”. Extraído da publicação do roteiro, em português. ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*, p. 394.

⁵¹ Segundo Gardies, Glauber parte “de uma realidade múltipla (homem ou acontecimento), opera uma síntese e retira o material para seu texto [fílmico], a fim de recambiar o espectador para uma imagem simultaneamente precisa e geral, significativa, da verdade que quis estabelecer. Este duplo

Vejamos como Rocha opera estas referências, indicando o modo como apareciam em Shakespeare e as transformações produzidas em *Cabeças*. Detenhamo-nos, inicialmente, na cena descrita, pontuando as diferenças e semelhanças com o texto teatral.

Macbeth é um nobre usurpador que enlouquece progressivamente com a vilania cometida; suas mãos sujas de sangue não encontram a pureza necessária aos justos e ele se sente condenado a sofrer seus remorsos, desde o instante em que assassina o bondoso rei Duncan. Macbeth, no final da peça (3ª parte, cena V), no interior do castelo de Dunsinane, junto dos generais que lhe permaneceram fiéis, prepara-se para enfrentar seus inimigos, quando é informado sobre o suicídio de sua esposa. A notícia e a iminente batalha o levam a seguinte reflexão, inspirada também na atmosfera de loucura que o envolve:

Deveria ter morrido mais tarde. Haveria, então, lugar para uma tal palavra!... O amanhã, o amanhã, o amanhã, avança em pequenos passos, de dia para dia, até a última sílaba da recordação e todos os nossos ontens iluminaram para os loucos o caminho da poeira da morte. Apaga-te, apaga-te, fugaz tocha! A vida nada mais é do que uma sombra que passa, um pobre histrião que se pavoneia e se agita uma hora em cena e, depois, nada mais ouve dele. É a história contada por um idiota, cheia de fúria e tumulto, nada significando⁵².

Diaz II é um ditador exilado, cujos delírios alternam momentos de culpa atroz e cinismo cristalino: ele sofre remorso, mas se justifica sem culpa na mesma fala:

Uns me condenam porque sou cruel e outros porque sou humano. Padre, diga-me a verdade com a mão no coração. Um homem é julgado mais por seus crimes ou pelos atos de caridade que praticou? Diga-me, padre... Eu matei o rei, mas o rei era fraco. Era fraco e eu fiz tudo isso pelo futuro e pelo progresso.

Para escapar do pastor, Diaz foge em desabalada correria, aos gritos de “morte ao usurpador”, carregando Dulcinea consigo, passa pelo médico e pelo padre, mata-

encaminhamento do real à sua representação nos eleva ao plano do mito.” GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*, p. 44.

⁵² SHAKESPEARE, W. *Macbeth*. SP: Abril Cultural, 1978, tradução de F. Carlos de Almeida C. Medeiros e Oscar Mendes. p. 186.

os com golpes de espada, prossegue a fuga, pára diante da câmara e canta:

A manhã avança a pequenos passos, de dia em dia, até a última sílaba dos anos transformados em lembranças. E estes deveres, que iluminaram os loucos caminhos, que conduzem ao pó da morte. Apaga-te!... Apaga-te, fugaz tocha!... A vida não é mais que uma sombra que caminha... um velho cômico que se pavoneia e agita por uma hora sobre o palco, e já não se ouve mais... É uma história sem pé nem cabeça, cheia de fúria e de ruído cantada por um idiota... e que nada significa.

No mesmo plano-sequência, Diaz foge com Dulcinea saindo do quadro, enquanto entra D. Soledad, sua esposa, para encenar seu suicídio, comentado pela banda sonora com a música *Fallaste Corazón*, um sucesso popular mexicano de Cuco Sanchez:

*Maldito corazón
me alegre que ahora sufras,
que llores y te humilles
ante este gran amor.
La vida es la ruleta
en que apostamos todos
y a ti te había tocado
no más la de ganar,
Pero hoy tu buena suerte
la espalda te ha volteado,
Fallaste corazón
no vuelvas a apostar.*

O conteúdo da citação shakespeareana, apesar de certas transformações sintáticas e semânticas, não é muito diverso do original: a vida (o teatro e a própria representação) não tem sentido, como se sabe apenas os tolos encontram significado em suas memórias. Entretanto, na realização de cada obra, as diferenças entre as duas situações são enormes e poderiam ser resumidas em três aspectos:

1º) em termos de enredo, Macbeth ainda não sabe que seus dias de reinado terminarão em breve, pois, acredita que a profecia o tornará indestrutível, enquanto Diaz tenta escapar de seu algoz, numa fuga tão covarde, quanto impossível;

2º) na valoração do herói, a fala é um aspecto positivo em *Macbeth*, visto como um momento de lucidez nos delírios de um tirano consumido pelo remorso; enquanto a mesma fala, meio cantada, meio gritada por Diaz, apenas o desqualifica, compondo-se como mais um exemplo do seu universo grotesco, alucinatório e farsesco;

3º) na cena, em *Macbeth*, prenuncia-se o início da batalha de morte entre o tirano e Macduff, em *Cabeças Cortadas*, a cena precipita a morte sem luta de Diaz facilmente dominado pelos gestos poderosos do Pastor.

Em suma, do herói trágico de Shakespeare, conduzido à morte por seu defeito moral (a ambição), mas capaz ainda de atos grandiloqüentes, passa-se ao trágico em Glauber, cujo herói, destruído pelo conjunto nefasto dos seus atos e princípios, é capaz apenas de uma derradeira citação farsesca, esvaziada de sentido, num gesto decadente de quem sai de cena sem deixar saudades.

Este reordenamento da citação produz um efeito de presença e ausência simultâneas da matriz shakespeareana, pois, o Shakespeare citado no filme, surge de uma forma distorcida, quase irreconhecível. É exatamente esta “dialética” entre incorporação, negação e diferença que explicita, no filme, o poder e os limites atribuídos por Glauber ao teatro shakespereano. O modo como organiza a presença de Shakespeare no filme obedecia à crença de que a melhor forma de apreender as lições do dramaturgo inglês era subvertê-las, incorporando-as numa outra perspectiva.

Numa análise sobre a montagem de *Rei Lear*, dirigida por Giorgio Strehler, no Teatro de Milão, Glauber sugeriu que “máquina desteatralizante da História” de Strehler representava um método de interpretação de Shakespeare:

Rei Lear, de Giorgio Strehler, é uma treatralização antropológica que usa o texto de Shakespeare como documento histórico. Uma tribo transitando entre barbárie e civilização, um patriarca trágico, duas filhas ciumentas, ambiciosas e hipócritas casadas com dois genros corruptos, uma filha apaixonada rejeitada, um filho traidor, outro bastardo, súditos infiéis são signos de um modelo ainda vigente. A máquina desteatralizante de Strehler promove uma reveladora leitura de uma família patriarcal através da história de um homem chamado Laer. Circo crítico, museu catártico,

*História rediscutida à luz da psicolingüística, assembléia que vê, ouve e compara o passado ao presente, ritual coletivo espelhado pelos atores vivenciados pelo público, viagem concentrada ao desconhecido passado onde tempo e espaço unificam origens*⁵³.

A crítica à peça se assemelha, parcialmente, ao programa estético realizado em Cabeças: os personagens em torno de um “patriarca trágico”, a oscilação entre civilização e barbárie, a história sob o crivo da “psicolingüística” (referência provável ao texto dramaturgico e à reflexão política promovida pela peça) e uma avaliação totalizante do passado coletivo. Na síntese do artigo, Glauber afirmou que a peça atualizava a herança shakespereana transformando a base social e ideológica da tradição clássica.

*A metáfora da sociedade regida por deuses é desmontada por uma abstração histórica que, deixando os personagens solitários, revela a pobreza da civilização da barbárie*⁵⁴.

Do mesmo modo, em *Cabeças* a referência à tragédia shakespeareana – vivida na perspectiva individual do tirano que, num delírio de morte, encontra-se numa queda sem retorno – é reinterpretada por outra tradição que a utiliza, mas subverte a noção de “lógica do destino” provocada pela falha de caráter do herói e “regida por deuses”. Esta tradição se revela, em Glauber, um teatro restrito do poder e é ironizada pela farsa e pelo melodrama, e subsumida a uma outra força nascida fora do castelo de Diaz e fora das fronteiras da narrativa racional. Esta força domina o discurso fílmico, impõe suas vontades e define a vitória final do Pastor, um personagem que representa a mística dos empobrecidos do mundo. Ele entra em cena, invocado pelos cantos do povo e pelas súplicas do personagem cego e paralítico, restituindo-lhe a visão e a mobilidade, conferindo fertilidade a Dulcinea e coroando-a no final.

O mesmo procedimento dá conta de uma relação do filme, mais complexa e sutil, com dois elementos do gênero trágico: o primeiro, o confronto incontornável entre o herói e o mundo, motivo aparente da morte de Diaz; o segundo, a corrosão moral e política das relações mais íntimas do usurpador.

⁵³ ROCHA, Glauber. A Questão Teatral 74. In: -----*Revolução do Cinema Novo*, p. 260.

⁵⁴ Idem, *ibidem*. p. 260.

De um lado, a formulação de um conflito insolúvel entre o personagem (herói) e a história pode ter raízes na tragédia grega, de outro, o acento na degradação dos valores está intimamente ligado ao teatro shakespereano⁵⁵. Este aspecto se aproximaria do que Glauber considerou, num texto de 1975, uma das principais contribuições do dramaturgo inglês: a sua radiografia do “câncer na cama de ouro”, isto é, uma análise acurada das relações do poder palaciano, revelando suas ruínas morais: hipocrisia, culpa, traição, assassinato, usurpação, etc⁵⁶.

Cabeças cortadas traz esses elementos ligados a alguns aspectos da diegese, em diferentes níveis: na tênue linha narrativa que opõem claramente o círculo restrito e decadente de Diaz e à força do Pastor e do povo; num plano-seqüência visivelmente teatralizado, quando há uma encenação dos personagens que representam o assassinato do rei e que termina com a frase “não há fortuna sem sangue”; em certos diálogos de Diaz, nos quais se entrevê sua derrota inevitável: a cigana lê a sua mão, D. Soledad lhe fala em testamento e queda, o Médico lhe informa de sua doença, difícil de curar, pois seria uma “doença do espírito”, um “remorso da consciência”, finalmente, ele próprio declara: “porque já espero a morte, espero-a feliz”.

A referência formal à tragédia na “cama de ouro” é ainda mais nítida na trama familiar que envolve Diaz: seus filhos bastardos e, especialmente, sua segunda esposa, D. Soledad – espécie de Lady Macbeth, calculista e fiel a suas ambições e à conquista do poder. A própria referência a que o Pastor seria filho de Diaz responde mais ao delírio trágico do ex-ditador do que à natureza simbólica daquele personagem – identificado com o popular, caracterizado no filme pelo grupo de ciganos e pela camponesa Dulcinea.

Ocorre que este acento trágico, obedecendo à regra de composição do filme,

⁵⁵ Marise Pimentel Mendes, num artigo sobre tragédia e melancolia, analisa as mudanças históricas do que denomina “metamorfoses da tragédia” entre a antiguidade grega e os tempos modernos. Segundo a autora, “da falha estrutural grega, que não tinha relação com a moral, a tragédia passa a ser regida pelo caráter do herói, como em William Shakespeare, assim como pela miséria e pela marginalidade dos heróis românticos.” MENDES, Marise P. A Tragédia “sob o signo de Saturno”. In: *Ipotesi*. Revista de Estudos Literários. Juiz de Fora (Minas Gerais), 2 (3): 115. jan-mar, 2002.

⁵⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 260. Numa análise restrita ao universo político em Shakespeare e Maquiavel, Miguel Chaia, aponta também que o poder, na obra destes dois autores, é uma fonte de atração irresistível, na maior parte das vezes uma armadilha, pois, a “política constitui uma esfera com regras próprias, com tal intensidade, de forma que poucos resistem a seus efeitos.”

nunca está sozinho, nem predomina na cena ou no conjunto do filme, mas, no geral, está submetido a outras perspectivas, expressa nesta espécie de equação de múltiplas referências culturais. Mesmo nas relações familiares de Diaz, o jogo de revelações que encena a traição de D. Soledad, além de confuso e obscuro, põe em xeque a própria lógica de suas ações: se ela tanto fez para que Diaz assumisse o trono, como diz literalmente, porque não lhe deixou herdeiros?

Assim, a presença do trágico, sempre contrariada ou condensada por outros elementos, sofre um tipo de tensão simbólica que a desqualifica, sem, no entanto, aboli-la. Daí, por exemplo, o caráter trágico da mise-en-scène e o comentário musical irônico (*Fallaste Corazon*) nas cenas em que a família e os aliados de Diaz são mortos.

Este comentário irônico da banda sonora, por sua vez, retoma, numa chave jocosa, de apelo melodramático, o destino de Diaz – morrer pelas mãos irresolutas do Pastor – que já havia sido anunciado, numa perspectiva séria, pela presença do Pastor. A mise-en-scène em torno dele indicava, desde o início do filme, sua força mágica e redentora. É a presença constante deste poder que desautoriza a leitura trágica dos destinos de Diaz: um ditador amedrontado e delirante, à beira da histeria que a custo mantém frágeis gestos de imperador, num teatro irresponsável, sem tramas narrativas que lhe dêem sentido. Em tudo submetido a este poder que lhe é incompreensível e irracional, vindo de fora dos limites do seu castelo e do mundo que ele domina, Diaz está destinado à queda, porque despertou a ira dos pobres, o poder cósmico dos miseráveis e a sede de justiça deste personagem quase insondável. Sua tragédia é, pois, redenção e glória de um novo mundo.

O Pastor não é apenas um homem “não nascido de mulher” como o Macduff da profecia de Shakespeare, mas simboliza o poder sobre a natureza, com a qual ele realiza seus milagres, numa simbologia tradicional ligada à terra e à árvore, fontes de sua força cósmica que opera uma nova relação entre os homens e o ambiente.

Em *Cabeças*, o coroamento de Dulcinea é, pois, a instalação de uma outra ordem, dotada de racionalidade própria, cuja mística poderosa permanece

CHAIA, Miguel. A Natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. In: *Estudos Avançados*. 9(23): 176, 1995. (pp. 165-182).

indecifrável para os herdeiros da tragédia e da tradição ocidental cartesiana. Para aqueles que, ainda perdem o sono pensando na interpretação correta da presença indiscreta e volumosa do touro, da foice e dos seios arrancados de D. Soledad.

Em 1971, Glauber publicou um pequeno artigo em *Positif* sobre as condições políticas do Cinema Novo e as relações com o cinema moderno europeu. Neste artigo, ele definia claramente o programa estético que teria pautado a realização de *O Leão e Cabeças*. O título do artigo “Lumière, Magie, Action” era uma referência a célebre expressão “Luz, câmera, ação”, mas introduzia um elemento essencial e exclusivo da experiência brasileira: a questão da “magia”. O pano de fundo, no entanto, eram as diferenças de Glauber com o cinema político de esquerda, de tradição dramática e, às vezes, muito vinculado ao naturalismo do cinema clássico.

Ele afirmava que não era mais possível ter ilusões com o “velho cinema militante”, cujo dogmatismo esquemático reduzia o homem a explicações “socio-político-econômicas”. O Cinema Novo, apontava Glauber, havia rompido com esta tradição:

*Le fête des métaphores, des allégories, des symboles n'est pas un carnaval de la subjectivité; c'est le refus de l'analyse rationnelle d'une réalité déformée par la culture européenne et étouffée par l'impérialisme américain. Un cinéma qui s'oppose aux classifications de l'anthropologie coloniale. Sa vraie dimension est la "magie irrationnelle"*⁵⁷.

No filme, entretanto, esta “magia irracional” aparece conjugada a outras perspectivas, visto que não se realizou apenas uma “demonstração cinematográfica do manifesto”, mas se produziu também um balanço do que Glauber definia como a tradição racionalista européia. Neste balanço, não foi toda a cultura ocidental que lhe pareceu desprezível, pois, como pretendemos demonstrar, Shakespeare havia sido incorporado e reinterpretado à luz da experiência do cineasta.

⁵⁷ ROCHA, Glauber. Lumière, magie, action. In: *Positif*. Paris (164): 23, fev 1971.

3 – HISTÓRIA E POLÍTICA: O CÂNCER NA CAMA DE OURO

3.1 – Diaz e sua corte

Analisamos as relações de Glauber com a cultura européia, particularmente, o percurso crítico das suas intervenções no exterior preocupadas em delimitar uma distância segura entre o cineasta e a o pensamento burguês, de tradição iluminista. Deste ponto de vista, a América Latina foi a referência política e o “lugar social” escolhido pelo cineasta para reinterpretar a civilização ocidental.

As marcas deste tema estão presentes em *Cabeças Cortadas* no modo como o filme incorpora certos aspectos do teatro de Shakespeare e do gênero trágico. A matriz ocidental, por isto, recai, sobretudo, no tratamento do personagem Diaz e de sua corte. Como já sugerimos, Diaz é uma metamorfose de Macbeth e como tal experimenta os dilemas do poder usurpado: a traição e a culpa, o desejo e o arrependimento, a falta de legitimidade etc. Assim como, salienta Todorov, a conquista da América reafirma o mito de Quetzalcoatl, ou seja, do verdadeiro rei que retorna na figura do espanhol Cortez para retirar do trono Montezuma, o usurpador⁵⁸.

A análise do percurso de Diaz e do tratamento dado a este personagem oferece, portanto, um aprofundamento da crítica política de Glauber. Assim, pautado na avaliação dos limites da cultura européia, *Cabeças* faz do tema do poder um dos assuntos centrais na sua crítica à “civilização da barbárie”.

O ponto de partida para a interpretação de Diaz é a ambigüidade constante entre os aspectos reais e a imaginação, entre as marcas de um presente temporal e espacialmente definidos e os delírios do passado ancestral de Diaz. Segundo Gardies, *Cabeças* teria um andamento formal de caráter pendular entre duas perspectivas:

o vivido e o fantasmal, o real e o imaginário, sob o olhar de quem torna crível a

⁵⁸ TODOROV, Tvezan. A Conquista da América: a questão do outro. RJ: Martins Fontes, 1983.

partilha: um velho moribundo chamado Diaz II. A morte que se aproxima, arrasta primeiro para Diaz II, junto com o abatimento, os remorsos e o sentimento de impotência, as lembranças de um inútil reinado e o terror de um pastor que, foice ao ombro, avança inexoravelmente. Mas um sobressalto leva Diaz II a querer, apesar de tudo, se agarrar com o poder, a casar com uma camponesa jovem e a reviver ou mandar representar o triunfo de suas conquistas e o massacre dos inimigos⁵⁹.

No início do filme, depois do plano geral do castelo, a cena imediatamente posterior é um diálogo telefônico. Diaz ao telefone, num plano-sequência de aproximadamente 8 minutos, esboça as marcas principais do seu passado recente: suas riquezas, amores e relações com a política. O plano realizado num *travelling* frontal desliza em direção a Diaz que permanece sempre no centro do quadro, valorizado nesta encenação concentrada e sintética dos anos de poder. Ele é o personagem apresentado que desfilará sobre os destroços desta história pregressa, observada nesta cena, segundo o seu próprio ponto de vista.

Comparado com as seqüências finais – do momento em que ele descobre a presença do pastor até sua morte – este plano inicial adquire um contraste ainda maior. No início, ele é senhor absoluto de suas lembranças e de suas riquezas, ainda comandando os destinos de um país e ordenando que lhe transferissem suas rendas, flertando com sua ex-amante, ironizando com o destino de uma mulher que sofreu um desengano amoroso com ele; no final, um homem apavorado, fugindo do seu carrasco, desprovido de forças materiais e morais para escapar do seu destino trágico.

Se Diaz vivencia uma queda sem tréguas na sua vida pública, a experiência privada é desqualificada desde o início. Na sua relação com D. Soledad, ele é submisso, canastrão e melodramático. Procura por ela, declarando-lhe amor, canta trechos de músicas “românticas”, enquanto D. Soledad o ignora, solene e impassível, para dizer-lhe apenas palavras grosseiras. Depois, são os filhos bastardos que, na cena de transmissão da herança, também desprezam Diaz e se confessam interessados apenas nas riquezas herdadas.

⁵⁹ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*, p. 64.

Há ainda um jogo de adesão e distanciamento do ponto de vista de Diaz que confere ao filme uma expressão complexa entre os mecanismos do sonho e as marcas da realidade ficcional. Isto dificulta a tarefa de identificar quando e onde estes elementos se constituem no filme, isto é, o que seriam os delírios e o que seriam as informações sobre a história narrada.

Talvez as duas cenas mais emblemáticas desta dinâmica sejam as conversas telefônicas de Diaz com seus aliados em Eldorado. Na primeira cena, Diaz conversa com um aliado e uma antiga amante, define o que fazer com suas riquezas, algumas ações que “imortalizariam” seu passado, faz um balanço dos seus casos amorosos, informa-se sobre o *Pantheon* construído para Beatriz, sua primeira esposa falecida. Na segunda conversa, ele descobre que uma revolta explodiu em Eldorado e que os índios, os negros e os estudantes se rebelaram no país, mas descobre também que Beatriz está envolvida com os revoltosos.

Vistas por Bamonte e Gardies como aspectos “reais” do filme, isto é, dados narrativos concretos sobre as decisões financeiras do ex-ditador, suas alianças e seus amores, as cenas, porém, jogam com dados inverossímeis de um ponto de vista realista⁶⁰: Diaz fala simultaneamente em dois telefones, trocando aleatoriamente de interlocutor, sem que se defina que num aparelho ele fala com Alba, no outro fala com Freddy Bull; não se ouvem as vozes do outro lado da linha, apenas se supõe o que dizem baseados na fala de Diaz; a informação de que Beatriz morreu e é motivo de homenagens do povo é contrariada na segunda ligação pela notícia de sua traição; a segunda cena do telefone é retomada duas vezes, reforçando o caráter repetitivo e alucinatório; finalmente, não há outra referência, senão a do próprio Diaz, que testemunhe a realidade ficcional do telefonema – mas, como acreditar num personagem que chafurda na lama, dança rumba, cita Shakespeare em ritmo de tango, se contorce de remorsos pelo chão e dirige seu próprio funeral? As cenas não poderiam simplesmente resultar de suas alucinações ao telefone, em conversas inventadas que retomam suas experiências pregressas sem, no entanto, contar efetivamente com interlocutores do outro lado da linha?

⁶⁰ BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*; GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*.

Consideramos que é impossível definir com precisão os momentos de adesão e os de distanciamento ao ponto de vista de Diaz. Esta imprecisão provoca uma mistura proposital e indissociável entre delírio e realidade. Em termos estéticos, esta oscilação contribuiu decisivamente para a sobreposição de elementos narrativos e simbólicos, e acentuou a oposição entre Diaz e o Pastor, na medida em que os receios fantasiosos e delirantes de Diaz se acrescentaram aos acontecimentos “reais” que aproximam o ex-ditador do confronto final. Veja-se que na cena de encontro entre ambos, o Pastor realiza o primeiro milagre sob o olhar perplexo de Diaz, num contato inicial que supõe uma polaridade em torno da ação de ambos diante dos camponeses. Segundo Bamonte, nesta cena:

A contraposição entre a figura de Diaz e a do jovem [Pastor], que até então fora somente esboçada, se confirma: enquanto um cega, o outro faz ver; enquanto um obscurece a visão, o outro a revela; enquanto Diaz se empenha em manter sob seu poder os camponeses, encobrendo sua visão para garantir a posse da terra, na emenda das coisas, o jovem, contrariamente, se empenha em libertá-los, restituindo a visão que lhes despertará a consciência⁶¹.

A explicação de Bamonte, no entanto, não pode ser levada ao pé da letra, mas compreendida como uma interpretação do esquema alegórico do filme. O poder de Diaz não está efetivamente sobre os camponeses do filme, com os quais ele tem um único encontro, nem depende da posse das terras em torno do castelo, mas da propriedade da terra em geral, como um índice da sua classe social. Por isto, o poder de Diaz, no filme, pode ser melhor avaliado pela análise de sua corte e da perspectiva histórica que encarnam.

Na verdade, o grupo de personagens aliado ao ex-ditador é significativo da erosão do poder vivido por Diaz no exílio: grotescos, submissos, incompetentes, infiéis, estes personagens desfilam uma galeria humana deprimente e desagregadora. Poderíamos dividir os seus aliados em três núcleos: os personagens “colonizados”, os personagens do staff senhorial e a sua família. Contrapostos aos personagens imaginários de Freddy Bull e Alba Moreno – presentes no filme apenas pelos telefonemas de Diaz – esta percepção da fraqueza é ainda maior.

⁶¹ BAMONTE, Duvaldo, *ibidem*, p. 42. Grifos do autor.

Na primeira cena da conversa telefônica, dominada pela fala potente e dinâmica de Diaz, a representação dos seus aliados em Eldorado acompanha o mesmo sinal de poder e eficiência. Os assuntos se intercalam com rapidez e Diaz obtêm sempre a resposta que precisa: num instante, ordena a Freddy que venda suas propriedades por duzentos milhões de dólares, no instante seguinte, Diaz responde a uma oferta de setenta milhões que Freddy teria conseguido; com Alba o mesmo dinamismo: o Panteon de Beatriz, a vida pessoal de Alba, os destinos de Margarida, enfim, as marcas de um homem do poder, assessorado da melhor maneira possível.

Entretanto, os personagens em cena no seu castelo refletem a estagnação e a corrosão de suas forças. Jogados em cena pela alegoria da conquista colonial, o índio e o mineiro aparecem no filme submetidos ao poder de Diaz, mas não revelam rebeldia, nem ensaiam qualquer autonomia. Diaz toma à força a pedra de ouro do índio, símbolo da riqueza material e espiritual dos povos americanos. De modo que esta referência simbólica explica o comportamento adotado pelos personagens ao longo do filme, pois eles representam a parcela dos povos culturalmente colonizados, incapazes de compreender a dominação e rebelar-se contra ela.

Desprovidos da capacidade de julgar, também estão incapacitados para a ação estratégica, por isto parecem autômatos, comandados pelos interesses pessoais de Diaz: eles arrancam o mendigo (ainda paralítico, mas já enxergando) do meio do povo e começam a agredi-lo, quando o Pastor os assusta com golpes ameaçadores; noutra cena, eles carregam Dulcinea desfalecida para Diaz e, finalmente, sustentam as alças do caixão de Diaz. Mas, eles não ameaçam atacar, nem reagem ao poder de sua foice, sucumbindo aos golpes mortais.

A corte de Diaz é composta ainda por outros dois personagens que o roteiro identifica como um médico e um padre. Eles aparecem em cena para responder às crises de consciência de Diaz por meio de frases inacabadas, idéias soltas e um desejo evidente de agradar ao ex-ditador. A inoperância e a precariedade destes personagens são reforçadas pelos gestos exagerados e pela impostação farsesca de ambos. Na cena em que são mortos por Diaz chegam a uma encenação apatetada, feita de encontrões, medo e espanto diante dos gritos do ex-ditador.

O papel social destes personagens retoma a idéia geral de que os saberes

temporais e espirituais estão sempre a serviço do poder, como também estiveram outros intelectuais citados na voz *over* (antropólogos e economistas). Assim, os papéis da Igreja e da ciência estão submetidos aos interesses políticos de Diaz, por isto, sofrem o mesmo declínio do ex-ditador. A imagem mais expressiva deste esquema é a aniquilação completa da corte e da família de Diaz, a sugerir uma representação simbólica do fim de uma era e a devastação do antigo poder necessária para o nascimento do novo.

Na cena da entrega da herança, por exemplo, esta dissolução narrativa é sintomática da operação realizada. Diaz está sentado num trono e cercado pelos filhos enquanto expõe suas decisões em forma de testamento: para os dois filhos honestos, mas bastardos não deixará herança, para o filho traidor, vestido em trajes de monge que lhe escondem o rosto, dará uma parte de suas riquezas. Contrariada pela decisão de Diaz, D. Soledad, sua segunda mulher, revela que o traidor era filho de Beatriz, primeira esposa de Diaz, que se juntou aos revolucionários em Eldorado, opondo-se ao seu antigo governo.

Ao revelar o rosto, o terceiro filho é o Pastor, personagem que, ao longo do filme, encarnou os piores temores de Diaz, produzindo milagres entre o povo e protegendo Dulcinea – outra personagem da cena, algemada e vestida de noiva. Diaz, ao descobrir a “verdadeira identidade” do terceiro filho, suplica aos gritos pela morte do usurpador enquanto foge com Dulcinea pelos corredores do castelo. O Pastor, com gestos mágicos de poder incalculável, mata primeiro os dois irmãos, depois os sequazes de Diaz: um índio andino e um mineiro mexicano, enquanto o próprio ex-ditador, num delírio histérico, mata, com golpes de espada, o padre e o médico, seus antigos e submissos aliados.

Num plano-seqüência ostensivamente teatralizado, Diaz dramatiza seu último ato: uma citação explícita ao texto de *Macbeth* (Shakespeare), cantado num tom de bolero, cômico, estridente e irônico. Ao sair de cena, ainda carregando Dulcinea consigo, abre espaço para o gesto derradeiro e patético de D. Soledad: ela toma uma taça de veneno, arranca os próprios seios, os entrega aos filhos mortos e sucumbe no instante seguinte.

No exterior do castelo, um personagem que já fora cego e paralítico,

milagrosamente curado pelo Pastor, carrega um estandarte e afirma a existência de Eldorado, anunciando o confronto final entre o ditador e seu algoz. No plano seguinte, Diaz se defronta com o Pastor: o confronto é rápido e inelutável, as forças de cada um, desproporcionais. O pastor novamente expressa o poder de sua magia e destrói Diaz em três gestos lentos, mas decisivos: com um, ele afasta Dulcinea de Diaz, com outro, leva o ditador ao chão, com o terceiro, lança-lhe contra o peito sua foice vingadora.

A representação do índio dominado não é apenas conquista política, mas ideológica e espiritual, dado que o roubo da pedra de ouro representa também, num índio vestido de sol, o roubo dos objetos sagrados:

Le soleil, menacé de destruction, marquait les âges du monde en disparaissant périodiquement pour donner naissance à un nouveaux soleil et à un nouvel univers. Les Aztèques expliquaient de la sorte que l'humanité actuelle vivait sous le gouvernement du cinquième soleil. Son dieu principal en est Huitzilipochtli, le grand soleil de midi. – La plus importante civilisation ancienne à avoir vénéré le soleil fut sans nul doute celle du Pérou où il était considéré comme l'ancêtre divin des incas⁶².

Em Cuzco, capital do império inca, o templo do sol estava associado inseparavelmente do ouro:

L'assimilation du soleil et de l'or s'était apparemment imposée en Amérique du sul andine comme nulle part ailleurs⁶³.

De qualquer forma, os personagens do índio e do mineiro são figuras genéricas que não nos remetem a contextos históricos específicos (a conquista do Peru, o sistema agrário mexicano etc.), mas a noção geral de povos latino-americanos explorados. Veja-se que os objetos e o figurino de ambos, somados à ausência de falas, alcançam uma espécie de generalização temporal e se transformam em componentes de um modelo explicativo sociológico. Representam, assim, os setores e indivíduos das camadas populares (escravos, mineiros, trabalhadores rurais, operários, grupos indígenas excluídos etc.) submetidos e cooptados pelas elites latino-americanas.

⁶² BIEDERMANN, Hans. *Encyclopédie des symboles*. Paris: La Pochothèque – Le Livre de Poche, 1996. p. 639.

É esta representação que contribui para a própria generalização de Diaz como expressão da elite do continente – e não apenas como um fenômeno político das ditaduras. Neste sentido, a seqüência da conquista possui analogias com a “Primeira Missa” de *Terra em Transe*, pois ambas projetam na longa duração o quadro de domínio contemporâneo das elites discricionárias.

Diaz II, de *Cabeças Cortadas*, como Porfírio Diaz de *Terra em transe* seriam, pois, sintoma da permanência histórica do poder nas mãos dos mesmos grupos sociais, como se uma peculiar dinastia *crioulla* tivesse evitado a alternância das classes sociais no controle do Estado na América Latina.

3.2 – A crítica histórica do poder: o discurso de Glauber

Há uma longa seqüência que Bamonte identificou com os “sonhos imperiais” de Diaz que se inicia com a cavalgada do ex-ditador, escoltado por dois cavaleiros fantasiados (alegorias prováveis aos mouros e aos exércitos do império espanhol), passa pela submissão violenta do “índio” (homem que carrega uma pedra de ouro e uma camisa com um sol estampado) e do “mineiro” (homem que trabalha com uma marreta nos rochedos de uma encosta) e a seqüência termina com o ataque em câmera lenta a um grupo de homens armados em cima de uma carroceria.

Cada uma destas cenas possui indícios históricos relevantes para a interpretação do papel político de Diaz que sugerem uma movimentação alegórica sobre a conquista da América, a herança moura na Península Ibérica e a permanência dos donos do poder. Mas, há ainda indicações de outros referentes históricos ou simplesmente míticos, como o sol estampado na camisa do índio ou a encenação dos homens armados. Bamonte aponta que esta cena traz uma referência explícita a Guerra Civil Espanhola, especialmente, aos “camponeses que combateram nas fileiras republicanas”, durante os anos 30. Segundo ele, Glauber sobrepunha duas realidades históricas distintas com o intuito de apagar as diferenças e valorizar os “elos comuns”: os camponeses de Espanha e os de Eldorado teriam sofrido, assim, o mesmo processo de expropriação de terras e repressão política,

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 640.

teriam também lutado o “mesmo combate”⁶⁴.

Seja como for, a dimensão histórica é fundamental na análise de Diaz, cuja cena em que ele chafurda na lama é a mais densa e proveitosa em reflexões sobre o passado da América Latina. Na voz *over* de Glauber, num espanhol displicente, o narrador intervém durante toda esta cena. A fala ocupa o ponto de vista de três personagens: primeiro, uma espécie de historiador revela as “verdadeiras” intenções do império de Diaz; depois, a voz *over* (sempre de Glauber) desloca o ponto de vista para o próprio ditador, numa espécie de pronunciamento como governante de Eldorado; finalmente, um cronista oficial narra a comoção vivida pelos presentes no dia da posse e coroamento de Diaz. Vejamos os apontamentos históricos de cada um, a partir da citação integral do texto narrado:

Nas páginas da história Eldorado foi descoberto no século XVI por navegantes espanhóis e desenvolveu-se graças ao cultivo da cana-de-açúcar. Alguns anos mais tarde chegaram os escravos negros da África e o vice-rei de então construiu estradas, um porto novo e conquistou o território de Alecrim, exterminando completamente a civilização índia local. Os colonizadores começaram a criar gado e plantar café e dessa economia surgiram os primeiros sintomas nacionalistas. As rebeliões contra a Coroa espanhola foram violentamente reprimidas e todos os líderes enforcados e esquartejados em praça pública. Séculos mais tarde surgiu o primeiro libertador Emanuel Diaz. Advogado muito inteligente, influenciado pela Revolução Francesa e pelas idéias da nova república americana, organizou a Sociedade Secreta pela Libertação de Eldorado. A idéia incendiou as plantações e dez anos mais tarde Eldorado proclamava-se monarquia independente. Emanuel Diaz colocou a coroa sobre a própria cabeça e desde então seus descendentes cultivam a obsessão do poder.

A síntese histórica e biográfica deste trecho surpreende pela clareza de informações e pela precisão das elipses temporais, em contrapartida às imagens exibidas, num longo plano, em câmera lenta, nas quais Diaz rasteja na lama. De um lado, a aceleração histórica na voz do narrador revela potência e transformação, de outro, a monotonia grotesca da imagem, obstáculo intransponível e agressivo

⁶⁴ BAMONTE, Duvaldo. Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975), p. 43.

contra as pretensões de Diaz, mas também contra o espectador que observa o personagem chafurdando num barro aparentemente sujo e desagradável. A narração segue a síntese histórica, evidenciando os impasses superados por Diaz, depois de uma revolução social:

Quando, na Revolução Republicana de 1910 toda a dinastia Diaz foi passada pelas armas, nosso herói, que escapou graças à ajuda de um velho criado negro, não tomou a vingança do povo como lição. Exilado na Europa, estudou direito e filosofia até regressar a seu país, à frente de um golpe de Estado organizado pela Companhia de Exportações Internacionais, a EXPLINT, presidida por seu amigo e protetor William Bradley, um milionário da Califórnia. Desde então Diaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou e voltará.

Na fala deste narrador, três aspectos contribuem para ressaltar a representação do poder corrompido de Diaz: temas históricos propriamente ditos, as referências ficcionais e a influência européia na América Latina.

Numa visão geral, pautada nos “grandes temas” históricos, a narração deste trecho realiza um percurso meteórico a partir da descoberta e conquista do continente americano até a consolidação da moderna dinastia de Diaz. As transformações sociais mais relevantes, como a dinâmica da economia e a intervenção estrangeira na política nacional completam o quadro explicativo do país. Deste ponto de vista, Diaz é o herdeiro de um trono derrubado, portanto, um tirano quando retorna ao poder (e mesmo depois de sua queda, o narrador afirma que ele subirá novamente, numa espiral de golpe e contra-golpe). Usurpador, ditador ou tirano, a narração não permite duvidar da falta de legitimidade histórica.

Emaranhadas nesta dimensão histórica, algumas referências a *Terra em transe* evitam uma leitura unidimensional e objetivada deste trecho da voz *over*, retomando o caráter ficcional e a própria diegese da obra: o país de Eldorado, a província de Alecrim e a EXPLINT representam a biografia pregressa de Diaz, ele mesmo uma criação de Glauber.

Finalmente, a relação entre a cultura política dos países desenvolvidos (EUA e Europa) e a experiência latino-americana é descrita por dois aparentes paradoxos: a princípio, as influências da Revolução Francesa e da “nova república americana”

sobre Emmanuel Diaz não conduziram o país à democracia, mas à proclamação de uma “monarquia independente” e à “obsessão pelo poder”; posteriormente, a trajetória de Diaz incluía um exílio europeu, onde ele teria estudado direito e filosofia – conhecimentos tradicionalmente ligados ao pensamento ilustrado e a tradição liberal –, mas, Diaz retorna ao Eldorado no comando de um golpe articulado pelos interesses estrangeiros. A passagem sugere as particularidades da história americana, cujas influências européias são incorporadas e reinterpretadas consoante a cor local das elites.

Este tema estrutura a forma discursiva de Diaz, capaz de harmonizar uma tradição humanística, de perfil social, aos argumentos mais cínicos possíveis para justificar a miséria e a desigualdade. O primeiro trecho do seu discurso afirma:

Temos feito o possível para acabar com a miséria. Construimos escolas, hospitais e novas casas populares. Realizamos um sorteio entre os pobres e os que mereciam receberem melhores salários. Os outros, cumprindo um castigo divino, talvez por causa dos pecados, devem permanecer pobres até que um novo sorteio os tire dessa vida infeliz.

Diaz, neste trecho, parte de uma proposição afinada às políticas sociais (construir casas, escolas, hospitais), mas deságua numa ação descabida (sorteio para melhores salários), cujo mérito depende da escolha divina. O raciocínio e o tom da fala conferem uma lógica aparente a sua reflexão e ocultam, num primeiro momento, a diluição completa do tema social (acabar com a miséria) e a incoerência da sua política de Estado.

A cena prossegue com o discurso do ditador que incorpora as informações estatísticas e o conhecimento das ciências humanas postos à disposição do Estado:

Sabemos que morrem oitocentas pessoas por dia de fome, mas nossos economistas disseram, baseados em cálculos científicos, que uma das causas da miséria é o aumento da população. Sendo assim, quanto mais famintos morrerem, melhor para os que continuam vivos e sei que, sendo assim, não é necessário aplicar métodos para controlar a natalidade. De nossos vinte milhões de habitantes, setenta por cento sofrem das mais terríveis moléstias: impaludismo, tuberculose, lepra, cegueira, lombriga. Essas são nossas doenças mais comuns, sem falar da loucura, que é a doença dos que

não crêem mais em Deus. Mas nossos antropólogos fizeram estudos comparativos e concluíram que não é possível recuperar nossa civilização a partir de seres débeis e inferiores. Assim, aproveitando a vontade divina que lançou tantos males sobre nosso povo, devemos deixar que morram em paz os condenados e desenvolver as chances dos trinta por cento de habitantes sadios, misturando-os com imigrantes para forjar uma raça superior.

Bem informado, Diaz expõe com clareza as desigualdades sociais e as “terríveis moléstias” que dizimam os pobres de Eldorado e reconhece as conclusões das pesquisas antropológicas sobre o assunto, mas a solução que ele apresenta reforça o cinismo e a agressividade latentes até então com a questão social: deixe que morram os pobres, doentes e fracos, pois são os desígnios de Deus, salvemos os “habitantes sadios”. Nesta fala, Glauber fundiu algumas tradições conservadoras muito difundidas nos países da América Latina: um tipo de catolicismo oficial e conformista, teorias econômicas de orientação pragmática, teses do cientificismo do século XIX e as políticas de eugenia que as acompanhavam.

Ainda no discurso de Diaz, a narração atualiza a questão social ao vocabulário político de meados do século XX, ao abordar o problema das reformas:

Outro problema importante que se tornou objeto de agitação é o das reformas sociais. Temos consciência que o latifúndio domina parte do nosso território. Mas não devemos esquecer que os núcleos de civilização de nossos desertos e selvas nasceram precisamente do heroísmo dessas famílias que conquistaram nossas terras no passado, para nelas fixar as raízes de nossa Pátria. E como podemos fazer uma reforma agrária se o camponês, além de analfabeto, está doente? Antes das reformas sociais devemos alfabetizar? Mas alfabetizar o doente? Não parece insensato obrigar o fraco a trabalhar? Por isso, apoiado nas profundas razões que aprendemos nos conflitos políticos de nossa história, espero reformar nossa sociedade quando as contradições estiverem resolvidas e todas as nossas classes estiverem reeducadas para uma nova era democrática.

Dono de um raciocínio cristalino, Diaz oferece dois excelentes motivos para não iniciar as reformas sociais, particularmente, a mais necessária delas, a reforma agrária: em primeiro lugar, sugere Diaz, o assunto é delicado porque fere a origem

da “nossa Pátria”, cujo alicerce foi construído pelas heróicas famílias que colonizaram o continente e, por isto, são legítimos proprietários de latifúndios; em segundo lugar, não é possível obrigar o camponês analfabeto, fraco e doente a trabalhar – seria preciso, então, esperar que estas contradições desaparecessem para depois reformar a sociedade.

Vale a pena lembrar que estamos ainda analisando uma longa seqüência cuja única mudança é a presença da Cigana na lama, elemento que apenas acentua o traço grotesco da situação. A sedução de Diaz, ridiculamente enlameado, é um jogo patético e deprimente no qual a Cigana aceita os gracejos de Diaz, mas se nega a beijá-lo, como nas histórias de prostitutas do “baixo meretrício” que não permitem este tipo de intimidade.

No trecho final, uma espécie de cronista oficial narra a posse de Diaz, celebrando sua condição de eleito divino, num momento de júbilo e estupor dos presentes na cerimônia. No auge do evento, a única palavra de Diaz é “redenção”, e no desfecho da narração, o cronista – ainda a voz de Glauber em espanhol – relata que a emoção do ditador era tamanha que ele “modificou dois parágrafos na Constituição”⁶⁵.

3.3 – A família de Diaz

Finalmente, o terceiro grupo de aliados de Diaz é o seu núcleo familiar, particularmente D. Soledad, mas também seus dois filhos bastardos. A inversão de poderes na relação íntima é facilmente percebida nas cenas privadas em que Diaz canta canções de amor, declara seu afeto para uma D. Soledad fria, que o despreza e exige dele mudanças no testamento legado aos filhos. Na mesma cena, anuncia com

⁶⁵ A narração integral deste trecho é a seguinte: “E assim, falando com os braços abertos, tendo uma rosa em uma mão e na outra uma taça de champanha, Diaz levantou os olhos e viu Deus e todos que estavam presentes pensaram que Deus baixava sobre suas cabeças inocentes e puras. Seus destinos dependiam da mão sagrada de Diaz para guiá-los para além da riqueza e da miséria. Diaz abriu a boca para o alto e gritou a palavra ‘redenção’ e as mãos dos ouvintes ergueram-se em palmas de glorificação. Era o sinal, era o momento e Diaz era o Santo, agora e para sempre. Seguiu-se um silêncio de humildade e adoração. Diaz estava sentado à mesa entre seus amigos mais íntimos. Limpou as lágrimas no guardanapo. Então os músicos, mulatos e índios, limparam também o suor do rosto e começaram a tocar e dançar uma música especialmente composta para aquela ocasião. Diaz ficou muito feliz e modificou dois parágrafos da Constituição.”

jubilo a morte do marido:

Eu, eu te ajudei a subir ao poder e agora verei tua desgraça... Mandeí chamar teus filhos bastardos para ver teu funeral...

Esta indicação de que ela tenha ajudado Diaz a subir ao poder, somada ao modo patético com que Diaz a trata de “minha dona e senhora”, conferem um traço a mais de desvalorização moral do ex-ditador. Confrontados com as cenas de poder e conquista vividas por ele (especialmente, as seqüências a cavalo nas quais domina índios, mineiros e camponeses), estes aspectos domésticos parecem como a outra face, submissa e ridicularizada de Diaz.

O que parecia uma polaridade nitidamente construída entre o Pastor e Diaz se envolve em ambigüidades inimagináveis: o Pastor é o “filho” ingrato de Diaz, originário do seu primeiro casamento com Beatriz. No entanto, a escassez de informações nos impede de avançar sobre as relações familiares entre Diaz e o Pastor: trata-se de um filho legítimo que traiu o pai ou um filho bastardo nascido da traição de Beatriz?

Bamonte afirma que há uma explicitação sobre o caráter familiar da relação entre Diaz e o Pastor: a morte do ex-ditador é descrita como um “parricídio” que institui uma “nova ordem naqueles domínios”, na medida em que Dulcinea é coroada e o poder “entregue às massas camponesas.” O autor, entretanto, valoriza em demasia a polaridade pai-filho – aspecto que aproximaria Glauber de Pasolini no tratamento dos temas da tirania paterna e do parricídio – visto que a referência ao tema é posta numa única cena, carregada de simbolismos: Diaz, em delírio de morte, vê no Pastor um filho traidor, mas nada nos garante que o Pastor adere à mesma relação: ele não procura a herança “do pai”, ele simplesmente está na cena, encoberto com um capuz, a espera do momento para iniciar suas ações. Bamonte, inclusive, aponta estes problemas:

O conflito entre o jovem [o Pastor] e Diaz, definitivamente, excede os limites do confronto pai e filho: de fato, o jovem não aspira o poder do pai, pelo contrário, recusa veementemente a herança paterna ao lutar contra a opressão que ele exerce tanto naqueles domínios, quanto em domínios extraterritoriais, em Eldorado, basicamente, mantido ao longo dos séculos sob o poder de pais tirânicos – como o

narrador *se encarrega de revelar*⁶⁶.

Ambigüidade semelhante informa as outras relações familiares de Diaz. No primeiro telefonema, Beatriz é dada como morta e sobre sua imagem se fez um grande panteão, nos dois telefonemas finais, ela se associou aos rebelados e traiu a política de Diaz. Os outros dois jovens, referidos previamente como bastardos por D. Soledad, a princípio parecem filhos de Diaz “fora do casamento”, mas quando entram em cena é a ela que revelam amor e lealdade. Na cena da herança, entretanto, Diaz suplica a estes filhos “ilegítimos” que matem o usurpador, argumentando que este não era do “nosso sangue”. Mas, afinal quem seriam seus filhos? Quais seriam as relações afetivas de D. Soledad com Diaz? Quem seria o usurpador e o herdeiro? Quais seriam as revelações surpreendentes do desenlace da trama?

Vê-se que a trama é mal tecida, frouxa e um pouco bizarra, traçada em grossas pinceladas, mas está presente e evidencia uma matriz dramática, inspirada nos lances de revelação dos segredos familiares. No entanto, esta matriz não conduz o espetáculo, nem predomina na economia da cena, acomodada ao lado de outros tratamentos dados à matéria fílmica. Na cena da herança, a presença inusitada do touro é um indício desta operação que sobrepõem códigos cinematográficos díspares, como uma citação de Shakespeare num bolero improvisado, ou os seios arrancados da mãe suicida. Tudo disposto ao acúmulo e a tensão entre os elementos, sem que predomine uma linha de interpretação fixa. Daí, por exemplo, a explicitação das relações familiares de Diaz são como um nó que, desatado, resolve apenas parte do problema. O mesmo pode-se dizer sobre a referência ao touro, ao estandarte inspirado num quadro de Goya ou à música mexicana na cena “trágica” do suicídio de D. Soledad.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 56. Grifos do autor.

4 – MITO E REDENÇÃO: O PODER DO POVO E A HISTÓRIA

4.1 – O povo e o coro mítico das vontades

A indicação do roteiro publicado identifica os homens e mulheres que entram em bloco no filme como um “grupo de camponeses”, no entanto, Augusto Torres conta que, na verdade, eles eram ciganos. A mudança foi provocada por um erro da produção, segundo este crítico espanhol, visto que Glauber solicitou um grupo de mendigos, mas o assistente de produção trouxe, equivocadamente, os ciganos. ele, porém, gostou das roupas que trajavam e quando ouviu as músicas pediu pra que ficassem no filme.

Este dado é significativo no projeto que o cineasta tinha em mente, ou pelo menos, do projeto que, no final das contas, realizou. A mudança, ou antes, o impasse provocado pelo erro do produtor, havia sido incorporado ao filme – como outros aspectos essenciais – desde que atendesse a imagem que Glauber parecia disposto a construir. Era preciso que um grupo de pessoas representasse os “camponeses”, mas não enquanto uma classe social específica, senão como indicação de uma condição social, mais ampla e genérica. Camponeses, mendigos ou ciganos se identificam por que são grupos explorados (de modo diferente e em escalas também diversas), não possuem os seus meios de produção e, na melhor das hipóteses, coagidos a vender sua força de trabalho.

Evidente que esta definição não se sustenta diante de confrontos teóricos mais detalhados. A ela poderíamos contrapor, por exemplo, que a característica fundamental dos camponeses na Europa era justamente a posse da terra e o trabalho agrícola como dado ancestral, enquanto os ciganos eram exatamente os povos nômades, distantes de qualquer raiz territorial, vivendo à margem das sociedades constituídas. Mas, o filme parecia interessado em associar estes personagens à idéia abstrata de “povo”, vinculando-os a experiências coletivas (os cantos, por exemplo) e a perspectiva mística, religiosa, capaz de incorporar o Pastor como representante dos poderes sagrados.

Não é à toa que eles sempre aparecem em coro, cantando, a exceção das falas do cego-mendigo, numa encenação sempre ritualística, coletiva e evocativa. Nas três cenas em que o Pastor está presente, o grupo canta e entoia suas ladainhas, como em inúmeras religiões populares nas quais a presença das entidades espirituais é acompanhada de um canto ininterrupto que assegura a permanência do sagrado no mundo dos homens.

Mas, estes cantos não têm apenas a função de evocar o sagrado, senão de operar uma transformação real, objetiva na vida destas personagens: daí o coroamento de Dulcinea, no alto da colina, cercada pelo grupo de ciganos. Trata-se, pois, de um coro adaptado, nascido talvez de uma interpretação do coro grego, tal qual o conhecemos hoje. Mas, reduzido a um único aspecto: evocar o poder sagrado e solicitar as mudanças do mundo. Esta redução ou condensação do coro nos oferece um dos elementos da leitura particular de Glauber sobre a tradição européia, pois se, de um lado, concentra o seu papel, evitando que o coro se torne demasiado amplo no filme, de outro, aponta uma força política e mítica imensa das vozes do coro. Afinal, se o coro é responsável por evocar o Pastor que intercede por todos, o coro, em última instância, também é responsável pela morte de Diaz e o surgimento da nova ordem.

Separada do coro, uma outra personagem, Dulcinea, também camponesa, na cena final, é coroada pelo Pastor como uma rainha do povo, numa simbologia próxima das tradições populares de representação das santas católicas, particularmente de Nossa Senhora – divindade que ocupa papel especial como mediadora caridosa e compreensiva entre Deus e o povo pecador.

A relação entre o Pastor e a camponesa configura-se num plano essencialmente mítico, visto que não há, nos dois personagens, nada que os identifique com situações concretas. Eles representam forças abstratas, num universo simbólico e não-narrativo.

A cena mais enigmática e complexa é, sem dúvida, aquela em que Dulcinea é visitada pelo Pastor. Ela leva à boca uma pedra, o Pastor a impede, retira-lhe a pedra e a substitui por um punhado de terras. No plano seguinte, Dulcinea parece morta, há sangue escorrido no seu rosto, na seqüência, o Pastor traça um arco com sua

foice sobre o tronco de uma grande árvore que também parece sangrar. Completamente ritualizada, a cena sugere uma alegoria de morte e ressurreição, expressa nas referências à fertilidade feminina: a substituição da pedra (inerte, estéril) pela terra, o sangramento e o corte sobre o tronco da árvore. Sobre os significados destes elementos, Catherine Pont-Hubert indica que a árvore também é um símbolo importante nas culturas tradicionais:

symbole prodigieusement riche, l'arbre est un des grands archétypes organisant les représentations de l'inconscient collectif.

En perpétuelle évolution, il est la vie dans son ascension et donc symbole de verticalité. Mais il représente aussi le cycle de l'évolution cosmique: mort et régénération⁶⁷.

Ela representa também um símbolo de fertilidade e de reprodução em inúmeras culturas que utilizam a árvore nos rituais de casamento ou para obter filhos. Do mesmo modo que a terra também é usada nos rituais mágicos de vários povos, segundo Pont-Humbert, ela representa a emanação da potência criativa, o seio maternal original – Gaia separada do Céu (Urano) pelo golpe de Cronos, seu filho. “Puissante, réserve inépuisable de fécondité, elle est la mère universelle et la mère des dieux”.⁶⁸ A terra representa, simultaneamente, uma fonte de alimentação e uma mediação obrigatória entre o homem e o “au-delà”, por isto, é uma das invariantes simbólicas mais fortes nos rituais entre os vários povos. Além disso,

En médecine magique, une poignée de terre a le pouvoir de chasser le mauvais œil. La terre est créditée du pouvoir d'absorber le néfaste⁶⁹.

A árvore representa um dos temas simbólicos mais ricos e difundidos, a ideia de “Cosmos Vivant en perpétuelle régénérescence”, segundo Mircea Eliade. Daí, a noção generalizada de “Árvore do mundo” e “Árvore da Vida”:

C'est bien, en effet, l'idée d'évolution biologique qui fait de l'arbre de vie un symbole de fertilité sur lequel s'est construite, au cours des temps, toute une magie

⁶⁷ PONT-HUBERT, Catherine. *Dictionnaire des symboles, des rites et des croyances*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1995. pp. 63-64.

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 395.

⁶⁹ Idem, *ibidem*, p. 397.

*propitiatoire, dont on peut encore observer aujourd'hui de nombreux témoignages*⁷⁰.

Há vários exemplos, em culturas diversas, nas quais a cerimônia de casamento está associada a uma árvore: a noiva ou ambos são enlaçados à árvore, suas folhas são amarradas aos pulsos do casal, etc. Glauber não estava distante deste caráter simbólico quando constituiu a mise-en-scène do filme ou quando definiu os objetos que o personagem utilizaria. Mesmo que não possamos identificar diretamente o sentido do símbolo ao uso do filme, é possível estabelecer duas aproximações relativamente explícitas: de um lado, o esforço geral de Glauber no caráter místico e ritualístico imposto ao filme, particularmente, pelo gestual e pela impositação do Pastor, de outro lado, o acento fortemente popular e “rural” da representação do povo no coro de personagens, empresta ao Pastor sua conotação de rito tradicional, vinculando-o a uma ancestralidade “antropológica”, mítica, pré-urbana.

4.2 – A força mítica do pastor

Antítese de Diaz, o Pastor é o personagem sobre o qual pouco se sabe: sem referências familiares ou pessoais, desprovido de informações sobre seu passado, sem falas, nem diálogos, ele é visto no filme portando uma foice e realizando milagres junto ao povo. Mesmo sem estas referências, ele ocupa lugar central no esquema mítico construído pelo filme, materializando os anseios populares e consolidando as funções religiosas de Dulcinea, a “Santa” popular de *Cabeças Cortadas*.

A estrutura fílmica comporta, assim, uma perspectiva mítica, valorizada pela simbologia empregada, pelo tipo de mise-en-scène e pela fragmentação narrativa. Esta dimensão, encarnada na figura do Pastor, submete a lógica do filme e incorpora a crítica da cultura européia e a análise política a uma dimensão sagrada, redentora e de conotação nitidamente popular. Em suma, a estrutura mítica pautada no herói-demiurgo predomina sobre as outras perspectivas presentes no filme e representa, em última instância, o cerne da estética de Glauber naquele momento. A devastação do império de Diaz é a expressão desta natureza mítica que conduz o filme para o

⁷⁰ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dictionnaire de Symboles. Mythes, rêves,

desfecho simultaneamente trágico e redentor.

A primeira aparição do Pastor é definida por dois movimentos: o primeiro plano, relativamente rápido, revela o Pastor no meio de um campo aberto, sozinho, caminhando em direção à câmera; no plano seguinte, do fundo da estrada, surge um grupo de homens e mulheres, cantando e carregando entre eles um personagem cego e paralítico. Neste longo plano-sequência, veremos o Pastor curar o cego, sob o olhar perplexo de Diaz.

Esta cena apresenta, com clareza, a relação entre Diaz e o Pastor, como já indicamos na análise sobre o ditador, mas também entre o Pastor e o povo. O Pastor ao curar a cegueira do mendigo, se torna sagrado aos olhos do povo que havia solicitado uma intervenção sobrenatural. A gratidão e a fidelidade do grupo se expressam no beijo do Pastor no rosto de cada camponês, consagrando a relação entre ambos. Esta idéia é retomada pela segunda aparição do Pastor, que afasta os sequazes de Diaz e produz o segundo milagre, dando pernas ao mendigo paraplégico. Na cena da morte de Diaz, o Pastor é anunciado por este mendigo com um estandarte, símbolo religioso e popular que representa a chegada da Boa Nova. “Portar o Estandarte”, numa procissão católica, por exemplo, é carregar as evidências visuais da experiência mística: as imagens dos santos ou de Nossa Senhora.

Na cena final, o Pastor novamente associado ao povo conduz o ritual de coroação de Dulcinea e confirma seu poder sobrenatural ao consagrá-la. A simbologia da cena flerta com os tópicos da revolução, como apontou Bamonte, mas tem muito mais intimidade com a noção de redenção religiosa e, por ela, de salvação do povo. Evidente, como já vimos, a imagem que Glauber construía do processo revolucionário tinha um caráter sagrado inseparável, mas, queríamos apontar que em *Cabeças Cortadas* esta cena marca uma nova equação: uma consagração mística com nuances revolucionários, visto que, o equilíbrio entre revolução e mística teria, neste caso, pendido a balança para o segundo termo. Daí, inclusive, parte dos lamentos da crítica européia sobre a perda de vitalidade das alegorias revolucionárias. De fato, há perda de vitalidade se encararmos a revolução

como um dado objetivo, historicamente inserido na perspectiva racional e progressista que animou parte dos melhores espíritos dos anos 1960 e 1970, na Europa e na América Latina.

Do ponto de vista simbólico, no entanto, o aspecto mais expressivo do Pastor é a foice que o acompanha e que lhe serve como arma mortal contra seus inimigos. Para interpretar os significados deste instrumento, recorreremos a alguns verbetes de dicionários de simbologia. Segundo Didier Colin, a foice representa as qualidades lunares femininas das colheitas:

Cela étant, lorsqu'elle apparaît dans un rêve, elle fait toujours allusion au fait que l'on récolte toujours ce que l'on a semé et, bien sûr, selon la nature des actes que l'on a comis, la récolte en question sera plus ou moins bonne au mauvaise⁷¹.

Ao mesmo tempo, ela é instrumento da morte e da fatalidade, pois, “elle tranche, elle produit un effet radical, inexorable” que deve provocar uma transformação intensa na ordem das coisas – o que não significa necessariamente a morte individual, mas a morte simbólica de certas condições ou elementos.

Segundo Hans Biedermann, a foice foi um dos primeiros instrumentos das civilizações agrárias do Neolítico. Ela foi usada na mitologia grega como instrumento de Cronos contra Uranos, seu pai. Cronos era o deus da fertilidade na época pré-helênica, mas depois assumiu também a imagem do tempo personificado, mantendo o uso da foice como representação da passagem inexorável do tempo cronológico⁷².

No verbete alude-se ainda ao símbolo de renovação e anúncio de um novo mundo presente na foice – por exemplo, a bandeira soviética de 1917 – como elemento de construção de uma nova vida a partir do desaparecimento da antiga.

A foice é representada ainda como um atributo de muitas divindades, entre as quais Saturno:

Les armes recourbées sont en général en rapport avec le symbolisme lunaire et avec celui de la fécondité: signe de féminité.

⁷¹ COLIN, Didier. Dictionnaire des symboles, des mythes et de légendes. Paris: Hachete, 2000. p. 224.

⁷² BIEDERMANN, Hans. *Encyclopédie des symboles*, p. 250.

*Elle symboliserait ainsi le cycle des moissons qui se renouvellent: la mort et l'espoir des renaissances*⁷³.

Mas, a foice é também:

Attribut également de la mort et du temps qui détruisent tout. Instrument de Cronos amputant Ouranos son père de ses organes, pour arrêter une création intempesive. A cet égard, elle est le symbole de la décision tranchante, de la différenciation résolue sur la voie de l'évolution individuelle ou collective. C'est le signe de progression temporelle, la nécessité évolutive elle-même, à partir de la semence originelle (...).

*Ce symbole est manifestement bipolaire: il signifie la mort et la moisson. Mais la moisson elle-même ne s'obtient qu'en tranchant la tige que relie, comme un cordon ombilical, le grain à la terre nourricière. La moisson, c'est le grain condamné à mort, comme nourriture ou comme semence. Si le grain ne meurt... C'est pourquoi que est l'attribut de Saturne comme de Cérés*⁷⁴.

A figura do pastor também possui referências simbólicas muito fortes nas culturas arcaicas, de base agrícola, como identifica Colin ao ressaltar que este personagem é responsável pela guarda de um rebanho, trabalha sozinho e em contato com a natureza, por isto:

*Il connaît les moindres soubresauts du vent, le nom des étoiles, les vertus des plantes rares. Il lui arrive même de parler aux anges, d'avoir des visions ou d'entendre des voix célestes. Mais il est surtout réputé pour sa prudence et sa vigilance à protéger son troupeau des bêtes sauvages, loups, lions et ours*⁷⁵.

Um outro dicionário aponta inúmeras citações bíblicas que associam o pastor à figura de Deus ou aos seus representantes escolhidos para conduzir o povo eleito. No Apocalipse, por exemplo, é o Cristo-Pastor que ressurgirá para julgar os homens: “le Christ mènera paître toutes les nations de la terre, mais avec un sceptre de fer.”⁷⁶ Em suma, afirmam os autores:

⁷³ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire de Symboles*, p. 428. Grifos do autor.

⁷⁴ Idem, ibidem, pp. 428-429. Grifos do autor.

⁷⁵ COLIN, Didier. *Dictionnaire des symboles, des mythes et de légendes*, p. 74. O autor lembra ainda o Salmo 23, 1-2, do Velho Testamento: “O Senhor é meu pastor, nada me faltará.”

⁷⁶ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, p. 117.

*le symbolisme du berger comporte aussi un sens de sagesse intuitive et expérimentale. Le berger symbolise la veille; sa fonction est un constant exercice de vigilance: il est ailleurs, le berger symbolisant le nomade, comme il a été dit, est privé de racines; il représente l'âme qui, dans le monde, n'est jamais indigène, mais toujours de passage*⁷⁷.

A ausência de falas do Pastor em *Cabeças Cortadas*, neste sentido, contribui para aumentar seus poderes sobrenaturais e o mistério que o cerca, como salientou Gardies⁷⁸. As únicas duas “falas” do Pastor – ao realizar o segundo milagre e antes de encenar a usurpação do trono – são ditas num idioma incompreensível que adquire por isso o tom solene de palavras mágicas, pois, seja lá o que signifiquem supõe-se que são poderosas e carregadas de significados ocultos. No filme, a fala mágica conduz a mística popular um passo além na configuração de um poder sobrenatural que submete os poderes temporais de Diaz. Este, por sua vez, fala freqüentemente, sem que isto o ajude, pois seu discurso se perde em considerações equivocadas, oscilantes, alternando momentos fugazes de bravura à sintomas de covardia, cinismo e desespero.

Numa entrevista à *Cahiers*, de 1969, Glauber explicou para seus interlocutores franceses de que modo os aspectos míticos dos seus filmes se relacionavam com sua visão da realidade brasileira. A propósito de *O Dragão da maldade*, ele justificou a transformação de Antonio das Mortes como resultado de uma experiência mística:

*Quand il est touché par le mythe de la Sainte, c'est une réaction qu'il m'est difficile d'expliquer, très subjective. Bien que je sois de formation protestante, je suis surtout fasciné par l'esthétique du catholicisme. Je suis athée, mais tout ce qui touche à la religion noire me touche beaucoup: sa mise en scène*⁷⁹.

No trecho acima, pode-se aferir que o mesmo processo “subjetivo” que havia “tocado” Antonio das Mortes, também expressava a relação de Glauber com a religião e o misticismo: um ateu fascinado pela encenação do catolicismo e das

⁷⁷ Idem, *ibidem*, p. 117.

⁷⁸ Segundo Gardies, “o mutismo do pastor, ao longo de *Cabeças cortadas*, contribui para transformá-lo numa força potente e implacável.” GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*, p. 57

⁷⁹ DELAHAYE, Michel; KAST, Pierre; NARBONI, Jean. *Entretien avec Glauber Rocha*. In : *Cahiers du cinéma*. (214) : 24, juil-août 1969.

religiões africanas. Num esforço de generalizar esta experiência mística como um dado da sociedade brasileira, Glauber, na mesma entrevista, apontou a amplitude do fenômeno:

*La force noire qui est une force de mysticisme ne concerne pas seulement les paysans. Qu'il s'agisse des bourgeois ou des aristocrates, personne au Brésil n'est tout à fait étranger aux choses de la macumba et du mysticisme. Ce côté sentimental et sanguinaire du Brésil est bien sûr un défaut, un obstacle, mais ça peut devenir une qualité...*⁸⁰

No entanto, em *Cabeças Cortadas* o registro místico não se refere às tradições africanas, nem ao cristianismo popular, presente, por exemplo, em *Deus e o Diabo*. A presença de um pastor, o uso da foice ou mesmo do grupo de ciganos, aponta para outro registro, menos espacial ou temporalmente marcados, mas numa perspectiva popular universalizante, com pretensões a incorporar todos os “pobres da terra”, numa síntese de rituais e referências sagradas tão ancestrais que deveriam abarcar a perspectiva totalizante de Glauber.

Por isto, a mística de Glauber em *Cabeças* é messiânica, cristã, ritualística e histórica, pois exerce função definida no horizonte político do cineasta: ela é a força que impulsiona o mito a destruir os tiranos que usurparam o poder do povo. Ela oferece energia simbólica rememorar o evento mítico de redenção dos pobres da Terra, estejam eles em qualquer continente. Aqui, o Cinema Tricontinental adquire feições universalizantes, incorporando num único gesto, os camponeses, os ciganos, os miseráveis, os oprimidos pelas ditaduras do mundo inteiro, concentrados, porém, no mito do messias simultaneamente, vingados e redentos.

4.3 – Entre o Mito e a História

Num artigo de Gardies publicado em *Études Cinématographiques* sobre *Cabeças*, o crítico destaca a narrativa comum ao conjunto da obra de Glauber: mediadores revolucionários do povo enfrentam as potências dominadoras e procuram revelar ao povo a luta por sua libertação. Entretanto, Gardies identifica um deslocamento

⁸⁰ Idem, *ibidem*, p. 26.

essencial:

Partout ailleurs, le récit politique racontait un combat mystifié ou non conscient. La véritable lutte à mener était annoncée dans les dernières images et rejetée hors de la diégèse. Avec Têtes coupées – e dans une certaine mesure Le Lion a sept tête – la lutte apparaît dépourvue de toute ambiguïté. Le film commence là où les précédents s’arrêtaient. L’action que les autres oeuvres se contentaient de prophétiser s’engage ici et aboutit à une issue victorieuse⁸¹.

Seria, portanto, afirma Gardies no terreno do mito que o filme deveria ser analisado, tendo em vista a estrutura mítica da luta de São Jorge contra o dragão, presente no conjunto da obra de Glauber, mas tomado em *Cabeças* em estudo puro, desprovido de qualquer analogia imediata. Assim, apesar do sentido ibérico do mito, ele se inscreveria num universo atemporal, cíclico, repetitivo que teria levado Glauber a separar a representação (personagens, atos) do que é representado (a narrativa mítica), ampliando com isto a capacidade do mito se vincular a uma “multiplicidade significativa” maior:

Il mène ainsi à son terme la volonté de situer son récit sur un plan extra-temporel, celui du mythe politico-culturel, afin de réjouir victorieusement, solennellement, une histoire dont il avait jusqu’alors conté inlassablement les vicissitudes historiques⁸².

Disto resultaria, segundo Gardies, a construção de cenas independentes, onde cada uma ocuparia um papel específico na obra, dando ao conjunto o sentido de uma variante “vitoriosa” do mito de São Jorge. Por isto, a inovação de Glauber em *Cabeças* não seria temática, mas formal. E o resultado desta originalidade formal teria levado a uma expressão simbólica exacerbada capaz de expulsar a história e premiar o mito:

O tempo mítico-cultural de fato suplanta o tempo do discurso, uma vez que o segundo tem por única função veicular o primeiro: a densidade da História sobrecarrega a luta entre Diaz II e o índio, a intemporalidade mítica transcende os gestos do pastor que mata uma camponesa e regenera o mundo. Sente-se falta de

⁸¹ GARDIES, René. L’Ecart et la Règle: introduction à Têtes Coupées. In: *Études Cinématographiques*. Paris: Lettres Modernes Minard (97-99): 94-95, 1973.

*referências temporais: a não ser que se identifique a duração diegética à da representação, não seria possível atribuir a essa uma medida*⁸³.

Dado central na análise do filme é, de fato, a rarefação de marcas históricas ou cronológicas entre os personagens e cenas em torno do Pastor e seus aliados. Eles possuem apenas alguns traços emblemáticos, reduzidos a uns poucos elementos visíveis que lhes garantem transcendência temporal. Entretanto, as músicas cantadas pelo coro, a condição de um homem “cego e paralítico” no centro da cena e a simbologia operada pelo Pastor (o uso da foice, os seus gestos, a terra e a árvore ritualizadas) conferem uma ancestralidade social ao grupo e permite-nos referi-los como dotados de vínculos históricos, ainda que de modo difuso. Do mesmo modo, os dois milagres do Pastor – fazer o homem cego e paralítico enxergar e andar – tem claras referências bíblicas, particularmente, com a narrativa sobre Jesus.

Por isso, não se pode falar em expulsão da história, mas em superação pelo mito, visto que as regras de composição do filme recorrem a tensão entre o dado histórico e o desarranjo provocado pelo excesso simbólico – caso, por exemplo, das referências a *Macbeth*. O mito que interessa a Glauber é aquele que se atualiza na história, não é o mito cíclico, aprisionado pela ideologia dominante para garantir a permanência no mundo, mas aquele que opera no momento do transe. Por isto, o processo histórico é expresso de um lado, pelo mito que explica e dá sentido sagrado aos acontecimentos, de outro, pela atualidade que, sem descanso, nem avaliação, parece projetá-lo no devir.

O resultado é que o filme impõe a vitória do mito *na* história, não a despeito dela, pois exige do Pastor que destrua o poder temporal de Diaz e de sua Corte,

⁸² Idem, *ibidem*, p. 98.

⁸³ Idem, Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: GOMES, Paulo Emilio Salles. et. al. *Glauber Rocha*, p. 73. Gardies recorre a uma distinção entre história e discurso feita por Todorov, segundo o qual a história seria uma “reconstituição da sucessão causal e temporal dos acontecimentos narrados”, enquanto discurso seria a ordem e os modos “da apresentação da narrativa que opera com esses acontecimentos.” p. 71.

instalando uma nova era, mítica sem dúvida, mas marcada historicamente como redenção dos povos oprimidos. O estatuto da história se contamina, em *Cabeças*, pela estrutura fílmica e se submete à lógica da redenção.

CAPÍTULO 03: HISTÓRIA DO BRASIL

1 – FORMA FÍLMICA E REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA

1.1 – À procura de um princípio formal

No filme *História do Brasil*, Glauber Rocha e Marcos Medeiros analisam a história do país, desde a expansão mercantil do século XIV (origem das grandes navegações e, portanto, da conquista dos territórios coloniais) até os últimos acontecimentos da vida política do país, pós-golpe militar de 1964, com os seqüestros dos diplomatas, a morte de Lamarca e a posse de Geisel. A partir da análise das estruturas de longa duração os cineastas foram impelidos a trabalharem seus temas numa amplitude que incluiu os aspectos políticos, os indicadores econômicos, os movimentos culturais e artísticos, as relações internacionais, a vida ideológica e as lutas sociais.

Construído pela seleção e montagem de outros materiais visuais, o filme também revela uma variedade de fontes: filmes de ficção (predominantemente brasileiros, mas também cubanos), filmes de atualidades (eventos oficiais e de telejornalismo), filmes documentários, fotogramas dos filmes, fotojornalismo, pinturas e esculturas (reproduzidas em livros), páginas de revistas e jornais de época, mapas (provavelmente extraídos de livros didáticos), fotos de animais, paisagens ou pessoas, caricaturas publicadas na imprensa, capas de livros etc. A banda sonora é composta pela voz *over* do narrador, predominante no filme, pela música popular e música erudita brasileiras, pelas vozes dos realizadores do filme e pelo silêncio com finalidade expressiva.

O conjunto dos elementos visuais e sonoros organizado pela montagem compõe um quadro explicativo totalizante, abrangente e, ao mesmo tempo, sintético da história do país. Em 2 horas e 38 minutos de duração, o filme representa um esforço de “história total” capaz de tudo abarcar, citando e articulando as mais

diversas referências políticas, econômicas, sociais, culturais etc. O título sem rodeios, nem delimitação, é sugestivo desta perspectiva: não se trata de uma história “concisa”, nem uma história “econômica” ou uma história da “revolução brasileira”, mas, simplesmente *da* História do Brasil.

Nesta linha de argumento, uma declaração de Glauber, em entrevista à revista *Cine Cubano*, expõe o método e os objetivos compatíveis com esta intenção totalizadora:

Examinei e fiz uma avaliação de todos os componentes desta história de 1500 a 1973: componentes econômicos, políticos, sociais. O cenário foi constituído com a bibliografia brasileira contemporânea e de toda a literatura internacional que pude consultar. Passei um ano inteiro nessas pesquisas. Ao assim proceder, observei que nunca se fez, e portanto que ainda não existe, estudo que trate de todos os aspectos da história brasileira. Só encontrei versões parciais nos livros de Euclides da Cunha, José Veríssimo, Sérgio Buarque de Holanda, Celso Furtado, Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre, Fernando Henrique Cardoso e em muitos outros¹.

A julgar pelas intenções de Glauber, ele havia feito uma avaliação de “todos os componentes” da história e seria capaz de superar as “versões parciais” produzidas pela bibliografia. Portanto, o filme cumpriria um papel original entre as ciências humanas, integrando *todos* os aspectos da história. Mas, o que Glauber pretendia afirmar com esta noção? Evidentemente, não era uma expressão literal, afinal, “toda a história” é apenas uma abstração. E mesmo na perspectiva marxista, a qual Glauber comumente se afiliava com ressalvas, a totalidade não era resultado da soma de “todos os aspectos”, mas produto histórico, complexo e em pleno movimento².

¹ Conversa com Glauber Rocha. Documento datilografado, 3 folhas, sem data. Com o título “Entrevista reproduzida em *Cine Cubano*, no. 86, 7, 8” Arquivado em Produção intelectual. Pasta: *Testamento da Loukura*, Parte I. Arquivo Tempo Glauber, Rio de Janeiro. Os grifos não nossos. No original, o artigo publicado intitulava-se La historia del Brasil segun Glauber Rocha. *Cine Cubano*. n° 86-88, 1974. O artigo não assinado era uma tradução do italiano para o português feita por Araújo Neto, publicado no Brasil no ano anterior. Cf. NETO, Araújo. A revisão histórica de Glauber. In: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan 1973.

² “Le mode de production capitaliste, telle est la totalité particulière déterminée que Marx analyse, en mettant en évidence le rapport de ses instances et les mécanismes constitutifs de chacune d’elles, ‘Totalité organique’ dont les moments son ‘en action réciproque.’” In: LABICA, Georges;

Entretanto, o trecho citado é sugestivo dos princípios que motivaram Glauber a co-realizar este filme com Marcos Medeiros, de modo que esta intenção totalizadora não é necessariamente a chave interpretativa, mas abre uma perspectiva sobre o horizonte pretendido em *História do Brasil*. Isto porque há, de fato, um vetor estético nesta direção, ou seja, há um sentido de totalização, como um objetivo possível e desejável, tensionado, porém, pelo acúmulo de dados e pela sobreposição de significados possíveis a cada fenômeno histórico citado. Em outros termos, ao vetor da totalização, a montagem contrapõe uma infinidade de elementos citados, mas nem sempre articulados, e que, por isto, contribuem para a fragmentação.

A síntese totalizadora do processo histórico e a incorporação “numérica” de elementos (apenas citados ou sugeridos) estão sempre em tensão que é um dos traços comuns à obra de Glauber Rocha, como apontou Ismail Xavier. A tensão estilística torna-se regra de composição dos filmes de Glauber, segundo Xavier, graças à presença simultânea de estruturas metafóricas (tendência à síntese) e de uma encenação teatralizante e simbólica, reforçada pela trilha sonora que corroboram para a multiplicidade de signos³.

Assim, o jogo de contrários se nota no detalhe destas tensões estilísticas (entre movimento de câmera e tom ritual da mise-en-scène, por exemplo), estabelecendo-se como padrão de conjunto. De modo que, segundo Xavier, nos filmes de Glauber feitos nos anos 60, prevaleceria a “organização geral” pautada pela moldura totalizante, enquanto nas películas da década de 70 primariam pela ruptura e fragmentação, na qual “a parte ganha maior autonomia”⁴.

Em *História do Brasil*, a matéria mesma do discurso é a História, cujo esforço para interpretá-la exigira um corpo-a-corpo com os fatos, ou melhor, com a teia de significados produzida sobre eles⁵. É exatamente este imbricamento entre fato,

BENSUSSAN, Gérard. (orgs.) *Dictionnaire Critique du Marxisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985, 2ª ed., p. 1157. Verbetes “Totalité”.

³ Segundo Xavier: “Contrastes, desequilíbrios, excessos de toda ordem. O cinema de Glauber traz uma tensão peculiar entre parte e todo. O impulso totalizador colide com a interminável acumulação de elementos, com a sucessão dos detalhes que desafia a síntese.” In: XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: -----*O Cinema Brasileiro Moderno*. RJ: Paz e Terra, 2001, p.140.

⁴ Idem, *ibidem*, p.141.

⁵ VESENTINI, Alberto; *A Teia do Fato*, Hucitec/História Social USP, SP, 1997.

representação e significado que propicia a tensão entre as metáforas totalizantes e o recurso às imagens simbólicas. Esta oscilação entre a totalidade e proliferação de elementos constitui-se pela análise de cada fenômeno e do conjunto, tensionando a composição de imagem e som. Assim, há uma perspectiva totalizadora que não se realiza completamente, mas que não desaparece do seu horizonte de interpretação.

Isto posto, precisamos, então, definir a regra de composição e seu andamento no filme, traços que dariam forma à *História do Brasil*, visto que, como apontamos na Introdução, a forma representaria a estilização dos conteúdos do filme, isto é, a matéria histórica esteticamente trabalhada.

Na apresentação do filme há dois intertítulos que explicam trata-se de uma “primeira versão” ainda incompleta e que os cineastas pretendiam finalizar no Brasil, mas as “dificuldades e a morte” os impediram de fazê-lo. Os intertítulos são assinados por Marcos Medeiros e datam de 1985. Na seqüência, a primeira imagem, um mapa político da América do Sul, é acompanhada da voz *over* que faz o papel dos créditos iniciais:

História do Brasil, realizado por Marcos Medeiros e Glauber Rocha. Voz de Jirges Ristum. Roma, outubro de 1974.

O recurso ao mapa e a voz deste narrador compõem um quadro tradicional dos documentários “didáticos”, disposto a explicar detalhadamente um assunto, tratado na banda sonora e confirmado pelas imagens, como se dissesse simplesmente: este é um filme sobre a História do Brasil, vejamos o mapa onde se localiza geograficamente o Brasil.

Nas primeiras imagens o registro muda substancialmente⁶. Enquanto a voz *over* descreve sinteticamente o desenvolvimento econômico europeu e a conseqüente descoberta do continente americano encadeado numa cronologia sobre a expansão marítima portuguesa, as imagens aludem ao conteúdo da voz do narrador, sem explicá-las: num plano americano, um homem cabisbaixo e sem camisa é

⁶ Utilizaremos o conceito de *seqüência* para expor as ferramentas da montagem, embora o filme não possua seqüências propriamente ditas, visto que não recorre a unidades de ação dramática. Pode-se, porém, falar em seqüências para tratar dos conjuntos temáticos que se pode entrever no esquema narrativo, apesar da ‘frouxidão’ do conceito, já que em determinados momentos é impossível definir exatamente quando termina e quando começa um tema.

entrevistado, depois, um plano geral de paisagem mostra uma cadeia montanhosa e atrás dela, a luz do sol “explodindo” a imagem, seguida da seqüência da chegada de Diaz às praias de Eldorado em *Terra em transe*.

A imagem do homem cabisbaixo parece ter sido extraída de um documentário, no qual este sujeito, magro, cabelos sobre os olhos, “pardo”, sem camisa, sentado e visto de cima, fala ao microfone, ininterruptamente. O efeito entre som e imagem provoca, por um instante, uma confusão entre a voz do narrador (que se ouve) e a voz “emudecida” do homem visto na imagem. Afinal, quem está falando? O tom impostado da voz *over* dissipa rapidamente a dúvida.

Na imagem, o microfone é sustentado por um suposto entrevistador, recortado pela moldura do plano e visível apenas pela mão e pelo pulso de onde se vê o relógio e a manga da blusa. Ele é um personagem secundário e quase fora de quadro, mas sugere um aspecto essencial, pois orienta nossa atenção para o entrevistado, dono da voz que, mesmo silenciada na montagem de *História do Brasil*, traz os ecos do filme original. O quadro é nítido na distribuição dos papéis: o “homem simples”, embora no centro do plano, realiza um discurso captado e mediado pelo entrevistador, por sinal, dono do microfone.

Quem teria, de fato, direito à fala? Quais os termos reais da negociação entre entrevistado e entrevistador? Em que condições sociais atuam estes homens? Escolheram dignamente se apresentar diante da câmera e falar? Em que medida, o entrevistador conduz o discurso do entrevistado e modula sua fala nas artimanhas da montagem? De outro lado, o entrevistado não poderia transformar seu gesto numa rebeldia indolente mesmo travestida de submissão, na qual ele revelaria apenas o que fosse do seu interesse?

Inseridos em *História do Brasil*, entrevistador e entrevistado constituem a imagem primeira do filme, sugerindo, assim, os termos de uma relação entre intelectual e povo, na qual cabe ao primeiro mediar a fala do segundo. Isto nos revelaria que a narração manteria afinidades com o homem simples ou com o entrevistador oculto? A articulação desse plano com a banda sonora não responde a esta questão, mas aposta numa tensão que se apresenta com freqüência ao longo do filme.

Esta imagem, de qualquer forma, interfere no papel do narrador da voz *over*, embaralha as instâncias narrativas e, conseqüentemente, o ponto de vista de onde se conta a história. Afinal, a banda sonora narra as transformações do capitalismo europeu do século XV, descreve o papel de Portugal na conquista de novas rotas marítimas, enquanto a imagem explicita uma relação entre entrevistador e entrevistado, isto é, entre intelectual e povo que se coloca como sinal das questões de interpretação no cinema. Permanece a indagação sobre o sujeito que, de fato, constitui a interpretação histórica do filme: o intelectual presente na imagem e em comunhão com o povo ou a voz do narrador da “grande história” e dos processos macro-estruturais? A ambivalência confere ao filme sua riqueza analítica.

Os planos seguintes, extraídos de *Terra em Transe* também trazem uma leitura complexa sobre o sentido atribuído ao fenômeno histórico. Nestes planos, há uma simbologia de referências nítidas na grande cruz de madeira fincada na areia da praia e nos personagens estilizados do índio e do colonizador ibérico, indicativos do tratamento não-naturalista, disposto a construir alegorias⁷. A referência amplia o assunto tratado, revelando projeções de “longo prazo” aos eventos marítimos, na medida em que, Diaz representa a tradição conservadora e cristã que, em *Terra em Transe* expõe a dominação das elites como um elemento fundador do país, mas que se prolonga na história republicana⁸.

Além disso, o recurso a um filme conhecido e referenciado por uma tradição de debates traz um agravante à análise, pois a seqüência “enxertada” poderia nos remeter ao filme de origem, *Terra em transe*, e funcionar também como imagem suplantada e inserida em outro contexto. De modo geral, isto ocorre em diversos momentos do filme, e confere um tipo de verticalização às questões históricas profundas, revelando um acúmulo de reflexão (do próprio Glauber e do Cinema Novo) e um momento de reflexão sobre as utopias revolucionárias.

No instante seguinte ao plano de Clóvis Bornay (alegoria carnavalizada da conquista) retirado de *Terra em transe*, há uma seqüência de seis planos de imagens

⁷ Acompanhamos, neste sentido, a análise de Xavier sobre esta cena, onde ele aponta a “ostensiva figuração alegórica” referente ao bloco inteiro. In: XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. SP: Brasiliense, 1993, p. 42

⁸ Idem, ibidem, p. 42.

iconográficas de caravelas e personagens históricos, além de um mapa com a indicação dos caminhos percorridos pelos descobridores europeus. Ainda marcada pelos grandes eventos da expansão (Tratado de Tordesilhas, descobertas de Vasco da Gama, as vantagens do novo caminho para as Índias etc.), a voz do narrador parece, então, ilustrada pelas imagens. Porém, agora é a voz *over* que traz uma informação nova e mais complexa que a iconografia utilizada:

A abertura do caminho marítimo para o Oriente assegura a Portugal o monopólio do comércio de escravos, ouro, pedras preciosas e especiarias, e fixa as bases do colonialismo moderno.

O alcance da interpretação sobre a expansão marítima lusitana sugere um complexo sistema sócio-econômico, definido pelo narrador da voz *over* como “colonialismo moderno”, cujas implicações históricas não poderiam se esgotar nas imagens dos navegantes e suas naus. Este conceito projeta-se sobre os desdobramentos da história narrada pelo filme, transformando as imagens desta seqüência em símbolos empobrecidos, esvaziados, diante dos significados mais amplos que envolveriam as relações de dominação entre os países centrais e periféricos, a divisão internacional do trabalho etc.

Na mesma seqüência, dois planos fixos de uma praia estão intercalados às imagens da iconografia da conquista. Trata-se uma imagem cinematográfica: um plano geral mostra as ondas do mar, numa praia deserta, iluminada pelo sol, presumivelmente, nascente. Seria uma alegoria ao “ponto de vista” dos antigos habitantes que observam a chegada dos conquistadores, antecipando o tema da próxima seqüência ou uma referência à “aurora” da nova civilização, ponto de encontro de culturas, simbolizado pela praia (oceano e território que se misturam)? Ou ainda a confluência de dois tempos: um representado pelos europeus e suas embarcações, outro pelos índios que avistam da praia, a chegada iminente do invasor? Sobre este plano isolado não é possível estabelecer um significado, mas impossível não refletir sobre ele⁹.

Passaram-se aproximadamente cinco minutos do filme, enquanto descrevemos

os modos pelos quais foram articulados o som e a imagem na produção de significado. A cada trecho, a imagem pode ilustrar, explicitar, contrariar ou acrescentar informações à voz *over* que, por sua vez, também comporta elementos dissonantes ao andamento das imagens e sugere interpretações distintas do que se vê. Do mesmo modo, certas combinações entre planos também indicam temas ou problemas que não se esgotam no conteúdo intrínseco de um ou de outro plano separados.

Pode-se identificar em *História do Brasil* uma infinidade de desacertos primários de ordem técnica – justificados, inclusive, pelo intertítulo de abertura, já que o filme não foi concluído. Há momentos de interrupção brusca da narração da voz *over*, imagens mal fotografadas que prejudicam a visualização, transições bruscas entre os materiais montados, enfim, uma espécie de “grosseria” artesanal de quem faz um primeiro “corte” na moviola, mas deseja ainda finalizar o trabalho posteriormente. Neste sentido, o aspecto mais problemático do filme refere-se à duração prolongada de certas seqüências, extraídas de outros materiais fílmicos e que dissolvem as ligações conceituais entre imagem e som. Assim, se determinada conexão estabelece um princípio (por exemplo, de oposição conceitual entre o narrado e o visto), no instante seguinte, a voz *over* traz novos elementos, mas a imagem não, produzindo uma “fluidez” insustentável que se pode traduzir como desleixo teórico e formal de certos procedimentos.

Seria útil identificar estes momentos de baixo rendimento, visto que a sua recorrência também se impõe como traço formal da obra. Daí, a sensação de que em certos momentos o filme se torna aleatório, displicente mesmo com a confecção dos planos, da montagem e da banda sonora. A análise sobre estes aspectos é tão relevante quanto a que pretendemos realizar sobre os elementos mais fecundos e diretos do filme.

1.2 – As grandes divisões formais e os procedimentos de linguagem

⁹ Longe de ser aleatório, um plano semelhante (nascer do sol) abre *A Idade da Terra* (1980), sugerindo a alegoria cósmica do surgimento da civilização. Agradeço a Mateus Araújo da Silva, crítico de cinema, a informação sobre a recorrência desta imagem.

A configuração geral do filme obedece a quatro grandes blocos narrativos, cuja divisão refere-se basicamente à mudança da banda sonora, de modo que, em cada bloco o esquema entre som e imagem tende a produzir modulações próprias que dialogam no conjunto da obra.

O primeiro bloco tem duração de 1 hora e 50 minutos, é essencialmente narrativo, marcado pela voz *over* cronológica e onipresente; trata-se do bloco predominante não apenas em termos de tempo, mas também de conteúdo histórico e de relações possíveis entre imagem e som. O segundo bloco dura 10 minutos e é composto por uma trilha sonora de música popular brasileira, de espectro variado; as imagens se concentram tematicamente em torno do carnaval e de manifestações religiosas. O terceiro é “argumentativo”, no qual três vozes comentam e analisam, em 27 minutos, a situação atual do país e fazem um balanço dos temas históricos mais importantes na interpretação da vida política e econômica contemporâneas; as vozes são de Glauber Rocha, Marcos Medeiros e um terceiro homem não identificado. O último bloco também é um comentário musical, com duração de 10 minutos, mas uma trilha reduzida e mais emblemática (entre outras, composta de Carlos Gomes, Villa-Lobos e o Hino Nacional).

O bloco narrativo se impõe sobre o sentido geral do filme, visto que a narração incide diretamente sobre os conteúdos históricos, apontando significados, organizando a cronologia e dando sentido aos fenômenos. Em virtude dos diversos modos de organização da montagem e das disposições entre som e imagem, a perspectiva de um “sentido geral” é freqüentemente contrariada pelos fragmentos (pequenos conjuntos temáticos, certas articulações momentâneas de planos) que ganham força e coesão próprias e destoam do bloco inteiro.

No primeiro comentário musical, prevalece uma disposição à alegoria, ainda que dissolvida pela sobreposição de elementos e materiais distintos: os aspectos da cultura popular, especialmente, do carnaval e da religião, dialogam com a música popular brasileira sem, no entanto, a articulação de um balanço nítido entre imagem e som. Mesmo assim, há evidências de que se trata de uma reflexão sobre consciência e alienação, temas centrais tanto nas manifestações populares, quanto na seleção da trilha sonora (com músicas de Adoniran Barbosa, Caetano Veloso, Chico

Buarque entre outros).

No bloco argumentativo, a narração retoma o processo histórico, atualizando temas numa análise de conjuntura política com intenções claras de sistematizar, mas o esforço revela as tensões entre os comentaristas e impede que se estabeleça uma conclusão. Neste bloco, as imagens correm em paralelo, em cenas de uma linha de montagem de uma fábrica, discursos políticos, violência urbana, desembarque dos exilados em Cuba; o sentido geral que articula as cenas é apenas uma vaga noção de “atualidades”.

Num tom interpretativo e informal, os três homens fazem um balanço sobre assuntos contemporâneos que consideram mais relevantes: o Partido Comunista, a Revolução Cubana, o desenvolvimento econômico, o imperialismo e as estratégias brasileiras para a conquista do socialismo.

No segundo comentário musical, a narração se dispõe a um tipo de síntese da “civilização brasileira”, articulando uma trilha sonora explicitamente alegórica a imagens das diversas formas de pobreza (desnutrição, loucura, ausência de condições mínimas de saúde etc.). Entretanto, as cenas em um estádio de futebol retomam a perspectiva ambivalente entre o da alienação e da rebeldia recorrente na reflexão do Cinema Novo¹⁰.

Estes blocos ocupam papéis específicos na economia do filme, uma vez que o tratamento formal dos conteúdos históricos produz significados distintos em cada segmento. Na medida em que a análise avança, é preciso levar em conta as diferenças de composição, indicando não apenas o modo como se compôs determinada seqüência temática, mas a relação desta seqüência com os grandes conjuntos e o com o todo da obra cinematográfica.

Uma última palavra sobre o andamento formal refere-se ao trajeto cronológico do bloco narrativo. Já indicamos a importância da montagem e o contraponto entre imagem e som na produção dos significados de *História do Brasil*. Isto, porém, não

¹⁰ Uma das cenas de estádio de futebol utilizadas em *História do Brasil* foi extraída de *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965). Trata-se, exatamente, de um momento no qual o personagem do filme de Hirszman expressa as ambigüidades do seu fanatismo pelo futebol. Em *Garrincha, alegria de viver* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), novamente este tema oscila entre a alienação e a expressão popular autêntica.

deve desautorizar o papel da voz *over*, carregado de poder interpretativo de longo alcance, apesar do acento cronológico de certas interpretações. Se, de fato, a montagem privilegia imagens marcadas por uma densidade simbólica que subverte a cronologia “bem comportada”, a narração da voz *over* contribui também para a complexidade da interpretação histórica em pelo menos três direções.

A primeira relaciona-se ao destaque maior dado pela locução a certas figuras, como Getúlio Vargas, cuja presença incessante e repetitiva sugere o rompimento com a cronologia mais sistemática e enclausurante, desequilibrando a cadência narrativa, através de inúmeros comentários da voz *over* e da leitura de três discursos do ex-presidente. A insistência no tema, como veremos, evoca uma ruptura com o modelo colonial e a problemática da modernização.

A segunda direção caracteriza certos processos históricos ou personagens a partir de atributos contemporâneos ao contexto de realização do filme. Há várias seqüências com indicações nítidas de articulações políticas e ideológicas aos temas da década de 60, como o imperialismo, a luta de classes e a revolução social. Caso, por exemplo, da análise sobre Castro Alves, poeta “revolucionário do romantismo”, cuja ideologia da “burguesia industrial” denunciava as “causas do subdesenvolvimento econômico”. Segundo o narrador,

atuando nas universidades de direito da Bahia e Pernambuco e a de São Paulo e do Rio, Castro Alves improvisa, declama, escreve poemas que denunciam a estrutura reacionária do império escravocrata, ataca o imperialismo internacional, proclama a luta de classes e a tomada do poder pelo povo. (grifos nossos)

E, finalmente, um terceiro tipo de comentário da voz *over* corresponde a certas interpretações-sínteses que articulam fenômenos distintos e separados cronologicamente, ou ainda antecipam os desdobramentos de longo prazo de determinados processos históricos: as práticas culturais da população indígena antes da chegada dos portugueses; a articulação da empresa colonial com o mercado atlântico; a dinâmica de miscigenação cultural e étnica entre negros, índios e brancos tecida no interior da sociedade patriarcal; a temática das lutas sociais emancipacionistas e o caráter revolucionário de Tiradentes; a relação entre industrialização e burguesia cafeeira e o caráter das rupturas políticas como

expressões da revolução liberal burguesa.

1.3 – As regras de composição do filme

Em *História do Brasil*, a constante assimetria entre imagem e voz *over* desqualifica o narrador como única fonte de interpretação, produz um terceiro sentido; instaura outra instância narrativa que não está simplesmente na fala do narrador, nem na imagem, mas na composição do conjunto. A aderência aos mecanismos explicativos do narrador é freqüentemente solapada pelo questionamento das imagens que interfere formalmente na significação dos fatos. Este efeito, em termos de linguagem cinematográfica, é provocado pelo deslocamento do ponto de vista narrativo. Assim, uma modulação expressiva entre a narração *over*, de caráter informativo e interpretativo, e a seleção das imagens, múltiplas, às vezes caóticas, conduz à produção de significados e, portanto, à interpretação histórica do filme; este mantém como um discurso aberto, construído por diversas vozes. Esta modulação é extremamente volátil, vertiginosa e provoca uma oscilação constante do ponto de vista narrativo, de modo que a cada plano, ou seqüência, somos obrigados a indagar quais componentes da linguagem conferem significado à matéria histórica tratada ¹¹.

Consideramos plausível afirmar que se trata de uma *norma* a disposição de contrariar sistematicamente, a cada plano ou seqüência, a convenção estabelecida

¹¹ A diversidade de focos narrativos a partir da articulação das imagens e dos sons é um aspecto comum aos filmes do cinema moderno, a partir dos anos 50. Entretanto, duas décadas antes, Eisenstein explorou o assunto ao discutir uma adaptação cinematográfica do livro de Theodoro Dreiser, *Uma Tragédia Americana*. O cinema, afirmou Eisenstein, permitiria, do ponto de vista formal, alguns avanços em relação às possibilidades narrativas da literatura. Interessava-lhe, particularmente, a transcrição do “monólogo interior” para o filme, cujo resultado expressivo seria muito mais adequado para representar as sutilezas do conflito íntimo da personagem. Eisenstein sugeriu, assim, as possibilidades de uma “montagem-vertical” entre som e imagem, desde que a locução não se prestasse unicamente a comentar as imagens, mas a questioná-la, provocando o entrechoque e o estranhamento no interior do plano e não apenas pela “montagem horizontal” entre os planos. Entretanto, em *História do Brasil* a “montagem vertical” além de ser usada à exaustão, multiplicando infinitamente o efeito de estranhamento, ela se compõem num conjunto mais complexo no qual participam o tipo de locução, o uso de imagens de outros filmes já conhecidos e a própria montagem horizontal. Daí, o seu conteúdo de crítica radical e o estranhamento que provoca no público. Cf.: EISENSTEIN, Serguéi. Da Literatura ao Cinema: uma tragédia americana. In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. RJ: Graal/Embrfilme, 1983. pp. 203-215. O texto de Eisenstein foi publicado originalmente em 1932.

anteriormente entre a banda sonora e as imagens, mantendo uma *instabilidade* constante entre o dito e o visto no filme. Ao mesmo tempo, esta *instabilidade* também se espalha para a montagem dos materiais fílmicos ou imagéticos selecionados, pois ela é formalmente produzida não apenas pelas diversas relações entre som e imagem, mas pelo uso específico de ambos: a voz *over* onipresente, dispõe cronologicamente um número extraordinário de informações, recorrendo às mais variadas facetas da vida nacional, enquanto as imagens se sucedem em ritmo acelerado, alternando fontes distintas e exigindo uma decodificação imediata, sob o risco de se perder nas referências anteriores. Assim, o acúmulo de dados e o embaralhamento de informações visuais e sonoras contribuem decisivamente para a noção de instabilidade que procuramos atribuir à forma fílmica.

Para ficarmos apenas num exemplo, a expansão marítima pode ser vista como panorama cronológico de datas e eventos importantes, esboçado com caravelas e personagens ilustres, “imortalizados” pela iconografia de traço oficial ou pode representar o primeiro grande movimento de mundialização do capitalismo europeu, aurora dos tempos modernos, onde não faltariam sistemas complexos de dominação de classe em curso ainda hoje. É provável, no entanto, que convivam as duas interpretações no filme, além de outras não exploradas aqui, consoante as variáveis utilizadas na análise, visto que a *instabilidade formal* entre os elementos tende a evitar um padrão de leitura coeso e de mão única.

Ao mesmo tempo, vimos que há recorrências formais a serem agrupadas neste primeiro momento, graças a certas ligações entre os elementos dispostos no som e na imagem. Há, por exemplo, uma explícita articulação histórica entre o tema da descoberta e o trecho selecionado de *Terra em transe*; do mesmo modo que as imagens do nascer do sol carregam uma poética incontestável sobre a “aurora” da civilização brasileira; ou ainda, há uma opção política nítida na escolha da primeira imagem de *História do Brasil* (depois do mapa): um “homem do povo”, em posição central, marcado pela presença do microfone e da mão do entrevistador. Em todas estas situações, a narração faz conviver diversas temporalidades num mesmo movimento: uma cronologia informativa, permanências históricas de grande alcance (colonização/Diaz) e uma alusão biográfica-mitológica ao nascimento da nação

brasileira.

Na mesma linha, veja-se que a profusão e diversidade de materiais e as diversas relações entre banda sonora e imagem conferem à *História do Brasil* uma riqueza interpretativa capaz de romper com o discurso unívoco do narrador da voz *over*. Estes procedimentos, por sua vez, desestabilizam conceitos e visões consolidadas da história, provocam paradoxos e ambivalências e, em certos momentos, levam o filme ao paroxismo.

Estes aspectos concorrem para a interpretação da narração sobre o processo histórico visto que, mesmo produzindo significados aos saltos e tropeções, é possível *estabilizar* momentaneamente a instabilidade formal que já sugerimos como traço relevante. O andamento entre estes dois vetores dá forma ao princípio geral do filme, marcado pela *tensão permanente entre os vários elementos que compõem o discurso fílmico*. Esta tensão, embora, constante, não tem a mesma intensidade, visto que há momentos de maior relevância estética e/ou histórica, enquanto outras seqüências são nitidamente descuidadas, flertam com o jargão marxista ou deságuam no aleatório (como certos planos enxertados da iconografia oficial de segunda mão sobre figuras históricas obscuras).

No conjunto, porém, a oscilação entre estabilidade e instabilidade na composição formal do filme estabelece o ponto de vista crítico e sustenta a matriz interpretativa, tornando-a o elemento estético mediador da tensão entre a linguagem cinematográfica e os conteúdos históricos trabalhados.

Na medida em que esta tensão é provocada pelo acúmulo de dados (as informações da voz *over*, as imagens e a conexão entre imagem e som) e pela oscilação vertiginosa do ponto de vista narrativo, ela provoca um andamento variado dos efeitos de interpretação, visto que em certas seqüências os conteúdos são primorosamente tratados e, em outras, revela-se uma dissolução de sentido que fica, digamos, à deriva. Assim, tecido de momentos de alta e baixa tensão, *História do Brasil* compõe uma interpretação sobre a história baseada nas análises de Marcos Medeiros e Glauber Rocha que encontram diferentes soluções estéticas para tratar as diversas temporalidades e os inúmeros aspectos da vida sócio-econômica, política e cultural do país.

De tal modo podemos dizer que, enquanto nos outros filmes analisados nesta tese, a tensão entre Glauber e os autores ou correntes de pensamento com os quais dialoga está aquém ou além do discurso fílmico, em *História do Brasil* estas tensões se interiorizam, formalizadas em termos cinematográficos. De onde, a multiplicidade de sentido e as desordens da composição nos remetam à reflexão sobre os impasses de uma parcela da esquerda brasileira, representada pelas posições distintas de Marcos Medeiros e de Glauber. Além disso, é possível que o contexto do exílio tivesse agravado o quadro e ampliado a diferença entre o ponto de vista de ambos.

Tendo em vista que o princípio formal se pauta nestas tensões, resultado da sobreposição de instâncias narrativas, então, a análise deve avançar sobre as recorrências que, embora dispersas no filme, quando agrupadas “delineiam coordenadas e levam a rever, em novos termos, a unidade” – aparentemente fixada na cronologia da narração e na força presente do comentário da banda sonora¹².

Até aqui procuramos identificar um princípio formal marcado pela tensão permanente entre som e imagem e das imagens entre si, mecanismo que se impõe sobre a análise e impede o jogo marcado de interpretações. A cada instante o significado resulta de diversas equações entre estes elementos, obrigando-nos a indagar constantemente sobre a produção de sentido no filme. Vimos também que esta tensão é modulada e atinge volumes distintos à medida que trata da matéria histórica, variando entre uma seqüência e outra, entre um comentário e o seguinte. Estas tensões na composição geral do filme comportam uma “forma latente”, vertical, que atravessa o filme como uma espinha dorsal, por oposição à “forma ostensiva”, marcada pelo trajeto cronológico e pelo percurso linear da narrativa¹³. Esta forma latente pautaria a interpretação da história do Brasil, em torno de três problemáticas centrais que, ao serem compreendidas, explicitariam, por sua vez, a concepção que presidiria o filme.

Estas problemáticas seriam: 1) as potencialidades históricas de articulação de forças nacionais capazes de levar a cabo o processo revolucionário; 2) a

¹² Retomamos, neste sentido, não apenas a citação literal do trecho, mas a perspectiva metodológica de Schwarz na análise da composição formal de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. In: SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. SP: Editora 34, 1997, p. 162.

¹³ Idem, ibidem, p. 162.

representação do intelectual e o papel da produção artística e cultural no processo de transformação social e política do país; 3) a função dinamizadora da violência nos momentos de ruptura e radicalização das tensões sociais.

Retomando os argumentos anteriores, digamos então que na análise do filme deveremos identificar, na multiplicidade de conteúdos e procedimentos formais em jogo, aqueles que articulam estes temas centrais, substrato da concepção de história, espalhados na obra. A eficácia deste procedimento pode se realizar numa tessitura de significados mais ou menos coerentes tanto do ponto de vista interno à obra, quanto na perspectiva ideológica dos cineastas naquele período.

2 – O NACIONAL, O NACIONALISMO E O PROGRAMA REVOLUCIONÁRIO

2.1 – História e Revolução

No bloco argumentativo, a gravação do áudio captura a voz de Marcos Medeiros no meio do argumento sobre os diversos setores da economia brasileira, um dos assuntos recorrentes na interpretação histórica do filme. O raciocínio de Medeiros “conta” com esta referência, compartilhada pelo espectador e propõe a retomada do tema, atualizando-o nos seguintes termos:

Então, hoje, o quadro que se oferece... o modelo que se oferece é exatamente o seguinte: um setor da burguesia brasileira que é mantido pelo Estado brasileiro, que é seu maior investidor; um setor que é o setor dinâmico da economia, que é controlado pelas empresas multinacionais, particularmente americanas, alemãs e capitais europeus; e um setor da economia que é o Estado que subvenciona e estrutura... que são transportes, comunicações, energia elétrica, controle da exportação em que o Estado brasileiro tem uma importância muito grande como em todos os países subdesenvolvidos...

A voz de Glauber interrompe a fala de Medeiros para lhe perguntar:

Mas como se relaciona o Estado brasileiro com estas empresas privadas, através de que mecanismos, quer dizer, enfim, o Estado brasileiro presta serviço a estas empresas privadas ou está a serviço de um projeto nacional mais independente?

Há um pequeno salto na gravação que atrapalha a resposta, Medeiros retoma o assunto, colocando em discussão o modelo de desenvolvimento econômico “pró-imperialista” do governo Médici, sinal da derrota da burguesia nacionalista. Glauber atravessa de novo o pensamento esboçado do colega e questiona em tom provocativo:

A burguesia nacional afinal de contas, esta célebre burguesia nacional que o Partido Comunista se aliou na época do Jango, ela existe ou não existe? Por que tem uma discussão teórica aí, mas o povo não sabe disto direito...

Na seqüência, os argumentos de ambos – acrescidos de uma terceira pessoa

que participa da conversa – definem os principais elementos da conjuntura política, integrando os termos do problema: papel do Estado, internacionalização da economia, frações progressistas da burguesia, as disputas internas do Exército, a unidade das forças progressistas e partidos de esquerda. Há uma finalidade comum neste diálogo presente na identificação das estratégias e táticas mais eficazes na condução da Revolução Brasileira que exigia um mapeamento analítico que deveria conjugar experiência histórica, contexto político e perspectivas econômicas do país. Daí, a importância da reflexão sobre as relações entre Estado e burguesia, sobre os modelos econômicos adotados e, finalmente, sobre o papel dos diversos setores sociais.

Na análise sobre o engajamento político dos artistas nos anos 1960, Marcelo Ridenti identificou a importância do tema da Revolução na produção artística do período pautada pela matriz romântico-revolucionária (segundo a acepção de Löwy):

Em diversos momentos, ao longo dos anos 60, a revolução brasileira – em suas diversas acepções, em geral tomando como base principalmente a ação do camponês e a das massas populares, em cujas lutas a intelectualidade de esquerda estaria organicamente engajada – foi cantada em prosa e verso na música popular, nos espetáculos teatrais, no cinema, na literatura e nas artes plásticas¹⁴.

No filme de Glauber e Medeiros, porém, a noção de uma “base camponesa” já parecia deslocada pelos resultados do confronto das guerrilhas do Araguaia e outras tentativas de constituir focos de sublevação no campo, mas mantinha a preocupação com os componentes centrais da perspectiva revolucionária. Entretanto, as posições políticas dos dois cineastas não coincidem nem sobre o diagnóstico, nem sobre a revolução, pois as provocações de Glauber nas perguntas atravessadas, feitas de ironia e nem sempre dispostas a ouvir a resposta explícita, em parte, estas divergências que não são levadas a termo. Apesar deste clima do “dito pelo não dito”, é possível capturar os sinais desta tensão latente entre as posições de ambos.

Glauber indaga se a contradição principal do nacionalismo brasileiro é o imperialismo ou a luta de classes, se o desenvolvimento nacional depende das

¹⁴ RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV. SP: Record, 2000, p. 43.

multinacionais, questiona a opinião dos colegas sobre o MDB, pede explicações sobre os debates econômicos e denuncia que a “linguagem extremamente técnica” dos intelectuais impede que o povo compreenda estes assuntos. As respostas são truncadas, nunca chegam a concluir um raciocínio, a voz do terceiro homem tenta ponderar, mas também não se impõe.

O tema da liderança do processo revolucionário novamente cindiu as posições. Medeiros e o “terceiro homem” sugerem que o PCB teria papel essencial, dado o acúmulo de lutas históricas e experiências de enfrentamento, apesar dos erros de avaliação, da acusação de reformismo e de sua relação de dependência com a burguesia nacional. Glauber, entretanto, propõe um outro caminho aberto pela criação de um novo partido:

Eu acho que no Brasil tinha que ter um partido nacional e popular, quer dizer, significando que tem que ser nacional, porque nacional... porque tem que ser verde e amarelo mesmo, porque são as nossas cores e, ao mesmo tempo, tem que ser popular e revolucionário...

A dificuldade de conceituar “nacional” evidencia-se não apenas pelas hesitações da fala, mas também pela opção ao “verde-amarelo”, flertando estranhamente com o ufanismo em voga. Entretanto, Glauber sustenta o argumento em bases históricas: há, ele afirma, uma tradição nacionalista e popular que nasceu com Gregório de Mattos e atravessou a história do país até o Tropicalismo sem, no entanto, unificar os diversos setores da sociedade em torno de um único programa. Assim, nos anos 1920, afirma Glauber, a Coluna Prestes, o Partido Comunista e o modernismo representavam as várias frentes nacionalistas e progressistas, mas não se integraram politicamente, enquanto em 1968, teriam se articulado os movimentos estudantis, os intelectuais e as massas, sem, no entanto, incorporar os militares nacionalistas. Faltaria a unidade destas forças revolucionárias dispersas que Glauber enumera, ampliando sintomaticamente o leque para o campo religioso e popular:

Tem o clero, tem o Partido Comunista, tem as organizações operárias, entendeu? tem a umbanda, tem a quimbanda, tem as organizações... o resto das organizações camponesas, entendeu? tem os setores progressistas do exército, tem uma classe média radical, liberal que é positivista ainda, ou romântica ou lírica, são várias

tendências que existem, tem as várias organizações políticas que se reivindicam do marxismo-leninismo...

Vê-se que o contraste das posições é cada vez mais evidente e polarizado em torno de duas leituras do contexto político: de um lado, Medeiros desenha um programa de recomposição das forças revolucionárias (destruídas pela repressão política) em torno do PCB e dos setores progressistas da burguesia e das classes médias; enquanto, de outro lado, Glauber aponta para uma unidade imaginária entre um novo partido (a ser criado), os movimentos religiosos, operários, camponeses, frações do exército, das classes médias e várias organizações políticas.

Ora, se os balanços de ambos não coincidem nestes pontos essenciais à unidade das esquerdas brasileiras – isto é, a dinâmica específica da Revolução em território nacional – então, seria justo colocar em xeque as interpretações da história do país. Afinal, se a conjuntura política e a avaliação da estratégia correta da Revolução dependiam do acúmulo das forças históricas, então, os dois assuntos andariam juntos e a história seria caução e argumento de peso da ação revolucionária.

Em termos formais, a introdução de um bloco argumentativo, após a narrativa histórica, tem funções na economia do filme que se relaciona diretamente com a concepção de história em jogo, como transparece no trecho analisado. A gravação da fala dos cineastas explicita uma *atualização* dos conteúdos, com pretensões pragmáticas, de orientação política sobre os significados produzidos pela interpretação do filme. Neste movimento, os conhecimentos sobre o passado, para usar uma expressão tradicional, assumem funções concretas, articuladas à conjuntura política e ao desenvolvimento econômico. Este andamento é reforçado pelas imagens do bloco narrativo: linhas de produção industrial, miséria urbana e rural, os exilados brasileiros, a posse de Salvador Allende, enfim, temas contemporâneos ao debate dos cineastas.

Não obstante, se a finalidade é programática – definir os termos do processo revolucionário brasileiro à luz dos conhecimentos históricos analisados – como explicar a divergência de posições? Estaria em jogo um procedimento que serviria justamente para explicitar estas diferenças e lançar o debate para o espectador? Mas,

qual das duas posições seria confirmada pela interpretação histórica que precede o debate, no bloco narrativo do filme?

2.2 – Síntese histórica nacional

Dissemos no início do capítulo que o filme tinha pretensões à totalidade que se expressava não apenas pelo espectro temático abrangente, mas pela composição formal marcada pela tensão entre os elementos do discurso fílmico. Sugerimos também que o título do filme era o primeiro traço visível deste movimento disposto a tudo abarcar numa história completa do país. A despeito das suas pretensões, porém, entendemos que toda operação historiográfica é resultado de um recorte que define abordagem teórica e métodos, produz e seleciona fatos históricos. Vale dizer ainda que este recorte não é fruto apenas das opções pessoais, mas da experiência histórica em curso que o indivíduo compreende com maior ou menor clareza, mas a incorpora inexoravelmente¹⁵.

A noção de uma história nacional “totalizadora” tinha uma ancoragem cultural de peso no início dos anos 70 e traduzia uma problemática de longo prazo (a nacionalidade como um dilema) e um método recentemente importado (o marxismo, cujos primeiros sinais de adaptação à realidade local datam de 1933, quando Caio Prado Jr. publicou *Evolução Política do Brasil e outros ensaios*)¹⁶.

O tema central desta abordagem consistia em definir a “formação” do país, equacionando o legado colonial, o desenvolvimento econômico, a constituição do Estado Nacional e a luta de classes numa organicidade social que conferiu uma feição original ao país. A despeito das diferenças de diagnóstico, este foi um dos traços comuns às grandes obras de interpretação do país publicadas entre os anos 30 e a década de 60 e que constituíam traço essencial da atmosfera ideológica daqueles

¹⁵ FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru, SP: EDUSC, 1998. pp. 9-13.

¹⁶ Além disso, Caio Prado era uma exceção entre os intelectuais brasileiros e o marxismo só adquiriu estatuto de método de investigação nos anos 60, como lembra Schwarz, segundo o qual só em 1970 se publica a primeira crítica literária “realmente dialética”, com o trabalho de Antonio Candido, *Dialética da Malandragem*. SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* SP: Companhia das Letras, 1987, p. 129.

tempos¹⁷.

Vale lembrar ainda que a mudança de tom destas obras corrobora uma perspectiva de transformação social que se intensificava no início dos anos 60, quando os diagnósticos passavam a se articular explicitamente a um componente revolucionário¹⁸. Daí, o debate sobre aspectos concretos e imediatos da Revolução: qual seria a classe eminentemente revolucionária, os camponeses ou o proletariado? Qual a eficácia da teoria da guerrilha no Brasil? As classes médias seriam revolucionárias? O primeiro passo da revolução socialista seria ainda a revolução burguesa nacional?

Passados os anos de crença mais entusiasta na inevitabilidade da revolução, bruscamente interrompidos pelo golpe de 64, tornou-se ainda mais complexo entender o processo histórico e explicar como e porquê o curso aparente da história havia mudado de sinal. Além disso, no correr da década de 1960 era preciso ainda reavaliar a amarração entre soberania nacional, desenvolvimento econômico e progresso social, visto que a modernização conservadora separava os termos, lançando o país nos rumos do crescimento econômico sem desarmar os mecanismos de concentração e de dependência do capital internacional, mas reforçando-os¹⁹.

Retomando *História do Brasil*, vê-se que havia um “oxigênio mental” que alimentava a perspectiva das grandes sínteses explicativas capazes de um diagnóstico geral, totalizador, unindo os pontos e dissipando o que parecia ser, na expressão de Glauber, um “caos brasileiro”²⁰. Não gratuitamente ele, na entrevista citada,

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. Sobre a *Formação da Literatura Brasileira*. In: ----- . *Seqüências Brasileiras*. SP: Companhia das Letras, 1999, pp. 17-23.

¹⁸ É significativo que Caio Prado Jr tenha publicado *A Revolução Brasileira* (São Paulo, Brasiliense) em 1966.

¹⁹ Sobre este aspecto Marcelo Ridenti sintetizou com clareza os impasses do novo quadro: as “esquerdas enganaram-se, ao supor que o golpe implicaria a estagnação econômica. Ao contrário, representando as classes dominantes e setores das classes médias, os governos civil-militares promoveram a *modernização conservadora* da sociedade brasileira, o desenvolvimento econômico *desigual e combinado*, compondo indissolivelmente aspectos modernos e arcaicos. Houve crescimento rápido das forças produtivas, o chamado *milagre brasileiro*, acompanhado da concentração de riquezas, do aumento das distâncias entre os mais ricos e os mais pobres, bem como do cerceamento das liberdades democráticas.” (grifos do autor). In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*, p.42.

²⁰ La Historia del Brasil según Glauber Rocha. In: *Cine Cubano*. n° 86-88: 96, 1974.

apontou os autores lidos e discutidos, apesar do tom de pouco caso com as “análises parciais” que o incomodavam. Glauber se propunha, então, atualizar e sintetizar simplesmente o ponto nodal de um legado intelectual que há décadas investigava a formação da nação, seus percalços e originalidades. A ambição não era pouca e, como veremos, exigiu um andamento complexo, nem sempre eficaz, que precisaria solucionar, formalmente, os diversos campos de análise. Conseqüência direta deste raciocínio, é que o filme trazia subjacente um programa político (atualização programática dos dados históricos) e uma perspectiva teórica (base da interpretação histórica) entrelaçados pela inspiração marxista. Exigia um movimento cadenciado e inseparável entre ambos, de modo que, os resultados da interpretação histórica deveriam coincidir com o projeto revolucionário nacional.

É perceptível uma incorporação bibliográfica voltada especialmente para o encadeamento dos fatos e a articulação dos tempos históricos, no qual se observa o esforço simultaneamente informativo e analítico da voz *over*: enquadrar a descoberta do território no desenvolvimento do capitalismo comercial europeu, explicar o funcionamento do sistema colonial, dar sentido às relações raciais no interior da escravidão, definir o caráter e o alcance da Independência, interpretar o surgimento de autores ou obras literárias, relacionar colonialismo português e imperialismo moderno, apontar as permanências das relações escravistas na sociedade moderna, enfim, operações que exigiam também descrição, enumeração de dados e demarcação cronológica.

Há, deste modo, diversos momentos do filme em que se pode intuir a presença mais ou menos consentida de algumas obras do pensamento sociológico e da historiografia brasileiras, especialmente, nestes esquemas explicativos da voz *over*. Neste sentido, a análise detalhada e rigorosa da formação social e cultural das populações indígenas, no início do filme, remonta aos estudos de etnografia de Darcy Ribeiro. Outro exemplo de influência notável, neste caso de Gilberto Freyre, é a descrição das relações entre senhores de engenho e escravos na dinâmica do sistema colonial²¹. A voz *over* define nos seguintes termos esta relação:

As mulheres e crianças exercem funções domésticas, freqüentando os senhores de

²¹ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 9ª ed. SP: José Olympio, 1958.

engenho na intimidade da casa grande, sede econômica, política, social, religiosa e cultural da propriedade colonial. Os portugueses convertem as africanas em amantes que parem mulatos reconhecidos pelos pais que, ao lado dos cafuzos, nascidos de índios e africanos, engrossam a mão-de-obra escrava enquanto as negras empregam seu leite na alimentação dos filhos dos senhores.

No entanto, a enumeração destas referências não explicaria, afinal de contas, o traçado geral desta história nacional implicada no filme, visto que a incorporação de temas e explicações oriundas de bibliografia de matiz diverso e, por vezes, antagônico se fez sem constrangimentos, misturando os sinais e articulando argumentos díspares no mesmo quadro interpretativo que o discurso fílmico procurou sintetizar.

Há, por exemplo, na narrativa sobre a vinda da família real para o Brasil um encadeamento *sui generis* dos fatos que ilustra este procedimento. A voz *over* informa que D. João VI aceita a ajuda inglesa, foge de Portugal, instala a corte no Brasil e abre os portos ao comércio internacional, quando:

... a Inglaterra se beneficia das facilidades alfandegárias concedidas por D. João VI e transforma o Brasil no seu mais rentável mercado.

Estas informações articulam as decisões políticas de D. João VI aos benefícios econômicos ingleses e apontam a incidência de um problema “nacional”, visto que o Brasil se tornava um grande negócio do ponto de vista estrangeiro. Na seqüência, porém, a narração enumera as medidas “civilizatórias” de D. João VI, como se se tratasse de benfeitorias desvinculadas do quadro geral de submissão nacional indicado acima:

D. João VI instala o jardim botânico, universidades, imprensa, a academia de Belas Artes, um Banco do Brasil, constrói estradas e toma medidas no sentido de transformar o selvagem Rio de Janeiro na capital do Reino Unido de Portugal, condição em que o Brasil é elevado em 1815.

Enquanto isto, informa ainda a voz *over*, a burguesia portuguesa adaptava-se à nova condição e consolidava seus investimentos no Brasil, aproveitando-se das novas medidas liberais que permitiram a “iniciativa industrial”. Finalmente, para fechar o que norteia o “capítulo” sobre a transferência da corte:

Os ingleses consolidam sua exploração econômica e os intelectuais se reúnem em sociedades secretas de inspiração maçônica, onde os nacionalistas, compreendendo que a transferência da corte portuguesa para o Brasil tinha econômica e politicamente destruído o pacto colonial, tramam a independência política do país.

Se acompanharmos em detalhe cada movimento, ainda que restrito a voz *over*, os lances de interpretação são díspares e parecem funcionar apenas como “somatória” de dados, sem o cuidado necessário com a transição. Assim, uma análise política sobre D. João VI, aponta suas conseqüências econômicas, faz a lista dos “melhoramentos” do Rio de Janeiro, informa sobre as acomodações da burguesia portuguesa, reforça a dominação inglesa e desemboca numa citação as “lojas maçônicas” que “tramam a independência” do país. Tudo isto, sem mudar de tom, nem contrapor imagens que alterem significativamente o sentido de cada afirmação.

Em outras situações, insinuam-se também certas acrobacias teóricas que desprovidas de base histórica, lançam explicações abstratas como “as rebeliões das elites sem as massas não permite organizar o exército popular e vencer o império”, ou “o desenvolvimento industrial era incompatível com o subdesenvolvimento agrário”, ou ainda “para integrar o desenvolvimento industrial ao desenvolvimento cultural é necessário reformar as estruturas determinantes de uma sociedade subdesenvolvida”. Expressões generalizantes que poderiam talvez fazer sentido se inseridas e bem articuladas à bibliografia consultada, mas no filme causam estranhamento e fragilizam os argumentos. Ademais, conviviam com outras noções, igualmente complexas, mas de natureza distinta, de inspiração psicanalítica: Canudos manifestou o “inconsciente místico do nordeste”, o povo não reconheceu no modernismo o “reflexo do seu inconsciente”, as artes pós-64 “desmistificaram as mitologias da sociedade fascista afro-índia-européia”.

Assim, salta aos olhos as incongruências e a mistura de posições teóricas, fontes bibliográficas e todo tipo de leitura implicada nos argumentos. Na entrevista que indicamos no começo do capítulo há, inclusive, uma pista neste sentido, afinal, se Glauber dizia que os autores lidos (Sergio Buarque, Gilberto Freyre, Celso Furtado, entre outros) produziram “histórias parciais”, seria natural que elas fossem

insuficientes para lastrear um percurso geral e coerente com a história que se pretendia contar no filme. Por outro lado, o tensionamento formal que atravessa *História do Brasil* serviria também para o acúmulo e o embaralhamento destas referências de leitura, impondo outras conexões a despeito da organização factual e dos esquemas explicativos da voz *over*. Isto quer dizer que, de modo análogo, saltamos de uma imagem a outra, como de uma referência bibliográfica a outra, variando em qualidade analítica, profundidade de raciocínio ou acuidade histórica. Isto não invalidava a perspectiva de síntese histórica, desde que captada na confluência entre forma e conteúdo, fundada na tensão entre os elementos fílmicos, sem que para isto o cotejamento com as fontes trouxesse novos elementos para a reflexão.

Evidentemente se isto trazia, no filme, a vantagem da originalidade e a indisposição para “ilustrar” uma história de fácil compreensão, tinha como prejuízo a multiplicação e associação de pontos de vista díspares e incoerentes, na medida em que os elementos interpretativos fundamentais vinham soltos ao longo da obra.

Neste sentido, um destes elementos formalmente presente refere-se à incorporação do nacionalismo como fundamento do percurso histórico reconstruído. O filme não traz apenas uma história nacional, mas com o perdão da redundância, uma “história nacional nacionalista” que procura, nas evidências e nas entrelinhas, erguer uma tradição, quase tão antiga quanto a conquista do território, no século XVI, responsável por “fazer do país o que ele é” – a expressão é questionável, mas tem seu o consentimento no filme.

A primeira referência textual ao assunto é a “guerra brasílica”, uma síntese de “técnicas guerreiras” de índios, negros e brancos, nascida sob a liderança de Calabar, em Pernambuco, no século XVII. Mas, há uma alegoria inicial nas imagens do nascer do sol já indicadas, que denotam o sentido poético e cósmico de nascimento da nação, numa das primeiras seqüências. Finalmente, o Hino Nacional, cuja primeira parte é reproduzida na íntegra, no segundo comentário musical, seria a última “aparição” nacionalista.

Entre apontamentos da voz *over*, uso de imagens e inserção da trilha sonora, o filme inteiro carrega nas tintas da sua brasilidade, exibindo as marcas de um

nacionalismo raramente criticado que incluiu, entre outras noções, a atribuição de um “espírito” emancipacionista desde o início do século XVIII (na guerra dos Mascates, em Pernambuco), a valorização excessiva do caráter nacionalista do governo Vargas, a construção de Brasília como monumento-pátrio, as referências exaustivas ao “complexo cultural” do carnaval-futebol-e-samba e uma seleção de músicas de forte conotação simbólica (como *Aquarela do Brasil*, *Garota de Ipanema* e *O Guarani*).

Em contrapartida, identificam-se claramente os elementos anti-nacionalistas, isto é, as forças (internas ou externas) do imperialismo: setores da elite colonial, interesses das burguesias européias, intelectuais a serviço da Igreja Católica (como Padre Anchieta ou Padre Vieira), pressões inglesas, internacionalização da economia, instalação das multinacionais, intervenções norte-americanas na política externa brasileira, ações secretas para destruir Vargas ou derrubar João Goulart, enfim, uma enormidade de obstáculos ao pleno desenvolvimento do país.

Num trecho da análise sobre os anos 30, a oposição entre nacionalismo e imperialismo é cristalina, graças à montagem que articula três planos de Carmen Miranda extraídos de fotografias dos filmes norte-americanos da atriz, enquanto a voz *over* enumera as companhias e trustes instalados no Brasil – entre elas, a Montion Pictures e United Artists, empresas da indústria cinematográfica hollywoodiana. Esta seqüência é exemplar da polarização sem meio-tons, de teor nacionalista e anti-imperialista, visto que denuncia a cultura colonizada do cinema brasileiro, investe contra o modelo de exportação de “exotismos” e revela que as relações internacionais não eram equânimes: a contrapartida à Carmen Miranda de chapéu-fruteira era a invasão da grande indústria estrangeira.

No conjunto, o nacionalismo do filme, embora emperrasse análises mais lúcidas, tinha finalidades específicas e servia como argumentação radical contra a dominação estrangeira. De certo modo, quando Glauber expressava, no bloco argumentativo, que o Partido idealizado deveria ser nacional “verde e amarelo mesmo, porque são as nossas cores” ou quando provocava seus interlocutores perguntando se a contradição principal era o imperialismo ou a luta de classes, ele apenas aumentava o coro de vozes que o filme esboçara. Havia um fundamento

político nesta perspectiva nacionalista, visto que a força de combate do projeto revolucionário dependia do acúmulo de referências históricas necessários para virar a mesa e impor o que Glauber imaginava como um desenvolvimento econômico associado aos “interesses da nação”.

Nesta equação entravam os elementos mais díspares, desde escritores como Basílio da Gama, Gregório de Mattos e Oswald de Andrade, até as inúmeras rebeliões populares, o tenentismo e o governo Vargas, numa síntese improvável, mas altamente criativa, que Glauber definiria no bloco argumentativo como a “feijoada ideológica do banquete do Quarup”. No painel esboçado destes ajuntamentos se destacaria um elemento dotado de surpreendente coerência na narração e que seria também a base estratégica da “feijoada” nacionalista. Tratava-se do papel fundamental, porque literalmente dotado da força física necessária às revoluções, que o filme atribui às forças armadas no engendramento da luta nacionalista. Este tema precisa de uma análise mais detalhada, tendo em vista a mudança de foco que provoca em relação às outras concepções nacionalistas mais correntes entre os intelectuais de esquerda, nos anos 70²².

2.3 – Militares, Nacionalistas e Revolucionários, ao mesmo tempo

A participação das forças militares, dos exércitos populares, das milícias privadas e de tropas armadas povoa a narrativa em *História do Brasil*, delimitando claramente dois campos opostos, separados pelo critério nacionalista: de um lado, as ações militares de controle e repressão aos anseios populares, em geral, articuladas aos interesses de uma burguesia nacional associada ao capitalismo internacional e ao imperialismo; de outro, as investidas militares de caráter progressista ou revolucionário, de inspiração nacionalista e pautada em ações de vanguarda.

²² A propósito do assunto, o trabalho de Ridenti analisa as concepções teóricas que pautaram a ação das diversas organizações de esquerda, nas quais entravam no painel das forças progressistas ou revolucionárias, numa composição variada, as noções de povo, camponeses, operários, camadas médias urbanas e alguns setores da burguesia. Em nenhuma das agremiações políticas analisadas apareceria uma indicação de que os militares poderiam compor esta unidade. In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*, especialmente os capítulos “A Grande Família comunista nos movimentos culturais dos anos 60” e “Desdobramentos da Revolução Brasileira”, respectivamente, pp. 65-139, pp. 141-223.

Pode-se, assim, estabelecer uma linha histórica em que se acumulam atos heróicos, líderes nacionalistas e rebeliões populares. Tais elementos dão substância a uma tradição, nas fileiras do exército, altamente politizada, reflexiva e que, em momentos de radicalidade, como no caso do capitão Lamarca, levariam às últimas conseqüências a defesa dos valores nacionais e populares. Esta tradição remontaria, segundo o filme, à liderança de Tiradentes na insurreição mineira contra o império português, no final do século XVIII, quando a narração dos acontecimentos expõe, na banda sonora, os motivos da rebelião, o grupo de inconfidentes, a traição do coronel Silvério dos Reis e as sentenças judiciais, descrevendo-os da seguinte forma:

Procedido o processo, José Ignácio de Alvarenga Peixoto renuncia e se arrepende. Cláudio Manuel da Costa se arrepende e se suicida na prisão. Tomás Antônio Gonzaga se arrepende e escreve os Poemas a Marília. Os padres negam as intenções rebeldes e se arrependem, assim como Domingos Vital Barbosa e Antônio Alvarez Maciel.

As imagens deste trecho trazem material fotográfico de *Os Inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade e uma colagem de planos do painel de Portinari sobre o episódio histórico, reforçando a imagem heróica e trágica de Tiradentes que a voz *over* confirma ao diferenciá-lo do grupo de sediciosos, especialmente, quando relata a decisão da coroa de condená-lo à morte:

Tiradentes é enforcado no Rio de Janeiro, no dia 21 de abril de 1791. Seu corpo é esquartejado e exposto na estrada Rio-Minas. Sua casa, queimada e o local salgado. Sua família e descendência, declarados infames até a 5ª geração.

Na seqüência, num dos poucos comentários sobre a história dos países de língua hispânica da América Latina, o filme contrapõe o projeto político dos libertadores, general San Martín e Simon Bolívar, motivados pela integração do continente em torno de uma grande república americana aos interesses mesquinhos dos caudilhos em luta contra os setores das burguesias regionais. A desarticulação do projeto bolivariano conduz o continente à penetração neocolonial dos Estados Unidos e submete o povo ao terror. No Brasil, porém, afirma a voz *over*, a luta anticolonial adquiriu outro perfil, já que não houve a polaridade entre caudilhos e libertadores, mas inúmeros conflitos entre os interesses coloniais (múltiplos e

antagônicos) e metropolitanos. Naquele contexto, a tradição militar nacionalista seria reforçada, durante os séculos XVIII e XIX, especialmente na Insurreição Pernambucana e na Revolta Praieira, quando se organizaram exércitos populares de enfrentamento das forças imperiais.

Na linha imaginária produzida pelo filme, o Positivismo seria a inspiração, no início do século XIX, dos jovens militares a combater a escravidão e a monarquia, passos importantes na formação do programa republicano, cuja radicalidade seria assumida pelo marechal Floriano Peixoto que, em 1891, depôs o presidente e reprimiu as rebeliões monarquistas, consolidando a República, segundo a voz *over*:

Floriano Peixoto consegue crédito de proteção à indústria nacional, faz uma reforma bancária, combate à especulação econômica, baixa os aluguéis, congela o preço dos alimentos e permite a circulação das idéias que projetam uma sociedade democrática desenvolvida.

A lista das medidas é notória e faria de Floriano um avatar da república, bem como um precursor da democracia, atributos que só ganhariam algum sentido se conectados ao nacionalismo e deslocados da prática discricionária do presidente-marechal. A tentativa de encontrar nos militares uma força de coesão revela que o projeto revolucionário possível, segundo a narração, não seria necessariamente anti-capitalista, mas nacional.

Neste percurso histórico, a crise da Primeira República colocaria, segundo o filme, a vanguarda militar em evidência, visto que o movimento tenentista teria contestado o poder do latifúndio das elites paulista e mineira. A divisão no corpo militar é descrita no filme, com clareza pela narração: “os militares a serviço do latifúndio resistem aos militares revolucionários” que conduziriam a revolução inspirados num “programa desenvolvimentista e elitista”, recusando a articulação com setores operários. Neste sentido, a radicalização da Coluna Prestes representaria um avanço importante na formação de uma aliança com o povo, mas não teria sido capaz de garantir o apoio das massas urbanas, o que teria provocado seu isolamento e conseqüente fuga para a Bolívia.

Nos anos 30, segundo *História do Brasil*, a participação dos setores militares pressionou o governo Vargas em direção ao nacionalismo e sustentou o golpe de

1937, início do Estado Novo, caracterizado pela narração como responsável pela nacionalização dos setores básicos da economia, a suspensão da dívida externa e uma política independente dos interesses imperialistas.

A figura de Vargas assume, na narração, a posição de ponto centrífugo na irradiação do nacionalismo e na incorporação definitiva dos militares progressistas ao universo político. Vargas é valorizado de maneira singular e ocupa, proporcionalmente, a maior duração de tempo dedicada a um personagem ou governo. O filme recorre a vários procedimentos para construir esta representação nacionalista, de caráter popular e reformista atribuída ao trajeto de Vargas durante os seus anos de governo.

O primeiro recurso é o próprio conteúdo histórico da voz *over* que impõe uma imagem francamente positiva do presidente, destacando suas realizações em comunhão com os “interesses da nação”, como a nacionalização de setores estratégicos da economia e sua luta sem tréguas contra o imperialismo. Ainda na banda sonora, o filme cita três documentos escritos por Vargas, entre os quais a íntegra da carta-testamento, cujas últimas palavras coincidem com o início do cortejo fúnebre pelas ruas do Rio de Janeiro tomadas pela multidão – momento em que o filme recorre aos poucos instantes de silêncio, acentuando a carga dramática da carta e da morte do presidente.

Além disso, a maioria das imagens selecionadas a partir de filmes de atualidades explicitam duas situações recorrentes: de um lado, as cenas dos encontros fechados, no Palácio do Catete, entre Vargas e os “homens políticos”, trazem referências à noção de trabalho incessante, ao envolvimento nas negociações necessárias da alta política, à sobriedade do estadista; de outro, as imagens da rua, em comícios e grandes manifestações públicas, quando Vargas é recebido por multidões, remontam a representação-chave do populismo e do “verdadeiro” legado do varguismo.

A articulação destes procedimentos elege Vargas à liderança das forças nacionalistas compostas de setores do exército, das camadas médias progressistas e das “massas”. A sua morte, porém, lançaria o desafio de construção da nação para as gerações posteriores, indicando essa transmissão de responsabilidades como

herança política do Cinema Novo, citado ao final do filme, no bloco argumentativo, pela voz de Glauber Rocha e por um fotograma de *Os Herdeiros* carregado de alegorias: na cena do Carnaval, o personagem vivido por Grande Otelo comemora a eleição do candidato populista e tem nos braços um retrato emoldurado de Vargas.

É, portanto, a crise política e institucional que se instala depois de 1945 e se agrava com a morte de Vargas que delinea inexoravelmente a cisão no interior das forças armadas: de um lado, sob a liderança do general Lott, agrupam-se os militares nacionalistas, seguidores do projeto político e ideológico de Vargas, de outro, sob comando do brigadeiro Eduardo Gomes, articulam-se os setores conservadores, apoiados pelos interesses imperialistas. As agitações que se seguiram até a eclosão do golpe, em 1964, segundo a narração do filme, refletiam o antagonismo dessas posições, num cenário de exasperação política, cujo ápice foi o governo de João Goulart e como desenlace, o golpe militar.

A avaliação das estratégias políticas de Jango recai, inclusive, sobre sua incapacidade de conquistar e fortalecer setores nacionalistas das forças armadas:

Jango não consegue unir o exército ao povo e suspende o pedido de Estado de sítio. Acusado pela esquerda de tentar um golpe fascista, Jango perde o apoio dos militares que o acusam de tentar um golpe comunista.

O desfecho trágico do seu governo, segundo *História do Brasil*, contou ainda com um outro erro tático: a demissão do ministro da marinha e a anistia aos marinheiros revoltosos, medidas que provocaram indignação entre as Forças Armadas, visto que feria um princípio fundamental da disciplina militar. A sua condução “desastrosa”, diante das movimentações do comandante do exército de Minas Gerais, o general Olímpio Mourão Filho, consagraria o acordo que faltava entre os setores legalistas e os militares rebeldes, para legitimar a derrubada do presidente.

A tradição nacionalista militar, não teria se esgotado com o início do regime militar, mas constituiria força de apoio aos generais que disputariam a presidência e confrontariam o grupo dos “entreguistas”. Na seqüência final do bloco narrativo, os generais Albuquerque Lima, Costa e Silva e Geisel são identificados, principalmente pela banda sonora, como as principais lideranças dos setores nacionalistas, em

oposição a Castelo Branco e Médici. No entanto, o balanço da correlação de forças elaborado pelo filme explicita que, apesar da escolha de Geisel, a vitória foi dos representantes da burguesia pró-imperialista.

No bloco argumentativo, uma avaliação histórica das alianças políticas firmadas no país identificaria que, nos momentos de crise e de tomada de decisão, o apoio dos setores nacionalistas do exército seria essencial à vitória dos progressistas. Glauber retomava por conta própria o caso de Jango que, a despeito da unidade em torno do seu nome, não conquistou a confiança dos militares nacionalistas e, por isso, não pode impedir o golpe que se gestava entre os conservadores. No conjunto dos argumentos, via-se que, na avaliação do filme, a atmosfera criada durante o governo Jango poderia pender a balança para o outro lado, radicalizando as reformas sociais com o apoio efetivo dos militares nacionalistas, mas a articulação dos grupos de direita apoiados pelo imperialismo venceu a disputa. A bem da verdade, no balanço do filme a responsabilidade sobre o golpe não recai exclusivamente nas mãos de Jango, mas sobre a desarticulação da esquerda e das camadas médias que incorporaram a representação de Jango construída pela imprensa reacionária. Esta posição é explicitada por Marcos Medeiros no bloco argumentativo e tem o consentimento de Glauber.

Restava, no entanto, avaliar como rearticular os setores nacionalistas depois de 1964, visto que o tema era central e dizia respeito aos rumos do projeto revolucionário que teria sido adiado pelo golpe. Neste sentido, o retrospecto sobre a acumulação de forças históricas tinha papel esclarecedor e servia para definir melhor o impasse, pois se havia um potencial apoio militar ao programa nacionalista capaz de inverter o sinal da história, era preciso que outras agremiações políticas transformassem em fato estas virtualidades. Os militares eram vistos, assim, como uma força bruta da revolução, mas o traçado ideológico e a condução política precisavam surgir de outro lugar, talvez de um novo partido, como sugeriu Glauber numa de suas intervenções.

2.4 – Projeções Políticas: o Partido Nacional, Popular e Revolucionário

Pelo exposto até o momento, seria possível identificar a presença de uma estratégia política em *História do Brasil* que articularia na análise histórica, uma tradição militar de tendência nacionalista, centralizadora e progressista, cuja força poderia empurrar a história do país para o rumo certo. Glauber formulou raciocínio semelhante em documentos escritos do período e, chegou a desenhar, no exílio, um movimento imaginário que seria liderado por este grupo das Forças Armadas e teria condições objetivas de derrubar a ditadura e implantar um regime popular nacionalista²³.

Este tema era ampliado pela experiência internacional de Glauber que, ao entrar em contato com outros regimes políticos, refletia os caminhos específicos da revolução brasileira. O governo peruano do general Alvarado, a Líbia de Kadaf, a ação guerrilheira nas serras cubanas e as lutas de libertação em África formavam, no pensamento político de Glauber, uma força política expressiva e que representaria uma saída, talvez a única, da condição de subdesenvolvimento do Brasil. Assim, alguns aspectos do seu percurso no exílio e interpretação do papel dos militares brasileiros na história pareciam convergir para o mesmo projeto político.

Em *História do Brasil* não há uma proposição categórica sobre a estratégia política mais coerente com os rumos do processo histórico, apesar de Glauber sugerir a criação de um partido político com esta finalidade, o assunto passa despercebido e parece voltado para os lances teatrais da personalidade do cineasta. Entretanto, as conseqüências deste pensamento foram mais práticas do que se pode entrever e levaram Glauber à articulação política, ainda que no restrito universo das suas amizades e relações pessoais. Mesmo assim, o assunto é de grande interesse na definição do que seria um elemento estrutural da concepção de história do cineasta, visto que a ação política era vivamente motivada por uma formulação teórica calcada em argumentos históricos. Vale dizer que isto não apenas articulava história e política, o que já seria um programa de ação respeitável, mas entrelaçava também a biografia do cineasta no torvelinho das transformações do seu tempo. Por isto, a interpretação de alguns aspectos pessoais de Glauber nos permitiu observar uma projeção de temas e esquemas teóricos identificados na obra, não porque ele

²³ BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*. SP: Companhia das Letras, 1997, p.44.

traduzisse sua “psicologia” nos filmes, mas, paradoxalmente, porque se contaminava, pessoalmente, com as implicações históricas e épicas dos seus filmes. Talvez isto explique, em parte, a sua participação cada vez mais incisiva no próprio universo diegético, a princípio pela fala “neutra”, como em *Cabeças Cortadas*, depois, ainda na banda sonora, mas com a ênfase que não esconde sua autoria em *História do Brasil*, até invadir decididamente a diegese em *Claro* (1975), *Di* (1977) e *A Idade da Terra* (1980), além do seu quadro no programa televisivo *Abertura* (1979).

A análise de suas cartas, segundo Bentes, revelaria este movimento de articulação entre história e vida pessoal:

As cartas de Glauber tem tal intensidade que funcionam como uma autobiografia visceral, ao mesmo tempo que formam um retrato a quente do Brasil e da cultura contemporânea. As cartas têm cunho pessoal, ensaístico, conceitual, histórico. A vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na História, ou melhor, na H(EU)STORLA, fórmula glauberiana que aparece em diferentes textos indicando essa dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo²⁴.

Se retirarmos o acento mistificador do comentário de Bentes – calcado no uso do presente do indicativo dos verbos (se confunde, se dissolve) que materializa o que consideramos uma metáfora da dissolução entre vida privada e processo histórico (termo mais razoável que H(eu)storia) –, resta de fato, uma atitude radical que poderíamos interpretar em termos de engajamento intelectual na vida política. Atitude comungada por uma geração de cineastas, escritores e artistas, da qual Glauber talvez tenha expressado o gesto mais radical e conseqüente, mas ainda assim, imbricado nos dilemas históricos do seu tempo²⁵.

Neste sentido, a criação do Partido Nacional Revolucionário tinha inspiração política real e decorria de uma lógica que implicava em ações concretas. Numa carta

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 10.

²⁵ A propósito da importância do engajamento político dos intelectuais, especialmente entre os anos 50 e 70, Michel Winock propõem uma análise exaustiva dos intelectuais franceses, desde o caso Dreyfus, em 1898, a partir do envolvimento político de cada um. Segundo ele, cada época deste século predominou, no cenário francês, um intelectual, cuja projeção pública os tornaram referência do seu tempo. Sartre se impõe a partir do fim da segunda guerra até o início dos anos 80, quando sua morte sugere a Winock o fim de um modelo de intelectual pautado num modelo de engajamento completo e orgânico nos temas da política. Cf. WINOCK, Michel. *Le Siècle des Intellectuels*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. pp. 755-773.

escrita no final de 1971, Glauber realizava um balanço histórico, fazia uma análise de conjuntura e propunha ao destinatário não identificado da carta que ele deveria liderar o início da revolução brasileira²⁶. Glauber escreveu o texto em Havana e solicitou ao destinatário que remetesse a resposta, por via diplomática, para Alfredo Guevara, no endereço do ICAIC (colocando dentro do envelope, outro com o nome de Glauber). O destinatário estava na Argélia, provavelmente exilado. Pelo tom de Glauber, ele seria o único em condições de liderar uma frente nacional com repercussões sobre toda a América Latina. A hipótese mais plausível é que a carta fosse endereçada a Miguel Arraes, uma das principais lideranças nacionais com que Glauber havia se encontrado e trocado algumas cartas²⁷.

A carta identificava o papel de Lamarca e Marighela no fortalecimento dos setores descontentes com o regime militar, mas lamenta a ausência de movimentos sociais dotados de consciência política e de profundidade ideológica nos agrupamentos de esquerda, levando-o a concluir que só haveria uma saída para a revolução: um movimento de vanguarda liderado pelo destinatário da carta que, do exterior, daria a voz de comando necessária para unir as forças dispersas e reverter o quadro.

Glauber iniciou o texto analisando as repercussões da morte do capitão Lamarca na imprensa, especialmente o jornalista David Nasser²⁸ que não compreendeu o “verdadeiro significado” do projeto deste militar revolucionário:

... [Nasser] não sacou que Lamarca foi o primeiro militar a redimir o Exército

²⁶ ROCHA, Glauber. Documento sem título. 11 páginas, datilografado. *Pasta de Documentação de Cuba*. Arquivo Tempo Glauber.

²⁷ Ivana Bentes afirma que a carta foi escrita em 20 de novembro de 1971 para Miguel Arraes que estava exilado na Argélia desde 1966. In: BENTES, Ivana (org.) *Cartas ao Mundo*, p. 51. Numa carta endereçada a Alfredo Guevara, Glauber afirmava que Arraes era o “único líder dos camponeses” e sugere que qualquer articulação política latinoamericana deveria contar com a presença dele. Citado por BENTES, Op. cit. p. 292.

²⁸ Segundo um artigo recente de Mauro Dias:

“David Nasser foi o repórter mais famoso de seu tempo - entre os anos 50 e os 70. Não deve ser aplicado a ele - embora eventualmente seja aplicado - o adjetivo ‘polêmico’. Não era polêmico. Era uma figura de poucos escrúpulos, que dava pouca importância para os fatos e muita importância para o efeito de suas reportagens.

“Inventava, alterava, adequava a realidade à carga de efeito que seus escritos pudessem trazer. Era mais importante do que a notícia - opinião corroborada por seus companheiros de trabalho - tanto por aqueles que dele gostavam quanto pelos que o detestavam -, pelos amigos, pelos parceiros circunstanciais.” In: DIAS, Mauro. David Nasser, o repórter que inventava a notícia. *O Estado de São Paulo*, 04 nov 2001.

*Brasileiro do servilismo imperialista. Que, por isso, num barato místico, o símbolo do Capitão vai baixar na cuca da juventude militar: ninguém segura o Brasil e os próximos lamarquistas vão bagunçar de uma vez por todas a ordem do progresso*²⁹.

Apesar de “amordaçada” pela ditadura de Médici, escreveu Glauber, as empresas de comunicação aceitaram “vender mentiras em troca de publicidade e proteção”. Além disso, como o regime precisava modernizar a imprensa, favoreceu o aumento de salários, enquanto os jornalistas transformaram em regra diária a delação e o elogio ao governo, desqualificando a luta armada como:

*fracasso neurótico e romântico porque as Forças Armadas são invencíveis e o comunismo chinso-soviético não interessa ao povo que ‘ama a liberdade’*³⁰.

O baixo nível de formação política da intelectualidade ligada à “esquerda festiva”, ironiza o cineasta, os impediria de aderir à luta armada baseados em falsos argumentos estéticos que acusavam “os guerrilheiros de frustrados ignorantes da pequena burguesia.” Entretanto, Glauber afirmou que Marighella não poderia ser chamado de “burro” pela imprensa da ditadura, dado que todos reconheciam sua formação, ele era:

*o gênio do ‘Partidão’ e sacon que a agitação cultural-estudantil, nas últimas brechas de liberalismo de Costa e Silva, criava, em 67/68 as condições mentais pra declarar luta armada à ditadura.” Mas, ele afirma, a morte de Marighella foi dissolvida no milésimo gol do “escravo Pelé” que a ditadura utilizou para “desviar os olhos da massa do cadáver luminoso do baiano”*³¹.

Quando Lamarca surgiu, continua Glauber, a classe média e a imprensa teriam reconhecido que se tratava de um exímio atirador e o primeiro gênio militar do Exército:

Os oficiais da geração de Lamarca estavam todos humilhados diante da família, deles e do Brasil: sabiam que a ditadura vendia o país a Washington, os transformava em torturadores e assassinos de revolucionários e não tinham clareza e coragem pra seguir os passos de Lamarca. O resultado foi um Capitão de 31 anos

²⁹ ROCHA, Glauber. Documento sem título. 11 páginas, datilografado. *Pasta: Documentação de Cuba*. Arquivo Tempo Glauber. p. 01.

³⁰ Idem, *ibidem*, p. 01.

³¹ Idem, *ibidem*, p. 02.

*contra um exército mentalmente esclerosado pelo mito positivista de Duque de Caxias*³².

No balanço histórico da rebeldia militar, Glauber destacou o papel dos tenentes na década de 30 (no texto, corrigido a mão para 20) como os primeiros a “gritar contra o servilismo à oligarquia”, mas eles “não eram inteligentes” e se tornaram os “generais fascistas de hoje”, enquanto Prestes transformou-se “no tranqüilo Secretário Geral do Partido Comunista”³³. A análise deste fenômeno apontaria a constituição social do Exército, formado pelo povo e pela classe média, mas de perfil ideológico frágil e idealista que Glauber atacou:

*o moralismo reformista, o revolucionarismo inconsciente de ingênuos heróis suicidas, o artificialismo de intelectuais divididos entre a impossibilidade de ser burguesia nacional e a falta de colhões ou tédio de ser revolucionário sabendo de tantas crises nos sistemas neuróticos burgueses do socialismo, que a visão fica turva, os caras perdem a noção de tempo e se transformam em burocratas economicistas-teóricos, colonizados e provincianos, sem a menor dimensão filosófica, nem o menor sentido do mundo político internacional, fascinado pelas noções nacionalistas que lhe faz perder tempo recitando minha terra tem palmeiras – uma absoluta merda mental, produto da tristeza de uma burguesia que se cansou de foder e gozar a vida em farta cozinha baiana, ou pernambucana, ou maranhense, ou paulista, ou carioca, ou gaúcha*³⁴.

O limite dessa consciência, argumentava, verificar-se-ia na história através de Euclides da Cunha, cujos acertos na análise eram prejudicados porque lhe faltava um “tapa de dialética” para compreender que Canudos era uma “sub-rebelião mística de uma subcivilização” – Glauber explicou o uso do prefixo “sub” porque era uma civilização colonizada. Euclides compreendeu, porém, os fenômenos mais evidentes do contexto do sertão nordestino presentes na guerra. Esta análise levaria Glauber a concluir:

Assim, ‘Os Sertões’ é um livro também superficial mas o contexto é superficial, a profundidade econômica do processo colonial é superficial, tudo é melado pela preguiça e tristeza e arrebatamento e ignorância recalcada a mania de grandeza.

³² Idem, *ibidem*, p. 02.

³³ Idem, *ibidem*, p. 02.

³⁴ Idem, *ibidem*, p. 03.

A reflexão rarefeita e simplista de *Os Sertões* não estava isolada, mas era sintoma de uma sociedade problemática e inorgânica, visto que lhe faltava um componente estrutural: o povo. No balanço de Glauber este era um ponto crucial para o seu raciocínio, descartando o movimento social como força histórica e assumindo a concepção euclidiana do sertanejo como um dado generalizado para o país:

*O povo não existe, é um mito literário e ideológico. Manifesta-se de vez em quando sob exaltações ferozes, mas em geral é um torcedor de futebol medroso, atônito, querendo tirar uma lasquinha de praia, uma fodinha, um ídolo [ou ideal?] de sobrevivência*³⁵.

Além disso, o “esquerdismo cultural”, argumentou Glauber, seria um fenômeno de classe média, por isso, a esquerda revolucionária, inclusive a vanguarda operária, sofreria os males desta classe³⁶. Nem povo, nem classe média, nem vanguarda operária tinham formação política, por isto, o país vivia um “caos ideológico” que levaria as pessoas à ação revolucionária pelos mais diversos e contraditórios motivos, num misto de promiscuidade com a burguesia e as camadas médias urbanas, na qual “uma passeata e um desfile de carnaval pareceriam a mesma coisa”. Diante deste balanço crítico e amargurado, Glauber afirmou:

*A sensação que tenho é de que a esquerda se liquida física e ideologicamente e nada subsiste no mercado de idéias que poderiam refazer práticas revolucionárias*³⁷.

Assim, o texto sugere que a direita parecia vencer a batalha, enquanto o “esquerdismo cultural” era ineficaz e isolado, “circulando por bares, teatros e camas da burguesia”, pretensamente inspirado nas teorias da revolução cubana, mas politicamente desorientado. A ação armada, contesta Glauber, não seria mais o resultado de uma teoria geral para a revolução na América Latina, especialmente, depois do Chile, por isto, a prática revolucionária deveria articular os diversos focos “políticos-sociais-religiosos” segundo condições objetivas. Assim, seria “preciso que uma onda cultural” provocasse uma onda política que levaria a “uma onda

³⁵ Idem, *ibidem*, p. 03.

³⁶ Segundo a carta, “a impotência de nossa esquerda vem exatamente pelo seu caráter rebelde pequeno-burguês, recalcado, arrivista, ignorante, interesseiro no poder, bajulado, ingênuo, solitário, sectário, abnegado, cristão e visionário.” Idem, *ibidem*, p.04.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 04.

revolucionária”³⁸.

Diante desse diagnóstico, Glauber propõe a organização de um amplo processo revolucionário que deveria desembocar em 1974, ano de sucessão presidencial, cuja ação estaria, segundo os termos da carta, baseada em 4 frentes:

a) uma ação operária reivindicatória, de caráter sindical, controlada pelo Partido;

b) uma lenta preparação da guerrilha camponesa, incorporando as mensagens religiosas e “armando vários focos místicos”;

c) “uma grande agitação no terreno cultural, religioso, estudantil, moral” onde valeriam todas as idéias libertárias, da burguesia nacional ao uso da maconha;

d) preparação da insurreição em golpe de estado nacionalista dentro do Exército³⁹.

Essas quatro frentes se conjugariam sob a coordenação de um Partido Revolucionário que uniria as diversas organizações da esquerda em torno de uma ação dirigida para a tomada de poder. Esse partido deveria fazer uma dura revisão ideológica da esquerda, mas teria uma ampla aceitação das diferenças, das contradições e deficiências que “são coisas nossas, da nossa civilização entristecida que só pode reagir se unida pela super-consciência do Partido Revolucionário”⁴⁰. Glauber lança, então, sobre seu interlocutor os destinos da esquerda brasileira, afirmando que estavam diante da última chance de uma revolução que “já virou pedinte e perdeu consistência interna” e retomando uma conversa pessoal:

you me disse em Roma que para Ditadura grande Revolução grande. Acho que vale a pena tentar uma jogada total, recriando ou criando uma ideologia revolucionária brasileira capaz de contestar o nazismo interno e ser uma força no jogo político revolucionário internacional⁴¹.

A ação que daria início ao processo seria uma declaração do interlocutor no Chile, o mais rápido possível. A partir de lá e de Cuba (talvez do Peru e do Uruguai),

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 05.

³⁹ Idem, *ibidem*, p. 06.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 07.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p. 08.

o comando geral da revolução poderia ganhar a imprensa mundial e conquistar adeptos entre brasileiros no exílio e no próprio país:

A repercussão internacional explodirá dentro do país e será o primeiro caminho pra se conversar com o Partidão e com as organizações no sentido de criar o Partido Revolucionário com uma direção de alto nível político, na qual vejo em você o único Chefe possível, que pode aglutinar várias frentes expressivas. Não se trata de personalismo. É um dado concreto, única possibilidade de revolucionar a esquerda⁴².

Mesmo que não chegasse ao Partido Revolucionário, insiste Glauber, a vinda do interlocutor para a América Latina já seria suficiente para iniciar uma revitalização das organizações revolucionárias no país e “agitar o próprio continente”, pois:

Você já deve ter percebido quanta coisa existe aí contida pronta para se arrebenhar. Temos de romper a mediocridade. Acredite no meu argumento de que seu pronunciamento do Chile será fundamental, um Carmo decisivo⁴³.

O diagnóstico e a proposta de ação, informa Glauber, vieram sob inspiração dos textos de Lamarca e da necessidade de uma Revolução Cultural, proposta por ele⁴⁴. A carta finaliza com recomendações práticas e novo pedido de urgência para a ação: tudo deve começar até o início de 1972 para o estopim em 1974, no Brasil.

Este documento corrobora, portanto, uma visão política de Glauber sobre as determinações históricas contidas na ação militar, especialmente, depois da ruptura provocada por Lamarca. Apesar da hipotética liderança civil de Miguel Arraes ou João Goulart, Glauber não descuidava da participação do exército no programa de ação do Partido Revolucionário que ele sugeria fundar. Além disso, o percurso analítico da carta se realiza pontuado pela relação entre a formação histórica das Forças Armadas e as condições objetivas para iniciar o processo revolucionário.

Esta carta, de certa forma, projetava no cenário político, as concepções de história presentes em *História do Brasil*, integrando num mesmo movimento, a ação

⁴² Idem, *ibidem*, p. 08.

⁴³ Idem, *ibidem*, p. 09.

⁴⁴ “Aqui, em Cuba, sob o impacto da viagem de Fidel, lendo a fundo as obras de Che, posso compreender muito melhor o caos e me dirigir a você, aí na Argélia, que deve pensar mais ou menos as mesmas coisas.” Idem, *ibidem*, pp 10-11.

dos militares nacionalistas, uma reorientação do papel dos intelectuais progressistas e uma revisão das estratégias da ação armada tradicional. Entretanto, ela contém também os indícios de uma visão política conspiratória, feita de bastidores e lances individuais, não apenas pelo balanço da “inação” dos movimentos sociais, mas pela aposta decisiva no gesto preciso e simbólico da liderança – cuja simples presença no continente americano produziria uma reordenação das forças políticas de esquerda!

História do Brasil reforçaria esta perspectiva em vários sentidos, dos quais, a ação política dos setores militares apontaria uma das suas vertentes mais polêmicas, especialmente, naquele contexto. Exemplo dramático desta perspectiva foi a repercussão do artigo de Glauber publicado pela revista *Visão*, em março de 1974, onde afirmava seu apoio a Geisel⁴⁵. À luz das estratégias políticas que procuramos analisar, este apoio de Glauber corroborava sua intenção de acirramento entre nacionalistas e “entreguistas” nas fileiras do exército e sinalizava ainda que o caminho da distensão e a abertura política seriam traçados pelas Forças Armadas, a despeito das organizações políticas de esquerda.

O diagnóstico de uma articulação “por cima” tinha validade para meados da década de 70, quando se produziu uma espécie de hiato entre as organizações da esquerda radical, os movimentos de guerrilha, eliminados pela repressão militar, e o movimento operário de forte base sindical dos fins da década de 1960. Entretanto, tornar-se-ia rapidamente uma “vidraça” muito frágil, quando se iniciaram os grandes esforços para a reorganização da democracia e a ampliação dos direitos políticos, nos anos seguintes⁴⁶.

Naquelas condições, o engajamento intelectual era colocado em xeque e precisava se acomodar ao novo cenário de forte presença da classe operária, no entanto, como veremos, *História do Brasil* apresentava ainda um diagnóstico oposto,

⁴⁵ *Visão*, 11 março 1974, 44(5): 154.

⁴⁶ Esta distância entre as estratégias imaginadas por Glauber, no exílio, e a atuação das organizações políticas que se rearticulavam em fins da década de 70 indicam o hiato que se estabelecia entre os intelectuais exilados e o processo político em curso, no Brasil. Segundo Roberto Schwarz, o engajamento intelectual deixaria de ter relevância graças a este desacerto entre exílio e eclosão do movimento operário. Para Schwarz, ao voltarem do exílio, estes intelectuais, “grandes figuras do pré-64”, percebiam que “o fundamento da sua influência anterior deixava de existir. No mesmo sentido o movimento estudantil, que fora uma caixa de ressonância nacional, passava a ter uma

ajustando os holofotes sobre o papel do intelectual como protagonista do drama social, responsável, inclusive pelo programa revolucionário e capaz de articular os setores militares, operários, camponeses e as classes médias em torno do nacionalismo.

posição secundária no rol das coisas.” In: SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados. In: ---
-----, *Seqüências Brasileiras*, p.174.

3. OS INTELLECTUAIS E O PAPEL DAS IDÉIAS

3.1 – Traços gerais: ensaio sobre um conceito latente

A presença de referências à produção artística e cultural brasileira é um dado de extrema relevância em *História do Brasil*, a começar pela banda sonora, onde abundam as citações nominais a poetas, escritores, pintores, músicos, jornalistas e cineastas, vinculadas ou não a avaliações dos movimentos artísticos, como o romantismo, o modernismo, o concretismo, o Cinema Novo; nos dois blocos de comentários musicais, o predomínio das citações compõe um repertório eclético de música popular brasileira e música erudita; a seleção das imagens também insiste no mesmo sentido: inúmeras fotografias e retratos de escritores, reprodução de obras de arte (em especial pinturas e esculturas brasileiras) e o uso sistemático de trechos de filmes.

Este rápido inventário indica, de primeira mão, que o filme se realiza no diálogo explícito e insistente com a produção cultural brasileira (e, apenas em parte, latino-americana) e que sua interpretação da história existe, na relação que estabelece com ela. Por isto, o acúmulo de autores citados, referenciados, sugeridos não tem função enciclopédica ou ilustrativa, mas aponta para um balanço crítico do pensamento brasileiro no qual o filme solicita sua inserção.

Paradoxalmente, há um predomínio temático de assuntos políticos e das lutas sociais, referenciados por análises econômicas que procuram explicar as grandes transformações do país. O uso freqüente de seqüências dos filmes do Cinema Novo corrobora, inclusive, para esta ênfase sobre a formação sócio-econômica. Veja-se, por exemplo, que os trechos de *Vidas Secas* articulados à narração sobre as dinâmicas da sociedade açucareira, no século XVII, sugerem uma alegoria sobre a permanência das relações de exploração e a fabricação histórica da seca e misérias do sertão nordestino. Daí, um duplo movimento de significação das imagens: de um lado, *Vidas Secas*, obra de Nelson Pereira capaz de expressar a realidade da vida camponesa nordestina, adaptando um livro de Graciliano Ramos; de outro, um

dado, presente no filme, que evoca e denuncia um quadro colonial de expropriação dos frutos do trabalho camponês, enquanto as facções da elite disputam o controle da província de Pernambuco.

Cultura, política e economia, entretanto, não convivem em paralelo, mas se imbricam mutuamente de modo que o crivo fundamental sobre a produção artística nacional é dado pela rubrica do poder, travestido pelo jogo político ou insinuado nas transformações capitalistas. Assim, *História do Brasil* tece uma rede de interferências e de citações entre a luta política e os temas artístico-culturais, na qual permanece em primeiro plano avaliações sem meio-tons da maioria dos escritores e artistas. Em linhas gerais, o filme identifica dois grupos, segundo sua relação com os processos históricos: aqueles que contribuíram para a dominação de classe, construindo estratégias ideológicas de controle dos setores populares e aqueles que produziram formas de resistência e denunciaram a exploração social. Aqui, o divisor de águas é marcado por uma visão genericamente marxista que distribui, sem nuances, os papéis de conservadores e progressistas.

Esta polaridade da narração facilita a escalação dos times: entre os conservadores, a tradição jesuítica (Nóbrega, Anchieta e Pe. Vieira), Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Carlos Gomes, Pedro Américo, Vitor Meirelles, Machado de Assis, Rui Barbosa, Plínio Salgado e Carlos Lacerda; na linha progressista, Gregório de Mattos, Basílio da Gama, Castro Alves, José de Alencar, Gonçalves Dias, Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, Candido Portinari, Villa-Lobos, Jorge Amado, os intelectuais ligados ao Modernismo, ao ISEB, ao Teatro de Arena, à Bossa Nova, ao Concretismo e ao Cinema Novo.

Vale notar que o filme não teoriza sobre o assunto, nem tampouco explicita uma noção clara de “intelectual”, mas, refere-se inúmeras vezes a uma categoria social responsável pela produção das idéias, das obras de arte e das análises sociais. Entrariam neste grupo, poetas, romancistas, escritores em geral, compositores, artistas plásticos, cineastas, jornalistas, sociólogos, economistas, antropólogos e historiadores, ou simplesmente, intelectuais. Dotados dos meios necessários, o domínio das linguagens (escrita, pictórica, cinematográfica etc.), estes indivíduos

surgem na interpretação da história do país, na medida em que sua produção responde às lutas sociais e ao jogo político.

Se retomarmos o princípio formal proposto no início deste capítulo nada mais natural que a ausência de definições cristalinas, mas, pelo contrário, uma proliferação de citações que tendem a embaralhar os termos do problema. Por isso, o caminho da análise deve convergir para os elementos recorrentes, mas espalhados pela obra, procurando dar sentido ao que, aparentemente, caminharia solto. Espera-se, com isto, que o quadro geral desenhado explicitamente um padrão e um modelo de interpretação latente no filme sobre o papel histórico destes produtores de idéias – os quais definiremos pelo conceito de “intelectuais”⁴⁷.

3.2 – O legado cultural e o poder da história

No início do filme, o processo de colonização e conquista das populações indígenas é tributário da ação jesuítica, especialmente, do padre José de Anchieta. Segundo a voz *over*:

Linguísta, poeta, naturalista e teatrólogo, Anchieta descodifica a língua tupi-guarani, sistematiza uma gramática geral, descreve a fauna e flora e utiliza a poesia, a música e o teatro para converter os índios ao cristianismo

Os jesuítas são responsabilizados também pela ideologia “expansionista”, baseada na ressurreição de dom Sebastião, cuja mistificação serviria, segundo a narração, para restaurar o império em decadência. No século XVII, foi a liderança do jesuíta Antônio Vieira, “dotado de excepcionais poderes verbais” que contribuiu para a unidade entre a colônia e a metrópole, durante a invasão holandesa à Bahia, em 1624. Finalmente, a voz *over* retoma e sintetiza a ação jesuítica às vésperas do governo do marquês de Pombal, justificando a expulsão da Companhia do território colonial:

⁴⁷ Adotamos o conceito de intelectual como consequência da análise fílmica, visto que, em diversos momentos a narração faz uso do termo para designar o conjunto dos artistas, escritores, cineastas, dramaturgos, eclesiásticos e outros indivíduos relacionados com a produção das idéias de maneira sistemática (em geral, profissional). Entretanto, os conceitos clássicos de Gramsci e a reflexão contemporânea de Edward Said nos ajudaram a compreender o alcance e os limites do conceito.

No Brasil, os jesuítas continuam usando a catequese para enriquecer às custas da escravidão religiosa dos índios e controlam oficialmente a educação, enquanto Nóbrega, Anchieta e Vieira promovem a demagogia da oratória barroca como resposta teológica às verdades científicas.

Entre as várias imagens que interferem na narrativa sobre os jesuítas, há um trecho de um filme de atualidades, realizado por ocasião das comemorações do 4º Centenário de São Paulo, em 1954: em procissão noturna, religiosos e leigos carregam uma imensa cruz sobre o andor e estandartes com os nomes de batismo do território brasileiro (Vera Cruz, Santa Cruz)⁴⁸. Tratava-se, portanto, de um ato cívico-religioso que retomava em tom laudatório a fundação da cidade como obra jesuítica, assunto, que não aparece na banda sonora, preocupada apenas com os efeitos nocivos da Companhia de Jesus na colônia. O efeito entre imagem e som é notório e provoca uma conexão direta entre passado e presente, de onde se conclui que a dominação religiosa e a presença da Igreja Católica no espaço público permanecem atuais e problemáticas. Isto poderia ainda sugerir uma estranha intimidade entre Estado republicano e Igreja, em tempos de proclamada laicização e separação de esferas institucionais.

História do Brasil comporta, assim, uma dimensão anticlerical e ataca a ideologia católica baseada, especialmente, na “retórica barroca” difundida pelos jesuítas, nos séculos XVI e XVII, e ampliada pela Igreja como instrumento cultural capaz de obscurecer e limitar o processo educacional brasileiro. Ao associar a este tema, imagens produzidas sobre o século XX, o filme atualiza sua crítica ao papel conservador assumido pela Igreja.

Em sentido contrário, Gregório de Mattos e Basílio da Gama são vistos pelo filme como intelectuais críticos à visão dominante; o primeiro, por meio de uma obra “caracterizada pelo erotismo, sátira e misticismo”, o segundo, graças ao poema épico *O Uruguai*, publicado em 1769:

Cf. GRAMSCI, A. *Os Intelectuais e a organização da cultura*. RJ: Civilização Brasileira, 1978 e SAID, Edward. *As Representações sobre o intelectual: As conferências Reith 1993*. SP: Companhia das Letras, 2005.

⁴⁸ A identificação do filme no rol das comemorações do 4º Centenário foi feita por Eduardo Morettin, professor de História do Cinema Brasileiro, na ECA-USP, por ocasião de um debate promovido a respeito do filme no Seminário História e Audiovisual, em 2005.

Primeiro poema brasileiro que trata das contradições entre índios, jesuítas e colonizadores, de um ponto de vista historicamente objetivo e dialético [...] denuncia a hipocrisia dos jesuítas, condena a destruição dos índios pelos europeus e louva a política progressista de Pombal, que serve na Colônia para alimentar as esperanças de independência.

O filme empresta ao poema atributos políticos, na medida em que o torna capaz de *denunciar* e *condenar* as práticas colonizadoras e *louvar* os avanços do governo do Marques de Pombal, contribuindo, inclusive, para fortalecer os espíritos emancipacionistas. Num contexto colonial pautado pelo latifúndio, trabalho escravo e conseqüente exclusão social da maioria dos habitantes do território, atribuir a um poema o poder de denunciar e condenar os fundamentos do Antigo Regime, faz papel de troça ou retórica esquerdizante. No andamento do filme, porém, serve para acumular forças e traçar uma linha histórica de combate, na qual cada evento comparece com seu potencial simbólico.

Durante o Império, prossegue o narrador, a influência das teorias científicas européias produziu um conjunto de manifestações artísticas e culturais que interferiram decisivamente na reflexão sobre a vida política do país. Carlos Gomes, Pedro Américo e Victor Meirelles elaboraram uma estética que mistificava “o nacionalismo imperialista de dom Pedro II”, enquanto Machado de Assis difundia uma “ideologia conformista e trágica” e Tobias Barreto divulgava o “pensamento socialista científico do Século XIX”.

Neste mesmo caminho, o narrador apresenta uma classificação esquemática do romantismo em três manifestações: “o misticismo masoquista” de Casemiro de Abreu, Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, o “panteísmo indígena” materializado em Gonçalves Dias e na ficção de José de Alencar e o “romantismo revolucionário de Castro Alves”, cujos poemas “denunciam a estrutura reacionária do império escravocrata, atacam o imperialismo internacional, proclamam a luta de classes e a tomada do poder pelo povo”.

Na poesia de Castro Alves, o poder de afrontar é titânico e abrangente, compondo um quadro quase completo dos entraves para a libertação do país: atacar o sistema político-jurídico que sustentava a economia escravista, sem, no entanto,

ignorar as pressões externas do imperialismo, além de “proclamar” um caminho para a luta política pelo acirramento dos conflitos de classe.

História do Brasil utiliza ainda vasta iconografia brasileira, de matiz diverso e de diferentes períodos históricos. Em linhas gerais, o uso de quadros da pintura histórica do século XIX, de perfil oficializante, comumente retomados nas ilustrações de livros didáticos, tem função de contraponto imposto pela montagem. O resultado provoca um dos efeitos de instabilidade que apontamos no início do capítulo. Este é o caso da reprodução de *A Primeira Missa no Brasil*, de Victor Meirelles, cuja tradição conservadora encerra um projeto imperial de construção da nação pautado na “descoberta” como chegada da civilização⁴⁹. Em *História do Brasil*, a pintura é esvaziada pelo teor da montagem: uma seqüência de planos fixos padroniza numa mesma leitura, outras pinturas desconhecidas, um mapa didático, as imagens de um pôr do sol e, completando a seqüência, a fotografia de uma onça, uma cobra e um papagaio. Pintura histórica, livro didático e fotografia *kitsch*, no conjunto formam um quadro que apenas sugere um amontoado de representações entre caricatas e desconexas da conquista desmobilizando o efeito cívico e patrioteiro do quadro de Meirelles. Assim, a aderência momentânea à ilustração da “cena histórica” é rapidamente solapada pelo ingresso de outros elementos na tela, carregados de novas significações que reestruturam o conjunto.

De modo que o filme, sempre carregando nas tintas, empresta ou retira poderes aos intelectuais e suas produções, refazendo um trajeto de contribuições, acertos e desacertos entre a experiência histórica e a expressão artística, dos séculos XVI ao XIX. A impressão de anacronismo que se pode atribuir a certos conceitos, logo se dissipa pela recorrência e unidade com que estas qualidades são distribuídas. O conjunto revela, assim, uma visão de história que articula certas tradições e constrói um legado cultural, cujo sentido maior atenderia às lutas políticas travadas nos anos 70 pelos setores intelectuais engajados. Trata-se, portanto, de uma

⁴⁹ MORETTIN, Eduardo. Produção e formas de circulação do tema do Descobrimento do Brasil: uma análise do percurso e do filme *Descobrimento do Brasil* (1937), de Humberto Mauro. In: *Revista Brasileira de História*. SP, 20 (39): 135-165. 2000. Neste caso, Morettin analisa a inserção do filme na tradição historiográfica e iconográfica do século XIX, de modo que a reprodução do mesmo quadro confere legitimidade e reforça a “pedagogia das imagens” como instrumento de formação da nação, embora ligeiramente deslocada pela autoria de Mauro.

concepção que reinterpreta o passado à luz da luta política atual e organiza fatos e personagens consoante as conveniências do combate. Este procedimento opera uma leitura de mão dupla entre passado e presente e aproxima fenômenos temporalmente distantes. A representação dos intelectuais ganha, assim, potência na medida em que se projeta no tempo, ao interpretar os dilemas sociais apontados pelo filme. Em outros termos, a importância histórica de Castro Alves diz respeito ao poder que sua poesia teria na luta antiimperialista durante a década de 1970, a despeito do aparente anacronismo da descrição.

3.3 – A República e os Intelectuais

A capacidade atribuída aos intelectuais para interpretar os fenômenos políticos e sociais torna-se ainda mais recorrente quando o filme trata do século XX. *História do Brasil* identifica, assim, artistas, escritores e cineastas presentes em momentos de ruptura expondo os desafios da sociedade brasileira, por meio da literatura, do teatro, das artes plásticas e do cinema. Há referências a estes intelectuais em todos os blocos, mas é o bloco narrativo que articula o maior número de citações e sobre as quais pode-se apontar uma articulação explícita entre cultura e política.

O balanço do filme corrobora a impressão de que a função social dos intelectuais se torna mais relevante na medida em que a sociedade brasileira se complexifica e a disputa pelo Estado abre um espaço para novas frações da classe dominante, colocando em xeque a hegemonia oligarca. Naquele contexto, projetaram-se, ainda que virtualmente, condições para a ascensão política do proletariado, dos trabalhadores rurais e das camadas médias urbanas. Condições que impuseram novos desafios aos “produtores de ideologia”, cujos meios de expressão, por sua vez, tornavam-se mais complexos, com o crescimento das cidades e dos veículos de comunicação, ao mesmo tempo em que se concretizavam possibilidades reais de cooptação pelo Estado.

A percepção do novo papel dos veículos de comunicação modernos, como a televisão e, particularmente, o telejornalismo é sugerida por dois elementos distintos. De um lado, um dos intelectuais mais citados do período republicano, Carlos

Lacerda, é representado por imagens extraídas de um programa de televisão, enquanto a voz *over* descreve o poder de ataque de Lacerda sobre Vargas, Jânio e João Goulart; de outro, há um aumento considerável de filmes de atualidades na composição do filme, em detrimento dos materiais iconográficos e da fotografia, sugerindo uma “atualização” da linguagem audiovisual em curso⁵⁰.

As interpretações da narração sobre o Modernismo e os movimentos culturais no contexto do golpe de 64, revelam as tensões do tratamento formal dado ao papel dos intelectuais no século XX. Além disso, o filme insiste na caracterização, digamos transversal, de Carlos Lacerda, personagem que influencia negativamente a história recente do país.

O Modernismo no banco dos réus

As representações sobre o movimento modernista explicitam uma herança cultural ambígua e marcada por oscilações políticas, apesar do inegável valor cultural. O filme refere-se ao assunto em quatro momentos, articulando narração e imagens. No primeiro deles, anuncia a Semana de 22:

Em 11 de fevereiro de 1922, um grupo de intelectuais liderados por Mário de Andrade e Oswald de Andrade encenam, em São Paulo, a 1ª Semana de Arte Moderna. Os modernistas combatem a cultura parnasiano-simbolista da classe dominante e libertam a força revolucionária da mitologia popular

A metáfora modernista se materializa na escultura de Victor Brecheret, na música de Villa-Lobos, na pintura de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, Emiliano Di Cavalcanti e na literatura de Guilherme de Almeida, Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade.

Três imagens acompanham a narração: o cartaz da exposição da Semana de 22 desenhada por Di Cavalcanti, caricaturas de personagens da cultura popular (o saci, a mula sem cabeça e o lobisomem), uma foto dos jovens modernistas posando para

⁵⁰ Vale a pena lembrar que a apresentação crítica de Diaz, em *Terra em transe*, durante a campanha eleitoral, é promovida por um “filme” dentro do filme, feito por Paulo Martins, cujo papel é desmascarar a feição reacionária do candidato conservador. Glauber apontou, em mais de uma entrevista, que Diaz havia sido inspirado em Lacerda, entre outros personagens da política brasileira.

a câmera (há uma circunferência em torno do rosto de Oswald de Andrade). Além disso, um recurso gráfico sobrepõe ao cartaz da Semana as seguintes frases, como um letreiro que passa da direita para a esquerda do quadro: “A Cultura (inter) nacional” em letras grandes, no centro do plano; “A arte nacional e seus apoios estrangeiros”, menor, na parte inferior; e “As metamorfoses de Oswald de Andrade”, no instante seguinte⁵¹.

Na segunda citação ao modernismo, a narração afirma peremptória:

O povo não reconhece na revolução lingüística modernista o espelho estético de sua inconsciência.

Dois planos curtos e fixos apresentam reproduções de *Antropofagia* (Tarsila do Amaral, 1929) e da escultura de Vitor Brecheret, *Monumento à Bandeira* (1920).

Na terceira vez, voz e imagem conjugam-se para concluir que Oswald de Andrade, Villa-Lobos e Candido Portinari renovaram o modernismo e lhe garantiam a penetração entre os intelectuais nas décadas seguintes, enquanto os outros modernistas, seguiram a “tendência liberal ou integralista”, revelando uma tendência conservadora que já pairava sobre a representação do movimento, pois a sua vinculação com as “massas” era frágil, na concepção do filme.

Finalmente, a última citação ao modernismo articula o movimento cultural à ação política, no bloco argumentativo do filme, durante o diálogo entre os dois realizadores. O tema é a condução do processo histórico brasileiro, o que significava, no contexto do filme, a definição da liderança de uma possível revolução. Marcos Medeiros fala, genericamente, que o povo é responsável pela história, mas que a burguesia tem usurpado esse direito, no meio do raciocínio é interrompido por Glauber:

O único pensamento político avançado que tem no Brasil, que eu conheço é o de Oswaldo de Andrade. Que é o único que produz ideologia. Enquanto a economia política e as ciências sociais no Brasil não reencontrarem essa linguagem não vão poder se integrar uma coisa na outra.

⁵¹ *As metamorfoses de Oswald de Andrade* é o título do livro de Mário da Silva Brito, publicado em 1970, em São Paulo, pelo Conselho Estadual de Cultura. Infelizmente, não conseguimos identificar o filme original de onde o trecho foi extraído.

Como já assinalamos, Glauber fala também da necessidade de fundação de um “Partido Nacional Popular” por meio da integração das várias tendências e organizações sociais, inclusive dos setores intelectuais. Segundo ele, em 1922, faltou exatamente essa unidade de ação entre tenentismo, Partido Comunista e movimento modernista.

Há ainda outras citações mais esparsas ao tema, especialmente pautadas pela noção de que só alguns modernistas emplacaram um projeto cultural de continuidade e relevância histórica. A montagem, por exemplo, recorre inúmeras vezes às pinturas de Cândido Portinari, especialmente aos quadros de temática social, conferindo-lhe um papel de artista do drama popular⁵².

Repassando as citações, pode-se aferir que 1922 é um marco positivo na produção cultural brasileira, descrito em imagens e sons consagradores e de tom formal, apesar da ironia entre nacional e estrangeiro que marca a imagem da Semana. As limitações do modernismo surgiram quando, segundo o filme, aumentaram as tensões sociais e o “povo” não teria incorporado as expressões artísticas do modernismo como referências simbólicas. Depois, a suposta divisão do movimento (entre progressistas e liberais) deu o tom do balanço: entraram para a história os modernistas que definiram seu caminho na luta política. Glauber finalizou o assunto com outra crítica à falta de articulação entre os vários movimentos progressistas em curso, cuja “unidade de ação” não se realizou nos anos 20.

Os anos 60 e os riscos da história imediata

Na medida em que se aproxima a década de 1960, a referência aos setores intelectuais torna-se mais complexa, tanto no que se refere às citações da voz do narrador, quanto às imagens dos movimentos culturais e artísticos. A atmosfera intelectual do governo de Juscelino Kubitschek é descrita pela narração nos seguintes termos:

A penetração das culturas norte-americana e européia mobilizam as vanguardas intelectuais à teoria e prática de um projeto revolucionário nacional

⁵² Entre os vários quadros citados, há *Espantalhos* (1940), *Criança Morta* (1944), *Retirantes* (1944).

A voz do narrador informa, então, sobre a fundação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, a criação do teatro nacional popular de Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Viana Filho e Flávio Rangel, a integração da música norte-americana à música brasileira por Vinicius de Moraes, Antonio Carlos Jobim e João Gilberto, por meio da Bossa Nova, a contestação do modelo industrial cinematográfico com o lançamento de *Rio 40°* (Nelson Pereira dos Santos, 1954) - a “materialização dialética do subdesenvolvimento”; a fundação da nova capital, Brasília, por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Na literatura, os poetas Augusto e Haroldo de Campos, Ferreira Gullar lançaram o movimento concretista, o escritor João Guimarães Rosa “revelou a barbárie dos sertões mineiros”, João Cabral de Mello Neto é identificado pelo narrador como “poeta revolucionário do juscelinismo”.

Há um clima de efervescência cultural, referido pela voz do narrador, não apenas porque os intelectuais são chamados a fazer “um projeto revolucionário”, mas porque *inovam, constroem, inventam, revelam, contestam*, transformando as artes plásticas, a música, o teatro, o cinema, a literatura e a arquitetura.

Paradoxalmente, uma parte relevante das imagens dessa seqüência apresenta a linha de montagem do Fusca, substituídas, ao final pelas fotos de Vinicius e Tom Jobim. A provocação deixa o espectador sem alternativas, a não ser questionar a ligação entre os movimentos culturais e a industrialização: trata-se de contraponto entre internacionalização da economia e nacionalização da produção artística? Ou de justaposição entre posições modernizadoras, com Brasília, Bossa Nova e automobilismo no mesmo palco? Ou talvez mostraria uma oposição entre a cultura dos setores de elite e das classes médias e a vida na fábrica das classes trabalhadoras? A despeito dos equívocos de uma resposta, a conexão entre cultura e contexto político-econômico permanece perturbadora, mesmo que a relação seja apenas de complementaridade, na qual imagem e som “se casam” para compor um quadro abrangente do período. Ainda assim, seria justo questionar se toda essa renovação cultural que estava a caminho de um “projeto revolucionário nacional” em nenhum momento se dava conta das implicações do processo de industrialização em curso.

A posse de João Goulart, segundo a voz *over*, provocou a radicalização da luta

de classes e exigiu posturas mais contundentes dos intelectuais que optaram pela ação política, acirrando posições à direita e à esquerda:

Os intelectuais movimentam a politização popular utilizando imprensa, música, teatro, cinema e televisão.

E, numa citação sobre o contexto de disputa política, no início de 1963, tem-se:

O Congresso rejeita o projeto de reforma agrária. O proletariado ameaça greve geral, as ligas camponesas ocupam terras, os estudantes agitam massas urbanas, os intelectuais pedem a tomada do poder pelo povo. Em setembro de 1963, sargentos e soldados assaltam Brasília exigindo o direito de voto. (grifos nossos)

No entanto, após o golpe militar 1964, revela-se com clareza os movimentos e personalidades envolvidas na luta contra o conservadorismo:

O Cinema Novo, os teatros Oficina e Arena, os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Maria Bethânia, Nara Leão; os escritores Ênio Silveira, Antônio Callado, Carlos Heitor Cony, Paulo Francis e Thiago de Mello organizam o movimento de resistência cultural.

Carlos Lacerda – um caso de lesa-pátria

A representação sobre Carlos Lacerda, identificado às forças reacionárias, expressa um dos pontos fortes no filme das articulações entre os intelectuais conservadores, o poder e os meios de comunicação. Há quatro referências a este personagem: na primeira, a voz *over* informa que Lacerda era um “intelectual a serviço do imperialismo” e atuava na imprensa, enquanto a imagem reproduz um *taipe* de televisão, na qual ele fala diretamente para a câmera, sentado atrás de uma mesa, num plano médio, enquanto a voz do narrador descreve o suicídio de Vargas. Na segunda referência, a mesma imagem será usada durante a crise do governo de Jânio Quadros. Na terceira, não há indicação na imagem, mas a banda sonora informa que Lacerda pedia uma intervenção militar contra o presidente João Goulart.

Uma última referência a Lacerda, no bloco argumentativo do filme, aparece na

fala de Glauber Rocha, durante um balanço sobre as forças repressivas da ditadura:

Tem uma fotografia no Última Hora do Lacerda de camisa preta e metralhadora perseguindo Cara de Cavalo. Enfim, Lacerda é um inspirador do Esquadrão da Morte. Coisa que tem que ser registrada na história.

A longa exposição do plano, no primeiro momento, e a articulação explícita dos acontecimentos que precederam o suicídio de Vargas, especialmente o atentado contra Lacerda, provocam uma associação inequívoca entre a fala de Lacerda e a tragédia do estadista. Mas, a força maior desta imagem é sua conexão com a comunicação de massa, presente na moldura do plano que explicita o lugar de onde fala Lacerda: de “dentro” de um aparelho de televisão, cujo alcance, embora ainda reduzido na época, já indicava o potencial difusor de idéias dos tempos modernos.

No conjunto, estas referências conferiam um ar soberano, exageradamente poderoso e prepotente na afirmação da força política de Lacerda. Assim, enfatizou-se a capacidade destrutiva e o potencial antidemocrático e discricionário deste tipo de intelectual, obcecado pelo controle da vida política do país; capaz, portanto, de obstruir o desenvolvimento dos movimentos sociais e dos setores nacionalistas e populares.

Enfim, o intelectual, especialmente no século XX, parece dotado de forças colossais não apenas na explicitação dos dilemas históricos, mas no desenvolvimento mesmo do curso dos acontecimentos. Esta noção não tinha bases teóricas no marxismo que inspirou, no filme, as análises do desenvolvimento econômico e mesmo o jogo político como expressão da luta de classes. A despeito do crivo político e do esforço de análise objetiva, a crença na ação intelectual vinha marcada pela expectativa imaginária de que individualmente era possível encaminhar decisivamente o processo social. Neste sentido, as indicações sobre Lacerda ou de Oswald de Andrade nutriam, respectivamente, um temor e uma fé no papel destes homens dotados de poderes sobre-humanos.

3.4 – Diálogos Íntimos: o Cinema, o Cinema Novo e a História

Ao dialogar com as artes e a produção intelectual, o filme realizou um

movimento abrangente de avaliação e tomada de posição sobre as diversas tradições culturais, nesta perspectiva histórica salvaram-se os personagens e movimentos que contribuíram para o avanço das lutas sociais e combateram a dominação das elites. Apesar do amplo espectro de referências e citações, predominou uma relação de natureza distinta com o cinema brasileiro.

A maioria das imagens utilizadas, em termos de duração de *História do Brasil*, são trechos de outros filmes, nas quais aparecem aproximadamente 46 títulos, incluindo filmes de ficção, documentários e atualidades. Quase todos são brasileiros, as exceções de um filme cubano identificado (*Una Pelea cubana contra los demônios*, Tomás Gutierrez Alea, 1972) e de trechos de documentários de Sara Gomez – cineasta cubana que registrou inúmeras manifestações religiosas de origem africana⁵³ – além de pequenos trechos de atualidades européias sobre a 2ª Guerra Mundial e outros eventos internacionais.

Entre os filmes brasileiros, destacam-se aqueles ligados ao Cinema Novo, inclusive, fotogramas, artigos de revista e fotografias dos materiais de divulgação. Numa lista sumária dos filmes encontram-se *Barravento* (1961), *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) de autoria de Glauber; *Ganga Zumba* (1961) e *Os Herdeiros* (1969) de Cacá Diegues, *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963), *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), e o documentário de Geraldo Sarno, *Viramundo* (1965). Além disso, outros filmes estão presentes, independente da afinidade com o Cinema Novo. Entre eles: *São Paulo S.A.* (Luis Sergio Person, 1965), *Sinhá Moça* (Tom Payne, 1953), *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Independência ou Morte* (Osvaldo Massaini, 1972)⁵⁴.

⁵³ Obtive essa informação através de Mariana Villaça, doutoranda do Depto. de História da USP que realiza pesquisa sobre o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) sob orientação da Profa. Dra. Maria Lígia Coelho Prado. Eryk Rocha assinala, na introdução do livro em que publicou as entrevistas do pai que Glauber tornou-se amigo de Sara Gómez e “graças a ela trafega pelo ambiente afro-cubano, pela religiosidade popular, e une assim seus dois interesses maiores, a Revolução cubana e a herança africana.” ROCHA, Eryk. *Rocha que Voa. A íntegra das entrevistas que deram origem ao filme de Eryk Rocha*. RJ: Aeroplano, 2002, p. 08.

⁵⁴ Há ainda inúmeros filmes de atualidades que não chegamos a identificar, além de outros dois de ficção que não conseguimos localizar: um traz uma seqüência longa de uma batalha entre uma tropa do exército e um grupo de rebeldes; o outro, uma seqüência de uma festa popular, com música e bebida, cujo figurino e cenário parecem ambientados no México.

Há uma variedade imensa de formas de incorporação destes filmes ao discurso de *História do Brasil*, cujo inventário levaria ao mesmo beco sem saída que já apontamos no início do capítulo, pois a enumeração dos detalhes não nos oferece um perfil exato do conjunto. Por isso, algumas situações recorrentes podem indicar o alcance do diálogo privilegiado entre *História do Brasil* e o cinema brasileiro, cujo resultado é a definição de uma espécie de “estatuto historiográfico” do Cinema Novo.

O primeiro caso refere-se à narração sobre a proclamação da república, montada sobre as imagens da coroação de Porfírio Diaz, personagem de *Terra em Transe*, cuja alegoria remete às forças reacionárias presentes desde a colonização. A referência corrobora o ataque às origens da República, num tom de ironia e deboche: uma imagem grotesca, em primeiro plano, de Diaz coroado, enquanto vocifera histericamente, é contraposta a voz *over* impassível do narrador sobre o jogo da grande política.

Esta montagem coloca em evidência não apenas o caráter reacionário que eventualmente predominou na mudança de regime político, como, de modo mais amplo, desqualifica o sentido “público” das transformações políticas, deslocando a força motriz para os bastidores do palácio. Neste sentido, vale lembrar que Diaz é, por excelência, o personagem dos espaços fechados, cuja política não depende do gesto populista, nem mesmo de aproximações mediatizadas com o povo. Xavier aponta que a composição formal de *Terra em Transe* está pautada num duplo movimento: um de caráter linear e atento à pedagogia política, outro voltado para a experiência do Transe que submete o primeiro movimento a uma lógica “superior”, feita de diagnóstico geral e síntese da crise. Diaz é a alegoria da elite, como já apontamos, mas nutre-se de poderes simbólicos que ganham “foro de efetiva causalidade”, por isso, a citação ao filme no percurso de *História do Brasil* tem implicações notórias com a concepção de história dos autores⁵⁵. Diaz governa,

⁵⁵ Segundo Xavier, a seqüência do golpe de Diaz é exemplar deste procedimento que valoriza o poder mágico do líder conservador:

“Ao invés de colocar as forças armadas no primeiro plano da cena política no momento do golpe, o filme encena os confrontos através de ações simbólicas capazes de sublinhar a força das palavras. A oligarquia de Eldorado sai a campo para proferir seu discurso golpista sobre si mesma, confiante em sua sintonia com as forças mais fundas da nação: Diaz sobe a montanha sozinho, com sua

portanto, pelo poder de sua própria mitologia, calcado na longa tradição das elites dominantes, cujas raízes foram firmadas na colônia. Por isso, a seqüência do coroamento de Diaz, embora curta, evoca um sentido de alheamento entre vida política e movimentos sociais, cujas trajetórias quase nunca se encontram no filme.

Em linhas gerais, a articulação das imagens, especialmente do Cinema Novo ressalta um tom crítico, por vezes irônico, entre estas duas dimensões da realidade, como ocorre, por exemplo, na análise da modernização empreendida pelo Marquês de Pombal. Enquanto a voz *over* enumera as medidas administrativas e econômicas do ministro português, as imagens revelam uma longa seqüência de incorporação de entidades espirituais num terreiro de candomblé. Apesar do antagonismo sugestivo entre ilustração racionalista e misticismo religioso, não se pode supor que o candomblé *resistiu e combateu* a política de Pombal, pois são fenômenos de alcance e natureza distintos. A ironia do balanço, entretanto, faz supor que a pretensão modernizadora do marquês conviveu, sem alterar ou destruir as manifestações profundas da cultura popular, cujo registro da imagem sugere uma permanência temporal mais nítida que a política pombalina.

Por outro lado, alguns filmes parecem servir de contraponto em termos de balanço histórico, marcando ainda o distanciamento entre sociedade e Estado. Este é o caso da seqüência de *Sinhá Moça* utilizada – o julgamento final e a conseqüente festa popular de consagração dos abolicionistas. São dois grandes trechos utilizados com intercalação de outros materiais de curta duração. O assunto da voz *over*, o processo de independência do país e as lutas de independência das colônias ibero-americanas, causa o primeiro estranhamento, visto que *Sinhá Moça* narra acontecimentos ficcionais às vésperas da abolição e da República.

Depois de um longo trecho do filme, a montagem intercalou inúmeras imagens: quadros de Portinari sobre os retirantes e a miséria no sertão nordestino, cenas de uma festa popular num filme mexicano não identificado, quadros da Independência (inclusive o célebre *Independência ou Morte*, de Pedro Américo) e fotogramas de *Independência ou Morte* (com destaque para os personagens centrais: D.

bandeira negra, seu crucifixo e sua retórica.” XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. SP: Brasiliense, 1993. p. 58.

Pedro I, Marquesa de Santos e José Bonifácio). Finalmente, retomou *Sinhá Moça* no mesmo ponto em que havia parado: a multidão de homens negros, na praça, comemora feliz a ação da Redentora, enquanto o par romântico interpretado por Eliane Lage e Anselmo Duarte se encontra e sela o beijo final.

Uma primeira leitura poderia restringir-se à referência temática que articularia a escravidão (presente na imagem) à Independência, sugerindo, pelo deslocamento temporal da citação, a permanência do tema durante o Império. Esta idéia é corroborada pela narração que afirma:

Sendo a massa trabalhadora brasileira composta de escravos, artesãos e mercadores politicamente desorganizados, as elites republicanas são levadas a compor uma frente ampla com a burguesia brasileira, em torno da independência, com a monarquia constitucional, o que manteria o Brasil identificado a Portugal por laços dinásticos.

Há, no entanto, um sentido latente, difícil de capturar, entre o modo como Glauber representava *Sinhá Moça* (no contexto do cinema brasileiro) e a escolha da seqüência do tribunal e da festa em *História do Brasil*. Em detalhes, a voz *over* narra a vinda da Família Real, as transformações do Rio de Janeiro, a crise política em Portugal e a Proclamação da Independência, em 1822, tece comentários sobre o perfil conservador das mudanças, sugerindo o deslocamento do poder para as mãos da burguesia inglesa, sinal negativo do processo de emancipação política. A análise sobre os demais países sul-americanos estabelece uma chave mais complexa entre a luta política nacional e a república, na medida em que, segundo a narração, as disputas entre burguesia comercial e caudilhos abrem espaço para a dominação norte-americana no continente. De qualquer forma, o tema da independência é solapado pelas formas de dominação estrangeira, inglesa ou norte-americana a depender do contexto. Portanto, no balanço final, a narração aponta que não houve emancipação, mas inserção dependente na ordem capitalista internacional.

Isto talvez nos autorize a estabelecer uma analogia entre a permanência do controle externo sobre a política e a economia brasileiras do Império e a mesma presença externa, travestida em termos culturais, mas, explícita no filme *Sinhá Moça*. O trecho do tribunal escolhido é exemplar: cópia descarada de cenário, mise-en-

scène e decupagem dos modelos hollywoodianos que tanto serviram de inspiração aos filmes da Vera Cruz. Sobre o assunto, pode-se ainda retomar duas avaliações de Glauber publicadas em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, na qual ele examina respectivamente a Companhia e o filme de Tom Payne:

*O monstro [Vera Cruz] cresceu tanto que não se agüentou nas pernas. O que controla uma indústria cinematográfica é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto-suficiência e amadorismo. Era pecado falar em Brasil; os diretores italianos mandavam à cena o que um escritor italiano, Fabio Carpi, redigia*⁵⁶.

No balanço, Glauber afirmava ainda que, apesar dos méritos de Cavalcanti, seu erro foi esquecer Humberto Mauro e substituí-lo por diretores estrangeiros que, embora tecnicamente hábeis, não conheciam a realidade do país, por isto, não poderiam “alcançar uma expressão nacional”⁵⁷. Daí, a ironia sem medidas ao falar de *Sinhá Moça*:

*...com a grande diva Eliane Lage, Anselmo Duarte na mistura de Zorro e Castro Alves, revivendo o capa-espada americano: grandes reconstituições, produção astronômica. A técnica, eis o que entusiasma os inocentes! Já se ouvia o som – então bravos! A fotografia era bem revelada – então bravos! O público ia ver, mas torcia o nariz*⁵⁸.

Era uma crítica à cópia cinematográfica que imitava apenas a técnica, mas não se aclimatava ao solo pátrio. Vê-se que a citação poderia também servir de analogia ao processo histórico, cujo teatro da emancipação política de 1822 podia ser interpretado como um jogo de cena das elites – reforçado ainda pelos fotogramas de *Independência ou Morte* – disposto a mudar o figurino e o cenário, para não alterar o drama e os personagens.

Finalmente, ao intercalar os quadros de Portinari às cenas analisadas o contraste entre os que estão na arena política e os que não participam dela é ainda mais visível. Enquanto as fotos do filme de Coimbra sugerem a pompa da nova corte de D. Pedro I, numa representação naturalista e idealizada dos personagens, as

⁵⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. SP: Cosac Naify, 2003, p. 73.

⁵⁷ Idem, *ibidem*, p. 75.

pinturas revelam e atualizam a miséria social, a subnutrição e a desigualdade expressas na fome e na miséria de personagens esqueléticos.

Há outros momentos de diálogos profícuos entre *História do Brasil* e o uso de filmes brasileiros, no entanto, os exemplos citados nos oferecem um quadro representativo de uma das regras de composição do filme, segundo a qual, a interpretação da história do país passa necessariamente pela mediação do cinema brasileiro, particularmente, do Cinema Novo. Em outras palavras, o filme pressupõe, neste diálogo intenso e entrelaçado com outros filmes, que a história do Brasil já teria sido “escrita” pelo cinema, bastando remontá-la num percurso mais *didático* e comentado. Disto resulta, uma interlocução de natureza específica – que não incorpora as outras artes neste padrão de relacionamento – visto que evidencia o cinema como *locus* privilegiado de “expressão da alma nacional”, portanto, num patamar mais elevado, ainda que tributário das outras artes⁵⁹.

O cinema seria, neste raciocínio, uma espécie de síntese histórica *totalizadora*, capaz de compreender e revelar as dimensões mais profundas da sociedade brasileira. Pode-se aferir esta posição, num texto de Glauber sobre *Vidas Secas*:

Se as gerações de 22, 30 e 45 se expressaram através da literatura – cujo último alento polêmico foi o concretismo nos finais da década de 50 – e se o teatro foi sempre uma expressão tomada de assaltos e de crises durante todo o período – a expressão por excelência do momento nacional é o cinema⁶⁰.

Esta condição do cinema não fora resultado do acaso, segundo o texto, mas de uma “crise geral da arte brasileira” e de uma crise política herdadas pelo Cinema Novo que, por sua vez, teve condições de expressá-las esteticamente. Glauber afirmava, assim, que *Vidas Secas*, o filme, tinha uma “consistência revolucionária maior” que a própria obra de Graciliano nos anos 30⁶¹. Apesar do acento em termos de evolução e progresso, pautado na idéia de acúmulo histórico, o Cinema Novo era visto por Glauber como um ajuste entre as várias vertentes das artes, capaz de atualizar a experiência estética aos dilemas atuais da sociedade brasileira. Ora, isto

⁵⁸ Idem, *ibidem*, p. 80.

⁵⁹ A expressão é do próprio Glauber. In: ROCHA, G. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, p. 151.

⁶⁰ Idem, *ibidem*, p. 59, grifos do autor.

⁶¹ Idem, *ibidem*, p. 60.

exigiria não apenas uma poética dotada de instrumentos de expressão desses impasses, como uma sensibilidade (consciência?) do cineasta para a dimensão histórica dos problemas abordados – requisitos condensados, segundo Glauber, na estética cinemanovista.

3.5 – O papel dos intelectuais e a concepção de história do filme

O último comentário de Glauber, no bloco argumentativo do filme, é uma citação atrapalhada, mistura de improviso e ensaio, numa atmosfera de “fim de expediente” a julgar pelo pedido de Medeiros para gravar a última fala antes de finalizar o trabalho. A transcrição do diálogo é a seguinte:

Voz de Glauber: (dirigindo-se ao montador italiano): Pode-se registrar uma coisa ou já...

Voz do montador: Si, si, si

Voz de Glauber: Eu só digo uma coisa aqui, uma coisa só...

Voz do 3º homem: Registrar uma frase.

Voz de Medeiros: Eu acho que ficou bom [sobre o resultado do filme, assunto discutido anteriormente e interrompido bruscamente]

Voz de Glauber: Gira?

Voz de Medeiros: Tá girando.

Voz de Glauber: Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade que ao lado do Getúlio é um... outro... avatar brasileiro. Não! Como diz o poeta Carlos Drummond de Andrade que é um oráculo, que escreveu Claro Enigma: 'Precisamos esquecer o Brasil e descobrir o Brasil'.

A citação é acompanhada por imagens noturnas, extraídas de uma reportagem, onde se vê um fusca aberto e dentro dele um homem morto – possível referência a atentados e ações para-militares no país. Na seqüência, uma cena curta de Luís Carlos Prestes em pé, discursando num ambiente fechado. Depois, dois planos acompanham a citação: o primeiro reproduz um artigo de uma revista com o título “Quanto mais filmes melhor” e uma foto de *Os Herdeiros* (Grande Otelo sustenta nos braços um quadro com a foto de Vargas); no segundo plano, uma foto de dois índios, em close, olham fixamente para a câmera, num tom sereno, mas impassível.

No conjunto, a seqüência fundiu: Drummond, Vargas, Prestes e Cinema Novo, populações indígenas e negros numa formação geral da sociedade brasileira, visto que cada figura comporta um traço emblemático difícil de ser ignorado: povo, intelectuais, sociedade e Estado Nacional aparecem condensados nesta pequena seqüência visivelmente alegórica, marcada por temas expressivos do Cinema Novo e recorrentes no pensamento nacional.

A citação de Drummond, e não de outros escritores, pode ser atribuída ao prestígio do poeta, em moda na época, e às questões de gosto pessoal, mas a inclusão do livro *Claro Enigma* – ao invés, por exemplo de *Sentimento do Mundo* ou *Rosa do Povo*, livros mais engajados do poeta – instala uma leitura mais complexa desta referência. Além disso, sugerida como programa, a dinâmica entre esquecimento e descoberta do Brasil não é confirmada pelas imagens que a acompanham, cuja unidade nos remete a um “Brasil” já definido e mapeado. O próprio filme não adere senão ao segundo aspecto do programa, visto que faz uma leitura da história pautada em inúmeras tradições culturais: a iconografia clássica, a pintura modernista, o Cinema Novo etc.

Apesar da marca retórica e a não-aderência ao programa traçado pelo filme, a citação reverbera sobre uma disposição de reavaliação e balanço do legado histórico, na qual os elementos teriam sido temporariamente suspensos e separados de suas costumeiras “qualidades”, desarticulando um sistema mais ou menos aceito das contribuições à formação cultural do país. Desprendida, virtualmente, de seus significantes, a produção cultural brasileira, com seus autores e obras, poderia ser reagrupada pelos cineastas segundo tendências novas, balanços originais, disponibilizando-as para novas leituras. Na fala de Glauber, a citação do *Claro Enigma* sugere-nos um esforço, latente no filme, de redescoberta e reordenação do “patrimônio” cultural brasileiro, análogo ao trabalho de reinvenção da poética presente neste livro de Drummond⁶².

⁶² Segundo Antonio Candido, *A Rosa do Povo* representaria um momento de sedimentação de tendências anteriores do poeta de tratar poeticamente a matéria histórica:

“Essa função redentora da poesia, associada a uma concepção socialista, ocorre em sua obra a partir de 1935 e avulta a partir de 1942, como participação e empenho político. Era o tempo da luta contra o fascismo, da guerra de Espanha e, a seguir, da Guerra Mundial - conjunto de circunstâncias que favoreceram em todo o mundo o incremento da literatura participante.”

Isto explicaria, em termos, certas avaliações categóricas e originais do filme: João Cabral de Mello Neto foi descrito como “o poeta revolucionário do juscelinismo”, Drummond, “poeta revolucionário do Estado Novo”, a poesia de Castro Alves conclamava a “luta de classes”, Machado de Assis difundia uma “ideologia conformista e trágica”, Oswald de Andrade produziu o “único pensamento político avançado”, entre os exemplos mais instigantes e talvez esdrúxulos.

Posto isto, é preciso avaliar o acento crítico do programa (“Esquecer o Brasil e descobrir o Brasil”), pautado numa reavaliação “do zero” de como se pensou historicamente o país. De modo que, a cada avaliação do filme sobre um poeta ou pintor, encontraríamos uma referência bibliográfica original, explícita ou entrevista tangencialmente, que sustentaria, com maior ou menor coerência, o balanço proposto em *História do Brasil*.

No conjunto, entretanto, a produção de significado sobre o papel dos intelectuais na história do país se origina desta tensão entre um perfil tradicional e um novo quadro pautado por um critério “histórico” subjacente, no qual, cada intelectual é avaliado por sua capacidade de expressar esteticamente os dilemas do seu tempo. Caberia aos intelectuais, então, a ação necessária para articular de modo coerente e no momento adequado, os demais setores sociais progressistas. Neste cenário, *História do Brasil* projetava a construção de uma nova sociedade “índio-afro-européia-americana”, segundo expressão de Glauber, nascida de um processo revolucionário totalmente original.

Neste sentido, o filme estabelecia um crivo contemporâneo de alta pertinência à análise histórica dos intelectuais, tendo em vista, que nos anos 60 floresceu, no Brasil e alhures, a experiência de engajamento político dos artistas e escritores. Ismail Xavier define aquela geração pela “aguda consciência histórica, sempre atenta

CANDIDO. A. *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995 p. 125. *Claro Enigma*, publicado em 1951, trazia uma epígrafe de Paul Valéry – “Les événements m'ennuient” – que sugeria uma nova investida do poeta, distanciando-se da temática social. Um artigo de Sérgio Buarque de Holanda sugere o desencantamento do poeta com a lírica entusiasmada de *Rosa do Povo*. Cf. HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. Organização, introdução e notas de Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Companhia das Letras,

à ligação do cultural com o político”⁶³ e aponta na radicalização dos conflitos sociais o impulso motivador deste engajamento. Schwarz participa do mesmo diagnóstico, indicando as coordenadas internacionais do fenômeno, no pós-guerra europeu e aprofundando a explicação materialista sobre o assunto, ao apontar que a noção de engajamento:

*parecia sob medida para o Brasil desenvolvimentista, onde as aspirações de progresso encontravam a barreira das formas arcaicas de propriedade e poder. Era natural que setores ilustrados da classe média notassem o parentesco entre a própria impotência e a precariedade da vida popular, que desprovida de direitos civis, sem falar dos mínimos materiais. Apesar da distância, não haveria algo em comum entre a falta de perspectiva de uns e outros? Daí a denunciar a perversidade de classe dessas privações, bem como o seu anacronismo, ia apenas um passo*⁶⁴.

De modo que, a representação dos intelectuais em *História do Brasil* compõe um quadro valorativo no qual cada personagem adquire colorido distinto em termos da luta política e das posições de classe, objetivando um critério que circulava livremente entre os intelectuais engajados, como Glauber e Medeiros. Este andamento das citações e referências consagra, assim, um papel decisivo aos intelectuais na interpretação da atmosfera política e cultural de uma época no interior das tensões da sociedade brasileira. Como vimos, esta qualidade para expressar a “alma nacional” se cristalizaria, segundo o filme, com mais vigor na própria experiência do cinema.

A concepção do filme sobre o intelectual sugere, no entanto, que ambos, progressistas e conservadores, estavam dotados de práticas artísticas e culturais altamente sensíveis, capazes de sintetizar, concretizar ou expressar os temas e dilemas da política e do contexto histórico, mesmo que isso representasse um reforço nos padrões da ideologia dominante ou que estivesse a serviço do Estado. Conferiu-se, assim, aos intelectuais um poder de intervenção na esfera social, garantindo-lhes um caráter simultaneamente de produtor de significados e de

1996. v. II. Rebelião e convenção - II. Artigo publicado no jornal *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 27 abril 1952.

⁶³ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história, pp. 172-173.

⁶⁴ SCHWARZ, Roberto. Nunca fomos tão engajados, p.172.

articulador de novas realidades, inclusive de perfil reacionário, como sugere a representação de Carlos Lacerda que o filme denuncia e ataca em vários momentos. Intelectuais a serviço dos interesses “antinacionais”, estes conservadores não participam das grandes forças orgânicas que prevalecem na construção do país.

É a representação dos intelectuais progressistas que interessa ao quadro histórico elaborado pelo filme, na medida em que estes contribuem, de algum modo, para o acúmulo da experiência social. Mediadores e produtores de narrativas, estes intelectuais deram voz aos anseios nacionais, interpretaram sua época, lançaram novos desafios e construíram uma memória do passado, transformando-o em elemento expressivo que o filme procura resgatar. Esta produção de significado da experiência social, capaz de dar coerência ao vivido, confere aos intelectuais um lugar de destaque na história de *História do Brasil*⁶⁵.

Em síntese, o filme consolida, por meio destas representações, a noção de que historicamente se configurou uma comunicação direta entre intelectuais e povo, sem a mediação de organizações políticas. Associa-se, assim, a idéia de que os intelectuais, ao menos os progressistas, tiveram a tarefa histórica de expressar os sentimentos coletivos dos setores populares, encarnando nas suas obras a experiência do homem comum, denunciando a exploração e defendendo o direito à emancipação dos pobres. Numa palavra, para retomar a primeira imagem do filme, tratava-se de dar voz ao “homem do povo”, numa chave mais complexa em que a noção de povo transfigurava-se como necessidade histórica e dependia da mediação intelectual.

Em contrapartida, em *História do Brasil* não existem profundas análises sobre os partidos políticos e outras organizações sociais, a exceção do debate levado a cabo pelos dois cineastas no bloco argumentativo do filme, quando Medeiros pondera que o PC era a única força organizada em 1964, trazia uma tradição de luta e um acúmulo de experiências inéditas na história do movimento social. Glauber, porém, retoma o assunto de modo provocativo, afirmando que o único pensamento original

⁶⁵ Sobre o papel dos historiadores, em particular, na produção da memória e na reelaboração social da experiência pretérita utilizamos a reflexão de Teresa Aline e Zilda Iokoi sobre a perspectiva coletiva e contemporânea de todo exercício de interpretação. QUEIROZ, Teresa Aline P. de; IOKOI, Zilda M. Grícoli. *A História do Historiador*. 2ª. ed., SP: Humanitas, 2003, pp. 7-9.

e revolucionário havia sido produzido por Oswald de Andrade. Sintoma de uma interpretação que via do alto as transformações históricas, definidas em termos gerais de “luta de classes” sem classes, mas indício também de um olhar marcado pela descrença nos movimentos sociais ou, de modo mais amplo, na própria sociedade civil.

Há, evidentemente, referências a inúmeros movimentos sociais, em sentido amplo, descritos como rebeliões emancipacionistas, rebeldias populares, movimentos messiânicos, lutas operárias e sindicais, resistências culturais etc. Mas, em geral, o filme define um campo de ação estreito para estes movimentos, vistos como expressões violentas e genuínas das classes populares, mas sem a consciência nítida dos ingredientes da luta política.

Disto resulta uma representação que insistia na análise da “política de gabinetes”, feita de articulações nos palácios e casernas, de golpes e contra-golpes, nos quais o detalhamento da ação dos partidos e sindicatos seria irrisório. Daí, as afirmações generalizantes de *povo*, *massas* e *proletariado*, sem a devida sinalização histórica. Neste contexto, o intelectual adquiria ainda maior relevância, visto como interlocutor privilegiado da História: capaz de traduzir os anseios populares, denunciar as vilanias das elites, conduzir o processo revolucionário a termo. Por isto, não havia intelectuais alienados, mas dotados de má-consciência, na medida em que os intelectuais conservadores elaboravam os padrões da ideologia dominante ou, segundo o filme, “produzem a mistificação”. Não havia, portanto, equívocos na avaliação que o intelectual fazia do momento histórico, mas uma conduta moral que o empurrava para um lado ou outro da luta política⁶⁶.

As classes populares, no entanto, *sofrem* o processo histórico sem o mesmo grau de compreensão, oscilando entre a alienação e a consciência que lhe serve de parâmetro rarefeito na ação política. Isto explica porque grande parte das imagens selecionadas com representações sobre os pobres carrega esta ambigüidade: as seqüências de *Deus e o Diabo* e *Vidas Secas* ilustram este procedimento no bloco

⁶⁶ Cabe notar, todavia, que, segundo o balanço do filme, a atuação dos intelectuais nem sempre se mostrou eficaz, sendo recorrente a idéia de que este ou aquele indivíduo ou movimento cultural perdera o bonde da história. Sendo que eficácia significava traduzir os dilemas do seu tempo, tomar partido na luta de classes e sintonizar-se efetivamente com a dinâmica histórica.

narrativo, mas é nos dois comentários musicais que esta representação se condensou decisivamente. No primeiro comentário, as imagens se referem a duas manifestações populares, o carnaval e a religião (extraídas de *Viramundo*), enquanto a trilha sonora é rapsódia da MPB: Noel Rosa, João de Barro, Jobim, Vinícius, Caetano e Gil, Chico Buarque entre outros; no segundo, na imagem, os temas do futebol e da miséria-loucura se articulam à trilha-síntese com Hino Nacional, Carlos Gomes e Villa-Lobos. Em ambos, as imagens do povo constroem uma dupla representação: a de uma alienação de base, quase ingênua e agressiva, primitiva talvez, e uma representação do potencial explosivo destas manifestações.

4 – A ENCENAÇÃO DA VIOLÊNCIA: A HISTÓRIA COMO COMBATE

4.1 – A violência como estilo e representação histórica

Em *História do Brasil*, as diversas modalidades de violência contribuem para o quadro explicativo dos processos históricos analisados pela narração. Inventariar estas referências nos ajuda a compor o aspecto decisivo da concepção dos autores sobre as forças políticas e a dinâmica da transformação histórica.

No último plano de *História do Brasil*, um vulcão em erupção explode num magma incandescente, enquanto a música de Villa-Lobos preenche a banda sonora. Som e imagem provocam a indagação sobre o caráter alegórico deste fenômeno natural. Em sentido retrospectivo, observado depois de quase três horas de filme, este vulcão representaria a força subterrânea das classes populares à espera de um momento histórico propício à sua irrupção? Ou seria apenas um indício do irracionalismo imprevisível da história? Talvez indicasse ainda a potência avassaladora das forças históricas, indecifráveis e fragilmente contidas por um recipiente prestes a transbordar. Qualquer um desses significados coloca em discussão a analogia evidente entre as forças imprevisíveis, subterrâneas e destruidoras dos vulcões e da massa popular.

Há outras referências a vulcões presentes na obra de Glauber que contribuem para este caminho de análise. Num dos roteiros de *América Nuestra*, as indicações da história de libertação do continente, pelas mãos de Simon Bolívar, trazia, na primeira página do datiloscrito, uma rubrica sugerindo o início do filme:

Vulcões explodem. Se os vulcões não explodem (falta de material de atualidades de...)-usar os vulcões silenciosos em fusão⁶⁷.

No mesmo documento, este elemento reaparece em dois momentos: na apresentação de Bolívar, numa imagem rubricada com a indicação “do alto dos vulcões” e na seqüência de leitura de um manifesto político, cujas várias imagens

deveriam conter planos de “vulcões extintos dos Andes”. Além disso, em *Cabeças Cortadas*, no longo plano inicial em que Diaz Segundo telefona para seus aliados na América, a imagem do vulcão é citada em tom irônico, mas representativo da mesma simbologia. No meio da ligação, Diaz Segundo – simulando a conversa com uma telefonista diz:

Alô, senhorita, não ouço nada... Sim, você está ouvindo mas eu não a ouço...

*Tempestade?... Terremoto... Vulcões? Os vulcões eu extingui todos, senhorita*⁶⁸.

Assim, em *História do Brasil* a imagem do vulcão não era casual, mas expressão do sentido épico e popular da experiência andina – de expressão metonímica em relação à América Latina – cujo poder arrebatador não passou despercebido pelo grande ditador que, num gesto titânico, extinguiu todos os vulcões do seu fictício país. Por isto, esta imagem corrobora a idéia recorrente no filme sobre o caráter violento, explosivo e imprevisível das transformações históricas mais profundas, instalando um outro vetor, de andamento paralelo, mas de sentido diverso da análise política, subterrâneo talvez, mas igualmente eficaz na explicitação da dinâmica histórica.

Diversos procedimentos de linguagem instauram o tema da violência, cuja recorrência é decisiva na visão geral da história do país, apresentada pelo filme. Numa leitura horizontal da voz *over*, o tema é um componente comum ao andamento da história, engendrada pelas práticas sociais, pelas estratégias políticas e mesmo pelo desenvolvimento da economia capitalista. Este repertório de “atos de violência” começa na própria formação do capitalismo, descrito como *conquista* colonial e, posteriormente, como *dominação* das elites nacionais. De modo que, segundo a narração, a “descoberta da América” foi, sobretudo, uma ação militar, possível graças ao controle de rotas terrestres e marítimas, a expulsão dos árabes da península ibérica e a supremacia tecnológica sobre as populações do novo continente, eventos pautados na intolerância e no conflito bélico. A empresa agrícola exigiu a continuidade desse esforço de guerra: foi preciso lutar contra as

⁶⁷ ROCHA, Glauber. *América Nuestra*. Roma, julho 1969. Arquivo Tempo Glauber. *Pasta: A Ezteyka da Fome*. Produção Intelectual.

⁶⁸ Texto transcrito do roteiro do filme. ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. RJ: Alhambra/Embrafilme, 1985, p. 385.

nações indígenas rebeladas, defender-se contra os piratas na costa e o risco de perder o território para outras potências europeias. A expansão da colônia portuguesa, enfim, é descrita nos seguintes termos:

As Entradas e Bandeiras, nome das tropas conquistadoras, militarizam os índios e negros e se constituem em exércitos privados de combate a invasores e rebeldes.

A própria formação do capitalismo europeu, nos séculos XVI e XVII, só pode ser compreendida como resultado do botim sobre o continente americano articulado às estratégias militares e diplomáticas que levavam alguns países europeus à supremacia sobre os demais. Assim, estes conflitos pautavam-se no uso da força militar como princípio de ação política. O *domínio* espanhol sobre a coroa portuguesa, o *controle* holandês sobre o açúcar brasileiro, a *disputa* entre Inglaterra e Espanha pelo tráfico oceânico e, finalmente, o expansionismo napoleônico são descritos sucintamente pela narração, preocupada em ressaltar o impulso bélico destes processos históricos. A política internacional dos Estados Unidos também expressaria a violência imperialista contra os países da América Latina: no Paraguai, no século XVIII, conspirando contra Vargas em 1954, na deposição de Perón na Argentina e na construção da Aliança para o Progresso.

Ainda pautado na narração, o Estado republicano engendra formas de controle de caráter militar-repressivo, durante toda a primeira república, no golpe do Estado Novo e de 1964, pois o Estado também é objeto das lutas políticas que pretendem controlá-lo, de tal modo que a narração afirma, numa sucessão histórica de intenções golpistas:

As forças contra-revolucionárias de 1932, 1945, 1954 e de 1955 preparam o golpe [de 1964].

Fruto, portanto, de processo extremamente violento, a constituição das sociedades coloniais não poderia expressar senão os resultados desta violência. Capaz de engendrar diversas formas de resistência, os conquistados reinventam os termos de seu próprio combate: lutar contra a escravidão, expulsar outros europeus, rebelar-se contra a tirania, inventar suas próprias estratégias guerreiras, enfim, resistir à dominação.

História do Brasil registrou, por isso, uma infinidade de conflitos sociais e

políticos que podem ser classificados, consoante às categorias utilizadas pela narração. Há inúmeras rebeliões populares, como uma confederação indígena, em 1687, o quilombo dos Palmares e algumas rebeliões do período regencial; outros conflitos são interpretados como expressão da luta de classes, como a 1ª Guerra Mundial, a greve de 1917, a Insurreição Comunista de 1935, as guerrilhas contra o regime militar e as lutas dos movimentos operário e camponês. Entre os setores dominantes também houve enfrentamentos armados, como a guerra dos Emboabas, a guerra das Missões, as guerras de independência nas diversas províncias, a Insurreição Pernambucana, o golpe militar de Pedro I, em 1823, a Confederação do Equador, a guerra Cisplatina, o golpe da maioria.

Um outro procedimento de linguagem articula à voz *over* imagens que confirmam e ampliam este caráter violento, remetendo-nos a situações temporalmente distintas, mas conectadas pelo signo da agressão e da destruição. Isto instaura uma dimensão simbólica, de perfil alegórico, à violência, orientando uma interpretação que se faz de justaposição de sentidos e exige certas conexões “subjetivas” entre o que se narra e o que se vê – retomamos, assim, o componente formal, por excelência, do filme, pautado na *tensão* entre os significados produzidos entre imagem e som. Por isto, a análise destas seqüências se encontra, em geral, em terreno movediço, delimitada pela instabilidade da matéria tratada, disposta a produzir mais de um sentido e confundir a orientação geral.

Veja-se, por exemplo, que no início do filme há duas longas seqüências extraídas do filme de *Uma Pelea Cubana contra los demônios*, enquanto a voz *over* se ocupa dos processos de conquista e colonização do território brasileiro. Nas cenas reproduzidas destacam-se dois momentos: o primeiro, curto, mostra a chegada de homens a cavalo numa vila colonial, o figurino e a mise-en-scène não deixam dúvidas de que se tratam de homens poderosos, proprietários de terras ou funcionários da coroa; o segundo momento, mais longo, apresenta o início de uma rebelião local com saques, mortes violentas, destruição das casas, correria generalizada, agressões às personagens femininas e, ao final, o que parece ser consequência desta rebelião, um grupo de pessoas caminha a esmo por uma paisagem semi-árida e são interpelados por um homem a cavalo.

Uma primeira relação possível entre imagem e som associa o relato específico sobre o processo histórico brasileiro à situação da América hispânica que a imagem generaliza, compondo um quadro multifacetado da colonização americana. Assim, a violência presente na narração (história da conquista e controle do território) seria confirmada na encenação do drama apresentado pelas imagens. A seqüência contribui para as intenções totalizantes que teriam inspirado o filme e que é sempre um dado a ser considerado.

Procedimento semelhante entre imagem e som a reforçar os signos da violência estrutura a seqüência temática sobre o 1º Reinado, na qual as rebeliões e golpes enumerados pela voz *over* se apóiam numa cena de batalha aberta entre dois grupos armados: uma tropa do exército e um “exército popular” ou rebelde. Não conseguimos localizar as referências deste filme, mas a cena funciona também como comentário autônomo, sugerido pela unidade visual do conjunto em torno da luta “sangrenta”, onde se vê *pari passo* a eliminação dos rebeldes que caem sob os tiros certos do oponente. A encenação, pautada num naturalismo grosseiro das cenas de batalha, resvala para o dramalhão exagerado. Não nos parece intencional, mas este efeito de comicidade involuntária se transfere naturalmente para a narração, de certo modo, desqualificada como interpretação da “cena de batalha” do Primeiro Reinado, cujos efeitos não recaem apenas sobre a ação do imperador, mas também dos movimentos e rebeliões citados.

Há, ainda, inúmeras imagens que, marcadas por relações mais complexas com o narrador da voz *over*, mostram ou sugerem cenas de violência e de rebeldia popular: sacrifícios ritualísticos de animais, tiroteios e lutas armadas, agressões físicas, perseguição e coerção a manifestantes etc. Este inventário, porém, se pautou até aqui pela explicitação material da violência, vista como experiência concreta, referenciada historicamente, ora pela análise da banda sonora, ora pela imagem. A noção de violência seria, neste sentido, óbvia e objetiva: um massacre, uma revolta armada, um espancamento policial são, por sua própria natureza, atos violentos. Seria preciso analisar, então, aspectos mais sutis, mas muito comuns na forma de representação da violência simbólica.

4.2 – Da violência de fato ao poder da violência simbólica

O filme recorre também a outro tipo de violência, mais evocada do que afirmada, às vezes sugerida pela imagem ou pelas conexões entre som e imagem, menos objetivas, mas capazes ainda de configurar-se como procedimento formal. Neste sentido, o filme introduz uma versão dos fatos que sugere sempre a presença, ainda que latente e controlada, de formas simbólicas de violência. A contraposição entre som e imagem provoca, então, um efeito perturbador sobre a interpretação, expondo sugestões visuais sobre o “não dito”, subjacente às explicações cronológicas, em geral, marcadas pela análise política e econômica.

Numa seqüência temática do filme, enquanto a voz *over* narra os acontecimentos ocorridos entre as rebeliões do período regencial e a guerra contra o Paraguai, no início do Império, dois trechos extraídos de *Deus e o Diabo* são reproduzidos: no primeiro, o povo assiste a prédica de Sebastião, Manuel se aproxima, se ajoelha para o beato, depois os fiéis chegam à vila, invadem um bordel e agridem prostitutas e clientes; no segundo trecho, Antonio das Mortes massacra os seguidores do beato, em Monte Santo. Novamente nos dois trechos, o transe e a violência deslocam o significado da narração, a princípio entretida com a história do grande jogo político, para o universo subterrâneo das forças místicas, incontrolláveis, presentes nas religiões populares.

Nos dois comentários musicais, as imagens utilizadas são, sobretudo, de multidões no espaço público, onde o movimento dos corpos, o empurra-empurra, os deslocamentos em massa, compõem um conjunto de cenas exasperadas, agressivas e de violência física: no carnaval de rua, no ritual religioso, no estádio de futebol. A agressão dos gestos é contida em alguns momentos, liberada em outros, mas o padrão geral é de iminência do ataque, da convulsão, do transe, enfim, do ato violento, porém, sem destino certo, nem consciência.

As cenas de futebol do segundo comentário musical são exemplares do drama encenado pela violência. A princípio, nas imagens de um jogo se destacam os lances mágicos de Pelé, na camisa 10 do Santos Futebol Clube, mas os planos seguintes revelam diversas formas de violência: entre os torcedores na arquibancada e entre os

jogadores no campo e nos “bastidores” do estádio. A última seqüência se encerra com um torcedor entrevistado que vocifera ao microfone, em gestos dramáticos e gritos emudecidos pela música de Villa-Lobos. No plano seguinte, temos as imagens do vulcão em erupção e o fim do filme.

Em torno destas imagens, manifestações religiosas no espaço público, carnaval de rua e shows ao ar livre, configura-se um extenso repertório no qual prevalecem as multidões descontroladas, livres, agressivas e delirantes. Novamente, a experiência do transe parece aludir ao esforço de compreensão do poder desta violência mística e popular, como motor das crises revolucionárias, mas, nem imagens, nem narração são capazes de estabelecer, com alguma objetividade, um sentido razoável à história. Estas seqüências, portanto, refletem uma tensão, apenas sugerida no filme, de que a objetividade da interpretação histórica – vetor marcado pela análise política – embora desejável e necessária, sofreria a ação subjetiva das convulsões em massa, cuja rebelião poderia expressar, ao mesmo tempo, germe do novo mundo e alienação.

Estas indicações, esperamos, seriam suficientes para atribuir à violência um papel simultaneamente, de estilo da narrativa fílmica, visto que é critério essencial na escolha das imagens e na montagem, e de representação da dinâmica de transformação da história, na medida em que a violência se relaciona com as mudanças sociais e econômicas do país. Entretanto, isto é pouco para fechar o assunto e conectar violência e visão da história. A noção de violência serve no filme tanto para qualificar objetivamente certos fenômenos, como a conquista da colônia feita de guerras, massacres e destruição das populações indígenas, quanto para “subjetivar” alegoricamente outras questões. Uma vez que a acumulação de formas de violência impõe um sentido suplementar e simbólico aos fatos descritos (caso, por exemplo, da articulação entre o filme de Alea e a narração sobre a expansão colonial, sugerindo uma encenação da violência no drama).

Isto não explica ainda a relação entre violência e processo histórico - condensado na imagem final do vulcão – visto que falta compreender o papel deste potencial destruidor e incompreensível tantas vezes ressaltado pelas metáforas do filme. Um passo adiante seria, então, explicitar a dinâmica entre violência de fato e

violência simbólica – aspectos que tomaram feições distintas e separadas no filme, já que a primeira é comumente justificada pelos ditames da política e do andamento objetivo das forças econômicas, enquanto a segunda surge das manifestações populares anárquicas e subterrâneas ao poder.

O impasse, no entanto, nos levou a cotejar outros textos escritos por Glauber e que poderiam explicitar a tensão formal levada a termo pelo filme. Neste sentido, optamos pela análise do manifesto “Estética da fome” tendo em vista um duplo movimento que esta operação nos permite: de um lado, definir com mais clareza a relação entre as várias formas de violência, especialmente, entre estética e política, conectando o que consideramos um elo frouxo em *História do Brasil*; de outro lado, identificar o tema que nos levaria ao passo seguinte da concepção de história de Glauber: a importância do caráter simbólico e místico das manifestações populares.

4.3 – As duas faces da Violência: estética e política

No contexto das esquerdas brasileiras dos anos 70 e, em especial, na situação do exílio, a violência era um dado concreto na relação com o Estado, cuja ação militar havia imposto um risco à sobrevivência física e simbólica dos militantes da oposição. Ao mesmo tempo, o horizonte da ação armada como resposta ao regime impunha uma avaliação pessoal e coletiva sobre o uso da violência: havia uma diferença entre a decisão de escrever panfletos, fazer filmes e peças de teatro ou entrar para a clandestinidade, receber treinamento paramilitar e empreender ações armadas.

As linguagens artísticas tendiam a incorporar as metáforas da guerrilha expressando o momento político em alegorias da violência revolucionária, condensadas no cinema pela imagem da “câmera-metralhadora”, de modo que o tema da revolução e as teses da guerrilha circulavam entre artistas e intelectuais e eram matéria de romances, peças e filmes⁶⁹.

⁶⁹ O romance *Quarup* de Antonio Callado, publicado em 1966, *Pessach: a travessia* de Carlos Heitor Cony, em 1967; os filmes *Fome de Amor* (1968, de Nelson Pereira dos Santos), *Macunaíma* (1969) e *Os Inconfidentes* (1972), ambos de Joaquim Pedro de Andrade, tematizam a guerrilha e a questão do engajamento político.

Glauber trata do assunto em diversos textos, dos quais o mais célebre, *A Estética da Fome* (1965), imbricaria arte e política, símbolo e gesto, metáfora e realidade, estreitando a condição social do artista e dos pobres do Terceiro Mundo. Ambos destinados a vivenciar as conseqüências da fome e expressar-se pela linguagem da violência para não sucumbir ao colonizador.

Neste manifesto, Glauber formulou um pensamento estético ligado à experiência histórica dos países pobres⁷⁰. O seu diagnóstico apontava uma disparidade entre o continente latino-americano e a interpretação européia sobre ele: enquanto a América Latina vivia a miséria como tragédia, o observador europeu cultivava esta miséria como dado formal de análise, traduzindo-a no gosto pelo primitivismo em arte. Ao mesmo tempo, a produção artística do mundo subdesenvolvido mantinha-se condicionada pelos padrões europeus impostos pelo colonialismo⁷¹.

Este condicionamento, afirmava Glauber, produziria o “raquitismo filosófico” e a impotência que, inconsciente ou não, geraria “no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.” Os sintomas mais graves e complexos desta histeria seriam a “redução política da arte” e a procura de “sistematização para a arte popular” que nasceriam de um esforço brutal de encontrar um possível equilíbrio e superar a condição de arte subdesenvolvida. O resultado frustrante produziria apenas o paternalismo do colonizador que observaria, comovido, esta “linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento”⁷².

Diante deste quadro, Glauber propunha uma radical inversão de valores que identificaria na fome, conseqüência do colonialismo, a expressão das contradições das sociedades latino-americanas, “nossa originalidade” e nossa “maior miséria”, visto que, embora sentida, a fome não seria compreendida. O manifesto analisava, então, a produção cinematográfica pautada na relação do artista ou movimento com

⁷⁰ “A Estética da Fome” é, talvez, o artigo mais conhecido de Glauber, especialmente no contexto internacional, desde sua leitura, em Gênova, numa mesa redonda do congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale, em tom de manifesto de geração, o artigo foi publicado e traduzido inúmeras vezes e se tornou o cartão de visitas do cineasta e do Cinema Novo no exterior, como apontamos na Introdução.

⁷¹ ROCHA, Glauber. *A Estética da Fome*. In: -----, *Revolução do Cinema Novo*, pp. 63-67.

⁷² Idem, *ibidem*, p. 64.

este fenômeno social.

Assim, o Cinema Novo, segundo Glauber, poetizou e analisou os temas da fome em personagens que desejavam a todo custo, matar sua fome e que deram concretude a esse “miserabilismo” condenado pelo governo e pela crítica antinacional. O Cinema Novo se insurgiu contra o “cinema digestivo”, dos filmes alegres, puramente industriais, povoados de gente rica, grandes casas e automóveis de luxo. A relevância internacional do Cinema Novo estaria no “seu alto nível de compromisso com a verdade”, herança da literatura de 30 que também expressou o miserabilismo, mas, se antes foi “escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”⁷³.

O manifesto inverteu os sinais e colocou em dúvida o caráter metafórico da linguagem da violência, afinal, se a estética do Cinema Novo era expressão formal do faminto, então, qual seria o poder de ação deste cinema sobre a realidade da pobreza do terceiro mundo? A violência eficaz, que engendraria novos mundos, era do faminto ou do cinema? E se ambos fossem eficazes, como o cinema participaria efetivamente da transformação histórica do terceiro mundo?

No raciocínio de Glauber, o caminho trilhado pelo Cinema Novo conduziria a superação destas condições por meio de uma “cultura da fome”, capaz de minar as estruturas que sustentavam a miséria e construir algo novo. A manifestação por excelência desta cultura seria a violência por meio da qual os famintos atuariam no mundo. O manifesto defende, então, que a violência não representaria um ato revolucionário, mas apenas um ponto de partida para que o colonizador compreendesse a existência do colonizado:

*Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino*⁷⁴.

Este trecho, embora ausente na primeira versão (lida no Congresso) e nas traduções européias, era um achado para a defesa da violência *ipsis literis* que, de fato, o manifesto fazia, trançando cinema e realidade social. Ele trazia à luz o tema da violência como resposta dos povos submetidos ao domínio estrangeiro – herança

⁷³ Idem, *ibidem*, p. 65.

⁷⁴ Idem, *ibidem*, p. 66.

cultural e econômica da situação colonial. A violência seria a linguagem da fome, condição vital da experiência latino-americana e deveria engendrar um mundo novo, livre da opressão externa e do controle burocratizado do Estado. Ora, ao justificar a ação violenta do colonizado, como moralmente válida diante da dominação estrangeira, “Estética da Fome” era também um panfleto político que proclamava a necessidade da revolução e apontava o papel dos intelectuais, ligados ao cinema, na compreensão do processo econômico cultural do continente latino-americano. Esta posição moral de enfrentamento dos desafios do seu tempo, afirma Glauber, refletir-se-ia nos filmes:

*no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência*⁷⁵.

Num único lance, Glauber vislumbrava uma guinada histórica que representaria, ao mesmo tempo, uma nova economia política e uma nova linguagem, capazes de concretizar os sonhos da experiência humana, apostando literalmente que esta linguagem seria ato revolucionário porque contribuiria para destruir as velhas estruturas da dominação imperialista.

As formulações do manifesto equacionaram o tema da violência em duas perspectivas: de um lado, pretendia fundamentar historicamente a violência concreta dos povos colonizados, de outro, reforçava o poder simbólico da produção cinematográfica, como um vetor de transformação das realidades sociais e econômicas dos países pobres. Este aspecto, no fundo, era passo necessário, apesar de restrito ao cinema, para a formulação de uma concepção de história que atribuía papel essencial às manifestações culturais dotadas desta violência original e orgânica dos pobres e famintos do mundo. Disto resultava, a capacidade do cinema em produzir uma linguagem mergulhada nas manifestações mais profundas da realidade e, assim, superar estética e politicamente esta realidade, reinventando novas formas sociais e culturais. O esquema prescindia, no entanto, de um componente mágico que transformasse linguagem em concretudes do mundo – e não apenas o contrário, também apontado no manifesto. Este passo, porém, Glauber expressaria em

⁷⁵ Idem, *ibidem*, p. 67. Grifos do autor.

“Estética do Sonho”, texto apresentado nos Estados Unidos, em 1971 e que procuramos analisar no segundo capítulo desta tese.

Ora, em *História do Brasil* os aspectos simbólicos da violência – que não tomam forma definida, mas se impõe formalmente pela recorrência dos exemplos – traduziam esta condição histórica, adaptando-a aos conteúdos nacionais. Daí a presença das manifestações concretas da cultura popular, cuja catarse coletiva (no carnaval, no futebol e na religião) fundiam, sem explicitar, violência e irracionalismo, ou para assumir a posição adotada por Glauber, evidenciavam os mitos da civilização brasileira. Além disso, ao retomarmos a imagem emblemática do vulcão em erupção, haveria também um sentido cósmico na experiência humana, condensada em termos latino-americanos.

Isto explica, por exemplo, o modo como o filme qualifica certas experiências históricas das camadas populares: as rebeliões escravas, desde o século XVI, seriam protegidas por “sistemas míticos” trazidos pelos povos africanos; Canudos, uma manifestação do Sebastianismo e do “inconsciente místico do nordeste”; o Modernismo não teria se transformado no “espelho estético da inconsciência do povo”; a arte pós 64 teria desmistificado as “mitologias da sociedade fascista afro-Índia-européia” e, finalmente, numa das últimas falas de Glauber no filme, a transformação política e cultural do país precisaria preparar uma “feijoada ideológica” que iria produzir “o banquete do Quarup”. Parecia impossível separar a perspectiva mística de suas manifestações violentas ou irracionais, na medida em que funcionavam como instrumento de luta e afirmação das culturas populares no combate travado com as elites do país e as forças do imperialismo.

Delimitava-se um campo de forças simbólicas, místicas e não racionais, própria às manifestações populares, por isto, a equação entre violência simbólica e violência de fato dependeria desta crença no irracional, segundo Glauber. Assim, o traço de violência seria apenas sintoma do desconhecido, do inapreensível pelo discurso objetivo, mesmo nos quadros de uma análise marxista. Isto, porém, *História do Brasil* não solucionaria, explicitando um recuo em relação àquilo que *Leão de Sete Cabeças* já havia resolvido parcialmente e que *Cabeças Cortadas* trazia uma solução formal compatível com estas formulações teóricas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São demônios os que destroem o poder
bravio da humanidade.
Viva Zapata! Viva Sandino!
Viva Zumbi! Antonio Conselheiro!
todos os Panteras Negras...

(Conversa ao pé do Ouvido, Chico Science)

POLÍTICA, CINEMA E UTOPIA REDENTORA

Glauber descreveu um sonho: logo após a morte de Che, numa cena em plano fixo, estão reunidos na cerimônia fúnebre, Mao, Chou en Lai, Lin Piao e outros líderes do comunismo mundial. Eles choram a morte do guerrilheiro. Glauber dirige a cena, mas se incomoda com a eternização do plano e grita para o operador de câmera: um *travelling!* Um *travelling!* Michel Ciment narrou esta história numa entrevista com o cineasta, publicada em *Positif*, em 1968. Segundo o crítico francês, o episódio não revelava apenas o gosto de Glauber pelo movimento, mas sugeria que mesmo no mais profundo dos sonhos, cinema e política estavam decididamente ligados¹.

As articulações do cinema de Glauber com o campo político apontadas nesta tese procuraram evidenciar que esta díade não explicaria o movimento completo na sua obra, nem justificaria seu traço fundamental. À interpretação de Ciment faltaria atinar para a própria matéria onírica que dá suporte à parábola de Glauber: se o cineasta exige movimento de câmera, é o campo simbólico, o sonho que lhe permite dirigir a cena e capturar as imagens que, paradoxalmente, imortalizariam a morte de Che. Ao programa político, o cinema incorpora o delírio, o desejo manifesto, a pulsão e a fé.

¹ Entretien avec Glauber Rocha. Piero ARLORIO e Michel CIMENT. *Positif*, Paris (91): 19-36, jan. 1968.

A despeito de uma definição mais precisa deste terceiro elemento, é preciso sempre considerá-lo na leitura dos filmes, posto que o pensamento de Glauber busca a superação, a “tríade”, entendida na acepção de Henri Lefebvre². A política irrompe decodificada e transformada pela estética que, por sua vez, opõem-se a uma aproximação direta e não mediada pelos fenômenos sócio-históricos: ela recria personagens, mistura acontecimentos, fortalece certas qualidades, esvazia outros³. A estética de Glauber, no entanto, é crivada pelo transcendente que organiza os procedimentos de linguagem e lança sua arte no devir, no sonho coletivo por um mundo novo.

No artigo *Un cineaste tricontinental*, publicado em 1967, Glauber argumentou que sua intenção era fazer um “cinema de guerrilha” capaz de combater os obstáculos que o distanciavam do grande público, mas o cineasta reconhecia que era preciso fundir a prática cinematográfica à práxis revolucionária:

Le but d'un cinéma épique-didactique ne pourra précéder l'épopée didactique mise en scène par 'Che', mais devra se confondre avec elle. Si, en tant que continental, Buñuel confie à des mouvements et déplacements par panoramiques précis le rôle de révélateurs, le cinéma tricontinental, lui, doit s'infiltrer en même temps que faire exploser. Au moment où la mise à mort du 'Che' devient légende, la poésie devient praxis⁴.

O cinema devia agir no mundo revelando a integridade do homem ao próprio homem, pela grandeza do fazer poético – posição diametralmente oposta ao discurso militante da clareza política e do pragmatismo iluminista. Mas, de onde

² Segundo Lefebvre, o pensamento triádico está na origem da filosofia ocidental, ainda entre os gregos, depois atravessa a Idade Média, como uma corrente subterrânea do cristianismo, aflora no cartesianismo e triunfa na obra de Hegel: “*Mal conocido, tanto por la historia habitual de la filosofía como por la sociedad, este esquema triádico posee un alcance inestimable. Como esquema de la realidad y modelo de pensamiento debe advertirse que posee mayor flexibilidad que un esquema binário o unitário. Comprende ritmos; corresponde a procesos.*” LEFEBVRE, Henri. *Hegel, Marx, Nietzsche (o el reino de las sombras)*. México: Siglo Veintiuno, 1976, p. 41.

³ Não há dúvidas de que Glauber via na obra de arte uma expressão mais complexa e totalizadora do que o político e suas análises. Numa entrevista, por exemplo, ele afirmou: “*você pode publicar 50 teses de economia, de política, da maior importância e, mas de repente é um poema, um romance, o filme, uma peça de teatro ou um samba que dá um sinal.*” Entrevista à Man Siken - Jornal do Brasil, Junho 1976, 4 folhas. Arquivo Tempo Glauber. Pasta Testamento da Loukura. pp. 3-4.

⁴ Cela s'appelle l'aurore / Glauber Rocha. p. 39-41. In *Cahiers du cinéma*, n° 195, novembre 1967. Este artigo foi analisado no capítulo 1 a partir da sua versão em português, publicada em *Revolução do*

surgiriam os dados da poesia, senão de um olhar original, latino-americano diria ele, sobre a realidade?

Em carta a Alfredo Guevara, escrita em maio de 1971, ele se dizia distante politicamente do mundo europeu e interessado nos companheiros latino-americanos e na realidade brasileira, porquanto as interpretações econômicas e sociológicas do Velho Continente teriam pouca serventia para explicar “o 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 e orixás, amém! - tenta responder outro capítulo, porque precisamos também dos santos e orixás para fazer nossa revolução, que há de ser sangrenta, messiânica, mística, apocalíptica e decisiva para a crise política do século XX⁵.

Pela tríade, articulavam-se os diferentes tempos históricos numa dinâmica de explicação do mundo, criação artística e intervenção revolucionária que poderiam se desdobrar em outras tríades: política, estética e cinema épico-didático, história, presente e devir, totalidade, fragmentação e síntese. Esta arquitetura da forma triádica, no entanto, apóia-se na convergência de duas bases teórico-filosóficas distintas, o marxismo e a religiosidade popular, transformados num terceiro elemento, irreduzível às bases iniciais. A este tipo de fenômeno de fusão de tradições diversas, Michel Löwy definiu como “afinidades eletivas” ao explicar a formação ideológica e política de uma geração de judeus intelectuais, como Benjamin e Lukács. Segundo Löwy, o conceito denomina

um tipo muito particular de relação dialética que se estabelece entre duas configurações sociais ou culturais, não redutível à determinação causal direta ou à “influência” no sentido tradicional. Trata-se, a partir de uma certa analogia estrutural, de um movimento de convergência, de atração recíproca, de confluência ativa, de combinação capaz de chegar até a fusão⁶.

Cinema Novo. No entanto, o trecho final possui alterações mais sensíveis que deslocam sutilmente o ponto de vista defendido em 1967, por isto, optamos pela versão francesa.

⁵ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, Santiago do Chile, maio 1971. In: BENTES, Ivana. *Cartas ao Mundo*, p. 411-412. Grifos do autor.

⁶ Löwy ressaltou ainda que existem vários níveis de afinidade eletiva, sendo o mais complexo aquele no qual uma “figura nova” nasce da fusão dos elementos constitutivos, graças a certas condições

Numa análise mais próxima do universo cultural e simbólico de Glauber e do cinema latino-americano, Zilda Iokoi analisou as relações entre marxismo e a práxis religiosa dos movimentos sociais no Brasil e no Peru. Tendo como referência o conceito de Löwy, a autora identificou na Teologia da Libertação o ponto de convergência, o terceiro elemento da tríade:

O marxismo uniu-se à necessária liberdade de espírito que o cristianismo da Teologia da Libertação impôs à prática social de bispos, padres e agentes pastorais. A aproximação de ambos se explicita como em um processo de fusão química, cujos componentes permitem a formação de uma substância nova⁷.

No pensamento de Glauber, a “afinidade eletiva” entre marxismo e religiosidade popular assumiu um trajeto peculiar, cujo terceiro componente constituiu-se no Cinema Tricontinental. As “analogias estáticas”⁸, possibilidades virtuais, foram identificadas na produção escrita do cineasta, nas quais diferentes abordagens traçaram um mesmo caminho: do político para o estético, do estético para o ético-religioso. Foram nos três filmes aqui analisados que expressaram a “potência em ato”⁹ do Cinema Tricontinental: pontos de convergência entre análise política, mística popular e utopia redentora.

CINEMA TRICONTINENTAL, ENFIM

Glauber escreveu a Cacá Diegues, em 1971, numa grafia típica das suas rebeliões com o idioma:

minhas andanças pela américa latina, santiago, filme interrompido com norma [Benghel], maravilhosa, buenos aires, londres e agora munich encerram um ciclo que me lança fora do circuito provinciano brasileiro. estou integrado/dissolvido no

históricas dadas. LÖWY, Michel. *Redenção e utopia. O judaísmo libertário na Europa central*. SP: Companhia das Letras, 1989. p. 13-18.

⁷ IOKOI, Zilda Gricoli. *Igreja e Camponeses. Teologia da libertação e Movimentos sociais no Campo. Brasil e Peru, 1964-1986*. SP: Hucitec, 1996. p. 16. A autora descreve ainda o movimento de interação entre teologia e marxismo que transformou uma simples “aproximação” em analogias estáticas, potenciais; no transcurso histórico, a prática política dinamiza a analogia e faz da potência um ato: “teologia e marxismo são elementos distintos que se fundem na Teologia da Libertação e, nessa fusão, constitui-se o reencontro da utopia, agora em novas bases.” p. 213.

⁸ Idem, ibidem, p. 213.

⁹ Idem, ibidem, p. 213.

sentimento do mundo, como diria Drummond, localizando certas raízes afetivas, buscando de dentro para fora a grama do jardim, misturando rosinhas e belenas em novos horizontes, desfazendo a literatura em busca do objeto, entrando na exaltação metafísica e distinguindo entre razão e inconsciente, que era o começo desta carta¹⁰.

Neste trecho da carta Glauber expressa um modo de ser do cineasta que transformou o “sentimento do mundo” expresso na poesia drummoniana, numa profissão de fé e numa prática cotidiana. Num único parágrafo, ele teceu comentários pessoais (a citação às relações amorosas, Rosa Peña e Helena Ignez) fez um balanço histórico-político sintético (sobre o “provincianismo” brasileiro) e sugeriu referências aos temas da psicanálise e da filosofia. Meteórico e vulcânico, para recordar alegorias atribuídas ao cineasta em momentos distintos, Glauber, naquele momento, misturou-se tão intensamente com a História a ponto de confundir-se com ela.

Pretendeu, como nenhum outro cineasta brasileiro, construir uma cinematografia internacional motivado por um programa estético e político que pretendia repassar à história na perspectiva dos países do Terceiro Mundo. A noção de engajamento intelectual nas lutas sociais e políticas ampliava o sentido deste programa, proporcionada por uma vontade de potência que fazia com que suas intervenções fossem respostas, num voluntarismo exacerbado, às necessidades de combate às desigualdades sociais e à divisão internacional do trabalho.

O impulso de atingir todas as esferas da vida intelectual refletia-se nos inúmeros desdobramentos de sua prática internacional que incluía viagens freqüentes, publicação de artigos e entrevistas, realização de filmes, participação em projetos de outros cineastas, acordos e negociações diversas com produtores estrangeiros e uma disposição incomum de falar sobre o cinema dos países pobres nos encontros, festivais e debates promovidos na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina.

Nos capítulos precedentes, ao analisar os três filmes realizados por Glauber no

¹⁰ Documento depositado no Arquivo Tempo Glauber, Pasta Correspondência de Glauber Rocha. GR 71 00.00 Enviado por Glauber Rocha de Munique a Cacá Diegues, em 1971. Datilografada, 1 pag. 1fl. datilografada.

exterior, entre 1970 e 1974, procuramos sistematizar os temas relevantes para a compreensão das concepções relativas ao Cinema Tricontinental. O diálogo entre os filmes e a produção escrita do cineasta mostrou-se eficaz na identificação de questões comuns e de abordagens distintas entre filme e texto. Ao mesmo tempo, a reflexão produzida pela crítica cinematográfica ofereceu, em alguns momentos, um caminho aberto aos debates suscitados pelo cineasta, especialmente no contexto francês.

Interpretamos os procedimentos específicos de linguagem objetivando um ponto de partida para a análise das significações filme a filme: o uso sistemático do plano-seqüência em *O leão de sete cabeças*, a simbologia exacerbada e a incorporação de citações em *Cabeças cortadas* e a montagem vertical de *História do Brasil*. Estes procedimentos constituíram os elementos nodais da forma fílmica, isto é, uma dada organização – uma “arquitetura” da obra, segundo expressão de Bakhtin¹¹. É pela forma, como pretendemos demonstrar, que chegamos ao conteúdo dos filmes e as suas implicações sobre o mundo “extra-fílmico”. Decorre deste imbricamento entre forma e conteúdo, que as significações construídas nos filmes tinham implicações sobre as perspectivas estéticas e políticas criadas pelo cineasta em decorrência do início da mundialização capitalista, cuja crítica necessitava da internacionalização de seu próprio trabalho, bem como incidia sobre os desacertos e as ambigüidades da sua experiência, diante dos obstáculos imensos ao seu programa de unidade cinematográfica dos povos do Terceiro Mundo¹². Tratou-se, portanto, de desenhar no percurso da análise dos filmes a idéia social de forma, segundo a qual, é preciso compreender os “constrangimentos materiais da reprodução da sociedade” como “formas de base” que se imprimem e são reelaboradas nas “diferentes áreas da vida

¹¹ BAKHTIN, Mikhail. O Problema do conteúdo, do material e da forma. In: *Questões de literatura e de Estética (A teoria do romance)*. 3ª ed. SP: Unesp, 1993. p. 57.

¹² Roberto Schwarz, num comentário sobre a teoria estética de Adorno aponta a relevância dos desajustes formais para a análise dos aspectos objetivos da realidade social: “*Aos olhos do crítico dialético a fratura da forma aponta para impasses históricos. Sem prejuízo do sinal esteticamente negativo, ela representa um fato cultural de peso, que requer interpretação por sua vez.*” Schwarz salienta, porém, que haveria uma equivalência proporcional entre a qualidade artística e as determinações históricas de suas fraquezas: quanto mais elevada a obra, menor as contingências dos seus erros e mais disposta a revelar “impasses históricos” relevantes. Neste sentido, esperamos não carregar nas tintas ao afirmar que *História do Brasil*, longe de concorrer com as obras-primas de Glauber, revelaria, formalmente, os dilemas entre as posições políticas dos seus autores, com projeções evidentes

espiritual”¹³.

O leão de sete cabeças representou o ato cinematográfico fundador do Cinema Tricontinental, o ponto de partida para o trajeto que Glauber pretendia traçar no cenário internacional. Com este filme nascia o “cinema épico-didático”, pelo menos, uma de suas expressões, entre as várias possíveis, como salientou seu criador. Constituem a base histórica e política do filme o engendramento da luta de classes no terceiro mundo sob domínio do imperialismo neo-colonial. Em *O leão*, Glauber teceu um painel amplo das polaridades nítidas das forças políticas, indicando, nos diálogos e monólogos, os temas em jogo – dominação colonial, unidade africana, exploração econômica do homem colonizado, traição das burguesias nacionais; ao mesmo tempo, o filme expressa a aliança entre os guerrilheiros latino-americanos e os revolucionários africanos, alegoria possível da Tricontinental; finalmente, uma valorização evidente dos cultos religiosos africanos, cuja expressão coletiva e potente, contrasta com a religião apocalíptica, delirante e solitária do Padre.

O “filme-panfleto”, porém, é incorporado formalmente pelo ritmo da montagem que contamina a política e a insere numa dimensão mágica poderosa, nascida da mística que transborda das cenas. A hegemonia do plano-sequência, a câmera fixa e a autonomia dos episódios transformam a cena num ritual de rememoração dos gestos ancestrais e potencializam as virtualidades do cotidiano. O efeito imediato é de espraiamento da energia religiosa dos tambores e cantos, das danças e dos corpos em movimento. A cena-ritual impõem-se como centro nevrálgico do filme e comanda os rumos da história: dá início ao transe dos dominadores imperialistas, reincorpora Zumbi fortalecido, liberta Pablo e inicia a revolução social.

Ao desencadear as forças de libertação, os representantes do colonialismo são destituídos do poder. O Agente Americano e o Português são presos e exibidos a execração pública, dr. Xobu é destituído sem piedade pelo Governador, cujas forças

sobre o pensamento político em voga naquele momento. SCHWARZ, Roberto. *Um Mestre na periferia do capitalismo*, p.161.

¹³ As citações referem-se ao ensaio de Roberto Schwarz, Adequação nacional e originalidade crítica, sobre um estudo de Antonio Candido sobre *O Cortiço*. In: SCHWARZ, Roberto. *Seqüências Brasileiras: Ensaios*. SP: Companhia das Letras, 1999. pp. 30-31.

debilitadas não oferecem um risco demasiado para a guerrilha. Marlene foi despida e enjaulada, perdeu seus encantos de mulher dominadora, tornou-se visivelmente a besta de ouro que o Padre obsessivamente procurava; ele chegou ao fim dos seus tormentos, exorcizou seus próprios demônios e crucificou o monstro apocalíptico.

Nas últimas cenas, Zumbi e Pablo unidos, lideram o “primeiro ataque” em campo aberto. Ao som das metralhadoras disparadas contra o bombardeio aéreo. O mesmo som da cena final de *Terra em transe*: o poeta militante Paulo Martins também carrega uma metralhadora. Mas em *O leão*, Pablo não agoniza no deserto como Paulo Martins, ele luta contra um inimigo real. Não há, portanto, ambivalências, há só esperanças de vitória. A potência se fez ato e integrou deuses e homens num patamar mágico indestrutível. No último plano do filme, figura um número sete algébrico, sozinho no centro do quadro: prolonga-se insistentemente, enigmático e provocador. Seria o “sete” do título do filme? Ou do Apocalipse de São João? Ou talvez o “sete” da cabala e dos conhecimentos esotéricos? Talvez a confluência e a somatória de “todos os setes”, mas o dado essencial é que ele retoma a mesma força que perpassa o filme: a mística (e não o mito) que incorpora a história e a política e faz nascer a revolução.

Cabeças cortadas representou o lance mais ousado, o gesto de maior alcance do cineasta tricontinental, não apenas porque Glauber filmou na Europa e fez citações ao contexto da Espanha franquista, mas porque “devorou” referências, mergulhou nas tradições da cultura europeia e aproximou universos distintos, embaralhando os sinais. O filme organiza-se pelo acúmulo de símbolos sobrepostos, como se disputassem, cena a cena, o poder de significação emanado do filme: entre os objetos, o touro, a caravela, o ovo, a espada e a coroa, a lança, entre os gestos, a magia milagrosa do Pastor, a imposição imperial de Diaz, os cantos dos ciganos, a frieza de D. Soledad, a incomunicabilidade de Dulcinea.

Na atmosfera construída pela encenação, pelo cenário e pela música, reforçada pelas falas, uma fusão incandescente de citações transformadas e mutiladas pelo desejo de sobrepôr e de contrastar: um trecho de Shakespeare cantado em ritmo de bolero, melancólico e debochado, dois milagres bíblicos nascidos dos poderes do Pastor misturados às encenações e cantos dos ciganos, uma simbologia rural e

primitiva, expressão do homem integrado à Natureza convive, lado a lado, com a exploração capitalista, descrita pela síntese histórica dos domínios de Diaz sobre Eldorado.

Esta sobrecarga simbólica forneceu a energia monumental que comanda o filme e o lança num triplo movimento: de crítica à cultura européia, especialmente marcada pelo programa iluminista e racional; de análise política e histórica do poder das elites latino-americanas e da tradição golpista e, finalmente, de valorização da tradição popular, encarnada na força mítica do Pastor, expressão dos anseios de transformação social.

Em *Cabeças*, o funeral do ditador é o enterro simbólico de um “universo” por outro “universo”: o fim do domínio das elites, o início do poder popular. Mas, o gesto é simbólico, solicitado pelo desejo popular que não se expressa em ato, mantém-se como intenção e sonho. É o Pastor que atua como messias potente e onipresente: cura os doentes e golpeia os infiéis. Ele também encarna uma fusão de simbologias: os milagres de Cristo, a fúria implacável dos profetas do Velho Testamento, o poder sobre os elementos da Natureza.

Na cena final de *Cabeças*, Dulcinea é coroada, enquanto o coro entoa seus cantos ciganos. Vê-se a mesma esperança de vitória que a luta guerrilheira de *O leão* também demonstrara, mas, aqui não há combates futuros, pois eles já foram travados pelo messias libertador. Foi necessário apenas clamar pela justiça, pedir e aceitar a força mágica nascida da “terra”, separada socialmente dos pobres, mas encarnando os seus poderes. Há uma cosmogonia da libertação, um universo a conspirar pelo fim da opressão. Por isto, em *Cabeças* é o mito (e não o místico) que submete a história e oferece a redenção como futuro dos oprimidos.

Finalmente, em *História do Brasil*, gesto derradeiro da Tricontinental Cinematográfica, Glauber co-realizou um filme sobre o percurso histórico do país. A análise de *História do Brasil* apontou que o princípio formal colocava em estado de tensão permanente todos os movimentos conceituais operados pelo filme, deslocando o sentido da interpretação de cada fenômeno histórico para as articulações específicas e temporárias entre imagem e som. Esta tensão fazia oscilar momentos de estabilidade e instabilidade na produção de significados traduzidos em

termos de “pontos fortes” e “fracos” na confecção do filme, a depender da articulação dos elementos visual e sonoro que, ora configurava uma direção coerente, cristalizando aspectos centrais e operatórios das posições teóricas assumidas, ora tendia a falta de conexão, ao aleatório ou a idéias mal concebidas.

A tensão entre imagem e som pulsa nas entrelinhas de cada plano e seqüência, de cada estranhamento produzido pelo resultado inesperado das conexões, relevando duas matrizes teóricas na explicitação dos fenômenos históricos: uma, refere-se ao engendramento de forças econômicas e políticas, analisadas pelo instrumental marxista; outra, diz respeito às manifestações populares, artísticas e religiosas que impulsionam forças inconscientes, fusões étno-culturais específicas da civilização brasileira. Ao longo do filme, estes universos convivem, nem sempre com eficácia, na síntese sobre a história do país.

A concepção de história tencionada no filme pelos procedimentos formais carregava ainda os altos e baixos das tensões que incidiam sobre os intelectuais de esquerda durante a ditadura militar. Daí, as fraturas e desajustes formais acusarem a própria fratura entre as diversas vertentes do movimento artístico e social, revelando neste torvelinho, as posições divergentes entre Glauber e Marcos Medeiros.

A análise da problemática nacional revelou a crença numa linha imaginária que aglutinava experiências de diversos setores sociais, inclusive dos militares, em torno de um sentimento nacionalista, de perfil progressista e disposto a combater os interesses do imperialismo. Via-se, portanto, que o nacionalismo era uma energia potencial pronta a ser deflagrada no processo revolucionário. Neste sentido, dependeria da participação consciente e ativa dos intelectuais a explicitação ideológica das forças em jogo na captação da “alma nacional”, fruto do seu contato “verdadeiro” com o povo. Finalmente, na análise sublinhei uma dimensão profundamente violenta e subjetiva na explicitação feita pelo cineasta das tensões sociais, presente no andamento da história e na expressão cultural das manifestações populares.

No conjunto, destacamos um quadro teórico no filme que pretendia superar (sem abandonar, portanto) a interpretação marxista, pela convicção no poder dos fenômenos místicos, religiosos da tradição popular. A eclosão da revolução social

seria deflagrada pelas energias acumuladas na História: momento no qual a “grande feijoada ideológica” alimentaria uma frente ampla, unificada em torno de um megapartido, apoiada pelos militares nacionalistas e conduzida pelos intelectuais progressistas, capazes de apreender as experiências explosivas e subterrâneas das manifestações populares¹⁴.

No filme, Glauber nem sempre integra coerentemente as duas matrizes, visto que a instabilidade formal desloca ou desfoca certos conteúdos que ficam como que apagados ou dispersos. As atribulações da forma resultaram dos impasses reais que envolveram a realização do filme. Além da co-autoria que representava a convivência com outra concepção de história e impunha uma questão prática a ser resolvida, digamos, na moviola; finalmente, as limitações de orçamento, o descarte de *America Nuestra* e o arrastado processo de finalização do trabalho podem figurar como as marcas mais evidentes dos percalços existentes no filme.

Retomando, enfim, a construção do Cinema Tricontinental, acreditamos que é a perspectiva religiosa-messiânica que se projetava de mãos dadas com as novas fronteiras, extra-nacionais que estruturaram a práxis da Tricontinental. Seria a força das tradições populares que deveria irradiar, nos filmes as bases de uma identidade comum entre os povos do Terceiro Mundo. A inserção da imagem do vulcão como último plano de *História do Brasil*, simbolicamente ligado à América do Sul (e ao personagem de Simon Bolívar), mas também carregado dos sinais de uma cosmogonia da revolução, coroou a aproximação com os outros dois filmes analisados. Enquanto *O leão* traria o componente explicitamente político e engajado, confeccionado como panfleto, mas transpassado pela mística afro-brasileira; *Cabeças*

¹⁴ Este tipo de raciocínio, marcado por inúmeras referências teóricas e históricas aparecia nitidamente na correspondência, especialmente, nas cartas enviadas a Cacá Diegues. Numa destas cartas, escrita em junho de 1973, de Paris, Glauber fazia uma análise dos filmes de Diegues focada na interpretação do processo histórico. Como era comum na correspondência entre os dois, ele não temia a livre associação de idéias, citando Buñuel e Albert Einstein numa linha de raciocínio em que defendia o cinema como "arte atômica" visto que era capaz de destruir todas as linguagens e recriar o homem. Glauber acreditava na existência de um cinema materialista e dialético, oposto ao cinema idealista e de caráter burguês e se baseou nessa oposição para discorrer sobre os filmes de Cacá: "Num raciocínio concreto de mestre Bazin, eu lhe diria que a grandeza de Ganga Zumba vem de sua concepção metafórica materialista dialética da História, e sua debilidade de aceitar sempre os personagens como eles são - escravos fracos. Você me responderia (e com razão) que os escravos são fracos. Mas eu acho que, no acho, os personagens devem se libertar do naturalismo histórico e assumir a teoria do homem revolucionário, o que move a História." In: BENTES, Ivana (org.) *Cartas ao Mundo*, p. 455.

oferecia uma reflexão sobre os temas do delírio, do sonho e da subjetividade, reordenados pelo mito redentor.

Ocaso da Tricontinental Cinematográfica

Em setembro de 1970, Cacá Diegues escreveu uma carta a Glauber – na qual destacamos os elementos que somados levaram ao abandono do Cinema Tricontinental:

O Leão não foi o sucesso, por exemplo, do Antonio [das mortes], mas você sabe muito bem, Glauber, que o tempo da unanimidade pra você e pro Cinema Novo acabou. Acabou a “moda” ou a necessidade de paternalismo que eles tinham com a gente. Mas talvez assim seja até melhor, a gente fica sabendo quem é que está e quem é que não está por dentro. Você foi esculhambado (o Leão) por pessoas das quais não se poderia esperar outra coisa (o estranho é que até hoje eles tenham falado bem de você e da gente!). Mas em compensação as pessoas bacanas gostaram; como Sylvie [Pierre] e Jacques [Aumont], etc. Enfim, Buru, acabou para nós o tempo da unanimidade, a gente agora tem que saber exatamente a quem quer agradar, ou se quer agradar alguém¹⁵.

A lucidez corrosiva deste depoimento teve um caráter profético¹⁶. Diegues fez um balanço implacável de uma trajetória de internacionalização que eles haviam construído sistematicamente, desde o início dos anos 1960. O fim da “unanimidade”

¹⁵ Documento depositado no Arquivo Tempo Glauber, Pasta Correspondência de Glauber Rocha. GR 70.10.08. Enviado por Cacá Diegues a Glauber em 8 de setembro de 1970. Datilografada, 2 pags. A grafia de Sylvie Pierre está incorreta, mas é certo que se trata desta crítica francesa com que Glauber manteve uma relação afetiva importante. Quanto a “Jacques” supomos que se trata de Jacques Aumont, que além de crítico e professor de cinema, era casado com Sylvie Pierre naquele contexto. Mas, havia ainda um crítico do *Le Monde*, Jacques Siclier e dois cineastas, Jacques Demy e Jacques Rivette, este um dos integrantes da Nouvelle Vague.

¹⁶ Em entrevista a *Cahiers*, Cacá foi ainda mais virulento e realista na sua avaliação sobre o tratamento dado pela crítica européia ao cinema brasileiro: Cacá Diegues, em entrevista: “*Nous étions très à la mode, et nous le sommes encore, auprès d’une certaine critique européenne. La même qui découvrira demain le nouveau cinéma du Pakistan ou des Philippines, ou la nouvelle génération brésilienne. Mais ces phénomènes de mode – toujours les mêmes – n’ont rien à voir avec le cinéma et la politique. Nous n’avons jamais pris au sérieux cette critique ‘voyeuriste’. [...] Depuis Le Dieu noir, Vidas Secas, Os Fuzis, Ganga Zumba, nos premiers films montrés ici, y a-t-il eu un film influencé par la réception de nos films en Europe? Au contraire, nos films sont devenus de plus radicalment brésiliens*”. Entretien avec Carlos Diegues / Jacques Aumont (Interviewer), Eduardo de Gregorio (Interviewer), Sylvie Pierre (Interviewer). - [12] p. : ill., p. 44-55. In *Cahiers du cinéma*, n° 225, novembre-décembre 1970.

era encarado com um misto de preocupação e desdém: agora, afirmava Cacá, seria mais claro o debate político, mas seria preciso também estar pronto para a crítica e a “esculhambação”.

Glauber, no entanto, estava em plena potência criativa. *Leão e Cabeças* estavam prontos, ele viajava, publicava e escrevia intensamente e ainda navegava na “boa maré” que *Antonio das mortes* (título *Dragão da maldade*, na Europa) havia lhe trazido. Apesar disto, em carta a Zelito Viana, produtor e sócio de Glauber, na Mapa Filmes, o cineasta atacava Fabre Le Bret, crítico que recusou a inscrição de *O leão* para concorrer ao Festival de Cannes e lamentava que os produtores do filme tivessem dificuldades em lucrar com ele. Mesmo assim, ele acreditava que em Veneza seu filme iria “estourar” e causar polêmica¹⁷.

O reconhecimento internacional de Glauber Rocha atingiu o ápice com o sucesso de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, em 1969, que obteve a Palma de Ouro em Cannes para Melhor Diretor. Entretanto, na década de 1970, esta unanimidade perdeu sustentação e o Cinema Novo deixou de ser a grande novidade vinda dos trópicos. Os projetos e filmes de Glauber entraram, assim, no debate da crítica europeia que assumia diferentes posições a respeito dos novos filmes, embora guardassem, em geral, grande reverência às primeiras obras do cineasta brasileiro.

O ponto de virada da experiência europeia, no biênio 1969-1970, marcou o declínio do prestígio e do interesse dos críticos pelo trabalho do cineasta brasileiro, mas o fenômeno só se tornaria evidente, em 1975-76, quando a exibição de *Claro* no festival de Tartomina, na Itália, produziu uma insípida polêmica sobre as inovações de linguagem do filme. Neste ínterim, o exílio cubano, entre janeiro e dezembro de 1972, também foi motivo de descontentamento para Glauber: ele não conseguira realizar seu grande projeto, *America Nuestra*, e, aparentemente, sem alternativa de trabalho, aceitara a função de co-diretor, ao lado do militante exilado, Marcos Medeiros que havia proposto realizar um filme sobre a história do Brasil. Além disso, Arnaldo Carrilho e Teixeira Gomes apontam que Glauber saíra da ilha decepcionado com os rumos do socialismo e o controle do Estado sobre a vida dos

¹⁷ Documento depositado no Arquivo Tempo Glauber, Pasta Correspondência de Glauber Rocha. GR 70.00.00 Enviado por Glauber Rocha da Europa a Zelito Viana, em 1970. Datilografada, 1 fl.

intelectuais. Bentes e Pierre indicam que os padrões de conduta do cineasta também não teriam agradado as autoridades cubanas.

O exílio foi, portanto, uma das épocas mais difíceis para Glauber, como se pode verificar na correspondência mantida com amigos e familiares no Brasil. Ele lamentava viver distante da mãe e da filha Paloma, reclamava com Cacá Diegues e Zelito Viana das dificuldades em encontrar trabalho, comentava com vários amigos a saudade do país.¹⁸ O dilema é ainda maior se levarmos em conta que Glauber construiu durante a década de 1960 uma trajetória que o impulsionava a sair do país e tornar-se um cineasta internacional. Em outros termos, ele desejava efetivamente filmar no exterior, participar ativamente do debate cinematográfico na Europa e na América Latina, sentir, enfim, que não havia fronteiras para o seu trabalho, mas sofria com a ausência tanto no plano pessoal como no plano da vivência histórica.

O balanço das experiências do exílio foi comumente visto como problemático pelos autores que traçaram seu perfil biográfico. João Carlos Teixeira Gomes insistiu nos aspectos melancólicos e na saudade que dominaram Glauber nos últimos anos de exílio, Sylvie Pierre apontou o acirramento das tensões entre o cineasta e a crítica européia, desde 1970, Cláudio Valentinetti também ressaltou o desconforto que os anos vividos fora do Brasil teriam produzido na experiência do cineasta; Raquel Gerber, num texto de 1975, indagou se a produção estrangeira de Glauber não teria rompido o seu desenvolvimento anterior, contribuindo para ampliar os impasses do Cinema Novo.

O exílio, portanto, transformou as polêmicas e os enfrentamentos vividos por Glauber na virada da década de 1970, num longo processo de marginalização cultural. A longa e forçada experiência dilacerou as expectativas pessoais do cineasta e tornou sua vida um barco à deriva. Ele não tinha recursos financeiros próprios, nem havia organizações que o mantivesse, por isso, articulou inúmeras iniciativas, com a ajuda do produtor francês Claude Antoine e do italiano Gianni Amico. Delas resultaram alguns projetos para a RAI e viagens pela América, Europa e URSS, ora

¹⁸ BENTES, I. *Cartas ao mundo*, 390-622; GOMES, J. *Glauber – esse vulcão*, pp. 243-295.

convidado para os festivais, ora à procura de produtores e de opções de trabalho¹⁹. Mesmo assim, foi um período pouco produtivo, em termos cinematográficos, e um dos mais problemáticos da vida do cineasta baiano. Situação agravada com a publicação, em março de 1974, de sua carta na Revista *Visão*, quando declarou seu apoio às medidas de Geisel, elogiou o general Golbery, chamando-o, junto com Darcy Ribeiro, de gênio da raça²⁰.

O isolamento provocado pelos anos de exílio, agravado com a polêmica do artigo publicado na revista *Visão*, em março de 1974, o ambiente cultural hostil e sem perspectiva de atividade sistemática, amenizado apenas pelas poucas relações de amizade, especialmente na Itália, tudo isto afastou Glauber das formulações do Cinema Tricontinental. Em 1973, a montagem de *História do Brasil* refletia um processo doloroso pelo que se pode aferir de seus comentários em algumas cartas. Em setembro escreveu a Alfredo Guevara:

História do Brasil (...) ficará pronto nos próximos três meses, pois durante todo esse tempo estive viajando em busca de produção para meu próximo filme e os problemas econômicos me deixaram em dificuldades que atrasam. Agora estou terminando o filme ajudado pelo Renzo [Rossellini], vivendo com pouco dinheiro, trabalhando dia e noite sem parar, graças à hospitalidades de Barcellona²¹.

Numa longa carta a Alfredo Guevara, escrita no Chile em 1971, Glauber fez um balanço da política adotada pelos cineastas latino-americanos e definiu claramente sua posição crítica aos desafetos provocados pelos cineastas argentinos. O tom da carta é dramático e melancólico, e o conteúdo explicita um golpe gestado contra o Cinema Tricontinental.

No início de 1974, confessou a Zelito Viana que no meio das atribulações financeiras e pessoais, precisava ainda escrever o “árduo texto” de *História do Brasil*²². A Raquel Gerber informou, em junho do mesmo ano, que havia abandonado o

¹⁹ Sobre a trajetória de Glauber na Europa e a crítica aos seus filmes dos anos 70, as análises de VALENTINETTI, *Glauber Rocha, um olhar europeu*; PIERRE, S. *Glauber Rocha* e GOMES, J. *Glauber – esse vulcão*. indicam, sob pontos de vista diferentes, os problemas vividos durante o exílio.

²⁰ GOMES, Op. cit., pp. 303-319.

²¹ ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, setembro de 1973. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 466.

filme, “é o meu *Viva México*”, concluía²³. E, finalmente, em agosto de 1974, numa outra carta-balanço a Paulo Emilio afirmou que a montagem de *História do Brasil* havia se prolongado durante um ano e meio repleto de problemas e interrupções:

*A lenta terminação de História do Brasil, graças à colaboração do Renzo Rossellini, quase me leva à loucura, porque me considerava imobilizado por um filme que era feito como uma tarefa que eu e Marcos nos tínhamos imposto em condições adversas e naturalmente perigosas*²⁴.

Numa entrevista a Judita Hribar, publicada em agosto de 1975, na Itália, é nítido o balanço negativo das condições do cinema revolucionário naquele contexto. Glauber avaliava com preocupação o avanço do “voluntarismo revolucionário” aliado ao “discurso idealista de esquerda”. O desenvolvimento de uma “estética histórico-marxista, completava ele, “estava em decadência”²⁵.

Em novembro do mesmo ano, escreveu a João Carlos Teixeira Gomes,

*vou psicologicamente bem e economicamente mal. Você perguntaria por quê? Meu cinema não é comercial. Logo preciso viver como jornalista pra ser independente como cineasta. Um dia destes morro e acabou*²⁶.

Pergunta ainda ao amigo e jornalista baiano sobre as possibilidades de ser contratado pelo Jornal da Bahia.

Em carta a Peter Schumann, no início de 1976, enviada de Paris, Glauber discutia possibilidades de trabalho na Alemanha (Occidental) ou sobre ser financiado por algum órgão de fomento do Estado. Uma de suas propostas sugeria, num tom dramático, o apoio para que ele produzisse um filme em Paris:

um documentário sobre os desempregados sobre os desempregados do terceiro mundo em Paris: eu, os negros, os árabes, os sul-americanos... é um filme verdade,

²² ROCHA, Glauber. Carta a Zelito Viana, janeiro de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 475.

²³ ROCHA, Glauber. Carta a Raquel Gerber, junho de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 486. No mesmo ano, afirmou a Cacá Diegues que havia abandonado *História do Brasil*, porque sua relação com Marcos Medeiros era de “forças desiguais”. ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues, julho de 1974. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 488.

²⁴ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 497.

²⁵ ROCHA, Glauber. *Filmcrítica 75*. In: *Revolução do Cinema Novo*. SP: Cosac Naify, 2004, p. 298.

improvisado. Eu, cineasta desempregado, faço entrevistas com outros terceiro-mundistas desempregados²⁷.

Num estilo franco e direto, concluía sua carta com um apelo: “A televisão alemã pode dar trabalho a um dos maiores cineastas do mundo que está desempregado”²⁸. O tema do desemprego foi recorrente na sua correspondência nos dois últimos anos de exílio, ora na forma de propostas de trabalho, ora expressando o dilaceramento da sua experiência pessoal. Numa análise lúcida, escrita em janeiro de 1976, Glauber fez um balanço do exílio e expressou que desejava voltar ao Brasil mesmo que fosse para enfrentar um processo. O destinatário era Paulo Emílio Salles Gomes:

O que poderão fazer além de me prender uns dias e me dar umas porradas? Não quero continuar nesta ambígua situação do exílio, minha experiência foi rica durante esse tempo, mas tremendamente sofrida. Acabou o ciclo com esta última viagem. não quero ir para a ÁSIA? VOLTO PARA CASA.[...] Não encontrei nem solidariedade profissional, sobretudo na França vi de perto a sordidez destas sociedades pequeno-burguesas e decadentes e conheci o profundo reacionarismo dos colonizadores. O exílio foi o exílio: isto é, para me desconsolar até o fundo, inclusive com sofrimentos sentimentais e sexuais. A crise econômica foi resultado de minha resistência ao cinema comercial²⁹.

O retorno, porém, foi mais doloroso do que ele poderia imaginar. Não porque seria processado ou torturado pela ditadura, mas porque encontrou na esquerda intelectual seus mais devotados inimigos. Motivados pela intolerância e pelo

²⁶ ROCHA, Glauber. Carta enviada a João Carlos Teixeira Gomes, de Paris, em 31 de novembro de 1975. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*. Op. cit. p. 543.

²⁷ ROCHA, Glauber. Carta a Peter Schumann em 3 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, p. 570. Edward Said aponta para o mesmo assunto, revelando a ambivalência da capital francesa: “Paris pode ser a capital famosa dos exilados cosmopolitas, mas é também uma cidade em que homens e mulheres desconhecidos passaram anos de solidão miserável: vietnamitas, argelinos, cambojanos, libaneses, senegaleses, peruanos.” SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. SP: Companhia das Letras, 2003, p. 49. Said ressalta que há no exílio do intelectual uma dignidade e uma identidade que são completamente destruídas na vida dos refugiados anônimos. Entretanto, Glauber viveu a experiência do exílio não como um escritor célebre, apoiado pela comunidade ou por qualquer instituição, mas como um “pária internacional”, cada vez mais destituído de condições materiais e realização profissional.

²⁸ ROCHA, Glauber. Carta a Peter Schumann em 3 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org.). *Cartas ao Mundo*, Op. cit. p. 571.

preconceito com as posições do cineasta, inúmeros jornalistas, escritores e gente de cinema iniciaram uma campanha tácita para condenar Glauber ao ostracismo cultural no próprio país. Estes aspectos, evidentemente dramáticos, foram analisados por Teixeira Gomes, Ivana Bentes e Sylvie Pierre, e além destes, podem ser apreendidos pela leitura da correspondência do período. Sua última cena, em 22 de agosto de 1981, Glauber protagonizaria o mesmo destino de um dos seus heróis nacionais, Getúlio Vargas: morria para entrar para a história. Desde então, homenagens, retrospectivas, biografias, reedições de livros, documentários e teses procuram explicar e dar sentido a um fenômeno tão rico numa cinematografia tão pobre.

O itinerário de formação do cinema brasileiro, marcado por momentos de rarefação e outros de euforia produtiva, subsumido ao jogo do capital cinematográfico norte-americano, cuja presença influenciou decisivamente o mercado exibidor, o sistema de distribuição e a política cinematográfica do país indicam os dilemas de um ramo da indústria cultural marcado por disputas sobre a representação do país entre a concepção marcada pela colonialidade³⁰ ou pela crítica. Foi apenas em fins dos anos de 1950, com o surgimento do Cinema Novo, que o cinema brasileiro logrou articular reflexão política e criação estética capazes de expressar, com originalidade e talento, a complexidade histórica e social da sociedade. No entanto, o golpe civil-militar de 1964, pôs fim ao amadurecimento do Cinema Novo (e aos demais movimentos culturais), rompendo uma dinâmica inédita de constituição de público, imprensa especializada e produção contínua³¹.

Somando-se a esta dimensão, na década de 1970, os novos influxos da cultura de massas – consequência direta da internacionalização da economia –, o crescimento do papel da televisão e a ampliação do mercado de consumo,

²⁹ ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Salles Gomes, 26 de janeiro de 1976. In: BENTES, Ivana (org). *Cartas ao Mundo*, p. 581-582. Grifos do autor.

³⁰ LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber. Eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. CLACSO, 2005. pp. 21-53.

emparedaram decisivamente as experiências estéticas mais radicais e impuseram um novo padrão cinematográfico hegemônico atualmente³². Pautado numa linguagem domesticada, simultaneamente, tributária das técnicas do *mainstream* norte-americano e da narrativa clássica padronizada pela televisão, o cinema brasileiro atual sobrevive graças a uma política cinematográfica de renúncia fiscal, nascida no início da década de 1990. Isto levou parcela importante dos produtores cinematográficos a uma relação direta com os diretores de marketing das grandes empresas do país – visto que o financiamento depende da transferência dos impostos para a realização do filme³³.

Ambigualmente, o cinema brasileiro da retomada constitui um fenômeno cultural importante, haja vista uma década de produção continuada, a ampliação significativa do volume de investimentos no setor e o aumento do público. Ademais, alguns cineastas contemporâneos mantiveram uma trajetória autoral significativa, realizando filmes polêmicos, com temáticas sociais e uma linguagem mais expressiva. Parcela importante da crítica de cinema permaneceu também fiel à reflexão mais profunda e procurou evitar a padronização de perfil apenas informativo assumida pelos cadernos de cultura da imprensa escrita e pelos programas de televisão destinados a divulgar lançamentos cinematográficos.

Neste cenário, um conjunto significativo de filmes, cineastas e críticos nitidamente envolvidos com os caminhos da produção cinematográfica atual tem produzido inúmeras reflexões sobre a herança histórica do cinema da retomada. Os balanços, sistemáticos ou ocasionais, apontam referências do cinema das décadas de 1960 e 1970, e, especial do Cinema Novo e de Glauber Rocha.

Entretanto, ainda não foi possível nos desvencilharmos do lúcido diagnóstico de Paulo Emilio, traçado há mais de 30 anos, sobre nosso subdesenvolvimento

³¹ VIANY, Alex. *Introdução ao Cinema Brasileiro*; GOMES, Paulo Emilio Salles. A situação colonial. In: *Crítica cinematográfica no suplemento literário*; XAVIER, Ismal. O Cinema Moderno Brasileiro. In: ORICCHIO, Luis Zanin. *Cinema de Novo*

³² XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean-claude. et.al. *O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores*. RJ: Jorge Zahar editor, 1985, pp. 7-45. Xavier analisa, entre outros temas, na passagem para a década de 80, a emergência de um cinema voltado para a temática urbana, a narrativa naturalista e o interesse pelo grande público.

estrutural e prenante e nossa incompetência na arte de copiar os padrões do cinema hollywoodiano³⁴. O campo cinematográfico brasileiro encontra-se ainda dominado pelos interesses das *majors* norte-americanas e dependente das oscilações da vida política do país.

O ocultamento das trajetórias internacionais do Cinema Novo e de Glauber contribuíram para selar a precariedade cultural e ideológica do cinema brasileiro contemporâneo, evidenciando uma postura subserviente e uma alegria infantil e narcísica com as fugazes inserções da produção cinematográfica no mundo mágico das celebridades internacionais. Aceitamos satisfeitos uma “ponta” como figurante no banquete de gala, ignorando que, em outros tempos, já roubamos a cena e invadimos a festa sem black-tie.

³³ XAVIER, Ismail. Entrevista: O Cinema Brasileiro nos anos 90. In: *PRAGA*. estudos marxistas. 9: 100, jun 2000; ORICCHIO, Luis Zanin. *Cinema de Novo*;

³⁴ GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: *Argumento*. Revista mensal de cultura. 1(1): 55, RJ: Paz e Terra, out 1973.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS, CAPÍTULOS DE LIVROS E TESES

- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus Editora, 1995.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina. Birri, Glauber, Solanas, Garcia Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de Cinema na América Latina**. RJ-SP: Ed. 34/Edusp: 1995.
- .. **Glauber Rocha**. Madrid: Filmoteca Española/I.C.A.A./Ministério de Educación, Cultura y Deporte. Ediciones Cátedra, 2002.
- BAECQUE, Antoine ; DELAGE, Christian (dir). **De l'histoire au cinéma**. Bruxelles : Éditions Complexe, 1998 .
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de Estética (A teoria do romance)**. 3ª ed. SP: Unesp, 1993.
- BAMONTE, Duvaldo. **Afinidades Eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)**. São Paulo: Tese ECA-USP, 2002
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. SP: Difel, 1975.
- BENTES, Ivana (org.) **Glauber Rocha. Cartas ao Mundo**. SP: Companhia das Letras, 1997.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. RJ: Paz e Terra, 1966.
- .. **Cineastas e Imagens do Povo**. SP: Cia. das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. SP: Contexto, 1988. Col. Repensando a História.
- BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira (orgs.). **Terra em transe; Os herdeiros. Espaços e Poderes**. SP: Com-Arte, 1982.
- BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Europa. 1500-1800. SP, Cia. das Letras, 1989.
- CAETANO, Maria do Rosário. **Cineastas Latino-Americanos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- CARDOSO, Maurício. **História e Cinema: uma análise do filme "São Bernardo" (Leon Hirszman, 1972)**. Dissertação de Mestrado. SP: FFLCH-USP, 2002.
- DE DECCA. Edgar. **1930: Silêncio dos Vencidos**. SP: Brasiliense, 1979.

- DELAGE, Christian ; GUIGUENO, Vicent. **L'histoire et le film**. Paris : Gallimard, 2004
- FEIJÓ, Martin Cezar. **Anabasis Glauber. Da idade dos homens à idade dos deuses**. SP: Anabasis, 1996.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. RJ: Paz e Terra, 1992.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua repercussão na França**. SP: Campinas, Papirus, 2004.
- GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente**. Petrópolis: Vozes, 1982.
- GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber – esse Vulcão**. RJ: Nova Fronteira, 2000.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. **Crítica de cinema no suplemento literário**. RJ: Paz e Terra, 1989.
- , et. al. **Glauber Rocha**. RJ: Paz e Terra, 1991, 2ªed.
- , **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. RJ: Paz e Terra, 1999.
- IOKOI, Zilda Gricoli. **Igreja e Camponeses. Teologia da libertação e Movimentos sociais no Campo. Brasil e Peru, 1964-1986**. SP: Hucitec, 1996.
- JENKINS, Keith. **A História Repensada**. SP: Contexto, 2001.
- KORNIS, Mônica. **Uma História do Brasil Recente nas Minisséries da Rede Globo**. Tese de Doutorado. SP: ECA-USP, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. **Hegel, Marx, Nietzsche** (o el reino de las sombras). México: Siglo Veintiuno, 1976.
- , **La Presencia y la Ausencia**. México, Fondo de Cultura Economica, s/d.
- LÖWY, Michel. **Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários. A Evolução política de Lukács (1909-1929)**. SP: Lech, 1979
- , **Redenção e utopia. O judaísmo libertário na Europa central**. SP: Companhia das Letras, 1989.
- MACBEAN, James Roy. Vento do Leste ou Godard e Rocha na encruzilhada. In: ALMEIDA, Jane (org). **Grupo Dziga Vertov**. SP: Witz edições, 2005.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. **Cinema e História: uma análise do filme “Os Bandeirantes”**. Dissertação de mestrado. SP: ECA-USP, 1994.

- **Os Limites de um projeto de monumentalização Cinematográfica: uma análise do filme “Descobrimiento do Brasil” (1937), de Humberto Mauro.** Tese de Doutorado. SP: ECA-USP, 2001;
- NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manuel Cardoso de. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando (org.). **História da vida privada no Brasil.** Vol.4. SP: Companhia das Letras, 1998.
- ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo - um balanço crítico da retomada.** SP: Estação Liberdade, 2003.
- PARANAGUÁ, Paulo. **Cinema na América Latina.** Longe de Deus e perto de Hollywood. Porto Alegre, LP&M, 1985.
- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha.** SP, Campinas: Papyrus, 1996.
- QUEIROZ, Teresa Aline P. de; IOKOI, Zilda M. Gricoli. **A História do Historiador.** SP: Humanitas, 2003, 2ª. ed.
- RAMOS, Alcides F. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil.** SP/Bauru: Edusc, 2002.
- RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro.** SP: Art Editora; Sec. de Estado da Cultura, 1990.
- RAMOS, Fernão; MIRANDA Luiz Felipe (orgs.) **Enciclopédia do Cinema Brasileiro.** SP: Senac, 2000.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, Estado e Lutas Culturais.** SP: Brasiliense, 1983.
- REIS Fº, Daniel Aarão. et. alii. **Versões e Ficções: o seqüestro da história.** SP: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro.** Artistas da revolução, do CPC à era da TV. RJ: Record, 2000.
- ROCHA, Eryk. (org.). **Rocha que voa. A íntegra das entrevistas que deram origem ao filme de Eryk Rocha.** RJ: Aeroplano, 2002.
- ROCHA, Glauber. **Roteiros do Terceyro Mundo.** RJ: Alhambra/Embrafilme, 1985
- **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** SP: Cosac Naify, 2003.
- **Revolução do Cinema Novo.** SP: Cosac Naify, 2004.
- **Século do Cinema.** SP: Cosac Naify, 2006.
- SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios.** SP: Companhia das Letras, 2003.

- **Representações do Inleectual.** As Conferências Reith de 1993. SP: Cia. das Letras, 2005.
- SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano.** RJ: CIEC/Rio Filme, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. **Qu'est-ce que la littérature ?** Paris :Galimard, 1948.
- SCHWARZ, Roberto. **Que horas são? Ensaios.** SP: Companhia das Letras, 1987.
- **O Pai de Família e outros estudos.** 2ªed, RJ: Paz e Terra, 1992.
- **Machado de Assis: Um Mestre na periferia do capitalismo.** SP: Editora 34, 1997.
- **Seqüências Brasileiras: Ensaios.** SP: Companhia das Letras, 1999.
- SERPA, Miguel Pereira. **O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira.** Tese de doutorado. SP: ECA/USP, 2002.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão.** Tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 3ª ed., SP, Brasiliense, 1989.
- SILVA, Mateus Silva; BÉGHIN, Cyril. Avant-propos. In: ROCHA, Glauber. **Le siècle du cinéma.** Paris: Magic Cinema; Cosac Naify, Yellow Now, 2006.
- SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (orgs.) **A História vai ao Cinema.** RJ: Record, 2001.
- TOLEDO, Teresa. **10 años del Nuevo Cine Latinoamericano.** Madrid: Verdoux/Sociedade Estatal Quinto Centenário, 1989.
- TORRES, Augusto M. **Glauber Rocha y Cabezas Cortadas.** Barcelona: Anagrama, 1970.
- VALENTINETTI, Cláudio M. **Glauber: um olhar europeu.** SP: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Prefeitura do Rio, 2002.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a Análise Fílmica.** SP, Campinas: Papirus, 1994, 2a.ed.
- VIANNA, Helio. **História do Brasil.** SP: Melhoramentos/EDUSP, 1975. 12ª. ed
- VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro.** RJ: Alhambra, 1986.
- **O Processo do Cinema Novo.** RJ: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. **Sertão/Mar: Glauber Rocha e a estética da fome.** SP: Brasiliense; RJ: Embrafilme, 1983.

- . **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência.** RJ: Paz e Terra, 1984, 2a. ed.
- . Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: BERNARDET, Jean-claude. et.al. **O desafio do cinema. A política do Estado e a política dos autores.** RJ: Jorge Zahar editor, 1985.
- . **Alegorias do Subdesenvolvimento:** Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. SP: Brasiliense, 1993.
- . **O Cinema Brasileiro Moderno.** RJ: Paz e Terra, 2001.
- . Alegoria, Modernidade, Nacionalismo. In: **DOZE Questões sobre cultura e arte.** Seminários 1984. Brasília: MEC/Secretaria da Cultura, s/d.
- WINOCK, Michel. **Le Siècle des Intellectuels.** Paris: Éditions du Seuil, 1999.

ARTIGOS DE PERIÓDICOS

- BENTES, Ivana. Cinema Empresarial Chapa-Branca. In: **Jornal do Brasil.** 29 julho 2001.
- BENTES, Ivana. Da Estética à cosmética da fome. In: **Jornal do Brasil.** Rio de Janeiro, 8 jul 2001.
- LEÃO, Marisa. Condenados em nome de Glauber? IN: **Jornal do Brasil.** RJ: 10 jul 2001;
- VILLAÇA, Mariana. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. In: **Revista Brasileira de História.** 22(44): 489-510, 2002.
- CHAIA, Miguel. A Natureza da política em Shakespeare e Maquiavel. In: **Estudos Avançados.** 9(23): 176, 1995. (pp. 165-182).
- FENELON, Deá Ribeiro. Cultura e História social: historiografia e pesquisa. In: **Projeto História:** Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. SP, dez 1993, nº10.
- GARDIES, René. L'Ecart et la Règle: introduction à Têtes Coupées. In: **Études Cinématographiques.** nos. 97-99, 1973, pp. 94-95.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: **Argumento.** Revista mensal de cultura. 1(1): 55-67, RJ: Paz e Terra, out 1973.

- MENDES, Marise P. A Tragédia “sob o signo de Saturno”. In: **Ipotesi**. Revista de Estudos Literários. Juíz de Fora (Minas Gerais), 2 (3): 115. FALTA ANO (na biblio: pp. 113-131)
- SEVCENKO, Nicolau. História, Cultura e representação. In: **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. SP, dez 1993, nº 10.
- VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra” – Glauber Rocha e o cinema cubano. In: **Revista Brasileira de História**. 22(44): 489-510, 2002.
- XAVIER, Ismail. O Cinema Brasileiro dos anos 90. Entrevista à Revista **Praga. Estudos Marxistas**. São Paulo: Hucitec, jun 2000.

FONTES ESCRITAS

ARTIGOS SOBRE GLAUBER E O CINEMA NOVO

AMENGUAL, Barthélémy. Gláuber Rocha ou les chemins de la liberté. In **Etudes cinématographiques**, n° 37, 41-91, 1973 : Le "cinéma nôvo" brésilien (2): Gláuber Rocha.

ARLORIO, Piero. Un délire organisé sur "Terra em Trance". **Positif**, Paris (91) : 37-40, jan. 1968.

ARLORIO, Piero; CIMENT, Michel. Entretien avec Glauber Rocha. In : *Positif*, Paris (91): 19-36, jan. 1968.

AUMONT, Jacques. Terre en transes (Glauber Rocha, Brésil). In : **Cahiers du cinéma**, n° 195, novembre 1967.

BELLOCCHIO, Marco. La révolution au cinéma. In *Cahiers du cinéma*, n° 176, 42-43 mars 1966.

BELMANS, Jacques. Critique et réalité sociales dans le "cinema nôvo" . In **Etudes cinématographiques**, 1972, n° 36, 41-60: Le "cinéma nôvo" brésilien (1).

BENAYOUN, R. Cangaço 65: Cris du Brésil, In: **Positif** (73): 1-21, fev 1966

BORY, Jean-Louis. Têtes Coupées de Glauber Rocha. In: **Le Nouvel Observateur**. Paris, 8 mars 1971.

CAPDENAC, Michel. L'opéra des révoltés. In : **Lettres françaises**. Paris, 29 octobre 1969.

CERVANI, A. *Têtes coupées* et *Le Lion a sept têtes*. In: **L'Humanité**. Paris, 17 mar 1971.

CIMENT, Michel. Confortable San Sebastian. In: **Cinéma 70**. Paris, (150): 19-22, nov 1970;

CIMENT, Michel. Confortable San Sebastian. In: **Cinéma 70**. Paris, (150): 19-22, nov 1970.

CINE Cubano. Havana, 101: 12, 1982. Trata-se de uma seleção de cartas publicadas pela revista, após o falecimento de Glauber, em agosto de 1981.

Conversazione con Glauber Rocha. Judita HRIBAR. **Filmcritica**. Itália (265) : ago 1975.

D. Carnaval pour une révolution. In: **L'Express**. Paris, 21 mar 1971.

- DAHL, Gustavo. Lettre de Rio. In **Cahiers du cinéma**, n° 168, juillet 1965. p. 80-81
- DANEY, Serge. Terra em transe (Terre en transes) de Glauber Rocha, Brésil. In **Cahiers du cinéma**, n° 191, 48, juin 1967.
- DELAHAYE, Michel; KAST, Pierre; NARBONI, Jean. Entretien avec Glauber Rocha... p. 26.
- DELMAS, Jean. L'Afrique brise la règle du jeu : Le lion à sept têtes. In : **Jeune Cinéma**. 54 : 12-19, Paris, avril 1971
- Entretien avec Glauber Rocha / Michel Delahaye (Interviewer), Pierre Kast (Interviewer), Jean Narboni (Interviewer). In **Cahiers du cinéma**, n° 214, 22-41, juillet-août 1969.
- Entretien avec Nelson Pereira dos Santos / Max Tessier (Interviewer). **Études cinématographiques**, 1972, n° 36, 61-74. : Le "cinéma nôvo" brésilien (1).
- Entretien avec Ruy Guerra. Jean A. Gili (Interviewer). In **Études cinématographiques**, 1972, n° 36, 80-123: Le "cinéma nôvo" brésilien. (1).
- Entrevista com Glauber Rocha. In : **Cinéfilo**. Portugal (32) : 9-16, 18 mai 1974.
- ESTEVE, Michel. Note sur Barravento. In **Études cinématographiques**, n° 37, 37-40, 1973. Le "cinéma nôvo" brésilien (2). Gláuber Rocha.
- FOFI, Goffredo. L'enfers sans diables (Vidas Secas). In: **Positif** (73): 25-29, fev 1966.
- GARDIES, René. L'Ecart et la Règle: introduction à Têtes Coupées. In: **Études Cinématographiques**. nos. 97-99, 1973, p. 98.
- GARDIES, Rene. Têtes Coupées. In: **La Revue du Cinema. Image et Son**. (249): 128, abr 1971
- HAUSTRATE, Gaston. **Témoignage Chrétien**. 11 mars 1971.
- J.L. **Actualites**. 28 mar 1971. s/ título.
- MARCORELLES, Louis. Le "cinema novo" brésilien. In **Cahiers du cinéma**, n° 164, mars 1965.
- MARTIN, Marcel. L'Opera des Gueux. In : **Cinema 69** (138) : 27, juillet-aout 1969.
- MARTIN, Marcel. Le Sang a la tete. In: **Cinéma 71**. Paris, (155): 140-142, abr 1971.
- MICCICHE, Lino Notes pour une étude sur le "cinema nôvo" et Gláuber Rocha.. In **Études cinématographiques**. n° 37, 5-36, 1973 : Le "cinéma nôvo" brésilien (2): Gláuber Rocha.

- MICHICCHÉ, Lino. Notes pour une étude sur le 'Cinema Novo' et Glauber Rocha. In : **Études Cinématographiques**. Paris : Lettres Modernes Minard, (97-99) : 5-36, 1973. p. 33
- NOGUEIRA, Rui ; ZALAFFI, Nicoleta. Table Ronde: Les Deux Vagues du Cinema Nôvo (i.e.) Brasil Ano 1970. Un dossier en trois parties sur le "Cinema Novo". **Cinema 70** (150): 59-91, novembre 1970. (une table ronde, une etude, une polemique)
- PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha, pourquoi ?. In **Cahiers du cinéma**, n° 393, p. II, mars 1987. Notes : In : 'Le journal des Cahiers du cinéma', n° 71, mars 1987.
- PINEL, Vincent. Filmographie de Gláuber Rocha. In **Études cinématographiques**, n° 37, 104-107, 1973 : Le "cinéma nôvo" brésilien (2) Gláuber Rocha.
- PREDAL, René. Bibliographie sélective. In **Études cinématographiques**, n° 36, 153-159, 1972.: Le "cinéma nôvo" brésilien (1).
- PREDAL, René. Une tradition populaire vivante ou l'esthétique de la révolte. In **Études cinématographiques**, 1972, n° 36, 5-40: Le "cinéma nôvo" brésilien, (1).
- WUILLEUMIER, Marie-Claire. Cinéma et politique : le nouveau cinéma brésilien. In: **Esprit**. no. 2, février 1968.

ESCRITOS DE GLAUBER ROCHA

- ROCHA, Glauber. L'Esthétique de la violence. In: **Positif** (73): 22-24, fev 1966.
- Um cineasta Tricontinental. In : **Cahiers du cinéma** (195): 39-41, nov. 1967.
- **Presentazione**. cad. 01, VI Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pésaro, 1970.
- Cela s'appelle l'aurore. In **Cahiers du cinéma**, n° 195, 39-41, novembre 1967.
- De la sécheresse aux palmiers. **Positif**, Paris (114) : 42-47, mars 1970.
- De la sequedad a las palmeras, In: **Hablemos de Cine**. Lima (55), mayo-jun 1970.
- O *cinema novo* e a aventura da criação. Tese apresentada no Festival de Cinema do Terceiro Mundo, em Pésaro, 1968.
- **Roteiros do Terceyro Mundo**. RJ: Alhambra/Embrafilme, 1985

----- **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro.** SP: Cosac Naify, 2003.

----- **Revolução do Cinema Novo.** SP: Cosac Naify, 2004.

----- **Século do Cinema.** SP: Cosac Naify, 2006.