

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO - UFOP

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA

Programa de Pós-Graduação em Filosofia

Glauber Rocha: A Eztetyka da Fome e Suas Contradições Internas

George Abner de Figueiredo Souza

OURO PRETO

2015

George Abner de Figueiredo Souza

Glauber Rocha: A Eztetyka da Fome e Suas Contradições Internas

Dissertação apresentada ao Mestrado em Estética e Filosofia da Arte do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de mestre em filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientador : Prof.Dr. Bruno Almeida Guimarães

OURO PRETO

2015

S729g Souza, George Abner de Figueiredo.
Glauber Rocha [manuscrito]: a eztetyka da fome e suas contradições internas /
George Abner de Figueiredo Souza. - 2015.
138f.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de
Filosofia Artes e Cultura. Departamento de Filosofia. Estética e Filosofia da
Arte.
Área de Concentração: Estética e Filosofia da Arte.

1. Fome. 2. Pós-colonialismo e arte. 3. Sincretismo (Religião). I. Guimarães,
Bruno Almeida. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

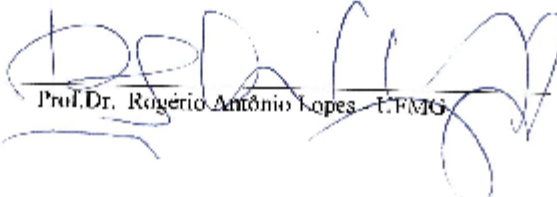
CDU: 691:612.391

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Mestrado em Estética e Filosofia da arte

Dissertação intitulada "Glauber Rocha: A Estética da Fome e suas Contradições internas" de autoria do mestrando George Abner de Figueiredo, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:


Prof. Dr. Bruno Almeida Guimarães - UFOP - Orientador


Prof. Dr. Rogério Antônio Lopes - UFMG


Prof. Dr. André Menardi Poupin - Universidad de Chile

Ouro Preto, 07 de Dezembro de 2015

Agradecimentos

Agradeço ao professor Bruno Guimarães pela decisão de ser o meu orientador e pela paciência de suportar o meu sectarismo, necessário para que eu pudesse sustentar as minhas ideias políticas no contexto exato dos seus significados dentro da dissertação e assim enfrentar a ideologia colonialista que sobrevive no ovo da serpente, e no ensino filosófico do nosso país;

Ao professor Romero Freitas que me permitiu escapar dos braços de Immanuel Kant para poder conhecer a estética de Glauber Rocha, ao meio de uma terra em transe;

Quero deixar um grande e fraterno abraço para Camilo Lelis, estudante do mestrado no IFAC, peça fundamental com suas orientações acadêmicas para que eu pudesse vencer as provas do mestrado no mesmo Instituto;

Ao meu grande amigo dos tempos da graduação na filosofia, Caio Viking, que trocou o sonho acadêmico para fundar uma escola de Yoga na sua cidade, Frutal – MG, “juntar os panos” com sua bela namorada, Agatha, para logo ter um filho que eu ainda não tive a alegria de conhecer.

Dedico esa disertación al guerrillero heroico Ernesto *CHE* Guevara.

Que viva América Latina, Carajo!

RESUMO

O objetivo deste trabalho é realizar uma avaliação crítica sobre a obra de Glauber Rocha (1939/1981). Na busca para desenvolver o que ele denominou de *A Eztetyka da fome*, Glauber discute através do seu cinema alguns elementos centrais como *fome, violência e povo*; introduz no seu discurso político uma linguagem onde aparecem expressões como *homem civilizado/cultura civilizada* em oposição ao *terceiro mundo, subdesenvolvimento e miserabilismo* e; trabalha o *sincretismo religioso* dentro de sua estética, sincretismo este resultante das relações ocorridas entre o catolicismo, a cultura negra e a do sertanejo, que o cineasta definia como religiosidade popular e que poderia servir como instrumento de potencialização da revolução .

Sendo a obra do cineasta bastante extensa, tomo como referência para a elaboração da dissertação, o período que vai desde o seu primeiro filme de longa metragem *Barravento* (1962), passando pelo seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), o filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), e o manifesto *A eztetyka da Fome* (1965), tema básico dentro da dissertação. Depois abordo também de forma rápida os filmes *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), e o seu novo manifesto *A Estética do Sonho* (1971), usando esse período como indicação de que Glauber iniciava uma autocrítica em relação à sua estética anterior e saía em busca de outros caminhos.

Palavras Chave: Fome, violência, povo, cultura civilizada, terceiro mundo, subdesenvolvimento e sincretismo religioso.

RESUMEN

Este trabajo tiene por objetivo realizar un abordaje crítico en relación al contenido de la obra del cineasta brasileño Glauber Rocha (1939/1981). En su busca por desarrollar lo que él denominó *La Eztetyka del Hambre*, Glauber discute a través de su cine algunos temas centrales como el *hambre, la violencia y el pueblo*; introduce en su discurso político un lenguaje donde surgen expresiones como *hombre civilizado/cultura civilizada* en oposición a las categorías de *tercer mundo, subdesarrollo y miserabilismo* y trabaja el *sincretismo religioso* dentro de su estética, entendido como resultante de las relaciones ocurridas entre el catolicismo, la cultura negra y la cultura del *Sertanejo*, que el cineasta definía como religiosidad popular y que podría servir como instrumento de potenciación de la revolución .

Siendo la obra del cineasta bastante extensa, tomo como referencia principal el período que va desde su primer largo metraje *Barravento* (1962), pasando por su libro *Revisión Crítica del Cine Brasileño* (1963), su película *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964), y su primer manifiesto *La Eztetyka del Hambre* (1965), el cual constituye el tema básico de la presente disertación. Abordo también de forma rápida las películas *Tierra en Transe* (1967), *El Dragón de la Maldad Contra el Santo Guerrero* (1969), y su nuevo manifiesto *La Estética del Sueño* (1971) viendo cómo en ese período Glauber iniciaba una autocrítica a su estética anterior y salía en busca de otros caminos.

Palabras-llave: Hambre, violencia. pueblo, cultura civilizada, tercer mundo, subdesarrollo y sincretismo religioso

SUMÁRIO

- INTRODUÇÃO.....	6
- CAPÍTULO 1: BARRAVENTO.....	14
- CAPÍTULO 2: REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO.....	33
- CAPÍTULO 3: DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL.....	43
- CAPÍTULO 4: A EZTETYKA DA FOME.....	60
- CAPÍTULO 5: EM BUSCA DE OUTROS CAMINHOS.....	113
- 5.1 - TERRA EM TRANSE	115
- 5.2 - O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO.....	120
- 5.3 - A ESTÉTICA DO SONHO.....	122
- CONCLUSÃO.....	124
- BIBLIOGRAFIA.....	130

INTRODUÇÃO

As referências não informam. Qualquer citação só é sacada pelos conhecedores do código. Cada texto é ininteligível porque não escreve tudo que o autor sente sabe. (ROCHA. Trutzky. Manuscrito inédito do acervo Tempo Glauber. A grafia foi mantida conforme o original).

Por que estudar *A Eztetyka da Fome* e como ela chegou até mim? Quando se abriram as inscrições para as provas do mestrado do Instituto de *Filosofia, Arte e Cultura – IFAC* da Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP, como estudante da graduação eu já estava trabalhando as bases de um projeto que titulei de forma extensa com o nome de *A mímesis da submissão e a estética da dor: o duplo pilar que sustenta a deformação do pensamento latino-americano*. Quando busquei um dos professores amigos para uma possível orientação, não encontrei uma boa recepção. Ele foi taxativo: “*Você tem que delimitar melhor o tema, esse seu tema não dá!*”. Na proposta de projeto, usava como fonte para os meus argumentos, fundamentalmente pensadores da América Latina, já que para mim o ensino da filosofia no IFAC – depois descobri que isso ocorre em quase todas as escolas de filosofia do nosso país - estava bastante colonizada pois se sustenta unicamente em filósofos europeus, norte-americanos e, teólogos da igreja católica como Santo Agostinho, São Tomás de Aquino etc.

Frente a essa realidade, fiz o seguinte questionamento aos professores: por que não se estudava ou se discutia o pensamento latino-americano e brasileiro? Estou consciente da importância do pensamento de muitos filósofos europeus e, particularmente, tenho uma profunda identificação com as ideias de Friedrich Nietzsche (1844-1900), filósofo que poderia inclusive ter sido usado com maior incidência neste trabalho, já que seus conceitos possibilitam travar uma bela discussão crítica com relação a muitas ideias expostas por Glauber Rocha na sua *Eztetyka da Fome*. Em um monólogo escrito pelo cineasta em forma violenta no ano de 1967 encontramos a seguinte passagem: “- *Outro comunista: - É um filho de Nietzsche! O poeta diz: “Quero a fome do absoluto”. Isto é teoria de super-homem*”. (ROCHA. 1981, pg. 57). Mas a razão principal da minha “revolta”, era/é a massacrante presença quase única desse *pensamento europeu/norte-americano*, como se ninguém mais fora desse eixo pensasse, como se latino-américa não pensasse, como se nós brasileiros não pensássemos, ou seja, parece que nossa

função quase eterna é sermos meros repetidores de um idioma filosófico já definido e imutável como se tudo já estivesse “*escrito nas estrelas*”! Existe uma engrenagem montada historicamente e nosso papel é fazê-la funcionar, azeitar as peças do *mundo das ideias* construído pelo colonizador.

O pensador, revolucionário e poeta cubano José Martí (1853-1895), em um dos seus mais importantes documentos que trazia por título *Nuestra América* (1891) escreveu:

Ya no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con la copa cargada de flor, restallando o zumbando, según la acaricie el capricho de la luz, o la tundan y talen tempestades; los árboles se han de poner en fila (...). Es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes. A adivinar salen los jóvenes al mundo, con antiparras yanquis o francesas, y aspiran a dirigir un pueblo que no conocen (...). La universidad europea ha de ceder a la universidad americana (latino-americana). La historia de América de los Incas acá, ha de enseñar al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. (...) Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de Nuestra América. (MARTÍ. 1987, pg. 262).

Como o tempo bastante escasso que me restava para a elaboração de um projeto definitivo que concorresse às provas do mestrado, eu tinha somente duas opções: ou caía na velha *tradição* ou desistia do curso. E assim fui cair nos braços de Immanuel Kant (1724-1804). Por que exatamente este filósofo? Durante o meu período de estudos na graduação, me encontrei com suas definições de *Belo* e *Sublime* contidas na sua *Crítica da Faculdade do Juízo*. Na sua exposição sobre os temas, dois aspectos me chamaram a atenção: primeiro eu sentia que de alguma forma o filósofo buscava nos convencer da existência de deus – o deus ocidental, claro – e, segundo, é que havia uma passagem explicativa sobre o *Sublime*, onde se argumentava que para alcançá-lo se exige “*uma disposição-de-ânimo sublime de submissão espontânea à dor*”. (KANT. 1995, pg. 110). Dor? Isso remetia, pensava eu, necessariamente ao meu projeto inicial que denominei de *A Estética da Dor*, já referenciado no início desse texto. A partir desse fato, que me chamou bastante a atenção, escrevi o projeto *A presença de deus no Sublime kantiano e a dor como simbologia do sofrimento cristão*. Fui aprovado e comecei a seguir então o pensamento de Immanuel Kant pelas ruas de sua natal Königsberg.

Só que o meu corpo continuava fincado na América Latina. As aulas começaram juntamente com a matéria *Seminário Filosófico*, disciplina obrigatória oferecida pelo

professor Gilson Iannini. Certo dia conversando com ele no corredor da escola, aproveitei do momento e lhe pergunto: “*Professor, será que existe alguma possibilidade de sair de Kant e voltar à América Latina?*”. Ele me respondeu: “*É, pode ser!*”. E foi embora.

Naquele mesmo instante me veio um *pensamento* na cabeça: *A Eztetyka da Fome!*. Durante as minhas leituras para a elaboração do projeto Kant, não sei por qual razão, caiu em minhas mãos o manifesto glauberiano e nele o cineasta falava de sofrimento, miserabilismo, fome... dor. Falava também de cultura civilizada, subdesenvolvimento e terceiro mundo. Considerei então a possibilidade de escrever outro projeto que estivesse de acordo com as minhas inquietudes políticas e filosóficas, marquei com o professor Romero Freitas, meu orientador inicial e lhe expliquei: “*Professor, todos aqui me conhecem, sabem muito bem do meu desejo de estudar o pensamento latino-americano e por isso não uso de nenhum oportunismo – uso de uma oportunidade -, e quero mudar o meu projeto para estudar Glauber Rocha*”. Argumentei que havia uma certa relação entre o tema que eu estava trabalhando relacionado com as ideias kantiana e aquilo que eu propunha agora relacionado às ideias glauberianas, onde a dor e o sofrimento também se faziam presentes, na construção de uma estética. Ele aceitou minha argumentação, porém com uma ressalva: “*Você tem pouco tempo para escrever um novo projeto. Você dará conta?*”. Estudei dia e noite tudo o que encontrei no primeiro momento sobre a obra de Glauber (filmes, livros, artigos, manifestos), livros e artigos dos seus comentadores, dissertações e teses e escrevi o projeto com o título *GLAUBER ROCHA: A EZTETYKA DA FOME E SUAS CONTRADIÇÕES INTERNAS*. E assim voltei à América Latina. E foi Glauber mesmo quem disse:

Na década de cinquenta se falava do cinema mexicano. No princípio da década de sessenta se falava do cinema argentino, depois em cinema cubano, em seguida de cinema brasileiro. Agora se fala de cinema latino. Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico. A consciência latina começa se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento (...). A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política, cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns. (ROCHA. 1981, pg. 49/50).

Baseado na premissa exposta acima pelo cineasta de que “*Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico*”, desenvolvo uma análise sobre a obra de Glauber Rocha onde aponto as contradições internas de sua estética. É de fundamental importância esclarecer nesta *Introdução*, que não tenho basicamente nenhuma discordância em relação às ideias expostas por Glauber Rocha no campo técnico-material de sua estética (“*uma câmera na mão*”). Uso aqui as palavras de José Carlos Avellar retiradas do seu artigo *Rascunho de pássaro* publicado na revista CULT número 67:

Uma corrida em linha reta com o vaqueiro Manuel em direção ao mar, uma espiral em torno do beijo de Corisco e Rosa, um salto brusco do branco do céu para o rosto do santo Sebastião, uma curva que liga o rosto de Dadá ao do cego Júlio, um ziguezague de Antônio das Mortes que dispara sobre os beatos do Monte Santo, um passeio sinuoso pela roupa, o cinto cheio de balas, os dedos cheios de anéis, o punhal e o fuzil de Corisco – Deus e o Diabo na terra do sol bateu na tela como um estranho corpo de duas cabeças: a cena imediatamente visível e a câmera que torna a cena visível. (AVELLAR. Pg. 43).

Sei que muitas vezes o aspecto *técnico-material* arrasta com ele, escondidos ou não, muitos significados políticos, mas no caso desse projeto ele não é o aspecto principal da análise. Ismail Xavier nos fala também sobre o tema:

Em Revisão crítica do cinema brasileiro, Glauber Rocha expõe a sua teoria do cinema de autor e sublinha a necessidade de anular o conceito de competência técnica. (...) Uma vez que tal padrão é uma criação arbitrária da ideologia dominante que delimita o espaço do dizer e do como dizer. (XAVIER. 2009, pg. 78).

E logo nos complementa ao analisar o filme *Deus e o Diabo*:

*No filme Glauber afirma os princípios básicos da estética da fome, num movimento onde, num só golpe, o estilo cinematográfico se afina às condições de sua produção, marca sua oposição estético-ideológica ao cinema dominante, dá ensejo a que a própria textura do filme expresse o **subdesenvolvimento** que o condiciona e transforma a sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte da sua riqueza de significações.* (XAVIER. 2009, pg. 112).

A minha análise crítica se concentra primordialmente no conteúdo da *Eztetyka da Fome* relacionado ao aspecto sócio/político/cultural (“*uma ideia na cabeça*”), explicitado nos seus escritos, no seu cinema e no seu manifesto de 1965. Aqui surge para mim, a grande equivocação política/histórica do cineasta quando a *câmera torna a cena visível*. É nesse momento que a técnica revolucionária da *Eztetyka da fome* é encoberta por uma mensagem que se submete aos padrões do colonizador ao solicitar-lhe compreensão pela nossa condição de esfomeados, além de arrastar uma visão místico/religiosa que

transforma o *povo* em personagem do *miserabilismo* à espera de um salvador. “*O sertanejo é antes de tudo um forte*” (CUNHA.1923, pg.114) e se ele foi transformado em um “pobre miserável” à espera desse “salvador”, isso é resultado de um longo processo construído pelo poder como instrumento de dominação e que, fruto da nossa formação cristã, muitos revolucionários realmente intencionados como Glauber, termina arrastando em alguns momentos esse desvio ideológico. E se continuamos solicitando a compreensão do “mundo civilizado” para a “nossa condição de esfomeado”, isso significa aceitar a nossa realidade como se ela fosse uma “verdade”. *Basta ya* dessa luz enganadora do “deus” cristão, não importa por onde ela entra, assim como do espelho mimético que ilumina qualquer traço do colonizador sobre os nossos olhos. Devemos empunhar “as nossas próprias armas filosóficas” e “eliminar” esses dois personagens que nos mantêm acorrentados ao eixo da engrenagem celestial e aos dogmas da filosofia ocidental que construiu o discurso da superioridade civilizadora ocidental.

No processo de construção argumentativa desta dissertação, divido o trabalho em cinco capítulos. Nos capítulos *I- Barravento* e *II- Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que uso para uma primeira aproximação com a *Eztética da Fome*, trabalho fundamentalmente com os argumentos de pensadores e comentaristas da obra do cineasta e com as ideias do próprio Glauber, evitando de forma proposital uma maior interferência das minhas opiniões; nos *Capítulos III- Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *IV- A Eztetyka da Fome* é onde concentro o espaço privilegiado da minha análise, por considerar que aqui está a base principal dos conflitos políticos geradores das contradições internas às quais me refiro no título do trabalho. Destaco neste capítulo as ideias do pensador negro Frantz Fanon plasmadas no seu livro *Los Condenados de La Tierra* (1961) e a leitura de suas ideias realizada por Glauber no seu filme *Deus e o diabo* e no seu primeiro manifesto, leitura esta que considero equivocada. Por último, trabalho no Capítulo V de maneira aligeirada os filmes *Terra em Transe* e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, juntamente com o novo manifesto glauberiano *A Estética do Sonho*, com o objetivo de buscar apontar como o cineasta começa a traçar um novo caminho para sua estética. Faço conscientemente dos capítulos *I, II* e *V*, instrumentos complementares ou espelhos por onde o leitor vai observando os pequenos raios de luz que iluminarão o caminho até o eixo principal da dissertação.

Na análise realizada por Ismail Xavier no seu livro *Sertão Mar* sobre um período da filmografia glauberiana ele diz:

Sabemos que Glauber Rocha, como outros artistas naquela década, traziam consigo o imperativo da participação no processo político-social, assumindo inteiramente o caráter ideológico do seu trabalho – ideológico em sentido forte, de pensamento interessado e vinculado à luta de classes. Afirmava então o desejo de conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular; linhas de força que se manifestavam no cinema, na música, no teatro. Era a forma específica encontrada por artistas brasileiros para expressar o seu compromisso histórico e seu alinhamento com as forças empenhadas na transformação social. (XAVIER. 2009, pg. 15).

E na continuidade de sua análise ele reafirma:

Claro que quem tinha uma formação como o Glauber como todos os jovens de esquerda naquela virada dos anos 60, a presença de uma cultura marxista e a presença de uma vontade de intervenção na história pautada na ideia de luta de classes, pautada na ideia de que existe uma possibilidade de fazer com que as coisas caminhem numa certa direção é muito forte. Ao mesmo tempo você tem uma apropriação disso que tem um aspecto religioso messiânico. A Revolução era uma espécie de ideia reguladora, tudo passava por esse sentimento que estávamos assim vivendo um momento de urgência. Há toda uma sensibilidade de época importante salientar que vem nesse plano da ideia de, história. (XAVIER. 2009, pg. 15).

Pensando que a história não anda em linha reta, isso me oferece a premissa de encontrar argumentos que me permite analisar a obra de Glauber Rocha exatamente através do zigue-zague da história política e da própria história do cineasta. Ele mesmo reconhece a primeira linha reta da história sob/sobre a qual ele andou, quando tempos depois na sua *Eztetyka do Sonho* ele afirmaria que não estava preso a esquemas ideológicos nem de direita nem de esquerda e que por isso mesmo ele se recusava “falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos”. (ROCHA. 1981, pg. 221).

E assim ao meio desse “turbilhão” de ideias e ainda que seja de forma crítica, abraço Glauber Rocha, o maior cineasta brasileiro, e com ele ganho duas vezes: primeiro, porque o projeto me permitiu discutir filosoficamente as ideias de um “brasileiro”; segundo, me permitiu iniciar de forma acadêmica o processo que eu mais desejava que era aprofundar os estudos e a discussão sobre o processo de construção do pensamento latino-americano. Se eu fui capaz de realizar essa tarefa, somente os leitores da dissertação poderão confirmar, depois que a *banca examinadora* oferecer o seu veredito final sobre as minhas ideias.

Não tenho porque aqui negar e, assim como Glauber Rocha fez um discurso radical no seu *Eztetyka* dirigindo sua crítica ao colonizador como inimigo a ser combatido, eu também faço um discurso radical, sectário contra a *Eztetyka da fome* no seu aspecto

sócio-político-cultural. Só que nesse “enfrentamento” existe uma diferença fundamental com relação aos colonizadores: **Glauber Rocha não é um inimigo**. Ele é um brasileiro, melhor ainda, um latino-americano, que parecia trazer ainda dentro de si, as últimas *marcas* deixadas pelo colonizador em muitos de nós brasileiro/latino-americanos. Esse trabalho tem a “pretensão” de se transformar em uma pequena reflexão dirigida aos nossos corpos e às nossas mentes, no sentido de observar com agudeza essas *marcas* deixadas, muitas vezes com o nosso próprio consentimento. Inclusive essas *marcas* nunca desaparecem do corpo e da mente daqueles que aceitam a condição colonizadora como se ela fosse um distintivo que lhes garantisse para sempre um espaço privilegiado no espetáculo do “mundo civilizado”. Reafirmo aqui uma vez mais que Glauber Rocha nunca fez parte desse grupo de sujeitos assumidamente submissos.

Esse primeiro momento da *Introdução* me serve de base para justificar porque discutir *A Eztetyka da Fome* e por que discutir a obra do cineasta, crítico, escritor e pensador baiano Glauber Rocha (1939-1981). O trabalho desenvolvido Glauber, mesmo arrastando as suas contradições internas, trouxe como resultado uma profunda reflexão sobre o fazer cinematográfico e sobre os conceitos estéticos até então aplicados ao cinema brasileiro, fato que o transformou no mais importante cineasta da história do nosso país. Porém desenvolver uma abordagem crítica em relação aos aspectos estéticos-filosófico presentes na sua obra como cineasta e teórico não é uma tarefa fácil, levando em consideração que ele transitou em um período muito curto por vários caminhos relacionados aos aspectos políticos da filosofia da arte. Poderíamos dizer que Glauber é um múltiplo. Ele parece ser a encarnação dos seus próprios filmes. Os conflitos, os enfrentamentos, as lutas, a teatralidade e a violência como recurso revolucionário nos seus filmes, se fazem presente também na vida cotidiana do cineasta. Mas ele sempre buscou ir além de tudo isso. *A Terra em Transe* de Glauber parecia se confundir com o próprio homem Glauber que sempre viveu eternamente em um transe profundo e que não morreu nem mesmo com sua própria morte.

Outra razão decisiva para a escolha do tema e do autor, motivação que está relacionada diretamente aos meus anseios individuais, foi a incansável luta do cineasta pela defesa da América Latina, tomando também como referência o seu manifesto *A Eztetyka da Fome*, cujo tema está vinculado diretamente aos problemas e à discussão político-filosófica do Continente. O próprio Glauber nos confirma a vinculação do seu cinema com o continente americano como já aponte na página 8 desta introdução.

Durante o curso de graduação em filosofia, fui sentindo cada vez mais a necessidade de buscar uma resposta a esta pergunta: *Existe uma filosofia de nossa América?* E para mim, analisar a filosofia da arte do cinema de Glauber Rocha seria uma forma de abrir um primeiro flanco nessa direção.

No livro *¿Existe Una Filosofía de Nuestra América?* do filósofo peruano Augusto Salazar Bondy (1925/1974) encontramos esta citação do pensador argentino Alejandro Korn (1860-1936):

Hemos sido colonia e no hemos dejado de serlo a pesar de la emancipación política. En distintas esferas de nuestra actividad aún dependemos de energías extrañas, y la vida intelectual, sobre todo, obedece con docilidad, ahora como antaño, al influjo de la mentalidad europea. (BONDY. 1968, pg. 55).

E na página 118 Salazar Bondy também escreve:

En última instancia, vivimos (...) según modelos de cultura que no tienen asidero en nuestra condición de existencia. En la cruda tierra de esta realidad histórica (...) la conducta imitativa da un producto deformado que se hace pasar por el modelo original. Y este modelo opera como mito que impide reconocer la verdadera situación de nuestra comunidad y poner las bases de una genuina edificación de nuestra entidad histórica, de nuestro propio ser. Semejante conciencia mixtificada es la que nos lleva a definirnos como occidentales, (...) modernos, católicos y demócratas, dando a entender con cada una de estas calificaciones, por obra de los mitos en nuestra conciencia, algo distinto de lo que en verdad existe.

Frente a essa realidade, considero que a filosofia como arma da revolução poderá contribuir – *para aqueles que assim desejarem* – para descortinar o véu dos nossos olhos, romper a prisão onde vivem encerradas muitas das nossas ideias, abrir espaços por onde as nossas vozes poderão correr pelos ares sem fim e fazer-nos avançar pelo caminho sem que uma corda amarrada ao poste do nosso passado colonizador nos limite o caminhar. Uso propositalmente esse texto no plural (*nós*), quando deveria usar o singular (*eu*) e assumir sozinho, a responsabilidade pela construção do *meu espírito livre*. Mas Nietzsche escreveu que:

Não temos o direito de atuar isoladamente em nada: não podemos errar isolados, nem isolados encontrar a verdade. Mas sim, com a necessidade com que uma árvore tem seus frutos, nascem em nós nossas ideias, nossos valores, nossos sins e não e ses e quês – todos relacionados e relativos uns aos outros, e testemunhas de uma vontade, uma saúde, um terreno, um sol. – Se vocês gostarão desses nossos frutos? – Mas que importa isso às árvores! Que importa isso a nós, filósofos! (NIETZSCHE. 2009, pg. 8).

Assim finalizo esta *Introdução*, esperando poder contribuir através deste projeto para “iluminar” ainda mais as reflexões em torno da obra do cineasta, aqui “submetido” a um processo crítico, lembrando que “*Nunca ataco pessoas...*”, no caso específico, Glauber Rocha, servindo-me apenas das variações, das ousadias e das equivocções históricas do cineasta como uma forte lente de aumento para me permitir visualizar sua obra, com os meus olhos em movimento, assumindo assim o risco de tropeçar muitas vezes pelo caminho. Espero poder contribuir também com este trabalho, para o incentivo de que outros “eu/nós”, voltemos o nosso olhar para essa América Latina que necessita pensar e viver todos os dias em liberdade e sem submissão.

Capítulo 1 - *BARRAVENTO* (1962)

“No litoral da Bahia vivem os negros pescadores de “xareu”, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos e todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. “Yemanjá” é a rainha das águas, “a velha mãe de Irecê”, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. “Barravento” é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças. (...) “Barravento” foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de “Buraquinho”, alguns quilômetros depois de Itapoam, Bahia”. (Trechos do letrero de abertura do filme “Barravento”).

Segundo a historiadora Maria do Socorro Silva Carvalho:

Em 58 apareceu nos jornais o projeto “Barravento”, inclusive Glauber que era o produtor executivo fazia uma propaganda um pouco vinculada a um discurso que naquela época surgia que era essa estruturação dessa indústria de turismo na Bahia! Ele fazia a propaganda de “Barravento” como sendo um filme de exportação, e a ideia de que Salvador precisava deixar de ser província e voltar a ser metrópole cultural do Brasil era muito presente. (CARVALHO. dvdB)¹.

¹ Entrevista retirada do segundo DVD que acompanha a versão remasterizada do filme *Barravento* (Coleção Glauber Rocha), obras editadas através da Paloma Cinematográfica e Tempo Glauber, patrocinado pela Petrobras através da Lei Federal de Incentivo a Cultura. A partir desse momento usarei como referência o signo dvdB para as outras citações relacionadas a vários comentaristas do filme.

Silva Carvalho explica também que:

Há um problema na produção e Glauber diz em vários depoimentos que ele não queria assumir a direção mas que ele não ia perder o filme. Inclusive em certa passagem ele diz que “perdi um amigo e ganhei o filme”. Barravento era um drama de amor e mar. Era um drama praieiro que se transforma nesse manifesto contra a pobreza, a exploração, a violência que foi o que resultou em “Barravento. (CARVALHO. dvdB).

Essa transformação política ocorrida no conteúdo do roteiro conforme depoimento da historiadora é confirmado pelo próprio Glauber: “*Sem nenhuma vergonha, digo humildemente que poderia fazer de Barravento um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo. E de amor. Mas fiz deliberadamente uma fotografia da miséria*”. (ROCHA, 2010, pg. 269). Frente a essa afirmação, fica aqui uma interrogação: essa “*fotografia da miséria*”, não poderia correr o risco de se ver transformada em uma paisagem fotográfica frente ao olhar do espectador? A paisagem não contempla dentro de si a ação, ela é feita uma inércia que não se movimenta que não se transforma que não reflexiona para si nem para o outro. Numa das cenas do filme, o personagem Firmino grita: “*Eu vi a miséria ontem de noite*”. E daí?

Ismail Xavier, escritor e um dos mais destacados analistas da obra de Glauber Rocha afirma que:

No caso de “Barravento”, ele (Glauber, grifo meu) parte de uma situação em que você tem uma comunidade que funciona como um microcosmo. Ela está isolada, ela é, em si, uma espécie de pequeno mundo, no qual há um eixo de discussão político que é da exploração do trabalho e o fato de que em função de determinadas condições que são estruturais na sociedade aquela comunidade vive em condições economicamente precárias. (XAVIER. dvdB).

Xavier diz também que “*A ideia toda que é muito clara no filme que é da época, é essa ideia, é essa convicção de que as coisas podem mudar e devem mudar*”. (XAVIER. dvdB). Em uma das cenas do filme podemos observar Firmino dizer: “*Precisamos lutar, resistir. Nossa hora está chegando*”. No livro *Sertão Mar*, o mesmo analista observa que “*Em Barravento, a questão política (da transformação social) e a questão cultural (da identidade) emergem como núcleo da atenção, dos problemas e das propostas do discurso*”. (XAVIER. 2009, pg. 54).

No seu texto *O processo cinema*, Glauber Rocha ao se referir a *Barravento* diz claramente que naquela comunidade “*habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava*” (Rocha. 1981, pg. 13). Isso significa dizer, no campo político no qual o cineasta orbitava naquele momento que era o populismo, que essa raça

necessitava do outro para se libertar já que tudo nela era a representação da fraqueza e dos *fracos*. Essa compreensão pela ajuda do outro é assim entendida por Xavier:

Os fatores que vão alterar a vida da comunidade não são oriundos dessa mesma comunidade. São fatores externos. A pessoa que vai alterar a vida da comunidade não provém dessa comunidade. Por isso, continua o articulista, Em Barravento, o contar foi todo ele assumido por uma “voz” ou luz, se quisermos, que vem de um foco invisível não interessado em confessar seu trabalho de mediação. (...) Desde o primeiro momento em que reencontra sua aldeia natal até seu desaparecimento de cena, ele tem seu comportamento marcado pela constante militância (...) como se tivesse uma missão a cumprir. (...) Essa ideia de missão a cumprir (...) já fica esboçada na forma de sua chegada. Vindo de trás do farol, Firmino caminha solitário e, quando cai em meio ao grupo de pescadores, já inicia a falação. (XAVIER. 2009, pg. 46).

É possível compreender a forma como Glauber trata os problemas de uma comunidade negra e suas soluções em um país onde esse tema social era tratado de forma paternalista pelo sistema, que vivia esquecido nas telas do cinema ou, quando apresentado era de forma exótica como reclamava o próprio cineasta. Em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* Glauber explica seus objetivos com o filme: “*Em Barravento encontramos o início de um gênero, o “filme negro”*: como *Trigueirinho Neto em Bahia de Todos os Santos, desejei um filme de ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística*”. (ROCHA. 1963, pg. 24).

Robert Stam, um dos estudiosos da obra do cineasta e seu amigo fala que “*Glauber ainda era aquela mistura de marxismo, de populismo, etc. Você vê a mistura de discurso dentro do filme. O próprio Firmino fala coisas contraditórias*”. (STAM.dvdB). No livro *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet trata assim o problema do populismo dentro do filme:

O enredo de Barravento é uma questão política, e trata-se de uma política de cúpula. Se tanta importância foi dada à personagens de Firmino e Aruã é porque sua estrutura e as relações que mantém, no filme, com a comunidade, são equivalentes à estrutura de um comportamento fundamental na vida política brasileira independentemente das ideologias da direita ou da esquerda: o populismo. (BERNARDET. 1967, pg. 57).

No mesmo livro Bernardet faz outra observação fundamental relacionada ao aspecto político em *Barravento*:

Tenho certeza de que Glauber Rocha, ao fazer o roteiro, a filmagem e a montagem desse filme, não percebeu o quão profundamente seu trabalho expressava a sociedade brasileira. E é por isso que o filme não apresenta qualquer ponto de vista crítico sobre este fenômeno. Antes pelo contrário, Glauber Rocha viu – e continua provavelmente vendo ao realizar Deus e o

Diabo na Terra do Sol – um revolucionário em Firmino. Esse fato mostra que pode haver contradições bastante profundas entre a estrutura de uma obra e o conteúdo que conscientemente o autor quis por nela. (BERNARDET, 1967, pg. 57/58).

Estou consciente do momento político que vivia Glauber e todos nós durante os anos 60, quando a esquerda e o mundo comunista arrastava os vícios do populismo, criando assim a perspectiva do salvador, da revolução *para* os pobres, *para* os necessitados. Era um momento também onde a religião, por um lado era vista como o *ópio do povo* e do outro era vista muitas vezes como *aliada do povo*. Dentro desse balanceio é que Glauber trabalha o seu filme. João Luiz Vieira diz que:

Você tem ali um filme de tese, um filme marxista, mas ao mesmo tempo, você tem esse olhar antropológico que, às vezes, parece denunciar, mas ele tem também o respeito, um carinho por essa cultura. Você tem assim o lado racional ali dentro mostrando a questão das injustiças, mas, ao mesmo tempo, você tem essa aproximação com o corpo. É um tipo de contradição que você tem que lidar com ela. Você não esconde essa contradição, ela está presente. A religiosidade dessa grande herança africana no Brasil é um dado concreto. Ela está apresentada em seus dilemas mas também no seu respeito. (VIEIRA. dvdB)

Raquel Gerber, uma das primeiras biógrafas de Glauber expressa a seguinte opinião:

Na época de “Barravento”, Glauber ainda estava muito influenciado pela visão que a esquerda tinha do que seria a religião e todas as formas de misticismo popular diante dessa Revolução que naquele momento se anunciava”. Ela afirma também que “Glauber sempre teve uma leve tensão nesse nível, ao mesmo tempo, do ponto de vista da consciência, das Ciências Sociais e da literatura de esquerda da época ele tinha que se colocar criticamente diante desses ritos, mas no fundo ele sabia que isso era a cultura original desses povos da Bahia. (GERBER. dvdB).

Tomando como referência a expressão *cultura original* cabe aqui interrogar quais são os critérios básicos para que se faça tal afirmação? Quando a historiadora diz esses *povos da Bahia*, ela se remete fundamentalmente a cidade de Salvador, fato muito comum no nosso país já que quando se discute o aspecto cultural desse estado, usa-se a cidade de Salvador como se ela representasse toda a Bahia como um bloco homogêneo de negritude afrodescendente, estado que possui também uma população imensamente branca e sertaneja. Em relação à *cultura original*, se levarmos em consideração que essa população negra foi arrancada de suas raízes africanas, perdendo nesse processo quase toda sua memória histórica escrita e oral, como resultado do desaparecimento físico de gerações de negros; que foi reprimida violentamente na sua cotidianidade cultural e que; houve uma colonização de seus ritos através dos princípios religiosos cristão, tudo isso nos leva a questionar realmente a existência de uma cultura original.

Porém Gerber continua na sua mesma direção quando diz que:

Glauber não pôde deixar de fazer desse filme uma espécie assim de uma ode a essa estrutura sócio-política, sócio-religiosa da Bahia, porque isso era muito importante (...) no fundo ele era um baiano de Vitória da Conquista, viu aquilo acontecer desde que ele nasceu, as crenças populares, o modo de ser do povo da Bahia. (GERBER. dvdB).

O mesmo raciocínio que eu usei no paragrafo anterior pode e deve ser aplicado aqui para analisar as expressões “*as crenças populares*” e o “*modo de ser do povo da Bahia*”. O *modo de ser* nos remete a uma qualidade metafísica, como se esse povo fosse puro e sem intromissões no seu processo cultural, esquecendo-se que nesse caso ele foi profundamente afetado pela violência histórica do colonizador. Para Ismail Xavier a estética do filme foi realizada muitas vezes com o propósito de transmitir uma ideia que justificasse aquela comunidade e seus costumes:

Os planos do trabalho são planos totalmente trabalhados numa clave digamos mítica. Não é o cotidiano prosaico. Existe uma projeção da luz, uma maneira de filmar onde reverbera a ideia de uma unidade cultural propriamente dita. Existe um mundo que é apropriado pela cultura. (XAVIER. dvdB)

Fatima Sebastiana Lisboa, no seu artigo *Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo (1955-1971)*, assim comenta o filme:

Barravento é o exemplo de sua adesão juvenil às preocupações marxistas (o jogo das super e infra-estruturas), porém há em sua mise-en-scene uma inquietação com as questões transcendentais de grande importância para a comunidade de pescadores de Buraquinho. Observamos um esforço para produzir uma análise racional do problema da exploração dos pescadores pelos padrões capitalistas da cidade. Porém, os mitos afro-brasileiros são ritualizados em sua mise-en-scène. Tornando-os sagrados Glauber demonstra a fragilidade de suas convicções marxistas. (LISBOA. 2006, Ano 05, Vol. I).

Essa mesma linha de análise a encontramos no artigo *Jean Rouch e Glauber Rocha, de um transe a outro* publicado no livro *Jean Rouch 2009, Retrospectivas e Colóquios no Brasil*, que foi organizado por Mateus Araújo Silva:

Em Glauber, percebemos desde o início esta incorporação, no nível de forma, de elementos provenientes do universo cultural no qual ele mergulha: em Barravento, no modo pelo qual a narrativa aberta pela crítica de viés marxista à religião como alienação vai se deixando contaminar pela causalidade mágica que governa o barravento (e confirma assim a crença religiosa dos pescadores de Buraquinho). (SILVA. 2010, pg. 76).

Adeilton Lima da Silva segue também esse mesmo pensamento quando escreve que:

Barravento, primeiro longa metragem de Glauber Rocha pode ser definido como um grande ritual. Ritual esse que encerra um paradoxo. Com o objetivo de criticar a alienação religiosa e a exploração do trabalho, Glauber acaba por exaltar as manifestações do sagrado nas relações sociais e de produção da vila de pescadores através dos cultos africanos, que estão nas raízes da nossa

formação cultural. Ritual que celebra o trabalho, que celebra o encontro e que celebra o poder das forças da natureza. (...) O resultado disso é um forte impacto que nos arrebatava para o universo mítico da vila de pescadores. Somos iniciados no rito. (SILVA. 2007, pg. 28).

Não resta a menor dúvida que Glauber foi um dos primeiros cineastas brasileiros a expor nas telas a problemática negra e sua cultura fora dos eixos clássicos do “exotismo”. No entanto, isso não significa afirmar que ele não tenha cometido equívocos que inclusive se repetirão ao longo do seu trabalho. Os sagrados ritos “negros” dos “negros” que o cineasta pensava afirmar parecia caminhar em outra direção. Escreve Darcy Ribeiro:

A atividade religiosa regia o calendário da vida social, comandando toda a interação entre os diversos estratos sociais. (...) Os pretos também, inclusive os escravos, criaram suas próprias corporações, devotadas, como as outras, a algum santo. É o caso do suntuoso Santuário do Rosário dos Pretos, de Ouro Preto. (RIBEIRO. 1995, pg. 375).

Glauber tenta justificar sua atuação nesse campo político cultural, usando do seguinte argumento:

Embora eu seja de formação protestante, sou especialmente fascinado pela estética do catolicismo. Sou ateu, mas tudo aquilo que se relaciona com a religião negra me toca muito: seu sentido de espetáculo. Na Bahia, por exemplo, a civilização negra conseguiu impor suas religiões. (ROCHA. 1969, pg. 166/167).

E as sequências de *Barravento* foram organizadas muitas vezes como já foi dito anteriormente, de modo a afirmar os valores religiosos da comunidade de pescadores. A história política cultural latino-americana e especificamente brasileira parece nos indicar que a “civilização negra” (assim como a indígena) conseguiu impor somente um subproduto religioso que jamais alcançou o poder, que nunca alcançou sequer o púlpito da igreja católica, lugar aonde os negros são um simples apêndice, e por isso se tornam marginalizados dentro da própria estrutura de poder da instituição que eles defendem. Edmundo Desnoes nos diz que:

El mestizaje cultural es un subproducto de la explotación de la mano de obra indígena (y negra, grifo meu). Así van incorporándose algunos sectores de la población (...) al mundo colonial, como artesanos y adoradores, alienados siempre, de la imaginaria católica. (DESNOES y GASPARINI.1983, pg. 35).

Ainda que o cineasta defenda uma relação mística-cultural que no campo político considero contraditória e até mesmo muitas vezes equivocada, não tenho a menor dúvida sobre a sua intenção revolucionária no campo pessoal no sentido de defender a

cultura e o povo negro e sua África, pois o seu combate contra a dominação imperialista era verdadeira. Nesse sentido as palavras de Mateus Araújo são bem ilustrativas:

Seu contato direto com África é muito pequeno, e se limita praticamente a uma incursão em setembro de 1969 para escolher as locações de Der Leone have sept cabeças (1970), que ele acabaria filmando em 22 dias na República Popular do Congo, ou Congo Brazzaville. Mas podemos dizer sem exagero que seu cinema sempre esteve imantado pela África. (...) A África representava também uma espécie de emblema da luta dos povos do Terceiro Mundo contra o colonialismo europeu. Sem ter dela uma experiência direta mais consistente, sua identificação com a África vinha não só de seus antepassados como também da sua condição de colonizado. (SILVA. 2010, pg.54/55).

Mateus Araújo nos informa também que:

Desde o início de sua carreira, ele (Glauber) sempre esteve atento às manifestações da religiosidade popular (afro-brasileira ou cristã), que tratou com certa ambiguidade, ora denunciando-as como fonte de alienação, ora valorizando-as como fator de identidade cultural, energia vital e resistência contra a razão do opressor. (SILVA. 2010, pg. 77).

A força da expressão “*resistência contra a razão do opressor*” usada pelo articulista me parece equivocada considerando que esmagadoramente a religiosidade afro-brasileira é um componente que sustenta exatamente a razão do opressor, o cristianismo, em nome de uma “cultura popular” ou de “crenças populares”. Nesse sentido e quando SILVA também afirma que “*O cinema de Glauber se inspira em tradições orais enraizadas nas culturas que ele aborda*” (pg.71) ele parece esquecer que a oralidade popular brasileira e latino-americana é resultado de um processo histórico colonizador e colonizado que impôs um conjunto de “verdades” que foram assumidas pela cultura negra como um rosário a ser cantado em forma de ladainha. O articulista descreve essa oralidade como se ela fosse imutável no tempo e não sofresse a interferência do outro, nesse caso o colonizador.

“*O que é o filme “Barravento”?*” pergunta o historiador baiano Jaime Sodré e ele mesmo é quem responde:

É um fato concreto de uma situação de exploração concreta, baseado numa mitologia riquíssima e concreta. Não é algo pro turista ver: “vou botar um Candomblezinho aqui para funcionar”. Se tirar aquela parte com que estrutura fica o filme? Como é que você vai entender aquele filme? Então eu acho que ali transformou-se numa obra de arte que é um instrumento antropológico raríssimo. Ali você pode ver como as “Iaôs” dançavam, pode ver a indumentária como é que se usava. Tem um detalhe interessante que é o jogo de búzios que o mestre sabe o que está se jogando ali. (SODRÉ. dvdB).

Na mesma entrevista, Sodré expressa a seguinte opinião sobre o Candomblé: “*Mas quando eu falo Candomblé aqui eu falo de jeito positivo*”. É muito interessante esta

passagem porque demonstra que socialmente e culturalmente existem dois Candomblés: o *bom*, o “oficial”, o reconhecido socialmente e culturalmente e o *mau*, o negativo, o não reconhecido. Essa leitura é reafirmada muito claramente no filme *Barravento*, quando a mocinha Mainá é aceita no terreiro da mãe de santa do candomblé oficial, mas Firmino, que representava o “mal”, é expulso do terreiro, obrigando-lhe buscar outro pai de santo, relacionado nesse caso com o mal. É este pai de santo que faz a macumba contra Aruã. Quando formos discutir Frantz Fanon e a potencialização dos ritos africanos (*Capítulo IV*), analisarei com mais profundidade como Glauber busca trabalhar o sincretismo religioso como um fator positivo no processo da revolução, potencializando um rito que já havia se transformado em uma energia negativa.

No seu livro *Revolução do Cinema Novo* vamos encontrar um conjunto de passagens onde Glauber busca justificar sua fé na “cultura negra brasileira” como instrumento de potencialização:

A força negra, que é uma força de misticismo, não está concentrada exclusivamente entre os camponeses. Ninguém no Brasil está completamente alheio às coisas da macumba e do misticismo, mesmo que se trate de burgueses e aristocratas. (ROCHA. 1981, pg. 169); Mas a lenda de São Jorge e do dragão é muito popular no Brasil. Além do mais, existe uma afinidade com alguns mitos africanos. Na religião africana, São Jorge corresponde a Oxóssi. (ROCHA. 1981, pg. 170); É preciso também considerar que a religião negra criou no Brasil seu teatro, sua estrutura dramática, sua técnica de interpretação, sua cultura, sua música... Toda mobilização é sempre em decorrência do espetáculo. (ROCHA. 1981, pg. 178).

Frente a todos esses argumentos eu pergunto: tudo isso para adorar principalmente a quem? Ao deus branco que é dos brancos e que nunca abraçou os negros. O braço desse deus serviu apenas para acorrentar e depois castigar aqueles que hoje, de forma submissa, o adoram no altar das catedrais.

Todas as citações anteriores parecem contradizer Luiz Carlos Maciel quando este afirma que:

Barravento revela a preocupação fundamental de Glauber com a alienação religiosa do povo brasileiro. Nele, as crenças religiosas dos pescadores de uma praia da Bahia são o grande obstáculo para a luta de libertação do jugo econômico a que estão submetidos. São as crenças que impedem a rebelião. São elas que impedem a humanização. (MACIEL. 1965, pg. 201).

E se essa era a preocupação de Glauber como afirma Maciel porque recorre Firmino ao despacho? Essa minha pergunta poderia responder à outra inquietação quando discuto que certos elementos da “cultura negra”, como o despacho, não tem mais o seu valor

antropológico-cultural. Ele agora, assim como foi mostrado no filme, é apenas um elemento negativo de destruição assumido pela “nossa sociedade” que a ele recorre como foi o caso de Firmino. Seguindo a linha de pensamento que busco desenvolver, Xavier interroga: *“Se o primeiro fracasso marca o abandono dessa tática que pressupõe, por que adota novamente quando propõe a sedução de Aruã?”*. (XAVIER. 2009, pg. 61). No filme quando a proposta de Firmino é rechaçada pela mãe-de-santo pela dimensão “sacrílega” de tal investida, reafirmando com isso a condição sagrada do protegido do Mestre que é Aruã, o que resta a Firmino é buscar Pai Tião figura marginal em relação ao sistema religioso da comunidade, que logo se prestará à tarefa. Com isso não estaria Glauber justificando com o seu filme uma crença oficial, que ele supostamente buscava combater por ser um instrumento de alienação? Ou seja, dentro da comunidade haveria a “pureza do Candomblé” que toda a comunidade seguia como elemento de confiança e força, em contraposição às energias do mal representadas naquele momento por Pai Tião, Firmino e Cota. Em Aruã *“feitiço não pega ele nunca”*, ele tem *“a proteção divina”* é o diálogo existente no filme, ou seja, o terreiro da mãe-de-santo é justificável, não destrói, é um elemento de força no qual se deve confiar e nesse terreiro não entra despacho, entra somente a fé. O despacho e as energias do mal vêm do terreiro de Pai Tião. A prova dessas energias do mal foi que Cota transformada em “puta”, terminou morrendo como consequência por haver buscado o caminho do mal, enquanto Naína, a mulher branca que busca a Mãe-de-santo é salva e entregue em forma virgem ao Santo para depois ser entregue a Aruã como esposa imaculada. É interessante observar também que o suposto agente da mudança social, econômica, cultural e política da comunidade de Buraquinho, Firmino é identificado com o mal quando ele se liga a Pai Tião e não à Mãe-de-santo. Na página 50 do livro *Sertão Mar* Xavier escreve que *“Se Aruã repete Firmino, talvez refaça o percurso de volta, cidade-aldeia, para agir como ele (Firmino, grifo meu), que assume o discurso da política e da consciência transformadora enquanto tece uma prática que o envolve no sagrado”* (XAVIER. 2009, pg. 50) o que implica numa contradição porque Firmino não se envolve com o sagrado representado nesse caso pelo terreiro da Mãe-de-santo, porque ela não o aceita nesse lugar o que o faz buscar pelo Pai Tião que representa o mal através dos seus despachos.

Na busca por mostrar a contradição apresentada por Glauber no seu filme relacionada ao tema religioso que justifica o *oficial* e o *não oficial*, e que é transposta também para

o cristianismo católico, traço aqui um paralelo entre *Barravento* e *O pagador de promessas*. Em *O pagador* o personagem Zé do Burro faz sua promessa no terreiro de Iansã, dentro do Candomblé, porém essa “força maior” não dirige o personagem ao divino negro como se poderia esperar, e sim ao divino branco católico representado através da imagem de Santa Bárbara e a igreja. A mão que batuca na primeira imagem de *O pagador* desaparece na hora da prece dando lugar ao Senhor Jesus. No caso de *Barravento*, e ainda que o tocador de atabaque se faça presente na cerimônia do Candomblé da mãe-de-santo, a representação divina dos negros perde o seu protagonismo quando na jogada de búzios a figura principal que se destaca no olhar da câmera é o crucifixo. Sendo assim, as duas passagens, de maneira distinta, terminam por nos leva a enxergar no simbolismo cristão o elemento central da fé. O negro nesse caso é apenas um elemento introdutório, que abre as cortinas para o surgimento do deus na cruz.

Retornando à entrevista com Ismail Xavier retirada do *dvdB*, ele aponta:

Há uma ideia de mergulhar naquela comunidade e isso tem força a ponto de criar uma situação que para mim é muito forte que é essa ambivalência pois existe uma explícita postura de criticar aquilo que na época se diria alienação religiosa, o fato que a religião afasta os pescadores de um entendimento do mecanismo de exploração dentro do qual eles estariam sufocados. Mas por outro lado, esse mergulho na comunidade faz com que os valores dela se imponham. Só se pode entender o que acontece se você aceita a validade dos códigos daquela comunidade onde o filme mergulha. Essa convivência de valores que, muitas vezes, numa obra mais homogênea elas seriam impossíveis de encontrar. (XAVIER. dvdB).

Nesta passagem observamos alguns elementos que merecem ser analisados. O articulista afirma que “*esse mergulho na comunidade faz com que os valores dela se imponham*” e que torna necessário aceitar “*a validade dos códigos*” da comunidade para entender o que ali se passa. Na primeira passagem Xavier não discute como esses “valores” foram construídos, quem os definiu e sobre que princípios. Ele se esqueceu do principal personagem: o colonizador e sua igreja. Na segunda passagem considero que se eu aceito “*a validade dos códigos*” de uma comunidade afetada pelo cristianismo, eu assumo necessariamente uma postura de respeito por aquilo que eu desejo destruir, aceito uma moral social e cultural dominante que no primeiro instante eu também negava. Frente a essa aceitação inicia-se então um diálogo que pode levar a um desvio ideológico fazendo-me respeitar códigos de valores morais do inimigo que combato. Recordo-me que em uma reunião com a comunidade negra da cidade de Diamantina para comemorar o dia da “consciência negra”, um senhor já bastante idoso pediu a

palavra e disse que ele agradecia a igreja católica e a deus por haver permanecido vivo frente à situação de escravização que ele viveu. Ou seja, o colonizado quando perde sua origem fica grato ao colonizador por oferecer a ele uma nova esperança divina, mesmo que esse deus tenha sido o seu principal inimigo. Essa submissão é aceita inclusive por aqueles que se dizem intelectual, homem culto, como foi o caso de Justo Sierra, um dos mais importantes pensadores mexicanos, criador e dirigente máximo por anos da Universidade Nacional do México – UNAM ao dizer que:

La raza aborígen pagó a la Iglesia el inmenso favor que recibió de ella, porque ella le salvó la vida: así lo sabían e lo creían, abdicando entre sus manos toda su personalidad. (...) Salvar la familia vencida, (...) encender en las almas de los siervos la esperanza, es la obra de los grandes misioneros cristianos en la Nueva España. (SIERRA. 1985, pg. 58).

Não é exatamente isto que fazem também os negros quando assumem o cristianismo como base de sua cultura? Este povo negro estaria pagando “*a la Iglesia el inmenso favor que recibió de ella, porque ella le salvó la vida*”? Essa atitude de um povo que busca se autodenominar como afrodescendente, buscando com isso respeitabilidade e privilégio social, é a mais vergonhosa postura de submissão frente ao opressor histórico.

Robert Stam ao abordar o tema do misticismo que aparece no filme diz que “*O que comunica o filme é muito respeito porque você está dentro daquele mundo. Você sente um respeito, a “mise-en-scène, você sente a beleza. O Candomblé é integrado ao filme, não é decorativo, pitoresco, não é turístico como no filme de Anselmo Duarte*” (O Pagador de Promessas, grifo meu). (STAM. dvdB). Aqui se observa outra vez a questão da moral: “*o que comunica o filme é muito respeito*”, afirma Stam. Deve-se respeitar algo invadido para a partir dele construir um novo espaço?

Para exemplificar melhor sua observação, Stam comenta:

Na mesma época de “Barravento” saiu o filme de Roger Vadin: “E Deus criou a mulher...”. Você vê o contrário de Glauber porque a música afro-cubana lá (no filme de Vadin, grifo meu) vira afrodisíaca. Isso é o contrário do que diz Glauber, porque o clichê era ver a música africanizada como estimulante quase como se fosse uma coisa sexual, não uma religião. (STAM. dvdB).

Aqui também se observa um aspecto moralista, pois quando no filme aparece o Candomblé com seus ritos e batuques quem disse que ele não transmitia uma sensação afrodisíaca, já que a moça de olhos verdes foi entregue virgem ao Santo por um ano. E enquanto acontece o ritual do Candomblé, a moça negra Cota aparece em outra cena do filme envolvida sexualmente com Aruã.

O historiador Sodré observa também que:

Tem uma cena interessante que é a cena do Ebó de arriar as coisas. A maneira interessante que a atriz faz o corte do cabelo que ela se submete, do ponto de vista positivo, àquele rito, mas no final ela se volta com duas pessoas: ela e mais a divindade que carrega. E aí nesse momento se confirma o quê? O amor. Ela se prepara para o amor pela via da iniciação religiosa. (SODRÉ. dvdB).

Em uma das cenas do filme a Iaiô diz pra garota: “Se você quer casar com Aruã tem que satisfazer o Santo”. Ou seja, entregar-se a ele. Através dessa observação de Sodré e da cena do filme podemos perceber dois aspectos relacionados ao preconceito racial que o filme deixa escapar: primeiro, que Cota, moça que satisfaz os desejos sexuais tanto de Firmino como de Aruã é negra e puta e está relacionada ao enfeitiçamento que é coisa do mal. O sentimento de amor, sentimento primordialmente cristão, está representado na figura da moça branca, de olhos azuis que se guardaria por um ano como voto de castidade para o futuro casamento com Aruã. Ela seria também um desejo de amor do Firmino, já que com Cota ele tem apenas um “encontro carnal”. E é difícil compreender como e por que essa moça branca foi aparecer naquela comunidade onde todos os seus outros membros são negros oriundos da África. Outro aspecto que contesta tanto a Stam como a Sodré é que uma virgem foi entregue primeiro ao Santo para depois ser possuída por Aruã.

Glauber Rocha está metido no meio desse debate sobre cultura afro-brasileira, Candomblé, Orixás e etc. Abram os então a palavra para ele:

Eu acredito que toda forma de religião é mistificantes porque gira em torno de mitologias fixas e eu não admito deuses em nenhum espaço, não tenho um ponto referencial e simbólico, mitológico que me controle, então, quer dizer, eu tenho um grande respeito pela cultura negra como um fenômeno cultural de uma sociedade oprimida que consegue realmente criar toda sua ritualística e se preservar dentro disso e se desenvolver inclusive nessa perspectiva. (ROCHA. dvdB).

Em um processo construtivo de uma revolução, como pretendia Glauber com o seu cinema, manter “um grande respeito pela cultura negra como um fenômeno cultural de uma sociedade oprimida que consegue realmente criar toda sua ritualística e se preservar dentro disso e se desenvolver inclusive nessa perspectiva” é uma contradição. A sociedade negra não foi só oprimida, foi também colonizada, então não se pode respeitar essa “sua cultura” como um todo homogêneo porque em grande medida ela continua invadida e ainda dominada pelo opressor, no caso, o cristianismo e sua moral. Por tanto a ritualística dita afro-brasileira tem profundas marcas do crucifixo, dos rosários, dos são Jorge, santa bárbara, oratórios e da lavagem de escadarias de igrejas

católicas, atitude primordial dos afrodescendentes baianos, elementos que não podem ser considerados como *cultura negra*.

Outro cineasta, Orlando Senna, nos fala sobre o conflito do seu amigo Glauber influenciado pelo marxismo e a sua inserção no mundo da cultura do Candomblé:

A relação de Glauber e outros amigos, que foi uma relação muito rápida e já muito próxima desde o início com o Candomblé, eu diria um pouco além, com a filosofia Yorubá, é de um impacto arrasador. (...) Glauber tem uma formação presbiteriana. Eles são a única religião do cisma, ou seja, a única religião cristã que não transfere a autoridade além do presbítero, ou seja, além do sacerdote que está em contato com você. (SENNÁ. dvdB).

Apesar dessa sua formação rígida no presbiterianismo cristão, Glauber torna-se amigo de uma pessoa que vai desempenhar um papel fundamental na introdução do cineasta ao mundo do Candomblé: Helinho Oliveira. O mesmo Senna é quem nos informa sobre esse processo:

A relação do Glauber com Helinho Oliveira foi importantíssimo em tudo no que se refere a essa aproximação, a essa abertura de possibilidade de diálogo entre a sociedade branca brasileira, que de alguma maneira, é inclusive racista e da cultura dos terreiros, da cultura do Candomblé, da grande cultura iorubá. E, em “Barravento”, ele também faz esta mesma ponte. Quando Glauber o convida para ser como um consultor no que se refere à religião iorubá, aos orixás, ele abre as portas e pela primeira vez na Bahia são filmados iaôs, ou seja, em possessão como se diz. (SENNÁ. dvdB).

O cineasta ainda nos explica que como jovens baianos:

Eles são escolhidos pelas grandes mães-de-santo que estavam rompendo a paliçada pelo lado de lá como o Helinho estava rompendo pelo lado de cá, em um entrosamento que é muito rápido, um conhecimento que é muito rápido (...) Glauber tá no meio disso de uma maneira muito especial porque o impacto acontece enquanto ele faz o “Barravento”. Então é durante a filmagem que esse aprofundamento, que esse mergulho no mundo ioruba acontece com o Glauber. (SENNÁ. dvdB).

E como resultado dessa imersão na filosofia ioruba, Senna acredita que:

No filme sim pode existir a discussão do tema idealismo e marxismo, mas que ela acontece, está presente, enquanto está acontecendo na cabeça de quem está fazendo o filme, ou seja, enquanto está cozinhando, enquanto está fervendo. (SENNÁ. dvdB).

É interessante se perguntar: porque na “cultura negra” brasileira usa-se a denominação de *Santo*, um termo eminentemente cristão, para identificar um personagem do candomblé; porque Glauber usa o sobrenome *Bispo dos Santos*, títulos católicos cristãos, no personagem Firmino que era um representante do povo negro; porque o título do filme *Bahia de Todos os Santos* não é *Bahia de Todos os Orixás*?

A historiadora Silva Carvalho nos fala sobre um artigo escrito por Glauber no *Jornal da Bahia* logo após a realização do filme *Barravento*. Nesse escrito ele diz:

Uma experiência muda o homem mais que um milhão de teorias ou o tempo infinito gasto nos estudos. Compreendemos a dura realidade do subdesenvolvimento nacional e que a crise do cinema é associada e consequente da crise geral de fome que nos envolve. Por isso, em tese, o filme não pode ser arte. (CARVALHO. dvdB).

“É essa ideia que ele justifica, escreve Carvalho, porque “*Barravento*” é um manifesto e não mais uma experimentação como ele fazia”. (CARVALHO. dvdB). Aqui cabe lembrar que Glauber vinha de duas experimentações cinematográficas anteriores com os filmes *O pátio* (1959) e *Cruz na Praça* (1960).

Nesta passagem podemos observar os dois elementos básicos da *Eztetyka da fome* que são motivo de análise no projeto. O primeiro deles refere-se ao problema mimético de submissão quando Glauber assume a ideia do *subdesenvolvimento nacional* e por tanto, nele o cineasta também se inclui como parte do povo brasileiro. O segundo elemento é a *fome*, aqui relacionada não só ao aspecto das limitações materiais para a realização de cinema no Brasil como aos seus aspectos sociais.

A estética do filme através da linguagem cinematográfica

O professor Vieira aponta algumas cenas de *Barravento*, aonde o aspecto estético se destaca como instrumento pedagógico:

O registro das cerimônias religiosas afro-brasileiras, do Candomblé, a menina que corta o cabelo e vai para a Camarinha, isso já estava presente em “O Pagador de Promessas” mas acho que no Barravento ele ganha um estatuto assim mais forte exatamente por essa filmagem natural, essa ideia de luz, essa localização desse universo religioso, lado a lado com a comunidade de pescadores. A comunidade sendo filmada no seu ambiente local. Essa presença de redes de pesca, no trabalho das rendadeiras que aparece detalhado, quase como uma etnografia, é um registro etnográfico. É certamente um registro antropológico. Isso sempre vai ter um caráter documental pelas próprias caras das pessoas, umas caras que a gente não estava muito acostumado a ver no cinema brasileiro. (VIEIRA. dvdB).

Para Robert Stam:

Antes do “Barravento” não tinha outro filme elogiando o Candomblé. Toda a música do filme é afro-brasileira. Não tem uma música europeia, uma música que a gente chama de “comentativa”. O Glauber, não. A música é um elemento estrutural do filme. Esse é o lado modernista dele. (STAM. dvdB).

No mesmo documento no qual Glauber faz uma reflexão sobre o seu trabalho em *Barravento*, Maria Silva Carvalho aponta que:

Ele faz também uma passagem por autores que teriam influenciado ele e é uma coisa interessante porque a gente pode vincular muito claramente “Barravento” com “A Terra Treme”, de Visconti, mas ele diz que sabia o que era, mas não tinha visto. Eu acho isso muito interessante porque nessa dimensão de crítica, Glauber e a gente pode pensar o fenômeno que estava acontecendo aqui na Bahia, nesse lugar longínquo, provinciano, de um modo muito parecido com o que estava acontecendo na Europa, por exemplo, se a gente pensar na Nouvelle Vague francesa, nos críticos e cineastas da Nouvelle Vague francesa. (CARVALHO. dvdB).

O destaque de Sodré acontece em relação ao papel desempenhado por *Barravento* no sentido de elevar as características estéticas da beleza negra:

Na época os negros usavam o cabelo como ele (Firmino, grifo meu) usava. Passava um tipo de alisante, o nome do alisante era “venha cá, alise o cabelo duro sem queimar”. E quando a pessoa atingia o status de artista não podia usar o cabelo igual ao meu (crespo natural, grifo meu). Tinha que ter a “bába”, a “babinha”. O Grande Otelo tinha, o Blackout tinha. Ao atingir o status de artista, o preto só se apresentava com um cabelo deste. Então esse é um fato antropológico também. (SODRÉ. dvdB).

Em relação às mulheres afrodescendentes ele afirma que:

Muitas mulheres negras saíram dali com sua autoestima lá em cima por três fatores: grande artista, corpo escultural, e acima de tudo uma mulher belíssima (aqui ele se refere à personagem Cota, vivida por Luiza Maranhão). Então até a escolha da personagem foi com requinte. A Luiza Maranhão, ela saiu na capa de uma revista (revista Cruzeiro, grifo meu) não simplesmente por uma questão de valor estético. Historicamente botar uma mulher negra na capa naquele contexto, é uma ousadia. Só muito tempo depois, você teria miss negra desfilando. (SODRÉ. dvdB).

Apesar de uma relativa verdade histórica, nesta passagem e na anterior podemos observar alguns elementos que contribuem, mesmo que não tenha sido este o objetivo, para o fortalecimento do racismo na nossa sociedade: o cabelo alisado como uma imitação ao branco, coisa muito em moda também nos negros de hoje. Cota, a personagem, tinha cabelos alisados como Grande Otelo e Blackout; a presença de Luiza Maranhão na capa de *O Cruzeiro* não seria resultado do seu *corpo escultural* e por ser uma *mulher belíssima*? Se ao contrário da sua beleza escultural, Maranhão fosse uma negra de corpo desajeitado, sem beleza e cabelos duros, sua presença estaria garantida na capa da revista? O fato de que a mocinha do filme, interpretada por Lucy Carvalho, era branca e de olhos verdes complementa aspectos negativos relacionados ao racismo.

O professor João Luiz destaca o papel do movimento de câmera na construção da linguagem estética do filme:

Essa consciência do trabalho da câmera, movimento de câmera e aí você tem de repente ali um certo movimento, um plano de juntar o céu com a terra e pega a palmeira e o coqueiro lá em cima, aquilo vem aqui pra baixo, quer

dizer... O “Barravento” é isso, essas forças da natureza atuando assim na terra. É o movimento de câmera que faz isso. (VIEIRA. dvdB).

Considero oportuno esclarecer, que o plano citado pelo professor foi realizado pelo primeiro diretor de *Barravento* Luiz Paulino dos Santos. Esta informação é do próprio Glauber e aparece na sua entrevista no dvdB. O uso estético-didático da cena foi incluído no processo de montagem realizada por Nelson Pereira dos Santos em parceria com Glauber. O professor Vieira continua sua explicação: *“Em conversa com Ismail (Ismail Xavier, grifo meu), a gente uma vez falou num certo cruzamento, Eisenstein é óbvio, pela montagem, pelo tema, pelas figuras simbólicas, mas eu acho que também tem um viés de Orson Welles, muito importante principalmente nesse tratamento da paisagem”.* (VIEIRA. dvdB). E para Robert Stam, *“Nos primeiros minutos do filme tem quebras, a música subitamente muda, os planos mudam, a luz muda. Em parte isso tem a ver com as condições de produção do filme. Mas tem uma estética também”.* (STAM. dvdB).

Sobre “dar as costas” esteticamente para um cinema de estúdio como fazia Glauber, o professor João Luiz diz que:

Significavam várias coisas, a busca de uma luz mais natural, essa ideia de ir para a rua, a incorporação, por exemplo, de elementos, no momento que você sai pra fora, você perde um certo controle, a câmera está na rua. Ela tem inclusive um valor documental muito interessante. Você tem a paisagem, a paisagem humana. A paisagem física. A luz natural. (VIEIRA. dvdB).

Para Jean-Claude Bernardet *“A importância fundamental de Barravento na história do cinema brasileiro vem do fato de que é o primeiro filme (...) cuja estrutura transpõe para o plano da arte uma das estruturas da sociedade em que o filme se insere”.* (BERNARDET. 1967, pg. 57).

Glauber Rocha fala sobre as distintas influências estéticas no processo de realização do filme, influências estas que marcarão por um longo período o seu trabalho cinematográfico: *“Em Barravento (...) existem resíduos eisensteinianos, e primeiros planos no estilo Que Viva México!”.* (ROCHA. 1967, pg. 80). No livro *Revolução do Cinema Novo* ele confessa a influência eisensteiniana no início de sua carreira cinematográfica: *“Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros menos Saraceni e Joaquim Pedro eu defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas”.* (ROCHA. 1981, pg.15).

Numa outra entrevista para Gianni Menon, Glauber afirma:

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isto sempre me inspirei também por estas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existem entre este tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht. Brecht de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. (ROCHA. 1981, pg. 124).

No processo de montagem do filme realizada por Nelson Pereira vai acontecer um fato curioso que é o aprendizado mútuo entre Nelson Pereira dos Santos, responsável pela montagem final e Glauber, o diretor do filme. Orlando Senna é quem nos relata o fato:

Eu acho inclusive que esse encontro do Glauber e do Nelson pra montagem, traz um proveito enorme para ambos. Pra Glauber, traz a coisa que cinema não é ter a inspiração, organizá-la e meter bronca. Não, tem que dominar algumas técnicas, que, inicialmente nem Glauber nem ninguém de nossa turma achava que era tão necessário. “Não, isso é tão importante como o outro lado”, era o tom mais acima de Nelson Pereira. Isso foi o ganho de Glauber no encontro com o Nelson. E o ganho do Nelson, é o que ele sempre diz, quando o Glauber chegava, chegava o Cinema Novo. Conceito junto com a ação. Conceito e ação é a mesma coisa que era Glauber. Pro Nelson, isso foi um impulso enorme para sua carreira que tava também iniciando. (SENNA. dvdB).

O próprio Glauber confirma essa afirmação de Senna: “*E o Nelson que não tinha dinheiro para acabar a montagem de Mandacaru Vermelho e estava sem fazer nada... resolveu montar todos esses filmes... Pegou a montagem de “Barravento” e partiu para uma montagem épico-didática*”. (ROCHA. dvdB). É interessante observar que esta passagem da entrevista nos pareceria indicar o fato de que o conceito *épico-didático* usado por Glauber em seus filmes foi primeiramente adquirido pela influência do Nelson Pereira dos Santos e só posteriormente esse conceito seria aprofundado com a leitura de Brecht e Eisenstein.

Ainda escutando Senna e antes de passar a palavra a Glauber Rocha para assim finalizar a análise do Capítulo I, ele diz:

Veja, é a única experiência dele (Glauber, grifo meu) que ele faz um filme a partir de uma coisa anterior, a sua própria ideia... que é “Barravento”. Ele tem uma certa dificuldade. Ele faz um roteiro, se você ler o roteiro de “Barravento” escrito por ele é completamente diferente de qualquer roteiro que ele fez depois. Você sente que ele está amarrado, ele está angustiado. Ele se libera da influência neo-realista logo depois de “Barravento”. Ele é Eisenstein enquanto o resto do Cinema Novo continua sob influência neo-realista. Mas a partir daí, ele não é neo-realista, ele é épico. (SENNA. dvdB).

Jean-Claude Bernardet, ao analisar o filme no seu livro *Brasil em tempo de cinema* observa que “*Com Barravento, o cinema já não apresenta apenas problemas*

epidérmicos, embora graves, da sociedade brasileira, mas atinge estruturas profundas. Falta ainda adquirir uma consciência crítica dessas estruturas”. (BERNARDET, 1967, pg. 58). Ou seja, o filme ainda está no campo da denúncia social, ainda na expectativa de que o poder seja sensível ao problema, que compreenda a miséria do miserável daquela comunidade de analfabetos e doentes. Em *Barravento* ainda não está presente a coragem do esfomeado para usar da violência explícita como arma de sua revolução, de sua total libertação. A discussão do tema da violência como elemento estético-político só se manifestará mais tarde com a descoberta de Frantz Fanon e suas ideias expostas no livro *Os Condenados da Terra*, de onde Glauber busca retirar conceitos fundamentais para serem aplicados no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “*Espero começar meu filme sobre camponeses em fins de maio – que será aquele sentido debilmente revelado em Barravento, agora mais aprofundado*”. (ROCHA. 1997, pg. 180).

Quero aqui retomar ao letrero de abertura do filme usado na abertura deste capítulo pois penso que a partir dele, seria possível desenvolver uma tese. Porém o meu objetivo com o destaque é unicamente com o propósito de realizar algumas reflexões introdutórias ao tema principal deste trabalho que é a discussão em torno à *Eztetyka da Fome*. “*Cujos antepassados vieram escravos da África*”, aparece escrito no letrero. Existe a categoria do *escravo*? Hoje penso sinceramente que não existe a categoria do escravo e sim a categoria do sujeito que aceitou ser submetido, independentemente das causas políticas e sociais que o levaram a tal situação, já que em última instância existe a vida para ser entregue no lugar da “*escravização*”. Penso que para existir a categoria *escravo*, seria necessário que ela se inscrevesse em um plano quase metafísico, na *coisa em si*. O sujeito submetido, ao contrário, é uma situação criada, estabelecida através da força de quem submete. Assumir esta linguagem, independentemente da sua ideologia contrária a esse estado de coisas, como foi o caso de Glauber Rocha, não me parece muito adequado dentro de um filme que discute supostamente um caminho na direção libertária do povo negro.

Encontramos também a passagem “*permanecem até hoje os cultos aos Deuses africanos*”. Conforme a linha de análise crítica que a *Dissertação* vai desenvolver, esta afirmação do cineasta parece ter sido levada de maneira equivocada para o seu cinema. Como é possível tal afirmação, quando é mais do que notório a terrível colonização cristã assumida pelos negros na comemoração dos seus mais importantes ritos e cerimônias religiosas, incluindo o *Candomblé*, onde o crucifixo e “*santos*” como são

Jorge e santa Bárbara, entre outros como exemplo, assumem o papel preponderante na cerimônia mais importante dessa cultura?

Ainda no mesmo letreiro de abertura aparece que *“Todo este povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino”*. Ora, essas características não são de um povo cujos antepassados vieram da África e que mantém até hoje os cultos unicamente aos deuses africanos. Elas pertencem a um povo, uma comunidade que submetida ao cristianismo católico assumiram o trágico, o fatalismo e a passividade.

Vejamos o que diz Glauber Rocha quando aceitou realizar o filme:

Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de 90 dias nua praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas ideias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias. Ideias que não fossem minhas frustrações e complexos pessoais, mas que fossem universais, mesmo se consideradas no plano mais simples dos valores: mostrar ao mundo que, sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava. (ROCHA. 1981, pg. 13).

Nesta passagem, relacionada diretamente com a *Eztetyka da Fome* tema que será discutido com maior profundidade no *Capítulo IV*, já é possível observar dois aspectos básicos sobre os quais centrarei minha análise crítica: *primeiro*, o aspecto da submissão mimética quando ele diz *“mostrar ao mundo”*. Qual mundo é esse? O *“Terceiro Mundo”* ao qual Glauber dizia pertencer não tinha razão de ser, porque a suposta problemática que ele levantava já era vivida, e experimentada em toda sua extensão pelos habitantes desse *“lugar terceirizado”*. Logo esse *“mostrar ao mundo”* parece apontar em direção ao *“primeiro mundo”*, à *cultura civilizada*, ao *homem civilizado*, categorias especiais estas que no manifesto *A Eztetyka da Fome* foram identificadas como pertencentes a Europa e aos Estados Unidos de Norte América. E mostrar a esse *“mundo”* para quê, se esse mesmo mundo já tinha conhecimento dessa realidade, pois foi essa *cultura civilizada*, esse *homem civilizado* que a iniciou? Seria para lhes pedir a compreensão, assim como foi também exposto no referido manifesto de 1965? O segundo aspecto é a problemática do miserabilismo, da fome, pois Glauber diz que em Buraquinho, simbolizando a cultura afro-brasileira, *“habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica, escrava”*. Eis aqui então a *Eztetyka da fome*, que o cinema de

Glauber Rocha pretendia denunciar ao mundo, já que a função lateral do cinema é ser “veículo de ideias necessárias”.

Na entrevista com Lino Michiché publicada no livro *Revolução do Cinema Novo* sob o título *Uma filosofia como autobiografia*, o jornalista faz a seguinte observação a Glauber: “Indubitavelmente a passagem entre *Barravento* e *Deus e o Diabo* é um tanto brusca. Tem um pulo de estilo, de mundo poético, de ótica. Tem-se quase a sensação nesse sentido que *Barravento* seja mais uma introdução do que um primeiro capítulo da tua filmografia”. (ROCHA. 1981, pg. 208).

A experiência pela realização do filme *Barravento* vai deixar em Glauber marcas quase indelével, não somente em relação aos aspectos políticos como também em relação aos aspectos estéticos, por ter sido sua primeira experiência como diretor de um longa-metragem em condições ainda bastante precárias. Durante toda a sua carreira cinematográfica elas aparecerão de uma ou outra maneira, porém o que *Barravento* vai significar de forma inconfundível, é o de ser laboratório para que Glauber pudesse desenvolver o seu conceito exposto no manifesto *A Estetyka da Fome*.

Para finalizar este capítulo, uso as palavras de Glauber Rocha e o significado de *Barravento* para ele: “O ato de sacrifício passa a ser um ato de despojamento intelectual. (...) Em suma, posso dizer de público que o filme valeu mais que anos de estudo”. (ROCHA. *dvdB*). Ainda que aparentemente “negando” os estudos, a próxima obra do cineasta será exatamente um livro...

CAPÍTULO 2 – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro

Bom, estou escrevendo um livro para a Civilização Brasileira, que espero terminar antes de março e mandar para o prelo. É uma tentativa de conceituação crítica do cinema brasileiros. (ROCHA. Carta enviada a Jean-Claude Bernardet).

O objetivo central ao trabalhar este capítulo relacionado especificamente ao aspecto teórico dentro da obra do cineasta é o de apresentar argumentos que estão diretamente vinculados ao projeto e mostrar como nessa obra Glauber Rocha já aborda temas centrais de sua estética e do seu pensamento político como “método de autor/cinema de

autor”, *cinema/nacionalismo/populismo, povo* e, o conceito *fome* como significado das limitações técnicas-material para a realização de cinema no Brasil. Nesse sentido, mais do que uma análise detalhada sobre o livro como parte de uma visão histórica sobre o cinema do nosso país, aqui sirvo propositalmente dele como um instrumento de transição, como um intermediário facilitador para iluminar a análise de duas obras cinematográficas: *Barravento e Deus e o diabo na terra do sol*. Como método de trabalho neste capítulo específico, evitarei a interferência de opiniões pessoais, priorizando fundamentalmente as opiniões de críticos e cineastas em relação ao livro para em seguida apresentar o pensamento de Glauber Rocha e a influência das ideias políticas encontradas na obra em referência no processo de construção de sua estética.

Na orelha da primeira edição do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* publicado pela *Editora Civilização Brasileira* (1963) Alex Viany escreve:

Agressivo, irreverente, brilhante sempre, e impiedoso quando necessário é derrubar os inimigos – e também os falsos valores, ídolos e mitos – que atravancam o desenvolvimento do cinema brasileiro, este livro não só cumpre a promessa do título, marcando a maturidade da nova crítica cinematográfica, mas ainda nos dá, através das observações diretas de um de seus mais talentosos propulsores, um estudo das principais raízes, motivações, tribulações e ambições desse movimento que se convencionou chamar de cinema novo.

Nesse mesmo espaço Viany conclui: “

História cheia de estórias, ensaio e prática em íntima correlação, Revisão crítica do cinema brasileiro representa bem essa mocidade aparentemente confusa – e cada vez mais lúcida – que, para o bem do “Novo” e a danação geral dos derrotistas e alienados, saiu da crítica e dos clubes de cinema para invadir os laboratórios e os estúdios.

40 anos depois, Ismail Xavier no seu prefácio da nova edição do livro publicado agora pela COSAC (2003) expõe o seu ponto de vista:

Revisão crítica do cinema brasileiro é uma síntese da militância crítica que o jovem Glauber exercia desde que iniciou sua colaboração em revista e jornais da Bahia (...). Já identificado em seus valores, Glauber, ao condensar um programa de atuação em vários planos, retoma a sua avaliação dos cineastas, dos críticos e dos produtores. (...) Ao reunir as ideias, o essencial é demarcar os espaços, chamar para o confronto. O cinema novo é já uma realidade, e ele quer declarar quem a ele pertence e quem, estando fora, quer se apropriar de sua energia. (XAVIER. 2003, pg. 7/8).

Para isso transforma *Revisão crítica* numa grande teleologia do cinema brasileiro, do *cinema novo*, pois conforme o mesmo comentarista “*A teleologia não é a verdade histórica, ela engendra um programa*”. (XAVIER. revista *CULT*, no. 67, pg. 51) e nisso Glauber Rocha não está sozinho na história da arte, por isso o texto está “*empenhado*

em afirmar um programa para o cinema brasileiro, postura que se exprime na sua típica linguagem de manifesto”. (XAVIER. 2003, pg. 11).

Trabalhando ainda com o crítico e professor da Usp Ismail Xavier, em entrevista concedida ao jornalista Alexandre Agabiti Fernandez, ele afirma que:

Glauber faz um arranjo dos dados que queria mobilizar para sua intervenção, traçando um retrospecto para inventar uma tradição capaz de sustentar um projeto e um programa para o cinema brasileiro. Ele define valores, escolhe o que deve constar como inspiração e o que deve ser descartado, oferecendo o seu ideário e seu programa aos interlocutores contemporâneos. (XAVIER. Revista CULT, no. 67, s/d, pg. 48).

Na mesma edição da Cosac e Naify de 2003 encontramos no livro *Revisão* um capítulo específico denominado *Fortuna crítica* onde nela se publica um conjunto de opiniões de críticos e cineastas geradas a partir do lançamento do livro. Tomando como referência tais opiniões, busco argumentos que fortaleçam a análise crítica do projeto.

“Que defende, no fundo, Glauber Rocha em seu livro Revisão crítica do cinema brasileiro? pergunta o cineasta baiano Orlando Senna, para logo responder: “Sem dúvida, o filme de autor, o filme que não necessita segredos comerciais e industriais para ser mostrado ao povo e antes de tudo, o filme que possa levar a este povo os seus problemas mais importantes”. (ROCHA. 2003, pg. 186). Nessa mesma linha de pensamento, Luiz Carlos Maciel afirma que:

A tese central do livro de Glauber toca o nervo da questão do cinema brasileiro. Ele nos mostra que o cinema de autor, livre dos anêmicos monstros industriais (...) do cerceamento da liberdade criadora e da boçalidade transformada em sistema por aventureiros (...) é o único caminho artisticamente fértil e economicamente possível para o nosso cinema. (ROCHA. 2003, pg. 187).

O aspecto positivo da publicação do livro para Lucila Ribeiro é que através dele Glauber Rocha *“Exprimindo essa sua visão com a violência de quem é dono da verdade, xingando e elogiando rasgadamente (...) vem forçar muita gente a definir-se, a fazer as suas respectivas tomadas de posição, a discutir a tão discutível teoria de “cinema de autor”.* (ROCHA. 2003, pg. 202).

Esta mesma posição é assumida por Maciel quando ele diz que:

A integridade violenta e sem concessões com que o livro foi escrito exige esta tomada de posição. Seu estilo polêmico não é um artifício literário: é a maneira mais clara, mais explícita e mais inequívoca de seu autor encostar o leitor contra a parede, diante de uma opção decisiva. (ROCHA. 2003, pg. 187).

Observamos nestas passagens a presença de temas centrais como *povo, cinema de autor* que fazem parte do repertório político glauberiano. Vamos encontrar também ainda na fortuna crítica, opiniões relacionadas ao nacionalismo reformista e cinema como *expressão cultural*. Na opinião de Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha faz uma divisão artificial entre:

Cinema comercial e cinema de autor, o primeiro sendo a serviço do capitalismo reformista e o segundo sendo revolucionário. Essa divisão é falsa. Por enquanto, o cinema de autor que se faz no Brasil está a serviço do capitalismo reformista, como quase tudo aquilo que fazemos. A fronteira não está nítida. (ROCHA. 2003, pg.206).

Cecília Santos interroga na mesma fortuna crítica: *“Partir prá louca? Ou usar, dentro da estrutura que nos limita, os elementos que essa própria estrutura pode nos oferecer?”*. (ROCHA. 2003, pg. 202). Sua resposta é acompanhada do seguinte raciocínio:

Creio que a própria posição do grupo que faz cinema no Rio é uma resposta: teoricamente (e o livro de G.R. é um documento disso) revolução permanente, guerra de guerrilhas, coquetéis molotov em cima da indústria; na prática, aliança com a burguesia: Zé Magalhães Lins que o diga. (ROCHA. 2003, pg. 202).

Bernardet manifesta também uma contundente opinião sobre o mesmo tema:

No fim do livro, diz que a burguesia nacional precisa apoiar os independentes. Assim que essa burguesia os apoiar, o seu cinema se tornará inevitavelmente a favor do capitalismo reformista. Quer dizer, que, no fim do livro, a divisão inicial deixa de existir. Se G.R. estivesse coerente, perceberia que o que ele quer (não como cineasta, mas no livro) é o cinema de burguesia nacional, que vai se tornando a classe dirigente. (ROCHA. 2003, pg.207).

Na perspectiva do sistema tanto o cinema de autor como o cinema comercial e industrializado, são produtos legítimos, bem característicos, da aplicação de um dos dogmas mais ardorosamente defendidos pela sociedade capitalista: a livre iniciativa. Por isso e frente a essa realidade Roberto Santos afirma que:

Daí, inevitavelmente, por menos que desejemos, seremos obrigados a concluir, que o cinema de autor, ao contrário do que se afirma, rigidamente, G.R., não é, nunca foi e nem poderá ser, dentro do sistema vigente, um cinema essencialmente revolucionário. Poderá ser, quando muito, cinema reformista, com as inevitáveis incursões de autores revolucionários. (ROCHA. 2003, pg. 204).

Feita essa primeira exposição analítica a partir das opiniões de críticos e cineastas, cabe agora oferecer a palavra ao autor das ideias até aqui discutidas. Na introdução da primeira edição do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha expõe seu pensamento:

A cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal (...). o esforço para uma autoformação teórica ou prática é desumano (...). Assim, crítico, cineasta e diletante vivem em constante atraso com o núcleo dos acontecimentos cinematográficos. As ideias chegam envelhecidas ou superadas (...). Cada crítico é uma ilha; não existe pensamento cinematográfico brasileiro. (ROCHA. 2003, pg. 33/34).

Em relação aos futuros cineastas ele diz:

O aspirante a realizador sofre mais que o crítico: não há campo profissional, não há escolas de formação teórica, não há produções suficientes para manter uma prática ininterrupta e evolutiva. O aspirante é um suicida que se obriga a deixar os compromissos e sofrer as humilhações até, por jogo de azar, dirigir um filme. (ROCHA. 2003, pg. 34).

Frente a essa realidade Glauber começa a esboçar as ideias mestras que para ele deverão guiar os novos cineastas brasileiros. A primeira ideia que ele vai adotar é o “*método do autor*” também conhecido como “*cinema de autor*”. “*Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, aponta Glauber, adotei o “método do autor” para analisar sua história e suas contradições*”. (ROCHA. 2003, pg.36). Conforme Glauber a partir desse conceito a história do cinema não pode ser mais dividida em “período mudo e sonoro”. A história do cinema tem de ser vista, de Lumière a Jean Rouche, como “cinema comercial” e “cinema de autor”. Na opinião do cineasta o que mantém a eternidade de filmes realizados por Eisenstein, Vigo, Rossellini, Resnais e Godard, por exemplo, é a política de seus autores, a realidade que foi apreendida e plasmada em visão de mundo. Por isso “*O advento do “autor”, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo*” (ROCHA. 2003, pg.36). O cineasta apontava também que “*Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução*” e que “*A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente*” (ROCHA. 2003, pg. 36).

O segundo elemento do seu pensamento está relacionado às condições materiais para a produção cinematográfica independente no Brasil. Enfrentado diretamente à produção capitalista hollywoodiana ele se manifesta:

Se nos consideramos um povo já liberado do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica (...) não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de ideias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro – é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários. (ROCHA. 2003, pg. 96).

Ao referir-se à experiência levada adiante pela produtora brasileira *Vera Cruz* o cineasta assim se posiciona:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. (ROCHA. 2003, pg. 83).

No seu processo de construção de um novo cinema, Glauber realiza uma retrospectiva histórica na busca de um primeiro “cineasta guia” e encontra em Humberto Mauro o exemplo a seguir:

O princípio de produção do cinema novo universal é o filme anti-industrial: o filme que nasce com outra linguagem, porque nasce de uma crise econômica – rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das ideias. Logo, a tradição de Humberto Mauro não é apenas estética e cultural, mas é também uma tradição de produtor que não encontra eco no delírio milionário de hoje. Desta maneira, cremos que no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e nesse processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmula de indústria, mas em termos do filme como expressão do homem. (ROCHA. 2003, pg. 49)

Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão que seria o lema do *cinema novo* e também os dois elementos de sustentáculo no campo técnico/político para a consolidação da *Eztetyka da fome*, já aparecia de forma transparente no seu livro:

A técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarce de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. (...) E no momento que muitos jovens se libertaram do complexo de inferioridade e resolveram que seriam diretores de cinema brasileiro com dignidade, descobriam também, naquele exemplo, que podiam fazer cinema com “uma câmera e uma ideia” – este lema valeria, em 1961, como meu cavalo-de-batalha nas páginas do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. (ROCHA. 2003, pg. 106).

Nesse processo de enfrentamento com o cinema espetáculo, hollywoodiano e comercial, Glauber investe contra o academicismo: “*Pensam os retrógrados que cinema se aprende em academia tipo Escolas de Belas-Artes. Cinema é prática artesanal; se existir um autor, bem; se não existir, o mecânico ficará repetindo fórmulas*”. (ROCHA. 2003, pg. 144). Para logo em seguida afirmar que: “*Um cinema político não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem*”. (ROCHA. 2003, pg.141).

E por ser o cinema de Glauber uma arte eminentemente política, sua técnica não poderia ficar isenta de uma moralidade também política, moralidade esta que acompanhará o cineasta em todo o processo de construção de sua primeira Estética e que aparecerá

como síntese no seu manifesto *A Eztetyka da Fome*. Por isso no livro *Revisão Crítica* Glauber escreve:

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu contínuo diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadora. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer cinema novo contra o cinema mecânico. (ROCHA. 2003, pg. 54).

E na página 67 essa moral assume um caráter revolucionário: “*Eu tinha dito, e não fui eu quem descobriu, que a moral do cinema novo brasileiro é fatalmente revolucionária*”. No manifesto *A Eztetyka da Fome* o cineasta se posiciona dizendo que: “*É uma questão de moral que se refletirá no filme. No tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia*”. (ROCHA, 1981, pg. 33).

O “autor” inaugura um novo artista em nosso tempo e a câmera na mão com suas limitações técnicas-material deve se transformar em um potente instrumento para enfrentar e vencer o cinema hollywoodiano, o cinema do espetáculo, consolidando assim o caminho para outro cinema no Brasil, o *cinema novo*:

Na Bahia, Rex Schindler, Braga Netto, Roberto Pires e eu iniciávamos um surto de produção, com A grande feira e Barravento, filmes que iriam se juntar a outros dos novos cineastas do Rio de Janeiro. Começava então a se falar num termo que logo virou manchete, promoção, caos e bandeira contra a chanchada: cinema novo. (ROCHA. 2003, pg. 123).

O cineasta continua escrevendo que:

Naturalmente cinema novo começou a ser pronunciado aqui e ali: avidamente todos buscavam uma definição. (...) A fileira foi engrossada e todo o crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas. (ROCHA. 2003, pg. 130).

A crítica começou a exigir uma escola definida que justificasse *cinema novo*, então Glauber e seus novos companheiros definiram uma primeira estratégia:

Combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada. (...) A chanchada foi liquidada pelas raízes e o cinema novo ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do cinema novo 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada. (ROCHA. 2003, pg. 131/132).

Nessa *outra luta* a ser travada Glauber incluiria o *povo* como símbolo do seu primeiro cinema, um povo que faz parte da tragédia brasileira:

Está certo que não tínhamos quadros profissionais: mas o filme brasileiro já estava se definindo desde 1920 (...) para alcançar um resultado que, logicamente, só poderia surgir das forças vivas da tragédia popular brasileira em mãos de cineastas integrados nesse processo. (ROCHA. 2003, pg. 75).

Como exemplo de cineasta integrado nesse processo popular da revolução brasileira, Glauber cita Alex Vianny afirmando que:

*É uma peça básica no cinema novo, busca um caminho na sua experiência pessoal – contribuição para que o filme brasileiro se defina num futuro bem próximo: realismo crítico, não denunciando o povo às classes dirigentes (erro ideológico de *O pagador de promessas*, *Assalto ao trem pagador* e *Tocaia no asfalto*), mas despertando no povo, mesmo na crítica impiedosa, sua alienação, a consciência de sua força que, organizada, mudará o seu destino. (ROCHA. 2003, pg. 104).*

No filme *Rio 40 graus* o cineasta encontra também um exemplo de como o povo deve ser tratado: “*Rio 40 graus era um filme popular, mas não era populista: não denunciava o povo, às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo: sua intenção vinda de baixo e para cima, era revolucionária de não-reformista*”. (ROCHA. 2003, pg.105). Mas foi comentando *Garrincha, alegria do povo* documentário realizado por Joaquim Pedro que Glauber sintetizou os seus sentimentos políticos, logo plasmados na sua *Eztetyka da Fome*:

Garrincha é um tipo de cinema-verdade (...) Um poema épico, maior do que todos até hoje escritos na literatura brasileira, eis Garrincha, alegria do povo, documentário sobre o futebol brasileiro, mas antes de tudo visão do povo, do amor do povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o imprevisto sofrido do povo. (ROCHA. 2003, pg. 149).

E finaliza o seu comentário dizendo que “*Garrincha canta no tom dos poetas épicos, na unidade de um cineasta que soube montar (...) a desesperada alegria do povo brasileiro nos campos de futebol*”. (ROCHA. 2003, pg. 151).

O aspecto nacionalista do pensamento glauberiano vai aparecer muito claramente no seu livro quando ele discute as condições materiais para realizar cinema no Brasil. A burguesia nacional é chamada a apoiar o cinema brasileiro frente à invasão norte-americana:

Tudo é muito claro: o que se precisa intensificar é a união dos independentes contra o trust americano – a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira e mais do eu nunca, agora, este amadurecimento político de um povo necessita de legenda: o cinema é nosso, como no caso do petróleo. Eis porque, ao invés de co-produções, a burguesia nacional precisa apoiar os independentes; o cinema é, mais do que a imprensa, a força das ideias novas no Brasil; as ideias de independência econômica, política e cultural da exploração imperialista. (...) Torcer a realidade e deixar que nossa matéria-prima – povo problemas deste

povo-paisagem seja fotografada por estrangeiros – é a mesma coisa que deixar levar as areias monazíticas como já levaram a borracha. Como o petróleo, o cinema tem de ficar aqui. (ROCHA. 2003, pg. 176).

No dia 12 de agosto de 1961 Glauber publica no Suplemento *Dominical do Jornal do Brasil - SDJB* o que ele denominou de artigo-manifesto:

Cinema novo em marcha: (...) Queremos um crédito de confiança. Não desejamos nada mais. E caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados – vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16 mm (se não houver 35), improvisando na rua, montando material já existente. (ROCHA. 2003, pg. 128).

A política do autor deve ser *violenta* mas aqui essa palavra ainda não contém o significado mais profundo de força e ação revolucionária que vai demarcar a palavra *violência* na sua *Eztetyka da fome*. Até esse momento o cineasta brasileiro ainda trafegava no campo da denúncia social, seja através da mensagem cinematográfica (*Barravento*) ou através de seus escritos. A *violência* como expressão revolucionária vai aparecer logo em seguida no seu novo filme *Deus e o diabo na terra do sol* relacionada não à fome das limitações técnicas-material de um estúdio e seus equipamentos para a realização de um filme mas à *fome/miserabilismo social, à fome/povo*.

Enfrentado diretamente a uma cultura que ele define como subdesenvolvida e colonizada, Glauber propõe discutir através do seu cinema, um caminho que leve à consolidação de uma cultura própria que absorva elementos tais como sincretismo religioso, manifestações de caráter popular, antropofagia cultural, influências afro/indígena, entre outros. No livro *Revisão Crítica* já encontramos suas primeiras inquietudes:

Se a crítica brasileira da época não procedesse com o idealismo de Octavio de Faria, o inegável talento de Mário Peixoto poderia ser salvo: o culto ao cineasta, a mistificação de Limite, a lenda burguesa significam até hoje, como mais tarde aconteceria com O cangaceiro e O pagador de promessas, abortos típicos de uma cultura subdesenvolvida. (ROCHA. 2003, pg. 67)

Comentando o filme *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni, 1959), Glauber cita no seu livro um artigo que ele escreveu para o *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB* no dia 6 de agosto de 1960:

A modernidade de Arraial do Cabo está na inventiva em progresso, na autenticidade dos criadores que esqueceram os mestres (...). É desta independência cultural que nasce o filme brasileiro. Não porque tem temas nacionais (...). A arte brasileira precisa se nacionalizar através de sua expressão. (ROCHA. 2003, pg.125).

Mas apesar dessa sua busca pela construção e consolidação de uma cultura nacional, ele mesmo deixa uma interrogação: “*O surto cresce e, por mais que sejamos visionários, afirmaremos que a cultura brasileira está entrando na idade do cinema, quando o velho mundo se consome no último pensamento da nouvelle vague. Isto será um bem ou um mal?*”. (ROCHA. 2003, pg. 126).

Ao analisar o filme *Aruanda* de Linduarte Noronha Glauber expressa:

O que assinalei em 1960 sobre Aruanda, sustento até hoje, e mais, depois que o revi várias vezes nos últimos dois anos: O Quilombo da Talhada restou dos antigos quilombos. Um preto e sua família, Zé Bento, chegou lá e construiu uma aldeiola. As gentes que vieram depois fizeram e continuam fazendo cerâmica. Vendem nas feiras próximas. É uma civilização na idade do barro, com mil anos de atraso. (...) A moça faz o pote com as mãos. (...) Quando pronto o pote, se anuncia outra árdua descida à aldeia longínqua, onde (...) o produto é vendido a preço irrisório. A semana seguinte é a continuidade do secular e trágico ciclo de miséria nordestina. (...) Realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens. Fiquemos certos de que Aruanda quis ser verdade antes de ser narrativa. (ROCHA. 2003, pg. 145).

Ele inclusive regressa a Humberto Muro para justificar seus argumentos:

Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra como única e poderosa expressão do cinema novo no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante. (ROCHA. 2003, pg. 54).

O final desta passagem é uma clara referência ao papel que deveria desempenhar o filme *Barravento*, que pretendia denunciar a situação de miséria na qual vivia um povo *triste e faminto* ao meio de uma *paisagem exuberante*.

Glauber assistiu dezenas de filmes e documentários brasileiros para escrever o seu livro, concentrando sua análise sobre aqueles que ele considerou mais representativos para ilustrar o caminho do cinema nacional. Ele já havia produzido alguns filmes, documentários e dirigido *Barravento*, mas sendo ele um *cangaceiro de conquista*, assim como ele mesmo se definia, o seu sonho parecia lhe encaminhar para a realização de um filme de cangaço que redimira o sertão, essa terra feita de mistura trágica como assim ele a via: “*O Nordeste como existência trágica, está concentrado justamente nas áreas de Alagoas e Pernambuco para cima, abrangendo a Paraíba*”. (pg. 144/145). E o cineasta deixa transparecer no seu livro um sinal do seu desejo:

Lima Barreto criou um drama de aventuras convencional e psicologicamente primário, ilustrado pelas místicas figuras de chapéu de couro, estrelas de prata e crueldade cômicas. O cangaço, como fenômeno de rebeldia místico-

anárquica surgido do sistema latifundiário nordestino, agravado pelas secas, não era situado. Uma estória do tempo que havia cangaceiros, uma fábula romântica de exaltação à terra. (ROCHA. 2003, pg. 91).

E logo finaliza seu comentário com estas palavras:

O Cangaceiro (...) deixou sua pequena contribuição. Batendo recordes de bilheteria, apontaria (...) um caminho certo para a criação de um gênero no cinema brasileiro. Sou dos maiores defensores dos nordesterns (...). Está faltando um cineasta que revise os padrões de O cangaceiro. (ROCHA. 2003, Pg. 96).

Não demorou muito para que um cineasta brasileiro propusesse revisar os padrões de *O cangaceiro*. Um jovem diretor que logo se tornaria mundialmente conhecido com o nome de Glauber Rocha através do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Mas o sertão foi mesmo revisado?

O cineasta que disse que “*A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões*” (ROCHA. 2003, pg. 154/155) levando tudo isso para a sua obra cinematográfica como síntese de uma proposta de cultura popular como instrumento da revolução brasileira, parece haver esquecido o que ele mesmo havia escrito no seu livro ao comentar o filme *O pagador de promessas*:

O Pagador de promessas excita o tempo todo: não provoca a menor reflexão. O homem humilde e simples é contaminado pelo misticismo de Zé do Burro e, como ele, quer destruir aquele padre para entrar na Igreja. E mesmo que a entrada na Igreja fosse simbólica, o símbolo é maior em si mesmo. (ROCHA. 2003, pg. 164).

Um dos objetivos fundamentais dos próximos capítulos deste projeto é analisar exatamente como Glauber, ao tentar potencializar através do seu cinema elementos de uma cultura colonizada e dominada esqueceu que “*o símbolo é maior em si mesmo*”.

CAPÍTULO 3 – Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)

Espero começar meu filme sobre camponeses em fins de maio – que será aquele sentido debilmente revelado em Barravento, agora mais aprofundado. (ROCHA. Carta a Jean-Claude Bernardet de 1963. 1997, pg. 180).

O filme conta a estória do vaqueiro *Manuel* (Geraldo del Rey) que, após assassinar o fazendeiro que o explorava, se refugia em Monte Santo, sob a proteção do *beato Sebastião* (Lídio Silva) e de seus seguidores. Cumprindo ordens da Igreja e do

latifúndio, o grupo é massacrado por *Antônio das Mortes* (Maurício do Vale), que decide não matar Manuel e Rosa (Ioná Magalhães), sua mulher. Eles se unem ao bando de *Corisco* (Othon Bastos), que também vai ser morto por Antônio em um desafio e, no final, eles saem em direção ao mar.

Escutando as versões dos comentaristas que aparecem no DVD remasterizado analisando o filme, vamos descobrir que no mesmo momento em que Glauber planejava o seu trabalho ele vivia uma experiência pessoal de relações sociais que lhe influenciaram bastante, que incentivou de forma decisiva a vontade política para a concretização do filme, que era o ambiente baiano de Salvador naquele momento. Glauber vivia cotidianamente em um ambiente cercado de pessoas onde se destacava a arquiteta Lina Bardi, o reitor da Universidade da Bahia com suas ações renovadoras no campo cultural da cidade, se inaugurava o Teatro Castro Alves que inclusive encenaria a peça *A Ópera dos Quatro Vintém* de Bertold Brecht, e que pega fogo antes de sua inauguração, mas, mesmo sobre os escombros, a arquiteta Lina Bardi monta o cenário criando ali um ambiente que vai se aproximar das limitações materiais da estética glauberiana. Outro elemento importante foi a influência musical clássica da namorada sobre o cineasta já que ela tocava na orquestra sinfônica e daí sem dúvida alguma lhe vem as primeiras ideias do uso do gênero clássico, pensado primeiramente no roteiro em torno de Bach e Beethoven para depois chegar até Villa Lobos.

Fator decisivo também foi o movimento cinematográfico independente que já circulava por muitos países e já iniciante no Brasil e em Salvador. Walter Lima Júnior, cineasta que trabalhou o roteiro de *Deus e o Diabo* junto com Glauber e, segundo suas palavras foi quem apresentou Villa Lobos para o cineasta já que ele ainda não conhecia a obra do músico brasileiro, oferece sua versão sobre aquele momento. O trecho da entrevista foi retirado do DVD que acompanha a obra remasterizada de *Deus e o Diabo*:

Eu acho que ele imbuído de todas essas ideias, mais aquele cara que tinha vindo lá do Rio de Janeiro (Walter Lima Júnior, grifo meu), mais aqueles amigos tão férteis que estavam ali em torno dele, o Paulo Gil Soares que foi fundamental ajudando ele fazer o filme, ele parte para fazer o filme dele com algumas certezas, ele não tinha mais as mesmas dúvidas que ele tinha para fazer Barravento. Ele agora vai com mais garra. E é nesse ânimo que a gente começa a procurar o primeiro perfil do filme. (dvdDD).²

² Entrevista retirada do segundo DVD que acompanha a versão remasterizada do filme *Barravento* (Coleção Glauber Rocha), obras editadas através da Paloma Cinematográfica e Tempo Glauber, patrocinado pela Petrobras através da

O mesmo Walter Lima fala sobre o ambiente no qual vivia toda a equipe que participou das filmagens e como essa experiência marcou para sempre a sua vida:

Deus e o Diabo é um filme em que o coletivo foi determinante pra ele (Glauber, grifo meu). A vontade de fazer um filme, que saísse ao mesmo tempo da cabeça de uma pessoa assim tão generosa e tão talentosa quanto ele, mas ao mesmo tempo ajudado por pessoas absolutamente apaixonadas por aquilo. Isso é uma coisa assim muito rica, marca tua vida, é inesquecível isso. (dvdDD).

Em uma carta escrita ao amigo e cineasta Paulo César Saraceni em janeiro de 1962, Glauber lhe conta sobre as primeiras ideias do filme:

Este filme será uma das grandes bandeiras revolucionárias do norte. (...) porque não se trata de um panfleto mas de uma verdade, o ambiente é aquele de Aruanda – aquela gente pobre e magra, aquela paisagem infernal de seca e desolação. (ROCHA. 1997, pg. 164).

Esta passagem contida na carta enviada a Saraceni onde Glauber esboça as suas primeiras ideias sobre o seu novo filme, é para mim uma das sínteses da *Eztetyka da Fome*, tema que será analisado no capítulo 4 com o mesmo título. Para criar todo esse ambiente de *seca e desolação*, já na cena de abertura o filme mostra, em forma de *estranhamento*, uma carcaça de gado, na verdade uma cabeça de gado em decomposição que, rodeada por moscas é acompanhada no silêncio por uma música de Villa Lobos. Na cena seguinte aparece o rosto do vaqueiro Manuel pensativo, e quando a câmara abre a paisagem, vai crescendo em profundidade o chão do Sertão enquanto Manuel se levanta vestido com seu gibão de couro e monta em seu cavalo. Em seguida aparece mais uma vez, agora com mais força, o sertão árido, o sol causticante e a terra estorricada. Todas estas cenas foram feitas com o objetivo de criar uma atmosfera que pudesse transmitir uma “verdade” relacionada aquele ambiente seco e triste. Manuel ainda olha para trás, talvez em direção à cabeça de gado, mas parte definitivamente parecendo não levar nenhuma esperança para sua vida naquele lugar nenhum. Abre-se uma nova cena onde já aparece o salvador: o beato Sebastião, vestido em farrapos, acompanhado de seus seguidores famélicos, a vagarem pelos caminhos da caatinga sem rumo.

Um novo corte mostra o regresso de Manuel a sua casa onde aparece aquela “*gente pobre e magra*”, categorização usada pelo próprio Glauber. Rosa, a esposa do vaqueiro,

Lei Federal de Incentivo a Cultura. A partir desse momento usarei como referência o signo dvdDD para as outras citações relacionadas a vários comentaristas do filme.

quebra no pilão um pouco de milho, enquanto uma velha, mais tarde identificada no filme como a mãe do vaqueiro, em silêncio parece a tudo observar com o seu olhar na direção do além. A descrição da estética da fome continua mostrando os seus personagens comendo farinha seca, acompanhada por um gole de água para matar a fome. “*Nós podemos ter uma colheita só pra nós no ano que vem. Pode vir um milagre!*”, diz Manuel para sua mulher e com esta frase se abrem as esperanças para os “miseráveis” de um sertão “miserável”.

No DVD do filme encontramos a voz em *off* de uma comentarista que analisa as imagens iniciais de *Deus e o Diabo* e diz que: “*Nas primeiras cenas o Glauber vai passar do mais puro realismo para uma situação de estranhamento, de revelação*”, e logo em seguida se escuta a mesma voz em *off* comentando que: “*Esse realismo documental do início do filme...*”. É exatamente esse “*realismo*” que eu também discuto no projeto, *capítulo 4*, como sendo uma apresentação negativa do homem sertanejo e do Sertão.

Em Deus e o Diabo, o “programa intelectual” estava na minha euforia de então, diretamente derivada daquele momento histórico particular, das esperanças, dos Centros Populares de Cultura, estava na minha inspiração incontrolada e não reprimida a uma violência revolucionária. (GLAUBER, 1981, pg. 125).

Essa nova análise realizada por Glauber anos depois de realizado o filme, demonstra que o seu trabalho estava sendo dirigido ideologicamente por um conceito político/cultural que trazia dentro de si, aspectos relacionados a uma visão revolucionária que enxergava o Sertão e o seu povo na condição de *miserabilismo*, termo usado por Glauber em seu manifesto de 1965 e, por isso mesmo era necessário uma ação redentora que não só denunciasse aquela situação, aquele “*realismo*” tipo *Aruanda*, mas que essa ação se transmutasse depois em um ato revolucionário salvador daquela pobre gente. É a partir dessa premissa, que continha uma profunda sinceridade de caráter pessoal mas também uma grande equivocação política, que o cineasta desenvolve sua estética cinematográfica.

É possível compreender a *euforia histórica* do cineasta se a demarcamos dentro do momento social no qual ele vivia, pois como diz Alexandre Agabiti Fernandez:

Deus e o Diabo na Terra do Sol cantava as esperanças de transformação social que marcaram o clima político na fase imediatamente anterior ao golpe militar, sintetizadas na metáfora “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”,

cristalizadas na corrida de Manuel e Rosa em direção ao mar. (FERNANDEZ. Revista CULT, no. 67, s/d, pg. 54).

Essa mesma linha de pensamento é afirmada pela Profa. Fatima Sebastiana Lisboa no seu texto *Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo (1955-1971)*, escrito para a revista *Intellectus*: “*O apelo revolucionário reconduzia a narrativa em direção ao discurso marxista da importância da ação humana para a resolução das contradições da realidade histórica*” (LISBOA. 2006, pg. 7). Porém ela destaca um aspecto que considero fundamental quando diz que o filme “*reforçava também uma ideia, original para a época, que nas terras do sertão, uma revolução não poderia jamais ocorrer sem a cumplicidade de um mundo primitivo de Deus e do Diabo*”. (LISBOA, 2006, pg. 8). Essa perspectiva sincrética religiosa que o cineasta buscava explorar de maneira positiva nos seus filmes é que considero equivocada, e ainda que o *momento histórico* seja um elemento que deve ser levado em conta, ele não é estático e é por isso mesmo que hoje posso dar uma opinião que contradiz a esperança depositada por Glauber naquele momento da nossa história.

No seu livro *Sertão Mar*, Ismail Xavier escreve que:

Enquanto o refrão (O sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão, grifo meu) afirma a certeza metafísica de beato e cangaceiro, os versos do cantador propõem na moral humanista que coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem. Nesse cruzamento, ficamos a nos perguntar pelo desenvolvimento global do filme e pela possibilidade de aí encontrar uma indicação de leitura que permita ver o que prevalece, se uma noção humanista e laica da história ou uma ideia metafísica do destino. (XAVIER. 2009, pg. 90).

No filme *Barravento* já se faz presente esse mesmo perspectivismo histórico-metafísico da felicidade quando Aruá se propõe partir para a cidade em busca de dias melhores enquanto Firmino caminha sem destino pela praia de volta para algum lugar não identificável. A relação entre as perspectivas político-cultural de *Barravento* e *Deus e o Diabo* é explicitada pelo próprio Glauber quando escreve a Jean-Claude Bernardet no ano de 1963: “*Espero começar meu filme sobre camponeses em fins de maio – que será aquele sentido debilmente revelado em Barravento, agora mais aprofundado*”. (ROCHA. 1997, pg. 180). A suposta relação levantada por Glauber entre os dois filmes, será de forma brilhante analisada por Gustavo Dahl em carta ao cineasta e será usada mais adiante para discutir o filme.

Ao analisar o filme *Vidas Secas* no seu livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber já aponta esse mesmo perspectivismo histórico metafísico que será aplicado aos

seus trabalhos: “*Para seres marginais não há questões morais – há os clássicos problemas sociais e políticos; o que impede o livre trânsito nos intestinos mas não impede o homem de partir sempre, mesmo a pé, sem saber para onde, num deserto sem fim*”. (GLAUBER, 1981, pg. 27). Continuando nessa mesma linha de pensamento que cria um relativo paralelo entre *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo*, Xavier aponta:

A imagem da corrida de Manuel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos ao final de um panfleto político. (...) Ele não tem um caminho unívoco e distinto a seguir, nada confere direção à sua trajetória. Na aparência imediata, ela é um voo cego pela caatinga, perdida na extensão uniforme, sem orientação definida. No entanto, Manuel ainda corre em linha reta. E projeta sua corrida para um futuro que permanece opaco e fora do seu alcance. (XAVIER. 2009, pg. 90).

Xavier nos explica também que “*Foi o ensaísta alemão (Auerbach) que me ajudou a entender como conviviam no plano da forma artística, o Glauber leitor de Marx e o Glauber leitor da Bíblia (...) e a pedagogia feita de certezas*”. (XAVIER. 2009, pg. 8). Por isso ele diz que ao propor analisar o filme *Deus e o Diabo* “*Procurei mostrar, na leitura do filme, sua condição de obra-síntese capaz de tornar visível, e articulada, uma concepção messiânica da Revolução muito presente na esquerda latino-americana dos anos 60*”. (Xavier. 2009, pg. 8).

Não resta a menor dúvida da presença messiânica no pensamento do cineasta, melhor seria dizer, na pessoa mesmo de Glauber Rocha. Isso não significa criar nenhuma perspectiva de julgamento moral sobre o seu pensamento, significa apenas apontar um fato que será melhor analisado no capítulo da *Eztetyka da fome* e de suas consequências políticas no processo de construção estética do cineasta. Walter Lima Júnior nos ilustra muito bem com suas palavras, esse caráter messiânico que o cineasta deseja introduzir na sua obra e como isso aparece de maneira muito mais contundente agora no seu novo filme *Deus/Diabo*:

Onde eu pude perceber a minha possibilidade de ajuda a ele (Glauber) e de facilitar a ele uma reflexão maior foi principalmente em relação ao personagem de Antônio das Mortes. Eu via que o Glauber de alguma maneira tentava transformar Antônio das Mortes em uma espécie assim de profeta, um cara que apregoava uma revolução futura onde tudo iria acontecer. Era um personagem absolutamente irreal, que não tinha nada a ver com aquilo que estava sendo visto ali no filme e ao mesmo tempo era uma espécie assim de justiça necessária que iria algum dia se fazer em nome de uma recompensa por tantos séculos de infâmia, de miséria. Antônio das Mortes seria um pouco essa figura, encarnaria ele, Glauber. (JÚNIOR. dvdDD).

E é o próprio Glauber Rocha que confirma esse tipo de versão quando anos mais tarde, no mês de junho de 1973, escreve a Cacá Diegues desde Paris dizendo que:

Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis – Deus e o Diabo é uma razão histórica dialética para esconder o sádico de massas que eu sou, para descobrir depois que “Antônio das Mortes é o assassino através do qual eu me manifesto nesta mágica, o Assassino Fascista, que tocado pelo amor do povo deixa de ser milico da direita (mercenário para ser de esquerda (justiceiro) > PROFECIA). (ROCHA.1997, pg. 457/458).

Não posso deixar de fazer aqui uma observação necessária, relacionada a figura provocante e contraditória de Glauber que, sempre usou das palavras para expressar sem medo ideias que necessariamente nunca corresponderam ao seu pensamento político. Glauber **nunca** foi um fascista e se uso estas passagens retiradas de suas cartas privadas é com o único objetivo de ilustrar o processo conflitivo desse cineasta com suas próprias ideias.

Regressando ao tema do perspectivismo do filme encontramos novos argumentos apontados por Xavier no seu livro já mencionado e que estão intimamente relacionados ao processo de construção estética realizada pelo movimento de câmera, certos estilos de encenação, a música como elemento de criação de uma atmosfera que propõe influenciar o espectador e a presença de um personagem que busca cumprir o papel nessa mediação:

Nessa síntese do pedagógico-revolucionário, com o movimento de identificação que procura dar a voz à experiência analisada, algo mais complexo ocorre em Deus e o diabo. Movimentos de câmera, certo estilo de encenação, a música de Villa-Lobos lá estão para desafiar a leitura. E, tendo sua voz e força na organização dos elementos, lá está a figura do cantador pertencente à tradição do cordel, de modo a tornar explícita a mediação ou parte dela. Participando do processo narrativo, essa instância identificável estabelece novos parâmetros para a discussão das relações entre o discurso fílmico e os valores próprios ao universo nele focalizado. A relação narrador/narrado assume formas que, longe de eliminar, intensificam esse diálogo de perspectivas já presentes em Barravento. (XAVIER. 2009, pg. 82).

Porém o mesmo articulista faz um alerta:

Longe de ser uma instância de simplificação, a presença do cantador complica o discurso. A ideia de que ela, por si só, seria capaz de garantir ou facilitar a comunicação com as grandes massas é altamente questionável. Deus e o diabo não é um filme simples, nem sua fatura pode ser assumida como adequação a parâmetros populares, forma de devolução direta de um discurso do povo ao próprio povo. (XAVIER. 2009, pg.116).

Assim como os personagens Fabiano e Sinhá Vitória de *Vidas Secas*, Manuel e Rosa de Deus e o *Diabo* seguem o mesmo caminho onde se destacam sua condição social, seu trabalho, seu universo de representações, seu debate com os donos do poder e sua

vinculação a determinadas formas de contestação da ordem vigente no sertão: a rebeldia messiânica e a violência do cangaço.

“Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, escreve Xavier, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea”. (XAVIER, 2009, pg.120). Esta afirmação do analista pode conter uma relativa inverdade, pois *“essa disponibilidade para revolta”* do oprimido é que é o problema, já que ela muitas vezes não nos permite conhecer o seu *“verdadeiro”* rosto ou, para não ser tão purista, não nos permite conhecer nem sequer a primeira versão da sua revolta. Neste sentido, o apoio a esse tipo de comportamento pode trazer como resultado, a traição e o ressentimento quando não se cumpre com as expectativas do *revoltoso subterrâneo*. A história das revoluções e dos levantamentos *“populares”* está cheia de exemplos para quem quiser ler, ver e acreditar.

Em uma das cenas do filme, Corisco fala: *“Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não, Satanás. (nome com o qual Corisco batiza Manuel, grifo meu). É no rifle e no punhal”*. Aqui existe uma contradição já que o povo mostrado pelas imagens do *realismo* é *“daquela gente pobre e magra”*. O desenvolvimento mais aprofundado desse tema e de sua análise encontra-se no *capítulo 4*. Fazendo aqui um paralelo com *Vidas Secas*, quando o principal personagem do filme, Fabiano, se encontra com os cangaceiros tendo a opção de tomar o fuzil e se unir ao grupo, ele renega os cangaceiros e segue outro caminho. Essa negação do *Cangaço* como instrumento de luta que aparece em *Vidas Secas*, encontra no filme *Deus e o Diabo* um tratamento relativamente parecido.

Em carta ao cubano Alfredo Guevara o cineasta escreve:

O nordeste é um vasto território seco (...), onde milhões de pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (CANGACEIROS) e o messianismo (CANUDOS: ANTONIO CONSELHEIRO) foram manifestações de protesto social mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados para o crime, o marginalismo e a barbárie. (ROCHA. 1997, pg. 152).

A linha de pensamento do intelectual de esquerda, que formado sob os escombros do humanismo pequeno burguês europeu sempre quer condenar a violência, postura esta que mais tarde foi combatida radicalmente pelo próprio Glauber, a encontramos em Darcy Ribeiro, um dos amigos mais próximos e influentes do cineasta:

Uma outra expressão característica do mundo sociocultural sertanejo é o fanatismo religioso, que tem muitas raízes comuns com o cangaço. Ambos são

expressões da penúria e do atraso, que, incapaz de manifestar-se em formas mais altas de consciência e de luta, conduziram massas desesperadas ao descaminho da violência infrene e do misticismo militante. (RIBEIRO. 1995, pg. 354).

O preconceito burguês aparece na expressão “*formas mais altas*”. Quais são essas formas e de onde provém? Lemos também que o cangaço se conduziu pelo “*descaminho da violência infrene*”.

Na análise do filme realizada por Ismail Xavier no seu livro *Sertão Mar* ele também segue o mesmo caminho que busca descaracterizar o cangaço e os cangaceiros como forças positivas no caminho da luta social: “*Na sua teatralidade, o período Manuel-cangaceiro assume o tom de um ritual de mortos-vivos, de sobreviventes de perspectivas condenadas*” e que o próprio Corisco, “*Sobrevivente tardio de uma prática condenada, decide levá-la até o fim. Antes mesmo que o encontro entre Antônio e Cego Júlio decreta a “cegueira” dessa forma de banditismo social, é o próprio Corisco quem representa seus limites no palco da caatinga*”. (XAVIER. 2009, pg. 123/124). A expressão *ritual de mortos-vivos, sobreviventes de perspectivas condenadas, banditismo social* carregam consigo o mais profundo preconceito, ou medo burguês, de que essa violência o atinja em algum momento.

Independentemente de suas expectativas e da sua sinceridade, a leitura que Glauber faz do fenômeno *Cangaço* e dos cangaceiros não deixa de ser influenciada de forma negativa pela literatura brasileira dos anos 30. Na obra de José Lins do Rego (1901-1957), um dos escritores da literatura de 30 que será determinante na construção do conteúdo do roteiro de *Deus e o Diabo* encontramos no seu livro *Cangaceiros* (1953) – e no livro *Pedra Bonita* (1938), que também contribui para a construção do roteiro -, muitas passagens onde o *Cangaço*, os cangaceiros e o Sertão são tratados e identificados com as mais terríveis formas do preconceito burguês, transformando a região sertaneja no mundo da miséria e do sofrimento: “*Este nosso sertão é assim mesmo, Senhora Dona Josefina* (mãe do cangaceiro chefe Aparício, grifo meu), *há de sofrer do Governo, de rezar com beato, e lavar os peitos com os cangaceiros*”. (REGO. 1982, pg. 36). Ainda no mesmo livro podemos ler: “*Deixa essa desgraça do Sertão para mim*” (REGO. 1982, pg. 228), palavras de Deoclécio a Bento, irmão mais jovem do cangaceiro chefe. Esse mesmo chefe do cangaço vai ser tratado como o pior dos demônios na terra do “bom deus misericordioso”, como será observado mais adiante neste trabalho. Na página 206 o escritor continua com a sua mesma visão histórica:

“*Rapaz (aqui se dirigindo a Bento), este teu criado não é homem de mentir, nem homem de visagem, por isto eu te aconselho: deixa esta merda (o cangaço, grifo meu) e vai pra longe. Este sertão não tem pena de ninguém, e tu não tem calibre para cangaço*”. (pg. 206).

Algumas versões de comentadores da obra de Glauber Rocha afirmam que em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a descrição do sertão se aproxima daquela feita por Guimarães Rosa, em *Grande Sertão: Veredas*, que busca mostrar a dimensão transcendente da realidade de um mundo esquecido, mas presente na civilização brasileira, um mundo vivendo entre arcaísmo e modernismo, entre verdade e imaginação, entre história e estória.

Realmente essa relativa aproximação é confirmada pelo próprio Glauber no seu livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1965, quando se refere ao que ele chama de linguagem literária usada no filme:

A linguagem literária do filme é uma linguagem literária fundamentada numa tradição literária própria do nordeste, porque toda a imagem literária do filme, toda a forma de falar e todas as palavras que são aplicadas, às vezes em tom poético, pertencem a uma tradição literária do Nordeste. E isso é encontrado desde Euclides da Cunha até José Lins do Rêgo, até Guimarães Rosa. Eu trabalhei dentro de uma tradição cultural, literalizando o que precisava ser literalizado, como método, não como diversão literária. (ROCHA. 1965, pg.138).

Glauber, quando nos fala de textos que compõem o que chama de uma tradição cultural do Nordeste, é um leitor destes escritores “*e o filme é consequência disso, é consequência do complexo cultural do Nordeste e do complexo de cultura cinematográfica que está imanente em toda esta geração*”. (ROCHA. 1965, pg.138).

Mesmo frente a essa confirmação do cineasta em relação à influência de Guimarães Rosa e a *Grande Sertão: Veredas* sobre o seu filme, tenho a impressão de que na prática essa influência parece ter sido bem menor em relação ao conteúdo do roteiro, já que na obra em referência existe outra linguagem quando se refere ao sertão e seus habitantes. A linguagem de conotação depreciativa aparece de forma transparente no livro *Cangaceiros* de José Lins do Rego, como foi apontado anteriormente e que é reiterada de forma contundente nas outras passagens que a seguir citarei. Considero importante recordar que vivemos em um país onde a figura da mãe é quase sagrada já que ela se

relaciona figurativamente com a Virgem, mãe de Cristo. Sendo assim, qualquer expressão de julgamento moral sobre os seus filhos advindas dessa figura, pode ter um peso fundamental na leitura de qualquer leitor de uma obra literária. E como foi que no livro de Rêgo essa mãe descreveu o seu filho cangaceiro Aparício?

O filho do demônio não aplacava aquela sua sede de sangue. Tinha que beber sangue como uma fera. Tinha que desatar as veias do povo para saciar a sua vontade infernal. Não era seu filho, bem que sentira nas suas entranhas o doer de uma dor que não era de gente. Aparício vinha das iras do povo do pai, do avô que matava inocentes, das raivas de Deus e de seus santos. Curvada sobre a terra, a velha raspava o mato. (REGO. 1982, Pg. 36).

E a descrição do cangaceiro sem coração continua saindo da boca de sua pobre mãe, conforme escreve REGO em várias passagens do seu livro: *“É verdade, moça, a madre que pariu Aparício é de fato a de uma mulher desgraçada. Dentro de minhas entranhas gerou-se um filho do demônio.”* (pg. 43), pois ela *“concebera e parira um monstro de Deus. (...) Tinha sido uma mulher emprenhada pelo cão”*. (pg. 43). Aparício era um cangaceiro que obrigava a sua própria mãe lhe gritar: *“Me mata, demônio, me mata com o ferrão que o diabo te deu. Vem pisar nesta madre que te pariu”* (pg.73); *“Sai desta casa, Aparício, vai matar os inocentes, vai comer as donzelas”* e; *“Sai daqui, Aparício, dana-te, filho do diabo, filho de madre podre”*. O sofrimento causado por esse “demônio” à santa que o pariu, desencadeou um final terrivelmente trágico que faz qualquer tipo de leitor condenar sem nenhuma possibilidade de perdão, ao causante de tal acontecimento: *“O corpo de Sinhá Josefina pendia de uma corda, com a língua de fora e os olhos esbugalhados”*. (REGO. 1982, pg. 43).

A influência da obra de José Lins do Rego sobre o conteúdo que alimenta o roteiro do filme, de alguma maneira e talvez sem perceber, terminou por influenciar a linguagem cinematográfica de Glauber na sua leitura para identificar o Sertão, os sertanejos e o cangaço. Walter Lima Júnior é quem nos fala sobre o tema: *“Eu acho assim que como informação inicial Deus e o Diabo percorre a obra de José Lins do Rego. Dois livros: Pedra Bonita e Cangaceiros. Eu acho que a soma dessas duas histórias, dessas duas anedotas dramáticas, são o cerne do roteiro”*. (JÚNIOR. dvdDD).

A tentativa de relacionar o cangaço a um desenfreado desejo pela violência, a uma prática sanguinária, faz parte das passagens dos nossos livros e da história e estórias contadas em quase todos os rincões do nosso país. Morte, punhal, vinganças e violações

de mulheres e moças; castrações, assaltos e um sem fim de acusações não se cansa de correr pelos sertões e cidades afora buscando descaracterizar e destruir o cangaço e os cangaceiros como força complementar da transformação social. O sistema com os seus governos e aliados nunca poderiam admitir que “um bando de sanguinários” usasse da violência para desafiar sua autoridade. Não resta a menor dúvida que a figura de Corisco pode ter criado uma admiração no imaginário dos espectadores, ainda mais com a beleza do cartaz de apresentação do filme, mas é esse mesmo Corisco que realiza no filme a matança sanguinária na casa do coronel, com o sangue escorrendo na ponta do punhal e as donzelas sendo violentadas pelos cangaceiros sem coração, cena muito parecida com as palavras da mãe de Aparício. E esse mesmo Aparício que aparece no livro *Cangaceiros* não tem nenhum “escrúpulo” quando diz pro seu irmão: “*Domício, cangaceiro tem que fazer estas coisas todas, senão amolece e perde as forças. (...) O sertão precisa ficar com medo da gente, senão a gente afrouxa*”. (REGO. 1982, pg. 43). O próprio Glauber havia descrito o cangaço como um “*banditismo desviado para o crime, o marginalismo e a barbárie*”. (ROCHA. 1997, pg. 153).

De forma proposital, traço aqui um paralelo na forma como o sistema tratou e ainda trata a violência do *Cangaço* e a violência que hoje os distintos grupos organizados ou não realizam contra esse mesmo sistema. Assim como para o governo e o poder brasileiro, os seus representantes e uma parcela da intelectualidade de esquerda o cangaço não representava o nordeste nem o povo nordestino, também os “terroristas” não representam os seus países nem os povos dessas nações. Essa tentativa de buscar isolar politicamente as manifestações de violência declaradas é o caminho que o sistema usa para tentar aniquilar o seu inimigo usando para isso de todos os instrumentos, principalmente os meios de comunicação, no sentido de jogá-las contra a opinião pública. Vamos começar exemplificando através das expressões de violência menos organizada ou mais grupal. Durante as manifestações da população brasileira no ano de 2013, assim que o poder burguês se viu minimamente ameaçado, foi estrategicamente criada uma expressão: “*Baderneiros*”. Repetida de maneira ostensiva pelos políticos, dirigentes e massivamente pelos meios de comunicação da burguesia e seus aliados, a palavra buscava condenar de forma incisiva, rápida e sem perdão aos manifestantes que ousavam usar da violência como meio de combate e, ao mesmo tempo, buscava-se com isso afastar os “bons e pacíficos manifestantes” daquela baderna. “*Lobos solitários*” é a expressão usada pelo mesmo tipo de agentes, só que nesse caso em nível mundial, para

aniquilar politicamente os combatentes muçulmanos que usaram da violência explícita contra membros do jornal francês *Charlie Hebdo* no mês de dezembro de 2014. Agora a palavra mais identificadora que tem por objetivo aniquilar qualquer ação que contenha o germe da violência é: “*Terrorista*”. Mas aqueles que se posicionam como “defensores da paz, da democracia e da liberdade de expressão” são os mesmos que aniquilaram pela violência, pelo terrorismo e pelos atentados dezenas, centenas, milhares de homens, mulheres e criança do povo argelino, que assassinam diariamente o povo palestino e que invadem o povo Afeganistão, o povo Iraquiano e o povo Líbio. A reação dos jovens argelinos contra a França é um grão de areia em relação aquilo que os franceses fizeram contra o povo argelino. **Não devemos esquecer isso!**

Essa estratégia da suposta democracia e dos governos burgueses e seus aliados esconde o fato principal: as armas, incluindo as atômicas, nunca saem de suas mãos. Não podemos esquecer também que a violência bárbara foi realizada duas vezes por Europa e Estados Unidos durante as duas guerras mundiais. Então condenar as manifestações de violência, como foi o caso do cangaço, é negar uma possibilidade de enfrentamento contra outra violência maior que é a do próprio sistema que enquanto prega a defesa dos valores humanos não titubeia para realizar a matança dos cangaceiros e de todos os habitantes da comunidade de *Canudos*. Estou consciente que nas passagens acima realizei uma *revolta* dentro da dissertação que “não condiz” supostamente com o objetivo da mesma. Mas será que não? Prefiro optar pelo sim e com isso retorno ao filme, mas sem *Deus* nem o *Diabo*.

A ideia do filme como instrumento de incentivo à transformação social e da ação do povo como base dessa transformação, tem no cantador cego o guia como facilitador do discurso através da manifestação folclórica do cordel. No entanto a ideia de que ela, por si só, seria capaz de garantir ou facilitar a comunicação com as grandes massas é questionável. Se *Deus e o Diabo* aparece nas telas com uma certa aparência popular devido ao tema abordado, pelos tipos das personagens, pela região etc., sua constante alegoria, a introdução de peças musicais que rompem com o estilo popular, as múltiplas leituras sobre o tema abordado, tudo isso faz com que o filme tenha dificuldade de se enquadrar nos parâmetros populares. Nele não há, por exemplo, uma moral implícita como se observa em outros filmes, que poderia guiar o espectador popular.

Se você quer saber numa frase, eu acho que Antônio das Mortes e os cangaceiros representam um avanço, enquanto que os beatos, ainda

envolvidos pelo caos, como em Barra, mas paradoxalmente sem o fervor místico deste, apenas ampliam tua problemática, sem encaminhá-la para uma solução. No filme, você não está suficientemente afastado nem suficientemente perto da religião. Em Barra você acreditava, tendo vontade de não acreditar. Em Deus-Diabo, porque você acreditava menos, tua vontade de não acreditar, de te afastar é menor. Estou tentando dizer que para mim você ficou a meias entre a convicção e a distância. O que eu gostava em Barra, que era de ver Firmino e você não acreditar, acreditando – yo no creo en brujas, pero que las hay, las hay -, não tem nos beatos. Eu achava que você se libertaria desta mística religiosa levando-a a um paroxismo insuportável, e a leitura da história dava a entender isto, mas a tua vontade de afastamento impediu isto, sem ser suficientemente forte para desprender-te totalmente. Você tem em você um beato que começa a descrever mas ainda não deixou de ser beato, ao lado de um cangaceiro que não acredita mais em beatos e acha que o homem só tem validade quando pega nas armas para mudar (ou fazer) seu destino. O que me impressiona, porém, é como estas coisas se sentem na direção anárquica e descontrolada para os beatos, rigorosa e solene para os cangaceiros. Luiz Carlos Maciel me disse que você queria fazer o contrário. Mas a gente faz o que deve e não o que quer. A beleza nos beatos vem por iluminações fugidias, é descontínua. Nos cangaceiros ela não vem de nenhum lugar, ela já está lá quando aparece Corisco e só faz aumentar até o final. Ela nasce da terra, tem os pés no chão. Ela tem em relação à beleza dos beatos a mesma relação que tem Corisco com Sebastião, uma relação de superioridade. E agora uma intuição, eu senti o misticismo maior nos cangaceiros que nos beatos. As relações sobrenaturais de Corisco com Lampião, e as relações de Corisco com o sobrenatural (fechamento do corpo), me pareceram mais fortes que as relações do vaqueiro com o beato, e do beato com Deus. É nesta linha que o filme me preocupa. (ROCHA. 1997, pg. 236/237. Carta de Gustavo Dahl dirigida a Glauber de 6.4.64).

O uso da citação anterior de forma tão extensa se faz necessário porque acredito que Gustavo Dahl sintetizou o conflito carregado por Glauber no seu aspecto messiânico até alcançar de forma ainda mais contundente o filme *Deus e o Diabo*. Isso não significa afirmar que depois ele abandona definitivamente esse seu sentir e pensar, ele apenas alivia a presença desse sentimento próprio na sua filmografia posterior. No campo da estética vemos como ele trabalha sua câmera buscando valorizar esse significado messiânico:

A câmera antecipa-se a Manuel e Rosa, escalando o monte para ir ao encontro do mundo de Sebastião, num dos momentos de maior apoteose do filme. Um desfile de bandeiras e símbolos dispostos contra o céu, agitados pelo vento, encontra ressonância na música de Villa-Lobos. Imagem e som imprimem um tom de solene grandiosidade ao momento, capaz de expressar a força e o valor do êxtase coletivo. Recusando a postura de quem contempla o fenômeno do exterior, os movimentos de câmera, que percorrem a textura das vestes e objetos religiosos, e o comentário musical manifestam uma identidade de perspectiva com a consciência das personagens. (XAVIER. 2009, pg.119).

Mesmo sabendo que o sentimento do cangaceiro Glauber estava mais próximo dos personagens liderados por Corisco, como afirma Gustavo Dahl, na análise do filme realizada por Xavier este aponta que:

A inversão de eixo na panorâmica opõe a transação terra-a-terra, o enraizamento no baixo mundo do Diabo de Lampião, ao referencial elevado do santo. Além disso, a peregrinação em linha reta dos beatos, com olhos fixos em Monte Santo, é substituída pelo vaivém de Corisco ao cumprir seu ritual de violência, matando pobre para não deixar morrer de fome, como problema. (XAVIER. 2009, pg. 120).

Ao realizar esse tipo de discurso estético, Glauber termina por fortalecer na prática o discurso da igreja e do poder pois é esse mesmo discurso que se mantém durante séculos, através de quase todos os meios, para o convencimento das pessoas em relação a fé cristã. “*Manuel e Rosa, vivia no sertão, trabalhando a terra, com as próprias mãos, até que um dia, pelo sim pelo não, entrou na vida deles, o santo Sebastião. Trazia a bondade nos olhos, Jesus no coração*”.³ Essa forma discursiva não pode ser utilizada e divulgada com tanta *bondade no coração*, já que o seu efeito pedagógico é anti-revolucionário, ainda que talvez com esse discurso Glauber pretendesse desmistificar depois o beato Sebastião.

Se o Manuel do início do filme, agente direto da primeira ruptura, parece querer esboçar uma primeira atitude de revolta ou de ressentimento contra a opressão, matando o fazendeiro, logo em seguida, esse mesmo Manuel, termina por minimizar sua iniciativa, quando sai fugindo sem rumo, do inimigo ao qual devia enfrentar. Essa atitude demonstra que sua ação foi impulsionada muito mais pelo ressentimento do fraco já que depois lhe falta a coragem uma vez mais, pois enquanto Corisco é eliminado por Antônio das Mortes, o que resta a Manuel é dispor da boa vontade deste “agente da ordem maior” para sobreviver. E assim ele foge novamente e sem destino, levando com ele a triste esperança de que aconteça uma vez mais na sua vida um acaso salvador, assim como lhe aconteceu primeiramente com o beato Sebastião e depois com Corisco.

Apesar dos distintos papéis do santo e do cangaceiro, os dois entram na vida de Manuel como um advento do destino, como um advento metafísico e não como um acontecimento organizado por Manuel ou traçado pela história. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Manuel e Rosa procuram uma voz que possa guiá-los: estão muito próximos dos *canudenses*, encontrando primeiramente pelo caminho o beato Sebastião.

³ Trecho de canção retirado do filme *Deus e o diabo* (dvdDD).

Não satisfeitos, vão à procura de outra voz que os possa guiar, isto é, vão à procura do cangaço. Os personagens da *estética da fome* não tem vontade própria, sempre precisam de um amparo, já que como pessoas fracas, impotentes, não tem a coragem para tomar em suas mãos a direção do seu próprio caminho.

Sendo assim, Manuel e Rosa fazem um movimento diferente daquele realizado pelo sertanejo de Canudos, que também teve a oportunidade de fugir, mas não quis, optando pela morte: “Canudos não se rendeu”, como bem diz Euclides da Cunha. Talvez se possa dizer que Manuel não encare a morte como o sertanejo de Canudos, já que corre atrás da profecia de Conselheiro de que o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar. (XAVIER. 2009, pg.153).

Considero que esse tipo de análise foge do seu desfecho correto que seria muito mais dizer que enquanto em Canudos o sertanejo foi antes de tudo um forte, os personagens de Deus e o diabo foram antes de tudo covardes por não encarar a morte, com um duplo desafio: se a morte os alcançara eles não morreriam como covardes e, se eles vencessem a morte, representada nas figuras de Antônio Conselheiro, o coronel e a própria igreja, eles se libertariam da opressão e poderiam assim cantar a vitória e a liberdade dos fortes. Mas não, em um misto de desespero e de alegria, Manuel e de Rosa preferem sair correndo pelo sertão em direção àquilo que para eles era o desconhecido; ou daquilo que conheciam, tão somente, através da fala dos outros, das profecias. *“Se a palavra sertão também tem o sentido de desconhecido, Manuel correndo em direção ao mar, talvez, sem se dar conta, esteja correndo em direção ao sertão”*. (XAVIER. 2009, pg.153). Qual sertão? O do *miserabilismo* e fraco ou o sertão dos fortes que ferem como os espinhos da caatinga a vida dos seus inimigos? A esse tipo de pergunta eu tento responder no *capítulo 4* da dissertação.

*“O sertão vai virar mar, o mar virar sertão”*⁴ marca a corrida de Manuel e Rosa em uma direção reta, direção ao mar. Em direção ao futuro que a história demarca? Apesar da fraqueza de Manuel e Rosa, que não conseguem encontrar forças para estacionar pelo caminho e enfrentar o inimigo de frente e assim por fim a sua errança iniciada desde a morte do fazendeiro, vemos que:

⁴ Trecho de canção retirado do filme *Deus e o diabo* (dvdDD).

A câmera em movimento, nos mostra um mar visto de cima, de modo a evitar que se desenhe uma superfície lisa, delimitada pela linha estável do horizonte. O mar afirma-se como massa viva, no vaivém das ondas. A conotação de vigor, de construção inserida na ordem universal, encontra seu reforço na música. Esse ato final define um momento de plenitude que atualiza o télos, que orienta o comportamento das personagens ao longo do filme. (...) Nessa atualização ganha força e se consolida a fórmula da esperança, uma vez que recebe o endosso total da narração pela imagem. (XAVIER. 2009, pg. 90/91).

Aqui se pode observar uma “síntese” muito semelhante como aquela que Glauber usou para finalizar o seu filme *Barravento*. Nesse primeiro longa-metragem do cineasta, Aruã deixa o mar das incertezas e barraventos que assola sua comunidade negra e pobre, e vai para a cidade, a terra e o lugar do desenvolvimento. Manuel e Rosa abandonam o Sertão em direção ao mar para “pescar” o futuro. Esta é a fase baiana do cangaceiro e Pai-de-santo Glauber Rocha. Até aqui vive o menino de Vitória da Conquista com sua fé e seus costumes, história e estórias. Vejamos o que diz o próprio Glauber:

Desse ciclo eminentemente baiano desde Redenção até Deus e o Diabo na Terra do Sol, quer dizer, do Sertão ao mar do mar ao Sertão outra vez, quer dizer, a Bahia como centro do mundo, analisada, vista em todos os seus aspectos. (ROCHA. dvdB).

A futura “despedida” de Glauber Rocha do caminho que ele traçou desde *Barravento até Deus/Diabo*, foi-lhe prevista com antecedência e de maneira quase profética por Gustavo Dahl em uma carta que desde Paris ele escreveu a Glauber no ano de 1963:

E acho que na medida em que Deus-Diabo representará para ti o fim de um ciclo, como, por exemplo, Porto para o Paulo, eu tenho a impressão que você pode jogar tudo, inclusive Cannes. Deus-Diabo é ou vai ou racha. Se rachar não há nada a fazer. É começar de novo. Se a coisa vai, melhor ainda, você começará uma outra coisa, mas com uma base muito melhor. Na pior das hipóteses, você terá depois de Deus-Diabo uma crise muito salutar, que te obrigará a parar, refletir, repensar, e da qual sairá melhorado mesmo se abalado. Quero dizer, tenho certeza que Deus e o Diabo representará uma superação, depois da qual você encontrará um campo aberto diante de ti, vá o filme bem ou não. E então porque não tentar a grande jogada, arriscar tudo, já que é tudo que está em jogo? Na melhor das hipóteses o filme irá bem, e depois do sucesso você terá que parar para pensar do mesmo jeito se o filme for mal. (ROCHA. 1997, pg. 202/203).

Glauber tinha todo o direito de errar, inclusive tinha o direito de *dar um tiro no sol* assim como ele se referiu ao discutir o filme francês com Jean Paul Belmondo no seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Porém o seu direito de “errar” abre espaços para que o outro o possa observar os seus “erros”, mesmo que essa pessoa - como eu no caso particular - corra o risco de se equivocar, de tropeçar, como tantas vezes o cineasta também se equivocou e tropeçou sem abrir mão, no entanto, do seu caminhar. Ele viveu

sua vida deixando com suas próprias incertezas e desenfreadas buscas, a porta sempre aberta para o debate muitas vezes acirrado e agressivo. Mas como ele mesmo disse, “*Para seres marginais não há questões morais*”. Aqui ele não é o Fabiano de *Vidas Secas*, aqui ele é o Glauber tantas vezes marginalizado por soltar sua coragem frente a todos nós que apesar de “empunhar a crítica” não somos aqueles covardes que realmente ele sempre buscou combater. E aqui uso uma vez mais o depoimento de Walter Lima Júnior, um depoimento verdadeiramente emocionante sobre Glauber Rocha e o filme *Deus /Diabo* que encontramos no DVD do filme:

Talvez a coisa que mais me emociona no filme Deus e o Diabo até hoje é que ele (Glauber, grifo meu) é muito jovem no filme. É um filme de uma juventude, de um entusiasmo extraordinário. É um filme que corre o risco de todos os erros, busca as verdades através das descobertas. Correr riscos. Isso é muito bonito no filme. (JÚNIOR. dvdDD).

Assim como Aruã e Manuel, agora é a vez de Glauber abandonar esse mundo e se embrenhar por outra direção, sem linha reta: o transe do sonho. O seu mundo não está mais dividido entre deus e o diabo. “*Tá contada minha história, (a primeira história, grifo meu), verdade, imaginação, espero que o Sinhô, tenha tirado uma lição*”.⁵

Mas ainda não era o fim. Primeiro ele teria que cumprir uma tarefa necessária e inadiável, antes que ele desse o passo seguinte, qual seja: *jogar na cara* dos europeus, usando para isso suas próprias mãos e palavras, a “*verdade da fome*” que ele, o *homem civilizado* europeu não queria compreender. E no ano de 1965 na cidade de Gênova, na Itália, em um encontro de cineastas do “Terceiro Mundo” como se dizia no chamado dos organizadores, o cineasta “*golpeou*” o rosto do “*mundo civilizado*” com o seu primeiro manifesto...

CAPÍTULO 4 – A Eztetyka da Fome

A “Estética da Fome”, era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. (ROCHA. 1981, pg. 221).

Este capítulo propõe-se abordar de maneira crítica, alguns conceitos esboçados pelo cineasta Glauber Rocha no seu manifesto *A Eztetyka da Fome* (1965). O manifesto é

⁵ Trecho de canção retirado do filme *Deus e o diabo* (dvdDD).

consequência direta do fazer cinematográfico de Glauber e por isso, ele se transforma em um documento fundamental não só para justificar o seu trabalho realizado até então, como também para continuar servindo como orientação político-filosófica para suas novas produções no campo do cinema, da produção literária e, do seu discurso de enfrentamento político não só indo contra à situação interna do Brasil, naquele momento governado por uma ditadura, assim como para o seu enfrentamento no nível internacional, contra mais especificamente Europa e Estados Unidos como “centros da cultura ocidental”.

Os primeiros conceitos relacionados à *Eztetyka da Fome* ainda no plano unicamente da denúncia social começaram a serem explicitados no seu primeiro longa-metragem *Barravento* (1962), pois como o próprio Glauber afirma “*Existiram várias fases. O momento da denúncia social, influenciado pelo neo-realismo e pelo cinema social americano*”, (ROCHA. 1981, pg. 121), onde aqui se inclui o filme anteriormente citado. Logo foram discutidos também na sua obra literária *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963). Ao se conscientizar de que a mera *denúncia social* não era o instrumento adequado para as transformações sociais nas quais ele acreditava, já que o poder não se sensibilizava com aquelas imagens de apelo sentimental, populista e implorativa, ele se lança então com toda a *violência* à sua segunda fase com o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), que, como ele mesmo diz foi “*O momento da euforia revolucionária, que tinha já limitadas e esquemáticas características populares*”. (ROCHA. 1981, pg. 121). O processo de análise crítica do projeto levará em consideração dois elementos centrais: O primeiro elemento é a *fome*, que o cineasta interpretará com duplo significado: de um lado, significa as limitações materiais e técnicas para realizar cinema conforme explicitou o próprio Glauber Rocha: “*O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência*”. (ROCHA, 1981, pg.33). Do outro lado, esta mesma fome vai simbolizar a miséria de um povo, realidade esta que se transmuta primeiramente em dor e sofrimento, levando o cineasta a assumir uma atitude paternalista desencadeando com isso um messianismo religioso de forte acento cristão logo transposto para a sua obra. Em última instância, não sendo essa fome e essa miséria compreendidas, não resta senão ao miserável outro caminho que a força da violência, força esta que o cinema de Glauber se propõe potencializar como instrumento

da ação revolucionária e redentora, já que “*a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência*”. (ROCHA. 1981, pg.31).

O segundo elemento de análise crítica relacionada à *Eztetyka* refere-se às *consequências político-miméticas no processo de criação do cineasta*, quando ele introduz no seu Manifesto terminologias como *cultura civilizada e homem civilizado* referindo-se à civilização europeia como berço desses valores, em contraposição à *cultura subdesenvolvida* existente no Brasil e na América Latina. Estou consciente de que o cineasta não transportou para os seus filmes uma estética puramente imitativa da arte cinematográfica europeia ou norte-americana. A submissão mimética a qual me refiro é uma instância construída historicamente no subconsciente do colonizado e que muitas vezes permanece escondida na sombra da árvore plantada pelo colonizador, aparecendo de repente como *frutos daninhos* no pomar das nossas vidas, ainda que sinceramente não os desejemos.

Para uma melhor compreensão do caminho que aqui pretendo seguir em relação a esse processo de imposição mimético no qual os habitantes da América Latina foram e continuam sendo submetidos, cito uma passagem do livro *O que é Estética?* de Marc Jimenez: “*Renunciar à mimese, ao sacrossanto princípio de imitação solidamente estabelecida há quatro séculos significa solapar os valores fundadores da moral e da política numa sociedade que confia em sua ordem estabelecida*”. (JIMENEZ. 1999, pg. 283). Não estaria Glauber de alguma maneira ainda afetado por essa imposição mimética quando ele diz no seu manifesto que: “*Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino*”. (ROCHA. 1981, pg. 28).

O apelo de caráter sentimental cristão em relação ao sofrimento do povo e da sua miséria começa a ser observado nestas palavras, quando o cineasta clama pela compreensão do outro: “*Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida*”. (ROCHA. 1981, pg. 30).

Por isso, frente a essa situação incompreendida, parece não restar outro caminho senão a violência:

Sabemos nós que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não

será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA. 1981, pg.31).

É importante aqui considerar que o manifesto foi escrito quando Glauber já havia produzido e também dirigido dois longa-metragem: *Barravento* (1962), Capítulo I e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), Capítulo III, em que aparece sua proposta *Eztetyka*, que foi assim descrita:

De Aruanda a Vidas Secas o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identifiquei o Cinema Novo com o miserabilismo. (ROCHA. 1981, pg.30).

Ainda se referindo ao tema da violência ele escreve que “*somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora*”. (ROCHA. 1981, pg. 31/32).

Glauber ao buscar o caminho da violência, termina por cometer uma equivocação quando a submete a uma condição onde se o colonizador *compreendesse* a nossa fome a violência seria desnecessária. Esse tipo de atitude não corresponde à ação do forte, do corajoso e sim do sujeito que de algum modo ainda carrega com ele naquele momento o “espírito” encarnado da submissão. “*Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio (...) o amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência (...) é um amor de ação e transformação*” (ROCHA. 1981, pg. 33). A partir desta citação de caráter moralista, poder-se-ia compreender então que se o sistema, o colonizador, a burguesia compreendessem a fome, tudo estaria “resolvido” e a violência desapareceria como supostamente acontecia nos países europeus aos quais se reportava Glauber? Por que Glauber não fez como Lautréamont que escreveu nos seus *Cantos de Maldoror* no *Canto Primeiro*: “*Talvez queiras que eu invoque o ódio no começo desta obra*”. (LAUTRÉAMONT (1846-1870). 1997, pg.74).

No livro *A PRIMAVERA DO DRAGÃO – A juventude de Glauber Rocha*, podemos ler a seguinte passagem do cineasta falando sobre o filme *Barravento*: “*Sem nenhuma vergonha, digo humildemente que poderia fazer de Barravento um poema de mar, coqueiros, auroras e exotismo. E de amor. Mas fiz, deliberadamente, uma fotografia da miséria*”. (MOTTA. 2011, pg.269). Ele comenta também que “*Revedo a literatura*

brasileira verifico que o Brasil mesmo está em Graça (Graça Aranha), esta raça triste e pobre, esta raça apodrecida antes de se desenvolver”. (Carta a Paulo César Saraceni de 1962, pg. 178). Glauber também afirma que “Sabemos todos que morremos de fome nos terceiros-mundos. Sabemos todos das crianças pobres, dos velhos abandonados, dos loucos famintos. Tanta miséria, tanta feiura, tanta desgraça. Sabemos todos disso”. (ROCHA. 1985, pg. 463).

Aqui fica uma pergunta: por que razão o cineasta escolheu essa *fraqueza*, essa *miséria*, essa *raça triste e pobre* como bandeira da sua *estética cinematográfica*? No texto *Uma Estética da Fome: O Cinema Novo da Tela ao Texto*, Maria do Socorro Carvalho interpreta assim a questão:

Glauber Rocha lembra que o Cinema Novo havia descrito, poetizado, discursado, analisado e excitado os temas da fome pela representação de uma galeria de famintos, que comiam terra e raízes, roubavam, matavam e fugiam para comer, personagens feias e sujas, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras. Por isso, o miserabilismo do qual o movimento era acusado – tanto por parte da crítica especializada quanto do público brasileiros, que se recusavam a reconhecer-se naqueles personagens esfomeados – mostrava, na verdade, a capacidade dos cinemanovistas de pensar genuinamente o Brasil. Foi esse miserabilismo que, escrito como denúncia social pela literatura de 1930, era agora fotografado como problema político pelo cinema de 1960. Ainda para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, o que a induzia, no caso do cinema, a querer ver belas imagens na tela, mesmo que não as visse a seu redor, e o Cinema Novo tivera a coragem de tratar abertamente dessa enorme ferida. Mais do que isso, ao assumi-la, identificar-se com ela, pôde torná-la um dado a seu favor. Citando alguns títulos cinemanovistas como exemplos da evolução interna dos estágios do miserabilismo em nosso cinema, Glauber Rocha ressaltava o amplo espectro temático do Cinema Novo – que iria do fenomenológico, social, político, poético, demagógico, experimental, documental até à comédia – para mostrar como seus filmes construíam um quadro histórico daquele período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução, que culminou no golpe militar. (CARVALHO. 2012, pg. 5).

A *Eztetyka da Fome*, ainda que não fosse o seu objetivo, na prática enfraqueceu a *AÇÃO* do sujeito escondendo no olhar da câmera a sua *FORÇA* transformada em *miséria* e *dor*. Aqueles sujeitos que sempre enfrentaram com valentia e coragem essa mesma “*dor e sofrimento*” que o poder (político, econômico, religioso) lhes vem imputando historicamente como forma de dominação, buscando vencer, dobrar e logo arrastar esse animal indomável ao auto-sacrifício da derrota, foram mostrados assim também e de forma equivocada pelo *Cinema Novo*. No livro *Por Dentro do Cinema Novo – Minha Viagem* do cineasta Paulo César Saraceni, ele conta que em 1958 o cineasta italiano

Roberto Rossellini (1906-1977) chega ao Brasil para se encontrar com Josué de Castro ((1908-1973) e filmar *Geografia da fome* baseado no livro de mesmo título. A visão que o cineasta italiano teve do povo nordestino depois de conhecer o Sertão foi assim descrita por Saraceni:

Rossellini olhou o Nordeste e teve a mesma visão de Euclides da Cunha – o nordestino é antes de tudo um forte. Ele não poderia seguir os pensamentos marxistas de Josué de Castro e sua turma. Adorou o Nordeste e os nordestinos, e queria cantar esse povo formidável que havia conseguido fazer uma civilização em cidades e locais com climas e condições sufocantes. (SARACENI. 1993, pg.32).

A *Geografia da fome* de Josué de Castro é a mais pura *Eztetyka da fome*. Ela corresponde, por exemplo, aos versos de Chico Buarque de Holanda quando ele canta que “*Na barriga da miséria nasci brasileiro*”. Correspondem à pintura *Os Retirantes* de Portinari. É a piedade e a submissão anulando, mesmo sem desejar conscientemente, a força de um povo que havia conseguido “*fazer uma civilização*” ao meio de condições sufocantes. No quadro *Os retirantes*, Portinari reafirma a *Eztetyca da fome* quando através de sua pintura expõe aqueles rostos definhados, aqueles corpos esqueléticos, aquelas crianças esfomeadas junto aos seus pais e mães, aqueles “seres” derrotados, vencidos e sem destino que clamam pela compreensão do olhar do outro, pela compreensão dos burocratas da ONU onde o quadro está exposto, pela compreensão dos olhares dos admiradores das belas artes. “*A simplificação imposta aos elementos secundários, para que se acomodassem à estilização do conjunto, não alterava essencialmente a natureza das frutas, do passarinho, do barco; mas o mesmo recurso aplicado ao moleque tirava a dignidade da figura*”. (SCHWARZ. 1987, pg. 27). Quando Portinari pinta a família de retirantes ele tira a dignidade não somente do moleque como também de toda sua família.



A música *Asa Branca* de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira no seu relato da situação da seca nordestina termina cantando também a *Eztetyka da fome*. Esse “símbolo” da música brasileira termina por contribuir no sentido da deformação do imaginário do povo brasileiro - se é que esse povo existe -, e reafirma o discurso dos “vencedores” e a submissão dos “derrotados”. A *Geografia da Fome* e a *Eztetyka da fome*, representam, independentemente da ideologia dos seus autores e de suas sinceridades políticas o mesmo símbolo dos braços esqueléticos estendidos pelas crianças negras africanas nas publicidades da organização *Médicos Sem Fronteira*, instituição que através de homens e mulheres brancas do “primeiro mundo”, do “mundo civilizado” e “cristão”, oferece “sua piedade, sua ajuda, seu coração” para “salvar aquelas pobres e miseráveis crianças

negras”. As frases, “*A barriga precisa doer*” e “*Ninguém liga pra quem é preto e pobre*”, ditas ainda que de forma metafórica pela personagem Firmino no filme *Barravento*, simbolizam também a *Eztetyka da fome* e carregam no seu interior a linguagem do *fraco* imposta ao dominado pelo dominador. O sujeito *forte* jamais se expressaria assim já que não necessita da compreensão do outro.

“*Transformar a fome em “princípio”, uma espécie de “impensado” latino-americano, capaz de funcionar como motor de um pensamento novo*” (BENTES. *CULT*, 67, s/d, pg. 62), é a interpretação que Ivana Bentes faz do pensamento glauberiano. Assim ela repete o mesmo discurso: devemos aceitar que somos pobres e a partir desse “princípio” quase metafísico, assumir a desconstrução do colonizado para construir uma nova sociedade. Ou seja, construir a sociedade dos fracos, dos vencidos, que aceitam a condição do *outro* como o rico que jamais abandonará sua riqueza. Bela lição de moral, que ao opressor lhe faz morrer de rir, sentado no trono que sempre os pobres lhe serviram.

O homem glauberiano ainda não era livre esteticamente. Toda sua arte mimética foi imposta pelo colonizador, portanto, ela estava contaminada assim como a *eztetyka da fome* também estava contaminada. A estética tem, como objeto, uma criação artística livre e implicada concretamente na vida dos indivíduos. Nesse sentido, não seria possível construir ou falar de uma estética dos escravizados, ou dos colonizados por serem sujeitos dominados e submetidos, já que suas ideias estéticas filosóficas, seja de maneira pessoal ou coletiva, não transmitem o seu pensamento em liberdade mas fundamentalmente a do colonizador, do escravocrata, juntamente com a ideia metafísica/religiosa do deus dominador. É dentro desse contexto que estão inseridos, por exemplo, os negros no caso de *Barravento* e, os sertanejos, no caso de *Deus e o diabo*. Essa dicotomia é relativamente questionada em *Terra em transe* onde a figura de deus sofre um suspenso para surgir a do homem como centro da problemática e também de suas soluções.

Para o desenvolvimento de sua estética, Glauber vai usar entre outros instrumentos, uma pedagogia e uma dialética que ele mesmo afirma estar influenciada pelo cineasta russo Eisenstein e também por Brecht. Em carta dirigida a Peter Schumann ele sintetiza: “*Brecht e Eisenstein = Eis aqui o início de uma estética marxista. Eis minha vida desde Barravento*”. (ROCHA. 1997, pg. 572).

No livro *Eisenstein e o construtivismo russo – A dramaturgia da forma em “Stuttgart”* (1929), do francês François Albera, encontramos a fórmula eisensteiniana descrita por ele mesmo no texto intitulado “Stuttgart” (1929) que foi apresentado em um encontro de artistas de vanguarda na Exposição “Filme e foto” ocorrida na cidade de Stuttgart, Alemanha, de onde advém o título do ensaio:

Segundo Marx e Engels, escreve o cineasta, o sistema da dialética é apenas a reprodução consciente do desdobramento dialético (essência) dos acontecimentos exteriores. Portanto: a projeção no cérebro do sistema dialético das coisas – na elaboração abstrata – no pensar – produz o modo do pensamento dialético - materialismo dialético – A FILOSOFIA. Do mesmo modo: a projeção do mesmo sistema das coisas – na elaboração concreta – na formação (produto). A ARTE. O fundamento dessa filosofia é a concepção dinâmica das coisas: a existência como nascimento constante a partir da ação recíproca de duas contradições opostas. (...) No campo da arte, o princípio dialético da dinâmica ganha corpo no CONFLITO como o mais essencial princípio fundamental da existência de toda obra de arte e de todo gênero artístico. (ALBERA. 2002, pg. 80/81).

E na página 122 do mesmo livro encontramos que: “Nosso tempo é um tempo de desnudamento dialético das contradições. A obra de arte reside na tensão dialética entre a inércia e a iniciativa”. (ALBERA. 2002, pg. 122).

Glauber parece não ter levado em conta que Eisenstein falava de arte e sua aplicação estética sobre a realidade concreta onde ele estava imerso. Eisenstein disse claramente que seus procedimentos formais estavam em estreita correspondência com uma realidade social, histórica, etc. E ele via o seu cinema somente como um meio, não como instrumento, já que dentro da sua realidade revolucionária o povo já era *iniciativa*, não era mais *inércia*.

No livro *Dialética do Espectador* do cineasta cubano Tomás Gutierrez Alea, encontramos a seguinte passagem referente ao papel do cinema e dos cineastas no processo de transformação revolucionária e a importância da *iniciativa*:

Os fatos por si mesmos mostravam as mudanças profundas que se sucediam em ritmo nunca previsto. De modo que, ao cinema, quase que bastava simplesmente registrar os fatos, captar alguns fragmentos da realidade, testemunhar o que acontecia nas ruas, para que essa imagem projetada na tela fosse interessantes, reveladora, espetacular. (...) Nessa conjuntura e estimulado – melhor diria: pressionado pela realidade mutante – surge o cinema cubano como realidade a mais dentro da revolução. (ALEA. 1983, pg. 19/20).

No ensaio *O Sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol*, o antropólogo Pedro Paulo Gomes Pereira ao referir-se à presença figurativa, simbólica do Sertão como instrumento pedagógico no filme *Deus e o Diabo*, escreve:

Trata-se de uma geografia imaginativa que, no Brasil, desenhou uma categoria de espaço, o sertão, como uma das formas principais de falar e definir a nação, e que escolheu o cinema como um meio de expressão apropriado. (...) Em Deus e o Diabo, o sertão se constitui, simultaneamente, naquilo que identifica o Brasil diante de seus outros, e um outro da nação. (...) Na busca de um representante para o ideal brasileiro, a literatura e o cinema acionaram uma noção espacial específica – e que se tornou predominantemente na geografia imaginativa do país – pra carregar sobre si o símbolo da identidade nacional: o sertão.(...) É dessa busca de narrar a nação por meio da noção de espaço, tendo o sertão como modo de falar do Brasil, que surge um dos filmes mais importantes da cinematografia nacional. (PEREIRA. s/d, pg.72).

Para que esse *Sertão* tivesse um efeito pedagógico, não seria necessário contemplar como parte essencial dele, os sujeitos a serem *tocados* por essa pedagogia? O sertão não é somente um espaço vazio, ele é também o seu povo, sujeitos motivo da transformação através da estética-dialética-pedagógica do cinema de Glauber Rocha. Porém, enquanto o *Sertão* como espaço, como elemento geográfico se apresentava no imaginário do povo brasileiro como símbolo de força, de agressividade pela sua vegetação, com o seu cerrado de árvores retorcidas e espinhosas e a fortaleza do seu ambiente desafiador, do outro lado, o *povo do Cinema Novo*, era apresentado como “*personagens comendo terra, (...) personagens fugindo para comer (...) personagens sujas, feias, descarnadas*”, já que “*foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo*”.

Se pensarmos que Glauber Rocha sempre defendeu a revolução como única arma para enfrentar essa realidade e assim poder construir uma nova sociedade, então vamos observar que independente de sua sinceridade, na prática de sua cinematografia vai gerar uma contradição. Essa contradição está no fato de que o Sertão como elemento puramente geográfico, não poderia jamais empunhar uma arma ou fazer a revolução. As armas teriam que ser empunhadas pelo povo que nele habitava e para isto, a revolução necessitaria de um povo forte e corajoso, como o sertão. Mas não era bem assim, pois o povo era “*uma galeria de famintos (...) personagens descarnadas*”.

No primeiro roteiro escrito para o seu filme *A ira de Deus (Corisco)*, mais tarde transformado em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber descreve assim uma das cenas a ser filmada que encontramos no livro *Roteiros do Terceyro Mundo*: “*Acampamento do Santo, várias latadas – crianças famintas e nuas sentadas na terra - velhos sentados – duas mulheres dão ração de farinha com água – um grupo reza baixo – são pessoas sujas e cabeludas - o acampamento com ar de desolação*”. (ROCHA. 1985, pg.20).

Levando em consideração essa linha de pensamento Glauberiano tem-se a impressão que ele inverteu também sem querer a famosa frase de Euclides da Cunha escrita no seu livro *Os Sertões*: “*O sertanejo é, antes de tudo, um forte*”. (CUNHA. 1923, pg.114). Nos filmes onde aparece a *Eztetyka da fome*, o sertanejo é, antes de tudo, um fraco, um esfomeado e descarnado, um covarde, um ressentido, dominado pelo messianismo ou pela sangrenta visão da vingança, inclusive entre eles mesmos. A imagem do sertanejo forte, do sertanejo alegre e cantador das feiras do agreste não aparecem e especificamente no caso do cantador quando ele aparece, ele é um pobre cego como o cego Júlio de *Deus e o Diabo*. Vejamos a descrição feita por Euclides da Cunha sobre os rasgos do *sertanejo*, no item *O HOMEM, capítulo III*:

Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadeiar das energias adormidas. O homem transfigura-se. Impertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte; e corrigem-se-lhe, prestes, uma descarga nervosa instantânea, todos os efeitos do relaxamento habitual dos órgãos; e da figura vulgar do tabaréo canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titan acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinários. (CUNHA. 1923, pg. 114/115).

Em relação à convivência do sertanejo com a seca assim se expressa CUNHA: “*De repente, uma variada tragica. Approxima-se a secca. (...) Mas o nosso sertanejo faz excepção á regra. A secca não o apavora. É um complemento á sua vida tormentosa, emoldurando-a em scenarios tremendos. Enfrenta-a, stoico*”. (CUNHA. 1923, pg.132/133).

A imagem desse *sertão dilacerado*, desse sertanejo fraco e sem esperanças, eternamente submetido a essa seca que nem deus nem o diabo com os seus falsos poderes conseguem acabar, foi construída por interesses políticos. Transformar aquele que “*é, antes de tudo, um forte*” em um pobre descarnado foi uma fórmula inventada para poder dominar.

CUNHA descreve também os momentos de alegria e festa no sertão. Ali não canta um pobre sem visão, como o cego Júlio, personagem de Glauber Rocha em *Deus e o Diabo*, mas outros personagens de olhos bem abertos:

Encourados de novo, seguem para os sambas e cateretês ruidosos, os solteiros, famosos no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no choradinho ou baião, e os casados levando toda a obrigação, a família. (...) arma-se fora, no terreiro varrido, revestido de ramagens, mobiliados de cepos, e troncos, e raros tamboretas, mas immenso, alumiado pelo luar e pelas estrellas, o salão de baile. Despontam o dia com uns largos tragos de

aguardente, a teimosa. E rompem estridulamente os sapateados vivos. Um cabra destalado ralha na viola. (...) Nos intervallos travam-se os desafios. Enterreiram-se, adversários, dous cantores rudes.

Desafio o mundo inteiro

P'ra cantar nesta função!

O adversário retruca:

P'ra cantar nesta função/ Amigo, meu camarada

Acceito teu desafio/ O fama deste sertão!. (CUNHA. 1923, pg. 130/131).

Demétrio Panarotto, na sua tese de doutorado *GLAUBER ROCHA (De Xenofonte a Euclides da Cunha De Euclides da Cunha a Xenofonte)* apresentada no Centro de Comunicação e Expressão/Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina realiza a seguinte interpretação sobre o tema:

Quando consideramos a crítica em tom modernista, o sertão no cinema de Glauber Rocha da década de 1960 é o sertão com uma geografia, com um endereço, que se localiza no interior do nordeste, terra rachada, ignoto, dentre outras referências que já foram usadas, principalmente, na prosa regionalista do século XIX, mas que são assimiladas pela cultura brasileira a partir da publicação de Os Sertões, de Euclides da Cunha. Se Euclides da Cunha é o ponto nodal para as leituras em torno da ideia de sertão, acaba por ser adotado por uma crítica que sente a necessidade de ler o sertão pelo viés da representação. A nação e a ficção passam pela necessidade de um discurso uniforme que consiga contemplar um sintoma de “brasilidade”. Aquilo que não se enquadra nesse discurso é lançado para o lado de fora, sendo assim a maneira com que a república lida com o arraial de Canudos. A necessidade de exterminar o vilarejo, incluindo a degola de seus membros, passa pelo fato de que a nação não consegue dar ao sertanejo de Canudos um “sentido de brasilidade”. Por estar fora, por não se enquadrar a esse sentido de brasilidade, “o homem do sertão” precisa ser combatido, pois passa a ser compreendido como inimigo. (PANAROTTO. 2012. pg. 74).

A chave com a qual nos faz ler esse texto é o de chegar à conclusão que a forma como o poder vai impor a leitura do sertão e do sertanejo com a “sua fome, sua miséria, seu atraso e seu sertão seco e sem água e por tanto sem possibilidade de vida, de futuro”, foi determinante para consolidar a visão que o “brasileiro” construiu dentro do conceito de “modernidade” e sua leitura até hoje do sertanejo, que só ganha algum valor quando como pau-de-arara abandona sua terra para construir São Paulo. Essa visão construída pelo poder com um objetivo muito claro de dominação, de certa forma foi assumida por Glauber Rocha nos seus filmes onde o Sertão é peça fundamental. Claro que isso ocorreu não por uma ideologia racista de Glauber mas por uma equivocação política que

lhe fez assumir o lugar do outro, no caso o do sertanejo e do sertão, para salvá-lo do “miserabilismo” comendo terra.

Panarotto afirma também que:

De uma maneira parecida com a leitura feita do texto de Euclides da Cunha, a do cinema de Glauber Rocha ganha em possibilidades, pois, muitas vezes, a figura do cineasta é contraditória e provocadora, do mesmo modo que em relação ao cinema por ele realizado também cabem esses adjetivos, e isso impõe um desafio a sua crítica: minimizar algumas questões para que Glauber seja mais facilmente apreendido por um sistema de leitura, ou se sujeitar às ciladas que o mover-se da obra do cineasta impõe. (PANAROTTO.2012, pg. 76).

Durante mais de trezentos anos a palavra sertão “serviu para designar o ‘incerto’, o ‘desconhecido’, o ‘longínquo’, o ‘interior’, o ‘inculto’. Para o morador daquele interior do Brasil, como afirma Tom Zé, os livros sempre contaram a história de pessoas que vinham de terras distantes. A experiência de Tom Zé com o livro de Euclides da Cunha *Os Sertões* é apresentada no livro escrito pelo músico cujo título é *Tropicalista Lenta Luta::*

Mas lá vou eu saltando, até chegar em “O Homem”. Ai, foi uma coisa! No balcão da loja eu lidava com aquela criatura. E não podia pensar que ia ver uma descrição de algo que estava tão perto de mim. Porque livro, naquele mundo nosso, só falava de lugares distantes, coisas remotas. De súbito, em certo ponto, comecei a desconfiar. Já deu aquela tremedeira nas pernas, não é? “Está falando de uma coisa que eu conheço. (TOM ZÉ. 2003, pg. 237)

Retornando à tese de Panarotto encontramos que:

Se Euclides da Cunha deu ao sertanejo a possibilidade de se ver no texto, o cinema, para essas pessoas, cria a possibilidade de se verem através da imagem. É nesta chave que Glauber Rocha trabalha. Assim, se a imagem é a possibilidade de voltar a tocar no sertanejo, é a possibilidade também de tocar em Euclides: Euclides-sertanejo. (PANAROTTO. 2012, pg. 76).

Mas aqui fica instalado o conflito, pois se em *Os Sertões* temos um texto de quem fala de dentro, do interior mais íntimo, afirmando que o sertanejo é antes de tudo um forte, Glauber apresenta o sertanejo em uma chave ficcional cinematográfica com uma forte dose de fraqueza, miséria e dor.

No seu estudo, Panarotto chega à seguinte conclusão:

Considerando que o sertão, tal como é lido, é também tradição, sendo outra face da moeda, talvez essa questão justifique o fato de que o cinema de Glauber Rocha passe também pelo mesmo lugar: pelo modo como a crítica construiu no cinema de Glauber Rocha uma imagem de sertão que é arcaico

e atrasado. Em oposição aos conceitos modernos, a contradição parece inevitável, pois acaba por solidificar, no próprio trabalho de Glauber Rocha, a ideia de uma tradição do cinema. Se o cinema de Glauber é pensado com o olhar da tradição é porque a imagem do sertão está vinculada a uma ideia de árido, seco, escaldante etc. (PANAROTTO. 2012, pg. 77).

Por que Glauber Rocha inicia o filme *Deus e o Diabo* mostrando a cabeça de uma res morta? Recurso do *estranhamento* ou reafirmação de uma imagética política cultural sobre a miséria do nordeste e do nordestino construída pelo poder. Por que não iniciar com a imagem do vaqueiro forte montado em seu cavalo correndo pelo cerrado espinhoso no encalço de um boi vivo que logo é laçado e arrastado com a força dos seus braços e do seu cavalo, para em seguida o filme apresentar outras cenas sobre a realidade dessa região, já que a força e a resistência do sertanejo não é uma mentira e é muito maior do que a sua própria “miséria” relativamente construída? Para essa pergunta existe somente uma resposta: infelizmente e apesar do seu amor pelo povo, Glauber ainda enxergava o sertanejo com uma dose do fraco. Ou como disse Panarotto anteriormente, “*Se o cinema de Glauber é pensado com o olhar da tradição é porque a imagem do sertão está vinculada a uma ideia de árido, seco, escaldante etc*”, onde a miséria é parte integrante dele, na visão também do cineasta.

Walter da Silveira, em *Um Filme de Transição*, nos explica sobre o movimento realizado por Manuel e Rosa no filme *Deus e o Diabo*:

Manuel e Rosa fazem um movimento diferente daquele realizado pelo sertanejo de Canudos, que também teve a oportunidade de fugir, mas não quis, optando pela morte: “Canudos não se rendeu”, como bem diz Euclides da Cunha. Talvez se possa dizer que Manuel não encare a morte como o sertanejo de Canudos, já que corre atrás da profecia de Conselheiro de que o mar vai virar sertão e o sertão vai virar mar. É essa a cena de desfecho de Deus e o Diabo na Terra do Sol, um misto de desespero e de alegria de Manuel e de Rosa correndo pelo sertão em direção àquilo que para eles era o desconhecido; ou daquilo que conheciam, tão somente, através da fala dos outros, ou profecias. Se a palavra sertão também tem o sentido de desconhecido, Manuel correndo em direção ao mar, talvez, sem se dar conta, esteja correndo em direção ao sertão. (SILVEIRA. s/d, pg.153).

É interessante como nessa passagem fica explícito a *coragem* do sertanejo representado aqui pelos “penitentes” de Canudos e, a *covardia* representada nas figuras de Manuel e Rosa. Claro que essa *covardia* está acobertada pela esperança de que eles algum dia encontrariam um salvador para os seus miseráveis destinos. É dentro desse contexto que se faz presente o messianismo glauberiano, o populismo político salvacionista daquele

período histórico e a esperança revolucionária para salvar “*esta raça triste e pobre, esta raça apodrecida antes de se desenvolver*”, conforme as palavras do cineasta.

Parece haver um entendimento de que o sertão, o interior, é o local do desconhecido, onde o pensamento tem dificuldade de apropriar-se do espaço, o que demonstra claramente que assim sempre fizeram a leitura do sertão: ele só existe na visão do outro sujeito, do sujeito externo, como se não existisse um sujeito interno dentro do sertão que é o sertanejo que o conhece a ponto de decidir viver no seio desse mundo, desse espaço “desconhecido” sem arrastar a miséria e a dor para dentro do seu mundo e sem nenhum medo para enfrentar todo e qualquer obstáculo.

No livro *Teatro dialético* Brecht escreve dois alertas. O primeiro diz:

Também é preciso ter coragem para falar a verdade sobre nós mesmos, sobre os vencidos. Muitos dos que estão sendo perseguidos perdem a capacidade de reconhecer seus erros. A perseguição parece-lhes a maior injustiça. Os perseguidores, porque perseguem, são os maus, e os perseguidos terminam caçados por causa de sua bondade. Mas essa bondade foi derrotada, impedida, vencida. Então era uma bondade fraca, uma bondade ruim, insustentável, desmerecedora de confiança. Porque não é admissível aceitar a fraqueza como parte intrínseca da bondade. (BRECHT. 1967, pg. 20).

E o segundo alerta complementa:

Mas a desgraça não basta para se tomar consciência das coisas. Com ela, aprende-se a ter fome e sede, mas muito dificilmente a ter fome de verdade e sede de conhecimento. Não são as dores que levam o doente a diagnosticar seu mal. E o fato de testemunhar, de perto ou à distância, um acontecimento, não basta para descobrir-lhe as leis. (BRECHT. 1967, pg. 221).

Estas passagens elevam necessariamente o nosso olhar até os filmes produzidos pelos cineastas do Irã. Assistindo aos filmes como *O Jarro* (Ebrahim Foruzesh, 1992), *O Balão Branco* (Jafar Panahi, 1995), *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), *Filhos do Paraíso* (Majid Majidi, 1998) seria possível fazer um paralelo entre os elementos da *Eztetyka da Fome* e os da estética apresentada pelos distintos diretores desses filmes. A fome das limitações técnicas que se contrapõe ao cinema hollywoodiano; cenário natural e luz natural; intérpretes muitas vezes do próprio povo e; a fome no sentido das condições materiais da população, principalmente no filme *O Jarro*. De que fala esse filme? Fala de uma pequena escola frequentada por crianças localizada em uma isolada

comunidade no deserto (sertão) iraniano. Nessa escola havia um *Jarro* onde se armazenava a água para as crianças beberem. Um dia alunos e professor descobrem que ele está rachado e que a água se esvai lentamente. Aí começa a “tragédia”: sem água as crianças morrerão de sede ou a escola terá que ser fechada. Frente ao dilema se inicia através das próprias crianças a busca pela solução, usando dos mais fantásticos e belos caminhos porém não sendo encontrando uma solução na própria comunidade, alguém tem que partir com o jarro a outras terras distantes onde havia a esperança dele ser reparado. Aquela comunidade, o deserto (sertão), a “pobreza” dos habitantes, o sol, a aridez, tudo, tudo se assemelha ao sertão e ao sertanejo. Entretanto não se observa em nenhum momento no filme a fraqueza nos personagens, ao contrário, a força, a coragem, a alegria são elementos decisivos na construção dessa outra “estética da fome”. Aqui não se vê o chamado pela compreensão do outro. Esses homens, mulheres e crianças apresentadas no filme não se dobram frente à eterna seca desse seu deserto sem fim nem clamam pela ajuda do outro. E aquele pote regressa à comunidade, novinho, trazido nos braços dos habitantes que andaram léguas com a certeza na vitória de sua força. E isso não é *Happy End* dos filmes gringos norte-americanos.

Para compreender o papel da violência na construção da estética cinematográfica glauberiana, torna-se fundamental reportarmos ao médico e pensador negro Frantz Fanon (1925-1961), nascido em Martinica, ilha localizada na região do caribe. Durante muitos anos ele trabalhou como médico na Argélia no período de ocupação colonialista da França sobre esse território e sua população e foi principalmente a partir dessa sua experiência e também do seu conhecimento sobre a realidade africana, que ele escreveu a sua mais importante obra: *Los Condenados de la Tierra (1961)*.⁶ Este livro vai ter uma decisiva influência sobre Glauber Rocha, servindo de argumento para justificar a violência manifestada com vigor no seu *A Ezzetyka da Fome*.

Frantz Fanon escreve no capítulo I – **LA VIOLÊNCIA**: “*Liberación nacional, renacimiento nacional, restitución de la nación al pueblo (...) cualesquiera que sean las rubricas utilizadas o las nuevas fórmulas introducidas, la descolonización es siempre un fenómeno violento*”. (FANON. 1983, pg.30).

⁶ *Uso neste trabalho uma edição do livro em espanhol publicado pela editora Fondo de Cultura Económica, México, 1983.*

E vai mais além, parecendo assemelhar-se aos personagens glauberiano:

Expuesta en su desnudez, la descolonización permite adivinar a través de todos sus poros, balas sangrientas, cuchillos sangrientos. Porque si los últimos deben ser los primeros (...) no puede triunfar sino cuando se colocan en la balanza todos los medios incluida, por supuesto, la violencia. (...) El colonizado que decide realizar ese programa (...) está dispuesto en todo momento a la violencia. Desde su nacimiento, le remete claro que ese mundo estrecho, sembrado de contradicciones no puede ser impugnado sino por la violencia absoluta. (FANON. 1983, pg. 31/32).

Ele prega também na página 189 que “*Nuestra misión histórica, para nosotros que hemos tomado la decisión de romper las riendas del colonialismo, es ordenar todas las rebeldías, todos los actos desesperados, todas las tentativas abortadas o ahogadas en sangre*”.

No manifesto *A Eztetyka da Fome* Glauber faz uma citação literal escrita por Fanon no livro *Los Condenados de la Tierra*: “***Foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino***”. (ROCHA. 1981, pg. 32).

Ivana Bentes pergunta no seu ensaio *Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha* se “*Em Glauber Rocha podemos falar de uma **pedagogia da violência** que responderia a uma questão crucial: como passar da “alienação” e passividade à resistência e atividade?*”. (BENTES. s/d, pg. 5/6). Ela afirma também usando como sustentação para os seus argumentos a interpretação que Deleuze realiza de Nietzsche que:

*A **pedagogia da violência** em Glauber forja um povo em revolta, traz um sentido ativo para a dor, um sentido externo, como em Nietzsche: “A dor não é um argumento contra a vida, mas ao contrário um excitante da vida (...) um argumento em seu favor. Ver sofrer ou mesmo infligir o sofrimento é uma estrutura da vida como vida ativa. (BENTES. s/d, pg. 6).*

Considero, no entanto, que a analista se equivoca quando usa dos argumentos nietzschianos para interpretar a violência glauberiana, já que o significado de *dor* para o filósofo alemão está isento de qualquer tipo de sentimento cristão, de paternalismo ou de padecimento.

Em um artigo publicado na revista CULT número 67, Ivana Bentes também pergunta:

Que tipo de forças (políticas, estéticas) podem ser desencadeadas pela fome, pela violência e pela miséria latino-americanas? Poucos artistas contemporâneos colocaram essa questão (hoje finalmente tornada uma questão de governo) de forma tão complexa e original quanto o cineasta

Glauber Rocha. Numa torção radical, e abandonando um discurso político-sociológico corrente na década de 60 e 70, Glauber dá um sentido afirmativo e transformador para os fenômenos ligados à falta e à miséria latinas, buscando reverter “forças auto-destrutivas máximas num impulso criador, mítico e onírico”. (BENTES. s/d, pg. 61)

Enfrentar de cara e sem medo esse tipo de pensamento é o que busco realizar hoje na minha vida. Quando eu assumo - ou quando assumimos como latino-americanos - a condição de miserável, de esfomeado eu assumo também a condição do subalterno, a condição do fraco. Essa energia traz consigo o aspecto da negatividade, do ressentimento que gerará sim forças auto-destrutivas. A violência pode sim, ser transformada em *força*, desde que eu a assumo não como uma resposta ressentida contra a sua causa, mas como uma resposta do forte contra aqueles que se propõem serem os violentadores. Portanto, nesse vai e vem de forças, não acredito que a “fome” e a “miséria” latino-americanas possam ser transformadas “*num impulso criador, mítico e onírico*” porque o pêndulo da balança já entra na guerra, virado para o lado do peso mais forte e mais bem armado. “*Basta ya de exaltar este caos llamándolo creador*” (DESNOES e GASPARINI. 1983. pg. 38).

Bentes continua insistindo com o mesmo tema quando afirma que: “*Revertendo a fraqueza em força, Glauber propõe nesse primeiro manifesto uma “estética da fome e da violência”, em que os temas e metáforas da fome tornam-se a base de um novo pensamento, não-paternalista e não-humanista*”. E aqui persiste a mesma equivocação já que ela categoriza a fome para transformá-la em força, transformando-a em um elemento quase metafísico – ou metafísico -, esquecendo-se que tudo não passa de um discurso criado e consolidado pelo poder como forma de dominação. Se eu inicio desde a fome, inicio também desde a fraqueza.

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura da obra. (...) A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER. 2009, pg. 13).

Aqui Ismail Xavier faz exatamente um lance de linguagem, cria uma *forma*, mascarando assim o conteúdo já que para Glauber a fome é um *tema* definido na sua Eztetyka e ela se define exatamente porque como subdesenvolvidos necessitamos ser compreendidos por aqueles que são geradores dessa mesma fome: “*Uma estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador*

compreenda a existência do colonizado”. (ROCHA. 1981. Pg. 31). Glauber insiste para que o mundo civilizado nos compreenda, e não encontrando essa compreensão ele busca aproximar-se de Fanon para dizer: “*Somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora*”. (ROCHA. 1981. Pg. 31). Ocorre que o apelo à violência, vem acompanhado também da palavra *compreender*, pendurada sob um fio de “esperança” de que com ela o colonizador nos compreenda. **Jamais** haverá essa compreensão já que historicamente a resposta do colonizador em contra da nossa violência, não foi *com compreensão* e sim com mais violência. E aqui se pode notar a leitura humanista cristã de Xavier quando ele diz no seu livro que “*Uma estética da fome*, tal como o livro de Fanon, *tem essa dimensão de discurso para o Outro*”. Para a consciência do *outro* colonizador? Esse discurso humanista cristão não pertence jamais a Fanon, já que este sempre defendeu o caminho da violência não como forma de compreensão do colonizador mas como instrumento para a realização de sua morte. Em nenhum momento no livro *Los condenados de la tierra* vamos encontrar um apelo de Fanon na busca pela compreensão do colonizador. A violência é um instrumento do colonizado que deve ser usada em toda sua extensão contra o colonizador e pronto.

O misticismo, o messianismo e o transe, sejam eles de caráter religioso-cristão ou de caráter pagão – aqui me remeto aos cultos africanos-, são elementos intrínsecos na proposta estética glauberiana. Estes elementos se fazem presentes, conforme o caso, em *Barravento* (1961/1962), seu primeiro filme; *Deus e o Diabo* (1963/1964) e no *Dragão da Maldade contra o Santo guerreiro* (1969).

Em carta escrita ao cubano Alfredo Guevara, o cineasta diz que “*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 XX*”. (ROCHA. 1997, pg. 412).

Os próprios títulos dos seus filmes: *Barravento*, que significa tempestade; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*; *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*, assim como os seus personagens transformados em pais de santo, cangaceiros vingadores, profetas apocalípticos, bem como as rezas e procissões nos indicam para essa sua tendência mística de caráter religioso, além de um forte apelo ao messianismo e à criação imaginária de um salvador. Ao abrir o livro *Cartas ao Mundo* encontramos em sua

orelha um trecho de carta enviada pelo Glauber desde Paris no ano de 1973: “*Eu sou um apocalíptico que morrerei cedo...*”. (ROCHA. 1997). Em *ROTEIROS DO TERCEIRO MUNDO* podemos confirmar esse desejo messiânico do Glauber através das palavras de um dos seus maiores amigos, Carlos Augusto Calil que escreve no seu *O Testamento de Glauber*, constante como introdução ao livro anteriormente citado:

Eleger o cinema como o meio privilegiado de professar a esperança redencionista no plano social e de alcançar o êxtase estético (...) o profeta foi exilado da nação (...) interno no seu manicômio visionário. (...) Paulo Emílio saiu em sua defesa (...) de um profeta só se pode esperar que profetize. (...) Mais difícil foi a convivência com o profeta, a bradar o seu “açoite épico. (ROCHA. 1985, pg. VII e VIII).

E aqui necessitamos uma vez mais voltar a Fanon e sua influência para a construção da estética glauberiana. Nas páginas 48 até 51 do livro *Los condenados*, vamos poder ler uma descrição sistemática de vários elementos que Glauber buscou levar para os seus filmes:

Las fuerzas sobrenaturales, mágicas, son fuerzas sorprendentemente yoicas. Las fuerzas del colono quedan infinitamente empequeñecidas. (...) De cualquier manera, en la lucha de liberación, ese pueblo antes lanzado a círculos irreales, presa de un terror indecible, pero feliz de perderse en una tormenta onírica, se disloca, se reorganiza y engendra, con sangre y lágrimas, confrontaciones muy reales e inmediatas. (...) Todo está permitido porque, en realidad, no se reúnen sino para dejar que surja volcánicamente la libido acumulada, la agresividad reprimida. (...) Estas trituraciones de la personalidad, esos desdoblamientos, esas disoluciones cumplen una función primordial (...) En el curso de la lucha de liberación, se asistirá a un despego singular por esas prácticas. (FANON. 1983, pg. 48/51).

Apesar de ser bem esclarecedor de como esta passagem se relaciona com a proposta do *Cinema Novo*, é de se notar que a releitura glauberiana da mesma parece ser equivocada. Observem que Fanon usa a expressão “*Esta superestructura mágica que impregna a la sociedad autóctona*”, o que choca frontalmente com a realidade brasileira. Não estamos na Argélia que mesmo sob o domínio colonial francês, o povo manteve sua fé total e compacta sustentada no Islamismo. O colonizador francês submete o argelino economicamente, politicamente, militarmente, mas não submete a sua cultura religiosa islâmica. Do outro lado, na África, e como exemplifica Fanon citando o Congo e outros países, todos esses povos sofrem as mesmas consequências do colonialismo, mas mantém intacto os seus ritos pagãos. No Brasil ao contrário, o povo não tinha e nem tem uma fé própria. Glauber trabalhava com a “fé popular” do colonizador, do cristianismo imposto a ferro e fogo e, mesmo no caso dos negros que ainda mantinham resquícios do passado africano, esses resquícios tornaram secundários,

quando sua cultura tradicional foi também invadida pelo mesmo colonizador fazendo com que eles introduzissem nos seus cultos a presença de símbolos fundamentais do cristianismo como o crucifixo e a imagem de São Jorge no Candomblé; o *divino* e o *rosário* como símbolo maior para a comemoração de suas festas em uma atitude literalmente submissa.

No livro *Para verte mejor, América Latina* com fotos do italiano Paolo Gasparini e texto do pensador cubano Edmundo Desnoes, este escreve:

El dios interiorizado de los conquistadores, Cristo, venció al sol externo e implacable, (...) el trauma impide la comunicación, una cultura se aísla y se reprime, la otra se dilata y se impone. En lugar del cacareado mestizaje profundo, se produce la violación del primer hombre americano, y sus valores se reprimen. (DESNOES e GASPARINI. 1983, pg. 33).

Essa “religiosidade popular” não seria uma forma de submissão e logo assimilação e aceitação de um povo aos princípios religiosos do colonizador? Essa propagada cultura do sincretismo religioso não estaria mascarando outra realidade que viveria escondida detrás do discurso?

Ainda no livro *Para verte América Latina*, encontramos na página 34:

El mestizaje consistía en detalles humildes, intrascendentes frente a la abrumadora opresión espiritual de la conquista en Nuestra América. El indio traumatizado y alienado que penetraba en la iglesia podría tal vez reconocer subconscientemente su dios solar, las frutas de su paisaje, pero lo dudo; más bien se sometería impotente y pasivo ante la fuerza divina que había levantado aquellas piedras. Tal vez se identificaría con la imagen de Cristo crucificado, especialmente contemplando sus llagas amoratadas y su impotencia, pero en seguida notaría el verismo de su piel encarnada, su fulgor rosado en la policromía, revivida por la temblorosa luz de las velas (...). Cristo no era indio, no tenía piel cobriza; hasta allí no llegó el mestizaje. (DESNOES e GASPARINI. 1983, pg.34).

Para quem conhece um pouco melhor os países latino-americanos, não é difícil observar como essa realidade colonialista se impõe sobre as distintas manifestações culturais da população em geral e especificamente indígena e negra. Como seria possível então Glauber encontrar nesse cenário a força do guerreiro? Como encontrar nesse cenário de submissão, elementos estéticos para iluminar as imagens do *Cinema Novo* com luzes revolucionárias?

Se formos negar a liturgia estilística de O padre e a moça, rasguemos a obra de Drummond (...) queimemos a obra de Cornélio Pena (...) joguemos no mar todos os grandes sonetos da literatura luso-brasileira, quebreemos as cordas dos quartetos, destruamos as capelas coloniais do nosso passado: em suma, neguemos uma manifestação viva da nossa alma. (ROCHA. 1981, pg. 49).

Por que não destruir todas as capelas coloniais do nosso passado, para assim libertar-nos da submissão que persiste no nosso presente? O repicar dos sinos das igrejas instaladas nos cumes da cidade de Ouro Preto, nos recorda todos os "santos" e "divinos" dias que o velho deus dos colonizadores continua vigiando nossos passos através do morto olhar do seu filho crucificado, enquanto os turistas admiradores das belas artes caminham e pisam sobre as "almas" dos corpos que foram submetidos e depois enterrados sob as lisas pedras que adornam a cidade "Patrimônio da Humanidade". O espírito e a ideologia do colonizador continuam vivos e espreitados detrás das torres dessas capelas. Enquanto isso, na igreja do Pilar de Ouro Preto, toda ornamentada pelo ouro escavado e retirado pelos negros, uma pintura colgada em suas paredes mostra uma figura apavorante: o rosto do demônio. Esse rosto apavorante é de um negro.



Em cada um desses objetos está presente a ideologia colonizadora que Glauber parece desconhecer, pois o cineasta parece imaginar estes elementos como inocentes manifestações de uma estética pura, formas desinteressadas que o sujeito apenas contempla sem ser cooptados por elas. O pensador cubano Eduardo Desnoes nos fala

sobre as catedrais enquanto elemento físico e o seu papel na transmissão de uma ideologia:

La fachada de San Francisco (igreja localizada na cidade de Quito, Equador, grifo meu), como cualquier iglesia principal del continente, dominaba los diferentes niveles de la plaza, reducía la importancia temporal física de los indios, mestizos (...) que se movían por la deliberadamente amplia explanada. (DESNOES e GASPARINI. 1983, pg. 33).

Fanon diz claramente:

Uno de los errores, difícilmente sostenible por lo demás, es intentar inventos culturales, tratar de revalorizar la cultura autóctona dentro del marco del dominio colonial. (...) Lo que no existe no puede actuar sobre la realidad, ni siquiera influir en esa realidad. Es necesario primero que el restablecimiento de la nación dé vida, en el sentido más biológico del término, a la cultura nacional. (FANON. 1963, pg. 224).

Por isso se faz necessário para a recuperação de uma cultura que o intelectual mergulhe nas tradições de sua própria cultura ou que saia em busca delas, para recuperá-las, porém aqui é necessário um alerta pois nessa busca, nesse mergulho, esse mesmo intelectual pode se perder no mascaramento da realidade presente, e nas práticas sobrevividas que não mais condizem com as exigências do presente. Penso sinceramente que o intelectual Glauber muitas vezes se perdeu quando buscou recuperar uma “cultura popular” relacionada aos negros e aos sertanejos, que já estava atravessada até o miolo pela influência cristã ocidental colonizadora.

Para Edmundo Desnoes:

El mestizaje cultural es un subproducto de la explotación de la mano de obra indígena (e negra, grifo meu). Así van incorporándose algunos sectores de la población original (transportada) al mundo colonial, como artesanos y adoradores, alienados siempre, de la imaginería católica. (DESNOES/GASPARINI. 1983. pg. 35).

Xavier lança uma pergunta para tentar responder no seu livro Sertão: “*Que estatuto ganha a religião do oprimido?*”. A expressão “*religião do oprimido*” só é verdadeira quando a fé desse sujeito é anterior a sua submissão. No caso dos sujeitos tratados por Glauber nos seus filmes, sua religião não passa de um rito imposto pelo colonizador através da força e da violência. Nesse sentido o estatuto da religião desse oprimido não se diferencia de qualquer outra manifestação ideológica, seja a arte ou a política, já que nenhuma delas fazia parte do sujeito anterior, sendo apenas um apêndice injetado no sujeito atual. Aqui devemos retornar a Fanon quando ele discute a colonização francesa e a revolução argelina, lembrando que quando da chegada dos franceses, os argelinos já

estavam sustentados em uma fé própria – não vou aqui discutir a moralidade dessa fé – que nunca foi destruída, para ser imposta no seu lugar a fé do colonizador.

“Glauber começa a articular a relação entre misticismo, mito, religião e revolução, um movimento extremamente original no pensamento latino-americano”, afirma Bentes. (BENTES. CULT 67, s/d, pg.63). Essa ideia supostamente original se assemelha às ideias pregadas pela *Teologia da Libertação*, que tem nas figuras de Pedro Casaldáliga, Frei Tito, Frei Beto, Leonardo Boff, Ernesto Cardenal (Nicarágua) entre outros, sua representação “revolucionária”. Ocorre que todos eles nunca abandonaram o dogma cristão, nem suas batinas nem a igreja. Sua pregação revolucionária significava sempre manter a instituição *Igreja*, o pai, o filho e o espírito santo e a pureza da virgem Maria, com uma suposta prática social que incluísse o povo. Tenho consciência que Glauber nunca foi um seguidor oficial da *Teologia da Libertação*, porém sua tentativa “original” de articular tais valores termina por manter viva uma estrutura de poder que é a própria igreja, instituição historicamente opressora e colonizadora.

Glauber escreve que “o mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecer-nos e conhecer”. Ora, os mitos tomados por Glauber como São Sebastião, São Jorge e outros são mitos invasores que não podem ser tomados como uma necessidade mas ao contrário, devem ser eliminados, mortos, para que assim possamos *conhecer-nos e conhecer*. Além do mito ou junto com ele, Glauber quis potencializar também o *rito* que como o mito estava/está também invadido como se pode observar na cena do *Candomblé* no filme *Barravento* onde a presença de um crucifixo invade o mundo africano e torna-se a simbologia principal. O crucifixo aparece na cena com a mesma força que a publicidade dos filmes hollywoodianos apresenta a garrafa de Coca-Cola numa cena aparentemente imperceptível. Porém a imagem da Coca já invadiu o “imaginário popular”. O recurso ao mito em Glauber supostamente corresponderia a uma tentativa de comunicação pelo inconsciente coletivo, positivamente através dos seus mitos, pela suposição de que se poderia potencializá-los como instrumento libertário, entendendo esses mitos como núcleos fundamentais da cultura nacional. No entanto o cineasta parece não haver compreendido que o processo de construção dos mitos e dos ritos no Brasil e em todos os países latino-americanos colonizados teve – ou tem como base principal os valores da igreja católica. Então usar sua iconografia é aprisioná-los no paraíso celestial onde vive exatamente o

pai que abençoou a invasão, os massacres e a dominação dos colonizadores. Bem é certo que em grande medida nós permitimos e aceitamos tudo isto, fomos muitas vezes covardes no passado e continuamos sendo também no presente, é por isso que nos cabe agora uma nova tarefa, que não pode e não deve carregar ressentimentos mas a força da coragem, sendo capaz de negar e matar *aquilo* ou *aquela* ao qual ou a quem nos submetemos na condição de *fraco*.

Ismail Xavier diz no seu livro *Sertão Mar* que o cinema de Glauber “*procurou dialogar criticamente com as grandes formas da memória social e do imaginário popular*”. Xavier parece esquecer que essa *memória* e esse *imaginário* foram construídos sob o signo da morte, da tortura e da violência tendo por referência os interesses da dominação colonialista. Dentro de um contexto como esse não se pode falar de *imaginário popular*. Vejamos o que diz Fanon: “*Uno de los errores, difícilmente sostenible por lo demás, es intentar inventos culturales, tratar de revalorizar la cultura autóctona dentro del marco del dominio colonial*”. (FANON. 1963, pg. 224).

Quando em uma das canções do filme *Deus e o Diabo*, escutamos que “*Manuel e Rosa, vivia no sertão, trabalhando a terra, com as próprias mãos, até que um dia, pelo sim pelo não, entrou na vida deles, o Santo Sebastião, trazia a bondade nos olhos, Jesus Cristo no coração*”⁷, esse tipo de discurso, na prática, incentiva, fortalece e justifica o discurso oficial da igreja e do poder, que vem sendo mantido através de todos os meios durante séculos e por isso mesmo ele não pode ser divulgado assim com tanta bondade no coração já que o seu efeito pedagógico é anti-revolucionário.

Glauber mergulha na cultura e na religiosidade brasileira (negra, branca e indígena), considerada por ele como imprescindível na constituição do inconsciente coletivo nacional, e é desde aí que ele propõe uma nova consciência política, erigida com base nos arquétipos primitivos do Brasil, fortemente marcada pela contribuição cultural das três etnias formadoras da sociedade brasileira. A construção de uma linguagem genuinamente brasileira advém dessa busca pelas origens. O problema é que Glauber comete uma grande equivocação quando parece esquecer que essa suposta “*miscegenação sincrética*” estava dominada por um único poder: o deus dos brancos.

⁷ Trecho de música retirado do filme *Deus e o Diabo*

No livro *O Povo Brasileiro*, capítulo *Os afro-brasileiros*, Darcy Ribeiro analisa assim a questão do negro:

A empresa escravista, fundada na apropriação de seres humanos através da violência mais crua e da coerção permanente, exercida através dos castigos mais atrozes, atua como uma mó desumanizadora e desculturadora de eficácia incomparável. Submetido a essa compressão, qualquer povo é desapropriado de si, deixando de ser ele próprio, primeiro, para ser ninguém ao ver-se reduzido a uma condição de bem semovente, como um animal de carga; depois para ser outro, quando transfigurado etnicamente na linha consentida pelo senhor, que é mais compatível com a preservação dos seus interesses. (RIBEIRO. 1995, Pg. 117).

Se essa era a situação dos negros, como poderia haver sincretismo? Ao contrário, esvaziados de si mesmos, é nesse momento que penetra ainda mais forte a dor física através dos castigos corporais e a dor metafísica quando o deus na cruz ocupa também sua mente.

Comentando o filme *Como era gostoso o meu francês*, Glauber Rocha diz:

Ele (Nélson Pereira dos Santos, grifo meu) se utilizou da narração de um jovem soldado francês que durante as invasões francesas no Brasil, foi preso pelos índios; ele lhes ensina o francês e também técnicas de guerra. Ele recebeu uma mulher de presente, depois os índios antropófagos querem comê-lo, porque o respeitam. Nélson quer fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre intercâmbios culturais. É muito interessante, porque se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama antropofágico. (ROCHA. 1981, pg. 94/95).

Já se observa aqui a presença colonialista, já que o exemplo de herói vem do colonizador para os indígenas e não vice-versa. O corajoso é o colonizador. Glauber comenta que “Nélson quer fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre intercâmbios culturais”. Mas a pergunta é: Existe alguma possibilidade de intercâmbio entre o opressor e o oprimido? Eu não acredito nesse tipo de antropofagia. Na sua tese de doutorado *Glauber em crítica e autocrítica*, Ana Lígia Leite e Aguiar afirma que “A antropofagia só pode ocorrer entre iguais: um surpreendendo o outro a todo instante” (AGUIAR. 2010, pg.114), e na mesma página ela diz também “o pacto antropofágico, ao se fazer entre diferentes-iguais, pressupõe o anonimato na mesma medida dos holofotes”, afirmação totalmente coerente e que poderíamos traduzir por: *Só pode ocorrer entre pessoas livres*. No entanto, logo em seguida ela afirma que “O bárbaro do Terceiro Mundo só devorou o homem civilizado por se sentir igual a ele” (AGUIAR. 2010, pg. 116), o que encerra uma contradição pelo uso de um vocabulário imposto pela história do ocidente e aceito pelo próprio Glauber

onde a proposta de igualdade desaparece ao assumir como linguagem termos como “*bárbaro e terceiro mundo*” para nos identificar e, “*homem civilizado*” para identificar o outro.

Era fevereiro de 1981 e o general-presidente João Batista Figueiredo encontrava-se em Sintra, e o Glauber teve um encontro com ele, acreditando que o seu gesto pudesse abrir uma pequena brecha para um acordo com os militares no sentido de alcançar a estratégia política que naquele momento ele ainda defendia, qual seja, a construção de um regime nacionalista para o Brasil com o apoio dos militares, O aperto de mãos com o presidente ditador faz com que novamente a rubrica Glauber Rocha não pudesse ser reconhecida pelo pacto que antes havia sido fechado com seus “leitores”: o de ser um cineasta-político, em defesa da democracia, a favor da liberdade em todos os níveis. Aquela cena parecia reiterar o primeiro episódio do Glauber “desertor” – a cena elogiosa ao general Golbery. Mas Glauber *jamais* foi um desertor. Acreditando na possibilidade de um acordo para alcançar a estratégia política que naquele momento ele defendia, Glauber tentou uma aproximação com os militares através de Figueiredo esquecendo-se que naquele momento não havia iguais e no final ele não antropofajou Figueiredo nem os seus pares. Por quê? Porque não havia uma troca entre iguais.

“*No debe de haber Norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Esta rectificación era necesaria; por esto ahora sabemos dónde estamos*”, é o alerta escrito por Joaquim Torres García em uma de suas gravuras. (GARCÍA. 1943).

É preciso ter muito cuidado na *devoração* da cultura do outro, porque mesmo depois de morto, a sombra de deus necessita ser também apagada senão sua permanência no tempo poderá ser infinita. É por isso que necessitamos expulsar todo e qualquer vestígio do colonizador devorado (antropofagiado) do nosso corpo e da nossa mente, já que eu o aceitei para devorar na condição de submetido, de escravizado, de inferior. Devemos vomitá-lo para fora lembrando que o vômito não limpa tudo já que na corrente sanguínea permanecem detritos do veneno, da intoxicação.

No livro de Saraceni mencionado anteriormente encontramos esta passagem: “*Glauber era jovem, contestador, anárquico e investia numa nova linguagem de mise-en-scène cinematográfica, baseada nas muitas festas religiosas do povo baiano*”. (SARACENI. 1993, pg. 44). E na página 281 encontramos esta:

Dia seguinte, em pleno réveillon no palácio do conde Ruspoli, Bertolucci projetou o filme Nosso Senhor Oxalá, em 16mm, falando que naquele momento estava havendo a festa de Nosso Senhor dos Navegantes. Glauber se emocionou muito. (Me disse: “Como é que um carioca pôde filmar minha festa?”. Depois, acabaria Idade da Terra com a festa do Senhor dos Navegantes, filmando em puro sentimento, como eu). (SARACENI. 1993, pg. 281).

Ele relembra também que ao comentar o filme *A Idade da Terra* Glauber teria dito: “*Você fez um Anchieta (filme de Paulo César Saraceni) católico e umbandista, o meu é protestante umbandista. Em ambos o Cristo sai da cruz, em festa da fé, ressurreição, para acabar com esta injustiça e esta miséria. Ninguém entendeu por aqui*”. (SARACENI. 1993, pg. 326). No seu artigo *A coerência de um poeta: Glauber Rocha*, o mesmo Saraceni ao comentar o filme *A Idade da Terra* escreve: “*Libertação que se transforma na festa do Nosso Senhor dos Navegantes, quando o povo reunido, saído das igrejas e dos terreiros de candomblé, vem saudar a imagem do grande Salvador – o Cristo Nosso Senhor Oxalá*”. O uso do termo *Oxalá* em nada muda a estrutura de poder que se concentra na figura máxima do cristianismo: Cristo. Portanto o sincretismo é inexistente já que não significa nenhum modo de igualdade ou construção de uma nova simbologia libertária.

Sou um sebastianista. Nós dizemos, no Nordeste do Brasil, que Dom Sebastião desapareceu em Alkacer-Kibir para renascer no sertão. Em meu filme (Deus e o Diabo na Terra do Sol), o nome do profeta visionário, do beato, é Sebastião. E Sebastião é um nome forte no Brasil. Deixou de ser um nome aristocrático para se tornar popular. É como se o Rei tivesse desaparecido dentro das tripas do povo para renascer vomitado pela coletividade terceiro-mundista e tropicalista. (ROCHA. 1981, pg. 71).

No livro *A primavera do dragão* de Nelson Motta anteriormente citado, vamos encontrar uma descrição do local que Glauber escolheu para filmar *Deus e o Diabo*:

Fundada no fim do século XVIII por um padre capuchino, na mesma região de Canudos de Antônio Conselheiro, a vila foi chamada de Santíssimo Coração de Jesus de Nossa Senhora da Conceição de Monte Santo. Com a fama de cidade sagrada, logo se tornou um centro de romarias, atraindo multidões de peregrinos (...). Entoando benditos e ladainhas, eles percorriam, muitos de joelhos e com pedras na cabeça, os 3 quilômetros do caminho de pedra até o santuário (...). O ar estava impregnado de memórias de cangaceiros e beatos, de vaqueiros e fazendeiros, de miséria e fanatismo. De Deus e o diabo na terra do sol. (MOTTA. 2011, pg. 294/295).

Ivana Bentes no livro *Cartas ao Mundo* escreve na *Introdução*, sob o título *O devorador de mitos*, que “*O messianismo romântico em Glauber traça uma linha contínua, um fluxo, no qual mito e história se fundem à espera de um Messias que virá nos redimir do apocalipse*” (ROCHA. 1997, pg. 51/52).

Bentes afirma também no seu artigo antes mencionado que “*A estética “pregada” por Glauber teria a função pedagógica de colocar o espectador no lugar do miserável que via na tela*”. Aqui aparece uma vez mais a questão do *outro* como presunto receptor de uma mensagem que pretende alterar através de imagens do povo submetido sua leitura em relação ao pobre, ao oprimido, ao sofredor. Virginia Figueiredo de Araújo, em uma posição de “solidariedade” com Glauber, Ivana e Kant escreve no seu ensaio *O Sublime explicado às crianças*:

Na “Analítica do Sublime”, i.e., no “Sublime Filosófico” (e não mais “Retórico”), está enfatizado que ele é um sentimento de dor e prazer ao mesmo tempo. Afirar que é a própria representação que oferece essa passagem da cena do sofrimento à sua salvação (enquanto representação) pressupõe a nossa capacidade de viver a dor do outro, ocupar-nos o seu lugar, de nos transportarmos para fora de nós, nessa generosidade essencial que marca todo pensamento autêntico e genuíno. (ARAÚJO. 2011, pg. 47).

Essa compreensão de sofrimento pela dor do outro não é o que está historicamente e emocionalmente simbolizado na figura de Cristo crucificado?

Ao analisar o filme *O Pagador de Promessas*, Jean-Claude Bernardet escreve:

O povo é vitorioso. O padre é derrotado. Tal vitória consiste em ter Zé do Burro ingressado na igreja: após essa vitória, o povo passa a participar da vida da igreja. Para que tal acontecimento possa ser considerado vitória, é necessário que o povo, no filme, reconheça a validade da igreja; que ele aceite a igreja tal como é e considere solução de seus problemas o fato de participar dela. É evidente que a participação popular modificará, lentamente e por dentro, a igreja. Não é menos evidente que outras soluções possam existir; que o povo queira colocar-se no lugar dos dirigentes da igreja; que o povo não reconheça a igreja e queira destruí-la, ou erguer, paralelamente a ela, sua própria igreja. Nada disso acontece: a igreja e seus dirigentes são reconhecidos; solicita-se simplesmente a eles que integrem o povo. (BERNARDET. 1967, pg. 47).

E ao comentar o filme *Maioria Absoluta* encontramos esta outra passagem:

O filme, admirável, é brutal e seco e se dirige – é o narrador da fita que o diz – àqueles para quem os camponeses miseráveis e analfabetos produzem alimentos. Trata-se de chamar-nos a atenção, a nós que comemos, sobre a situação dos camponeses. (...) Assim, em tom grave e severo, o filme desafia os dirigentes para que solucionem os problemas apresentados, mas para isso é necessário reconhecê-los como aqueles de quem deve ou pode vir a solução. (BERNARDET. 1967, pg. 48).

Após estas observações críticas, Bernardet afirma que Glauber Rocha se opôs a essa linha de pensamento:

Tais filmes mostram as chagas da sociedade brasileira: o povo é explorado, não tem condições mínimas de vida; se o país evolui, o povo não toma conhecimento dessa evolução. Aparentemente, são filmes feitos para o povo, mostrando-lhe sua situação e incitando-o à reação. Essa intenção era utópica:

os filmes não conseguiram travar o diálogo com o público almejado, isto é, com os grupos sociais cujos problemas se focalizavam na tela. Se os filmes não conseguiram esse diálogo é porque não apresentavam realmente o povo e seus problemas, mas antes encarnações da situação social, das dificuldades e hesitações da pequena burguesia, e também porque os filmes se dirigiam, de fato, aos dirigentes do país. É com esses últimos que os filmes pretendiam dialogar, sendo o povo assunto do diálogo. É aos dirigentes que se apontam as favelas e as condições sub-humanas de vida. (...) Glauber Rocha opôs-se a essa orientação. (BERNARDET. 1967, pg. 45/46).

No entanto eu pergunto se realmente na prática Glauber se opôs a essa orientação ou isso ficou muito mais no seu desejo sincero de alcançar tal meta? Considero que a afirmação de Bernardet é parcial pois Glauber via assim: *“Eu aceito qualquer crítica que os caras façam ao meu filme. Você pode esculhambar e dizer que é malfeito, (...) que eu sou um babaca, que a minha ideologia tá furada (...) mas as imagens do povo lá são imagens verdadeiras e não são idealistas”*. (Glauber Rocha, aos 9`58`` de *Anabazys* filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini). Glauber parece esquecer que é exatamente sua ideologia que transmite essa ideia de povo que ele diz estar presente no seu cinema. Um povo invadido pela dor, pelo sofrimento e pela cultura do dominador, elementos assumidos inclusive individualmente por Glauber em seus filmes e em muitos momentos das suas manifestações políticas e literárias. *“O povo produz a cultura popular. Um cinema nacional é a montagem dos sons-imagens produzidos pelo povo. O povo tem a capacidade de reconhecer seus próprios sons-imagens”*. (GLAUBER. 1981, pg.207).

Fanon diz claramente que se faz necessário para a recuperação de uma cultura que o intelectual mergulhe nas tradições de sua própria cultura ou que saia em busca delas, para recuperá-las, porém ao mesmo tempo ele faz também um alerta quando diz que nessa busca, nesse mergulho, esse mesmo intelectual pode se perder no mascaramento da realidade presente, e nas práticas sobrevividas que não mais condizem com as exigências do presente. Penso sinceramente que o intelectual Glauber muitas vezes se perdeu quando buscou recuperar uma *“cultura popular”* atravessada até o miolo pela dominação e influência cristã colonizadora não só relacionada à *“cultura”* dos negros como também dos sertanejos.

No filme *A Idade da Terra* o Cristo Negro inicia uma prece: *“Pai, dá-me forças e ajude-me a proteger o povo”*. Aqui ficam duas perguntas: primeiro, por qual razão Glauber continua falando em nome do povo e, segundo, porque ele insiste em trabalhar com a figura de Cristo quando sua figuração histórica é de dominação? Essa coisa cristã

de querer reivindicar cristo como um revolucionário, na prática vende o peixe do cristianismo e das igrejas que alegam da bondade do homem que morreu por todos e cada um de nós. Outra coisa, Glauber já havia dito que o *povo* é besta então como ele reivindica esse mesmo povo anos depois.

Na sua tese de doutorado, Ana Lígia Leite e Aguiar usa as palavras de Glauber para explicar que com elas ele reivindica o seu direito humano de existir quando diz que:

Viver “pobrememente e angustiado pela pobreza”, não tendo a quem recorrer (“aos 42 encontro-me pobre, doente, perseguido e em grande FASE CRIATIVA”), porque enquanto eu não puder existir eu não posso fazer mais pelos que estão mais pobres, ou mais doentes, ou mais fracos, ou mais injustiçados, do que eu. (AGUIAR. 2010, pg.213).

Aguiar parece não perceber que dessa maneira ela fortalece a equivocação política de Glauber que ele depois reconhece quando diz que *“A estética da fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965”*. E quando Glauber descobre que a figura metafísica - **“povo”** - não existe para segui-lo como o messiânico redentor, ele abandona esse caminho e se transforma em um **viandante sem rumo**. A partir desse momento o povo é Glauber sozinho, livre das amarras do populismo e do messianismo, sem compromissos e promessas, abrindo caminhos sem perguntar se por eles andavam também outros caminantes. Mas se acaso os encontrasse pelo caminho, então que fossem bem vindos, não para misturar-se com ele como se ele representasse a multidão mas para caminhar ao seu lado, não mais pela estreita dor da fome, mas pela larguíssima passarela dos sonhos... sonhos revolucionários.

A partir dessa compreensão ele defende que *“A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda”* (ROCHA. 1981, pg. 221), buscando assim o caminho da sua *Estética do Sonho* de 1971, mas esquecendo-se que a “realidade absurda” não era uma condição metafísica do homem, mas sim, uma realidade política-cultural que um pedaço da humanidade impôs sobre a outra que, incapaz de resistir a tal atitude, termina por ser dominada. Então a discussão que se coloca é de saber por que uns se deixaram dominar por outros, criando assim essa “realidade absurda”.

No manifesto da Eztetyka Glauber escreve que seria necessário violentar a percepção do espectador, os sentidos e o pensamento: *“o público não suportando as imagens da própria miséria”*. Qual público? A pequena burguesia com sua formação humanista

burguês que se apiedaria da miséria do nordestino e dos moradores da caatinga? Apesar da equivocação da canção *Asa Branca* que caminha no mesmo trilho glauberiano e apresenta o nordeste e o nordestino como miseráveis Luiz Gonzaga se reivindica ao cantar: “*Mas doutô uma esmola a um homem qui é são ou lhe mata de vergonha ou vicia o cidadão*”, querendo dizer com isso que no meio daquele sertão vive pessoas trabalhadoras e de coragem. Então porque mostrar o nordestino como um pobre esfomeado? Essa imagem distorcida produzida desde fora do mundo do sertanejo, sujeito que nunca enxergou miséria na sua condição de enfrentamento com as dificuldades que apresentava o sertão, que sempre se enxergou como homem trabalhador, se envergonhava sim com aquelas imagens produzidas intencionalmente pelo sistema ou de forma equivocada por pessoas comprometidas como Glauber Rocha, em que o sertanejo, sua família e seus amigos eram mostrados como miseráveis, esperando que os redentores os salvassem. Esse erro cometeu Glauber Rocha, por mais profunda e limpa que fosse sua intenção junto aos sertanejos.

No livro de Jean-Claude *Brasil em tempo de cinema*, encontrei essa citação de Glauber Rocha:

Foi Leon (Leon Hirszman, grifo meu) quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto criaria uma rebelião contra aquele estado de coisas, contra a alienação das personagens. (BERNARDET. 1967, pg. 25).

Penso que a cena de Manuel carregando a pedra na cabeça subindo o Monte Santo no filme *Deus e o Diabo* reflete essa ideia. A pergunta é: mas todo esse procedimento está dirigido a quem? Aos espectadores classe media representantes da pequena burguesia dos filmes de Glauber buscando fazer com que eles se colocassem no lugar do outro, dos oprimidos e alienados, representados ali por Manuel?

Bentes também escreve que:

Nos seus filmes o povo é chicoteado, espancado, amordaçado, fuzilado. Em vez de condenar “moralmente” a violência e a exploração, representa essa violência com tal radicalidade e força que ela passa a ser um intolerável para o espectador. (BENTES. Revista CULT, s/d, pg. 63).

E assim se esperava também que todas essas “imagens do povo submetido” gerassem no espectador das salas de cinema, que não era outro senão a pequena burguesia, um

sentimento intolerável. Ora, uma vez mais aqui se inverte os valores. Não é o povo que chicoteia, espanca, amordaça e fuzila os seus opressores e inimigos.

Xavier escreve no seu livro *Sertão Mar* que: “*Suportamos a experiência de Manuel na medida em que ela vai se constituindo aos tropeços, saturados com a insistência com que se representa esse gesto de entrega*”. (XAVIER. 2009, pg. 125). Suportamos!? “Suportamos” porque como cristãos colonizados fomos historicamente ajoelhados com uma pedra na cabeça. “Suportamos” porque fomos educados, ou melhor, treinados, para “viver” tal ato de fé. “*Esse gesto de entrega total*” a quem está dirigido? Esse *gesto* é a mais absoluta submissão que de maneira equivocada Glauber buscou explorar frente ao olhar do espectador como forma de denúncia contra a alienação religiosa, esquecendo-se de que o povo foi “educado” exatamente para admirar tal gesto. Recordo-me de uma passagem que ilustra muito bem tudo isso. Logo após o carnaval de 2015, em Belo Horizonte, se iniciaram as festividades da quaresma e uma das canções que entoava tais comemorações dizia: “*Troque sua veste festiva e chore perante o Senhor*”. E na TV BRASIL, criada pelo governo Lula, eu vejo e escuto as crianças cantarem na “Santa Missa” do dia 09/08/2015 às 8:50 da manhã de um domingo: “*Eu sou escravo da sua promessa*”. Isso é um crime em um país que se diz constitucionalmente laico. Enquanto isso, escuto uma opinião afirmando que Ouro Preto é uma cidade inóspita, que vai de encontro à fisiologia do corpo e a única coisa positiva são as igrejas plantadas por um Aleijadinho. Positiva para quem? Todos esses argumentos terminam por justificar uma ideologia religiosa que prega o sacrifício, o martírio e o peso da cruz sobre os nossos ombros. Retirar a cruz dos ombros é a tarefa mais urgente, para permitir que a força dos ventos nos faça voar ainda que sem destino.

A estética da dor não é uma simples categoria filosófica advogada pelos cristãos ou um princípio estético filosófico tal como Kant pensou o *Sublime* em sua *Crítica do Juízo*, com o objetivo de nos servir com os seus conceitos e argumentos para facilitar a análise de uma obra de arte ou de um sublime da natureza ao afirmar que “*A mesma humildade, como juízo severo das faltas próprias, (...) é um estado de ânimo sublime de submeter-se voluntariamente à dor*”. (KANT. 1995, pg. 110). A estética da dor é uma ferida aberta profundamente nos corações e mentes do nosso Continente, que continua sangrando pendurado em uma cruz com a falsa esperança redentora de que somente essa dor poderá salvar os seus filhos e redimi-los no caminho da vida. Essa lição pregada pelos colonizadores não pode guiar os livros da nossa história nem pode servir de

inspiração para nossa arte estética libertária. Cito aqui uma vez mais Nietzsche: “*O deus na cruz é uma maldição sobre a vida, um dedo apontado para redimir-se dela*”. (NIETZSCHE. 1978, pg. 394).

Libertemo-nos então dessa dor que vem alimentando a morte de muitas vidas e assim se libertará o pensamento dessa prisão cristã colonialista. A construção poética, estética, filosófica de Nuestra América está ainda por realizar-se. Construir uma *Filosofia* que não esteja sustentada sobre os pilares da *Mimese da submissão* e da *Estética da dor*, princípios estes que sempre de-formaram o nosso pensamento é a tarefa fundamental que deve tocar aqueles que se dispõem qualificar-se como pensadores latino-americanos. Muitos atos heroicos dos guerrilheiros revolucionários foram infelizmente afetados pelo sentimento cristão do sacrifício, ao transferirem para si, a responsabilidade pela ação para salvar *o outro*. O outro que muitas vezes não solicitou esse sacrifício e por isso continua vivendo sua passividade. Penso que para que o ato guerrilheiro não esteja dirigido pelo sacrifício cristão, o outro teria que praticá-lo junto a esse personagem histórico, assumindo assim também todos os riscos advindos desse mesmo ato, incluindo a própria morte.

Toda representação é sempre um representar para alguém e, no caso em que não seja possível identificar a sua “destinação originária”, a representação em si torna-se irreconhecível. Antônio Risério, no seu artigo *Em Defesa da Semiodiversidade* pontua que:

Vejamos, então, o “outro”. A consciência da multiplicidade dos focos de cultura é uma consequência da ocidentalização do planeta. O “outro” é uma invenção do Ocidente. Verdade que sua base é universal. (...) Mas foi a expansão ocidental sobre a superfície terrestre que produziu a sistematização dessa figura da alteridade. Foi preciso que o planeta se planetarizasse para que o outro fosse construído como problema, objeto inquietante para a reflexão sistemática. O outro surge assim como o não europeu. (RISÉRIO. 2007, pg. 32).

No mesmo artigo ele diz também que “*A antropologia se firmou vendo a si mesma como a “ciência do homem”, mas sendo, na prática, o estudo do outro (...) a sistemas não ocidentais de cultura*” (RISÉRIO. 2007, pg. 32). Mas para a cultura ocidental “civilizada” é somente ao *outro* “selvagem” quem deve ser explorado, cavado, desenterrado, desossado, como forma de demonstração inferior, como acontece principalmente com a África e também com a América Latina, por exemplo, transformando assim a antropologia em uma ciência do dominador e da dominação, já

que aos povos ocidentais não se aplica esse tipo de qualidade investigativa já que eles são o modelo a ser seguido. O filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), pregava que o Ocidente é a terra em que o pôr-do-sol do **ser** deixa aparecer muitos outros horizontes culturais, o que equivale a dizer que a vocação do Ocidente é deixar as outras culturas falarem. Essa mesma defesa do “Ocidente democrático” é realizada pelo filósofo francês Bernard-Henri Lévy em entrevista a revista *Bravo*, de junho de 2007: “*As democracias têm muita dificuldade de defender pela força seus valores*” (LÉVY, 2007, pg. 6). Nunca na história da humanidade um só lado do nosso planeta reprimiu, torturou e matou tantas outras vozes como fez o Ocidente. Então invocar essa “*vocação do Ocidente*” de forma tão mansa e pacífica como faz o filósofo alemão Martin Heidegger ou manipular a violência explícita das “democracias” como faz o francês Henri Lévy, é esconder o papel fundamental desses argumentos filosóficos na ocupação, organização e implantação do pensamento colonialista em vários continentes. O diálogo de culturas como forma sincrética ou de sincretismo entre povos é realizável, ou realizado, somente quando a igualdade de forças equilibra a troca. O diálogo entre culturas deve funcionar como uma balança onde os dois pesos depositados sobre os pratos desse equipamento, primeiro se medem, se observam, se abraçam sem que nenhum deles penda mais para um lado ou para o outro. Existe um balançar natural da balança motivado pelo movimento dos corpos conforme o seu desejo livre e prazeroso, recuperando-se em seguida e de imediato o seu lugar no espaço abandonado, que já não será o mesmo porém que nunca será oprimido. Risério discute também que:

O que tivemos aqui, da aldeia euro-tupinambá de Caramuru à chegada dos africanos, foi a configuração de uma nova realidade sócioantropológica. É certo que o que ocorreu foi um encontro assimétrico. Encontro de conquistadores e conquistados e, em seguida, de senhores e escravos. Mas havia margem de manobra (...) para a construção de mundos culturais paralelos. Os negros foram sujeitos ativos e vitais de nossa história (...). Só não devemos cair na mistificação. O que temos hoje não é de modo algum a realidade de uma “democracia racial” – mas o mito dessa democracia. (RISÉRIO, 2007, pg. 34).

Logo pensar em sincretismo cultural e religioso nessa balança cultural desbalanceada, como pensou Glauber em alguns momentos de sua cinematografia, é cair, mesmo sem intenção, no convencimento discursivo heideggeriano de que o Ocidente tem como vocação “*deixar as outras culturas falarem*”.

Ernesto Laclau (1935-2014) no seu livro *A razão populista* argumenta que:

Uma demanda sempre está dirigida a alguém. Por isso enfrentamos desde o começo uma divisão dicotômica entre demandas sociais insatisfeitas, por um lado, e um poder insensível a elas, por outro. Aqui começamos a entender porque a plebs se percebe como populus, a parte como o todo: como a plenitude da comunidade é precisamente o reverso imaginário de uma situação vivida como ser deficiente, aqueles responsáveis por essa situação não podem ser uma parte legítima da comunidade; a brecha com eles é insuperável. (LACLAU. 2005, pg.113).

Essa ideia central “*aqueles responsáveis por essa situação não podem ser uma parte legítima da comunidade; a brecha com eles é insuperável*” não advém da plebes, do populus, já que estes são mutáveis. Esse pensamento vem daquele que oprime, decide, e manda.

No artigo *A estética da fome: Glauber Rocha e a abertura de novos horizontes*, Paula Siega argumenta que toda a angústia provocada pelo confronto com a grandeza avassaladora do “outro” pode ser sentida nas palavras do crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes, no ensaio *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*, do início dos anos 60: “*Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro*”. (GOMES. 1996, pg. 90). Em outras palavras, o mundo indígena com sua cultura é uma ficção, nunca existiu para Sales Gomes? Antes da chegada dos invasores não existia ninguém no Brasil nem no continente latino-americano? Essa total inexistência do ser anterior aos colonizadores assumida por Gomes, indica que ele também nunca existiu e por tanto toda sua existência foi construída a partir de uma imitação: *a mimese da submissão*.

Roberto Schwarz escreve que:

Na estética da fome reivindicam-se as características do subdesenvolvimento, “a feiúra e miséria do Terceiro Mundo, mas para lançá-las à cara dos cinéfilos europeus, como parte do mundo deles, ou melhor, como um momento significativo do mundo contemporâneo” e não como exotismo típico das sociedades atrasadas. Nesta operação, rompe-se um anel da cadeia que mantém o criador brasileiro atado ao modelo cultural das metrópoles. O “espelho da civilização” deixa de ser fonte de angústia porque o artista cessa de debruçar-se nele, seguro de uma identidade que não pode ser buscada no modelo do outro. Com A estética da fome, finalmente, os limites nacionais da discussão sobre a colonização cultural são transpostos para transformá-la em debate com o colonizador, onde este é convidado a adotar o ponto de vista do colonizado, e não o contrário. (SCHWARZ. 1999, pg. 43).

Claro que o colonizador ***jamais*** aceitará esse convite para o debate, pois ele se sente como o dono da casa, da propriedade e não como o ajudante ou servente. Esse mesmo

pensamento teve Gustavo Dahl em carta a Glauber: “*Lançar na cara do europeu a nossa fome*”! (ROCHA. 1997, pg. 204). Mas para quê?

No mesmo artigo citado anteriormente, Paula Siega argumenta o seguinte:

Visto a partir de um ponto de vista dominante, o outro, o latino, é determinado em função do modelo de uma cultura plenamente desenvolvida e “universal” que o “subdesenvolvido” consegue reproduzir somente enquanto imitação defeituosa. Este discurso de características colonialistas confirma a autoridade do observador sobre o seu objeto de interesse, submetendo-o a uma hierarquia de valores marcadamente eurocêntrica onde o “colonizado”, o latino-americano, é definido segundo que o observador acredita sejam as suas generalidades: primitivismo, irracionalidade, subdesenvolvimento cultural. (SIEGA. 2009, pg.11).

Em síntese, isto, é o que faz Glauber Rocha de forma equivocada com *A estética da fome* quando aceita a condição da existência de uma cultura e de um homem civilizado em detrimento de nós os subdesenvolvidos:

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reducionistas do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu.(...) Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. (ROCHA. 1981, pg. 28).

Na *Eztetyka da fome*, o título da tese e o tom da sua introdução nos permitem reconhecer imediatamente duas grandes influências na sua formulação, e que são as de Josué de Castro, com a *Geografia da fome*, e Frantz Fanon, com *Os condenados da terra*. Mantendo a arquitetura do discurso de Fanon, articulado a partir da dialética entre colonizado e colonizador ou, nas palavras de Glauber, entre o latino e o civilizado, o cineasta utiliza como base da sua argumentação os temas da *Fome* e da *Violência*, onde a última é ao mesmo tempo consequência e possibilidade de superação da primeira. Em relação à *Geografia da fome*, a estética de Glauber estabelece uma continuidade no plano das questões nacionais (a centralidade da fome na cultura brasileira, a fome como tabu, etc.) mas, no campo internacional, apresenta-se enquanto ruptura, realizando uma verdadeira inversão de marcha. Assim, se o discurso de Josué de Castro não nos estranhava do universo do “outro”, inscrevendo-nos no mesmo intervalo geográfico e cultural compartilhado por europeus e norte-americanos, o da “civilização ocidental”, o discurso de Glauber Rocha, em vez, radicaliza a distinção entre “cultura latina” e “cultura civilizada”, sintetizando de certa forma as posições de Castro e de Fanon: se o primeiro falava a um público ocidental considerando-se como parte deste Ocidente, e se

o segundo colocava-se no campo dos excluídos pelo mesmo dirigindo-se a um público de “colonizados”, Glauber situa-se, como Fanon, no bloco dos “colonizados” mas dirige o seu discurso, como Josué de Castro, a um público dito “ocidental”. É aqui que se manifesta a grande equivocação de Glauber quando trabalha o pensamento fanoniano, já que Frantz Fanon jamais dirigiu o seu discurso ao colonizador e sim ao colonizado.

Se eu assumo “conscientemente” a condição de inferior aceitando uma supremacia sobre mim – o superior como raça – como poderia eu então pensar, desejar que esse “ser superior” me compreendesse e aceitasse no caso o cinema de Glauber, o conteúdo de sua mensagem, de sua linguagem e sua estética. A aceitação pelo superior, como assimilação daquilo que “*vem de baixo*” abrindo espaço para que o infiltre, o toque e o transforme seria aceitar um *valor* naquilo que é inferior. Essa atitude levaria o superior a admitir uma condição que o levaria a um rebaixamento na relação de forças entre as duas partes. Ele estaria aceitando por em perigo sua própria existência como superior. É por essa razão que o apelo glauberiano à cultura superior, ao homem civilizado para que compreendesse e que aceitasse sua mensagem sobre “a fome e os miseráveis”, *nunca* seria ou será aceita pelo homem superior. Frente a essa situação concreta a única solução possível para o “*inferior*” – assim como sempre fomos e continuamos sendo tratados -, é o desconhecimento total do “*superior*”, trazendo com isso uma nova situação onde agora o *inferior* se torna a raça *superior*, destruindo aquele que supostamente era o *forte*. Mas para isso a nova raça teria que destruir tudo aquilo que lhe foi imposto, tornando-se livre e superior não só em relação à cultura da tecnologia e da linguagem como também em relação ao aspecto metafísico-transcendental, abandonando o deus que sempre esteve internado dentro dele e que representava também o “*superior*”, agora já derrotado.

No manifesto *A Eztetyka da Fome* onde Glauber expõe e sintetiza o seu pensamento estético-político, aceitando a existência de uma *cultura civilizada* de um *homem civilizado*. Aqui repito de forma proposital esta passagem: “*Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino*”. (ROCHA, 1981, pg. 28).

Essas duas categorias especiais aceitadas pelo discurso político de Glauber, identificadas no primeiro momento como Europa e logo em seguida incluindo também os Estados Unidos de Norte América, não é uma contradição que aponta para um

aspecto de submissão? No texto *A revolução é uma eztyka* Glauber Rocha usa várias vezes o termo *subdesenvolvido* como podemos observar nas seguintes passagens: “Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?” (ROCHA. 1981, pg. 66) e “A revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria desenvolvida” (ROCHA. 1981, pg. 68). O próprio termo “intelectual do mundo subdesenvolvido” já pressupõe que este foi de-formado pelo colonizador, o “desenvolvido”. Sendo assim não resta outro caminho que a morte literal do colonizador rompendo-se com ele o espelho aonde eu meço o meu futuro rosto. Na segunda passagem temos como futuro espelho também a “categoria desenvolvida”. Mas quem é ela? Onde se encontra? Quem a definiu como “desenvolvida”? E quais são os seus parâmetros?

Uso aqui de maneira proposital metaforicamente as palavras de Walter Benjamin:

Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que esta técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIM. 1985, pg. 168).

Com isso procuro ilustrar o processo de reprodução mimético ideológico que o colonizado faz do colonizador. Em outras palavras, o sujeito colonizado quando reproduz a cada instante a “obra de arte” simbolizada na figura do colonizador, que cada vez mais se multiplica internamente no sujeito como também externamente a ele, atualiza assim a cada instante histórico e cultural o sujeito dominador, através dos atos e discursos imitativos realizados pelo sujeito submisso. Igrejas, casas, conjuntos arquitetônicos, móveis, joias, música, memórias, todas estas manifestações transformadas em Patrimônio Histórico, atualiza *o objeto reproduzido*, nesse caso a figura dominante do colonizador.

A mudança decisiva se dá a partir do contexto em que estamos, onde os meios de produção cultural se disseminam e os meios de comunicação e informação que estão sendo massificados, internet, câmeras digitais, celulares, impressoras, servem a quem quer se tornar produtor de cultura. Esse contexto de um capitalismo informacional, capitalismo cognitivo, onde o conhecimento é o produto, chega a todos os meios sociais e também na favela, mesmo que de forma desigual e assimétrica. Um jovem na favela e periferia recebe através da TV aberta, e a cabo, da música, das novas formas de sociabilidade, uma informação e formação geral que vai constituindo uma (inteligência de massas, inteligência coletiva em desenvolvimento acelerado. Esses movimentos sócios-culturais ganham uma dimensão política ao serem portadores de expressões culturais e estilos de vida vindos da pobreza forjados na passagem de uma cultura letrada para uma cultura audiovisual e midiática. (...)) Grupos

e territórios locais, apontando saídas possíveis, rompendo com o velho 'nacionalpopular' populista e paternalista ou ideias engessadas de 'identidade nacional', e surgindo como expressões de um gueto global, dos guetos-mundo[...]. O novo produtor de cultura das favelas e periferias faz parte de um precariado global, são os produtores sem salário nem emprego. São os trabalhadores do imaterial. (BENTES. s/d, pg.54).

Nessa longa citação pode-se observar a mesma equivocação já que inteligência de massa não é a mesma coisa que inteligência coletiva. Outro aspecto é que nada disso veio da pobreza mas sim foi assumido pela pobreza e agora admitido e divulgado pelos mesmos meios de comunicação que lhes impuseram. Ademais o problema não é só que o capitalismo chega de forma desigual e assimétrica, o problema maior é que sua ideologia é transmitida por esses agentes supostamente independentes, com as deformações ideológicas que esse mesmo capitalismo já implantou em suas cabeças através de todos esses instrumentos de comunicação antes mencionados..

O cineasta cubano Julio García Espinosa dialogou também com as ideias glauberianas ao escrever o seu manifesto *Por un cine imperfecto* (1969), texto no qual reitera a justificativa do cineasta brasileiro de que o cinema latino-americano não tinha que ser tecnicamente perfeito, uma vez que o conceito de perfeição havia sido "herdado das culturas colonizadoras". Depois ele escreveu *En busca del cine perdido*, propagando que "*el cine popular está en las potencialidades del cine actual como el hombre nuevo lo está en las potencialidades del hombre de hoy*" (ESPINOSA. 1970, Pg. 2). Posteriormente, no filme e no texto intitulados *Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado* (escrito em 1975, filmado em 1992), desenvolveu sua tese do *cine imperfecto*. Mas por que ele define essas categorias? Isto não é um tipo de submissão quando se aceita essa divisão? Os argentinos Fernando Solanas e Octavio Gettino (1935-2014) seguiram caminhos parecidos quando escreveram o manifesto *Hacia un tercer cine* (1969). Mas por que eles assumiram esse tipo de categorização aceitando um *primer cine*? Isto também não seria um tipo de submissão ao aceitar essa divisão, aproximando-se assim da denominação "*Primeiro/Terceiro Mundo*", "*Civilizado/Não civilizado*" termos usados na *Eztetyka da fome*?

Considero oportuno realizar aqui um aprofundamento reflexivo sobre o problema da *submissão mimética* relacionada à história político cultural da América Latina. As passagens citadas abaixo servem de alerta sobre a *sombra do colonizador* ainda presente no esconderijo das nossas consciências como latino-americanos.

Tomo como primeiro exemplo o *Libertador* Simon Bolívar (1783-1830). É inquestionável a imensa luta travada pelos Libertadores que têm na figura de Bolívar a sua representação maior, porém na *Carta de Jamaica* (1815), considerado por muitos, como o mais importante escrito político do Libertador, ele se dirige assim à Inglaterra representando naquele momento a Europa:

E a Europa civilizada (...) e amante da liberdade, permite que uma velha serpente (...) devore a mais bela parte de nosso globo? O quê? Está a Europa surda ao clamor do seu próprio interesse? Já não tem olhos para ver a justiça? (...) Chego a pensar que se aspira à desaparecimento da América; mas é impossível, porque toda Europa não é Espanha. (...) A própria Europa, mirando uma sã política, deveria ter preparado e executado o projeto de independência americana, não somente porque o equilíbrio do mundo exige assim, senão porque este é o meio legítimo e seguro de se adquirir estabelecimento ultramarinos de comércio. (BOLÍVAR. 2007, pg. 56/57).

Em seguida ele conclui: “Logo que sejamos fortes, sob os auspícios de uma nação liberal que nos preste sua atenção, seremos vistos concordando com o cultivo das virtudes e os talentos que conduzem à glória”. (BOLÍVAR. 2007, pg. 58). Ou seja, sem o colonizador não somos ninguém e sem as suas virtudes e os seus talentos, não alcançaremos a glória.

No livro *Para Verte Mejor, América Latina* encontramos a seguinte observação:

Visualicé la vasta iconografía católica del continente – dominada por el Sagrado Corazón barroco, jesuíta, con su corazón ardiente – y comprendí que la pintura contemporánea, desde Orozco y Torres García y Portinari hasta Lam, Matta y Cuevas, defendida con tanto ahínco por la mejor crítica latinoamericana, era un fenómeno aislado, burgués y condenado a perder cualquier batalla por apoderarse de la conciencia de los muchos. (DESNOES e GASPARINI. 1983, pg. 33).

O filósofo peruano Augusto Salazar Bondy (1925/1974), autor do livro *¿Existe Una Filosofía de Nuestra América?* afirma que:

En última instancia, vivimos (...) según modelos de cultura que no tienen asidero en nuestra condición de existencia. En la cruda tierra de esta realidad histórica (...) la conducta imitativa da un producto deformado que se hace pasar por el modelo original. Y este modelo opera como mito que impide reconocer la verdadera situación de nuestra comunidad y poner las bases de una genuina edificación de nuestra entidad histórica, de nuestro propio ser. Semejante conciencia mixtificada es la que nos lleva a definirnos como occidentales, (...) modernos, católicos y demócratas, dando a entender con cada una de estas calificaciones, por obra de los mitos en nuestra conciencia, algo distinto de lo que en verdad existe. (BONDY. 1968, pg. 118).

Encontramos no mesmo livro esta citação do filósofo argentino Alejandro Korn (1860-1936):

Hemos sido colonia e no hemos dejado de serlo a pesar de la emancipación política. En distintas esferas de nuestra actividad aún dependemos de energías extrañas, y la vida intelectual, sobre todo, obedece con docilidad, ahora como antaño, al influjo de la mentalidad europea. (BONDY. 1968, pg. 55).

Os ventos do sopro mimético da submissão trazidos pelo colonizador não abandonariam as costas do mar sem antes alcançar o corpo do Brasil. No Prólogo do livro *As Flores do Mal*, de Baudelaire, editora Difel, 1964, Jamil Almansur Haddad escreve:

Se a influência francesa entre nós foi grande no Romantismo chegou a avassaladora no Parnasianismo e no Simbolismo. Lia-se francês, influenciava-se do francês e, o que era bastante comum, escrevia-se em francês. No segundo movimento, deixaram poemas em francês pelos menos dois dos corifeus: os Guimaraens. Pethian de Villar poetava em francês. Idem, José de Freitas Vale (...) Severino de Resende (...) É assunto para tese, pois os exemplos poderiam multiplicar-se. Chegou o hábito até os nossos dias (...) A certa hora, feito novo Antônio Ferreira, um Ricardo de Lemos (1871-1932) poderia lamentar:

“Pobre de ti, meu pátrio e meigo idioma/ Que hoje te abeirras do calão francês/ Que árido solo murcho assim te fez. (BAUDELAIRE. 1964, pg. 19).

É muito interessante observar que um dos maiores poetas de Nuestra América, o peruano Cesar Vallejo (1892-1938), defensor intransigente da cultura latino-americana, que lutou ao lado dos republicanos na guerra civil espanhola quando nessa oportunidade adoeceu, vindo a morrer pouco depois em Paris, escreveu no ano de 1924, algo muito parecido ao texto do Glauber relacionado ao seu manifesto, em que Vallejo clama também de forma equivocada pela compreensão de Europa:

Así hay que gritarle día y noche, hasta que sepa oírnos y valorar nuestra función actual de advenimiento a la cooperación universal. Que, por lo menos declare que no nos conoce, que no nos comprende, que no nos respeta. ? Por qué su sordera y su silencio? (...) Medio año llevo en Paris, y puedo decir que (...) jamás rotativo alguno ha visto la más ligera noticia de América. (VALLEJO. 1986, pg. XI).

No livro *Escritura Conquistada – Conversaciones con Poetas de Latinoamérica – Tomo I*, do brasileiro Floriano Martins, na abertura de sua obra sob o título *Todos los libros son un solo* ele escreve que:

Cuando, al sondear las relaciones entre el Brasil y la América hispana, y aun la de ambientes culturales dentro de cada país, vemos cómo se diseña un mapa de desconocimiento mutuo, que requiere de una cartografía auxiliar. Curioso desconocimiento en cuyo espectro se identifican los vicios de la colonización en sus variados matices. Reflejos condicionados de un conjunto de veinte naciones que se identifican más por sus relaciones con Europa (...) que por las posibles afinidades entre sí. Ausencia de diálogo en cualquier circunstancia. En rigor, hemos trasplantado los vicios del viejo mundo (...). Hábitos traspuestos de forma tal que guardaron una categoría jerárquica en concordancia con la matriz. (MARTINS. 2009, pg. 11).

Oliverio Gironde pergunta no seu poema “Él”:

*¿Dónde estará? ¿Dónde se habrá escondido?//
Creí que se ocultaba entre los ruidos. / Lo busqué. / Se había ido. //
Sospeché que habitaba el desamparo. / Fui a su encuentro. /No estaba.//
Pensé que su presencia me cegaba. / Me aparté. / No vi nada. //
Esperaba encontrarlo en mi camino. / Lo esperé. / Aún lo espero. (MARTINS.
2009, pg. 305).*

A mimese da submissão calou tão fundo na nossa América Latina, que o poeta hondurenho Roberto Sosa (1930-2011) já sem esperança alguma, desabafou:

Sostengo que mi país no tiene esperanza. Lo he dicho engrosa y en verso, de hecho y de palabra. Ni Honduras ni yo tenemos esperanza. Este verguenzoso esquema sociopolítico y cultural se basa en que Honduras no es una nación con identidad. (MARTINS. 2009, pg. 104).

O filósofo mexicano Samuel Ramos faz também uma espécie de desabafo ao falar das implicações miméticas de submissão no seu país:

He querido, desde hace tiempo, hacer comprender que el único punto de vista justo en México es pensar como mexicano. Parecería que ésta es una afirmación trivial y perogullesca. Pero en nuestro país hay que hacerla, porque con frecuencia pensamos como si fuéramos extranjeros, desde un punto de vista que no es el sitio en que espiritual y materialmente estamos colocados. (BONDY. 1968, pg. 85).

Muitas vezes nos ensinam filosofia como se ela fosse *una paloma blanca y pura* que no seu voo não carrega nenhuma ideologia. E quando carrega busca-se evitar o enfrentamento ideológico em nome da pureza da ideia. Platão escreveu sua *República* tendo como razão principal a defesa de sua ideologia política para a construção de um estado, de sua *Polis*. A filosofia foi apenas sua arma. Immanuel Kant no seu livro *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime* defende filosoficamente que “*A religião de nosso continente não é matéria de gosto arbitrário, sua origem é venerável*” (KANT. 1993, pg. 72) e ainda na mesma página afirma que:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um negro tenha demonstrado talentos. (...) Já entre brancos (...) arrojam-se aqueles que (...) adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. (...) Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cor. (KANT. 1993, pg. 72)

Não é possível imaginar o processo mimético/estético/filosófico ocorrido no continente latino-americano sem incluir nesse mesmo processo o conflito político-histórico baseado nos interesses de classe. Por isto assumo conscientemente que escrevi esta *Dissertação* priorizando o *discurso político* em detrimento da *forma acadêmica*.

Para concluir a *mimesis da submissão* deixo esta pergunta: “¿Hasta qué grado y bajo qué formas principales sigue gravitando aquel enorme trozo de nuestro pasado en la entraña de nuestro presente?”. (PELÁEZ. 1985, pg. 575).

Por isso Frantz Fanon nos grita desde o seu livro *Los Condenados de la Tierra*:

Hay que decidir desde ahora, un cambio de ruta, debemos olvidar los sueños, abandonar nuestras viejas creencias y nuestras amistades de antes. No perdamos el tiempo en estériles letanías o en mimetismos nauseabundos. Dejemos a esa Europa que no deja de hablar del hombre al mismo tiempo que lo asesina dondequiera que lo encuentre, en todas las esquinas de sus propias calles, en todos los rincones del mundo. (...) El juego europeo ha terminado definitivamente, hay que encontrar otra cosa. Podemos hacer cualquier cosa ahora a condición de no imitar a Europa, a condición de no dejarnos obsesionar por el deseo de alcanzar a Europa. (FANON. 1963, pg. 287/288).

Deixo aqui também duas fotos em anexo, como meio de reflexão.



O sonho de pertencer à realeza, o sonho de ser coroado, o sonho de viver em um palácio, o sonho, ah! O sonho de ser a princesa encantada na selva amazônica, na Cordilheira Andina, nas Favelas violentadas da América Latina, na boneca Barbie, na Disneyworld, Ah! O sonho... Embalado na doce brancura do sorriso da princesa encantada!

Internacional

A REELEIÇÃO DE BARACK OBAMA TRANQUILIZA O MUNDO. A PRESIDÊNCIA DA MAIS PODEROSA NAÇÃO SEGUIRÁ NAS MÃOS DE UM LÍDER EMPENHADO EM MANTER O CRESCIMENTO DO PAÍS, GERAR EMPREGOS, AMPARAR A POPULAÇÃO AFETADA PELA CRISE E RESPEITAR OS

A vitória do homem bom

DIREITOS CIVIS. A ONDA CONSERVADORA QUE AMEACAVA OS ESTADOS UNIDOS – E TODO O PLANETA – COM UM PARTIDO REPUBLICANO RADICALIZADO, BELICOSO E INTRANSIGENTE ACABOU DERROTADA PELO VOTO. VENCEU QUEM TEIMOU EM TER ESPERANÇA.

Por Tatiana Bautzer, enviada especial a Orlando, Flórida

FORÇA
No balanço
da vitória,
em Chicago,
Michelle
abraça
Obama. Ele
disse que se
orgulha da
popularidade
da esposa

**“Michelle, nunca te amei
tanto como agora”**

Barack Obama

Revista Isto É - 2244 de 14 NOV 2012

REVISTA ISTO É - 2244 de 14 NOV 2012

Esse personagem que os sujeitos da *mimese da submissão* nos indicam como "homem bom" para ser admirado e depois seguir o seu exemplo, esse negro que "nunca amou tanto a Michelle como agora" mas que nunca conheceu a África e o seu povo, não passa de um assassino que desde a Casa Branca, assim como os presidentes anteriores dos Estados Unidos de Norte América, vive assassinando o povo Iraquiano, o povo Afegão e torturando os prisioneiros políticos na ilha de Guatanamo. Tudo em nome da civilização, do ocidente e da democracia, essa trilogia opressora abençoada pelo pai, pelo filho e pelo espírito santo.

A questão do *subdesenvolvimento* como uma *realidade inferior* e sua comparação frente a uma *cultura superior* aparece constantemente no discurso glauberiano por mais que eu possa compreender o desejo sincero que ele trazia no sentido de se enfrentar com “o outro” opressor e colonizador que encarnava essas nomenclaturas. Em carta a Paulo Cesar Saraceni de maio de 1961: “*Arte ou revolução? Não acredito no cinema mas não posso viver sem o cinema. Acho que devemos fazer revolução. (...) Não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido*”. (ROCHA. 1997, pg. 25). Ao se referir ao seu filme *Terra em Transe* Glauber explica o seu objetivo com o mesmo:

Nós somos realmente podres, estéreis e preguiçosos, de grande incapacidade artesanal e duma energia irracional que acaba, então, sempre no vazio. Tentei fazer com que o filme seja a expressão deste carnaval e de meu nojo violento diante da situação. (ROCHA. 1981, pg. 90).

Em uma entrevista realizada ao jornal *Le Monde* Glauber diz:

Quero mostrar de que modo uma cultura popular pode se expressar através de toda uma mitologia violenta, porque a verdadeira força e, portanto, o verdadeiro sintoma de desenvolvimento é, essencialmente, essa forma de cultura, ainda, que por outro lado, o povo seja política e economicamente subdesenvolvido. (Le Monde, 26.10.1969).

Isso significa dizer que ele tinha um parâmetro externo como referência que vai lhe acompanhar por muito tempo.

Na tese de doutorado de Ana Ligia Leite e Aguiar (*Glauber em crítica e autocrítica*), encontrei uma passagem que ilustra perfeitamente como Glauber via o colonizador. O diálogo escrito pelo cineasta para o personagem *Samba* no seu filme *O leão de sete cabeças* se assemelha à postura de uma criancinha que brinca com um pequeno leão (o colonizador) dando comida em sua boca. Para apresentar o diálogo uso também os argumentos de Aguiar:

Em O leão de sete cabeças, filme rodado no Congo (África), Glauber colocará, na boca de seu personagem Samba, um africano lutando pela independência, uma frase que poderia ser dita no Brasil ou em qualquer outro lugar de trajas subdesenvolvidos:

“Samba – 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 espolar nosso povo.”(AGUIAR. 2010, pg. 94).

Em carta a Cacá Diegues, assim define Glauber os continentes: “*África pré-histórica... América Latina subdesenvolvida*”. (ROCHA. 1997, pg. 595).

Assim pode-se presumir que Glauber assume o termo *subdesenvolvimento* como nação, significando pobreza cultural e econômica expressa nesse rótulo e a partir dessa constatação, ele busca potencializar essa *cultura* como concepção tática de um saber desnivelado. A importância atribuída a esse dado era para compreender como o homem do “Terceiro Mundo” conseguia sobreviver com tão pouco e dar a volta no destino; ou, para os que sucumbem durante a caminhada, compreender, filosoficamente, os motivos desse nascimento já predestinado à violação de seus direitos. Dessa perspectiva, como assinala o crítico Robert Stam, Glauber Rocha não seria “*a simples negação da tradição dominante*”, mas uma renovação “*de um modo imemorial caracterizado por uma vitalidade proteica*”. (dvdB). Aqui Robert Stam canta o canto do colonizador, realiza um jogo de linguagem para justificar sua condição de origem colonizadora.

Aproveito para fazer aqui a genealogia da palavra *Subdesenvolvida*. Em 20 de janeiro de 1949, o presidente dos Estados Unidos de Norte América Harry Truman (1884-1972), pronuncia o discurso de posse do segundo mandato na Casa Branca. No *Ponto Quatro* do seu discurso estava escrito:

Faz-se necessário lançar um novo programa que seja audacioso e que ponha as vantagens de nosso avanço científico e de nosso progresso industrial a serviço da melhoria e do crescimento das regiões subdesenvolvidas. (...) Sua pobreza constitui uma desvantagem e uma ameaça para as regiões mais prósperas. (OLIVEIRA. 2015, pg. 225).

Nascia aqui a América Latina subdesenvolvida, que muitos assumem de forma submissa como rótulo identificador. E se isto não bastasse em seguida nasceria a expressão “Terceiro Mundo”, florescida pelo demógrafo francês Alfred Sauvy (1898-1990). A partir de então fomos retirados para um lugar distante, além do segundo mundo, como se fôssemos viver nas instâncias criadas no inferno de Dante. Foi assim que nós, os condenados da terra, aceitamos carregar na testa o rótulo de “*Subdesenvolvidos*” e, nas costas, “*Terceiro Mundo*” e como obedientes cordeiros seguimos até hoje trilhando ideologicamente esse caminho e cantando as duas expressões para a alegria e deboche de quem as criou.

No artigo *O novo cine: panorama de um Pobre Terceiro Cinema* escrito por Ana Lúcia Ribas Corrêa da Costa, Professora na Unipar – Universidade Paranaense de Umuarama,

apresentado durante encontro da Confederação Ibero-americana de Associações Científicas e Acadêmicas da Comunicação, encontrei essa passagem: “*O neo-realismo propiciava não apenas uma nova alternativa estética, mas também uma nova alternativa de produção, que ampliou as possibilidades*”. (COSTA. s/d, pg. 6). Sobre essas influências o cineasta brasileiro Carlos Diegues, em artigo apresentado no Festival Viva América 2008, comenta:

Nada mais atraente, para os jovens intelectuais, artistas e cineastas latino-americanos daquele momento, do que essas ideias e os filmes que, em nome delas, começavam a chegar então ao nosso continente. Além de seus valores morais e políticos, os filmes de Rossellini, Visconti, De Sica e outros, possuíam uma iconografia social e humana que, reproduzindo o estado de ruína e miséria italiano no pós-guerra, se aproximava do que víamos em nossas próprias cidades e campos, em nossas favelas operárias e em nossos camponeses semi-escravizados. (DIEGUES, 2008).

Essa influência foi o ponto de partida para que os cineastas latino-americanos buscassem referências próprias à cultura e realidade de seu povo, explorando novas possibilidades artísticas e ideológicas para essa nova arte que acabara por se popularizar em seu primeiro meio século de existência. Dentro de ficções realistas o *neo-realismo* italiano da pós-guerra e o cinema *de auto Frances*, com diferenças conceituais e estilísticas entre si, porém com mais pontos em comum do que habitualmente se supõe, são movimentos que foram empreendidos em resignificar a realidade fílmica e impulsar a ressignificação da história. Acredito que a releitura do neo-realismo italiano feita pelos cineastas da *Eztetyka da fome* traz com ela uma equivocação quando discute *dor e sofrimento*. “A dor e o sofrimento” do neo-realismo italiano não foram provocadas por um instrumento histórico de dominação que foi o cristianismo piedoso da igreja católica. “A dor e o sofrimento” dos italianos tinha uma causa terrenal: a Guerra. Nesse sentido não existe uma *Eztetyka da fome* mas uma *Estética da guerra*.

Olhando por outro lado, mas que está muito próximo do tema, o realismo crítico lukacsiano usado por Glauber em seus filmes, despontencializa os seus personagens, alçando sua condição de miserável e explorado a um estágio onde o observador se transforma no possível agente de alteração daquela realidade, como é o caso do filme *Barravento*. Esse agente pode ser os instrumentos institucionalizados como o Estado, a Igreja, o Senado etc ou, do outro lado, pode ser o salvador mítico/místico de *Deus e o diabo* ou o guerrilheiro solitário de *Terra em transe*. Glauber percebe o problema e se afasta dessa estética. Roto esse elo, Glauber toma o *nacional-popular* em sua feição de

arte pública mobilizadora de grandes formas de cultura como o mito, a narrativa bíblica, a epopeia e a tragédia, gêneros que julga já assentados nas elaborações inconscientes, portanto mais enraizadas nas formações nacionais. Assentados claro que foram pelo colonialismo no corpo e na mente do “povo” brasileiro e latino-americano; enraizado não foi porque já havia uma raiz indígena e depois negra. E é exatamente a essa *raiz* que devemos desenterrar na sua totalidade para em seguida dialogar com a cultura ocidental em condições de igualdade.

Vejamos o que diz Fanon:

En las sociedades de tipo capitalista”, la enseñanza religiosa o laica, la formación de reflejos morales transmitidos de padres e a hijos, la honestidad ejemplar de obreros condecorados después de cincuenta años de buenos y leales servicios, el amor alentado por la armonía y la prudencia, esas formas estéticas del respeto al orden establecido, crean en torno al explotado una atmosfera de sumisión y de inhibición que aligera considerablemente la tarea de las fuerzas del orden. En los países capitalistas, entre el explotado y el poder se interponen una multitud de profesores de moral, de consejeros, de desorientadores. (FANON, 1983, pg.33).

Parece que Glauber não fez esta leitura de Fanon, pois não percebeu que o seu apelo através de uma linguagem estética da violência diretamente ao oprimido, não poderia encontrar uma recepção revolucionária à altura da expectativa criada pelo cineasta naquele momento histórico no qual ele estava incluído. O “povo” já não vivia mais em um país submetido à força e de maneira direta pelo colonizador, como era o caso da Argélia e do Congo, como dizia Fanon. Frente a essa realidade concreta, a violência de Fanon é aconselhada e portanto, sustentaria a *estética da violência* do Glauber, a *eztetyka da fome*, transformando esta em força e rebeldia revolucionárias, transformando suas imagens cinematográficas do real, do realismo, em uma dialética-didática como ele mesmo definia o seu cinema, em um instrumento para a formação da consciência do povo brasileiro colonizado.

Mesmo não concordando com algumas avaliações de Xavier relacionadas à *Estética da fome*, admito que ele realiza uma observação fundamental sobre o tema quando diz que:

No debate, no manifesto, Glauber Rocha muitas vezes parece esquecer o caráter metafórico de sua própria menção à violência do colonizado. A metáfora é produtiva enquanto caracterização e palavra de ordem que informa uma opção de estilo cinematográfico, mas é ilusória se entendida como definição de um gesto que expressa a total sintonia entre o intelectual e a luta do povo-nação, como se essa luta, tal como nos exemplos de Fanon, estivesse em pleno curso, num movimento orgânico e integrado nas vésperas da libertação. (XAVIER. 2009, pg. 189).

Glauber parece não ter levado em conta também outro aspecto levantado por Fanon:

La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz (...) Es una ciudad agachada, de rodillas (...) La mirada que el colonizado lanza sobre la ciudad del colono es una mirada de lujuria, una mirada de deseo. Sueños de posesión (...) Es verdad, no hay un solo colonizado que no sueñe cuando menos una vez al día en instalarse en el lugar del colono. (FANON, 1983, pg. 34).

A “fome” glauberiana já tinha sido “absorvida” pela imagem do sistema capitalista, pela cidade do colono, conforme Fanon. O pobre e a “fome” já não queriam mais sonhar entre si, pois já haviam vivido por muito tempo juntos esse pesadelo. E voltando uma vez mais a Fanon, encontramos uma descrição de como atua o homem intelectualizado, os acadêmicos e universitários, que se colocam na posição de “superior” frente ao “povo” e desejam fazer algo *por* ele, nesse processo de aculturação e submissão:

El intelectual que ha seguido, por su parte, al colonialista en el plano de lo universal abstracto va a pelear porque el colono y el colonizado puedan vivir en paz en un mundo nuevo (...) En su monólogo narcisista, la burguesía colonialista, a través de sus universitarios, de sus intelectuales que han bebido en la superestructura a través de los medios de la burguesía colonialista, había arraigado profundamente (...) en el espíritu del colonizado que las esencias son eternas a pesar de todos los errores imputables a los hombres. Las esencias occidentales, por supuesto. El colonizado acepta lo bien fundado de estas ideas y en repliegue de su cerebro podría descubrirse un centinela vigilante encargado de defender al pedestal greco-latino. (FANON, 1983, pg.40/41).

Frente a essa realidade de submissão, seria quase impossível que o seu único instrumento, no caso o *Cinema Novo*, pudesse alterar substancialmente essa dinâmica cultural ou estética construída durante décadas e mais do que isso, ser capaz de inverter valores, substituindo, por exemplo, a fome por violência estética.

O conflito inesgotável do intelectual colonizado e do homem “comum” também submetido a essa mesma ideologia, – que se esgotará quando acontecer o rompimento radical com essa “realidade” - é pretender convencer o colonizador da existência do colonizado como sujeito significativo dentro desse sistema. É pretender que o colonizador compreenda o colonizado. Essa tarefa nunca será alcançada, demonstrando assim o caráter submisso do desejo de reconhecimento, pois, mais do que nenhum outro, é o próprio colonizador que possui a total consciência dessa *existência*, por sermos, no processo de implantação do seu projeto, um impedimento físico concreto enquanto corpo. Somos uma vida frente à sua outra vida. No entanto, o colonizador enfrenta esse suposto conflito, essa realidade, com o total desconhecimento da nossa existência, do nosso direito de existir e de viver.

Por que Glauber Rocha insistiu para que o colonizador nos compreendesse? Por que o próprio Glauber se assumiu como do terceiro Mundo? É de se admirar como o revolucionário Glauber, mesmo com toda sua disposição e força política, parece não haver se desvincilhado da imagem do colonizador inserida a ferro e fogo dentro dele, assumindo esse conflito quase como um fato fisiológico, como se esse título de inferioridade e submissão, o elevasse a uma identificação cultural positiva, patriótica, revolucionária. Parece que ele não percebeu que essa simbologia do *inferior* traz consigo o mesmo significado do miserável que aceita sua condição de miséria imposta, como uma qualidade que identifica positivamente sua existência como ser humano.

Porém Glauber sempre foi um múltiplo, um terra em transe que reivindica e se reivindica pelos caminhos que ele vai abrindo e aqui vemos Glauber negar o que ele disse anteriormente: “*O problema do espectador na obra de arte é um problema que eu não considero, digo-lhe isto com a maior sinceridade*”. (ROCHA 1981, pg. 33). Isso vai literalmente de encontro a sua ideia inicial de fazer com que os seus filmes impactassem o espectador levando este a colocar-se no lugar dos seus sofridos e miseráveis personagens, pois só assim os espectadores poderiam tomar uma posição em relação às condições de vida miserável na qual o povo vivia. Ele fala também do populismo:

O Cinema Novo, recusando o cinema de imitação e escolhendo uma outra linguagem, recusou também o caminho mais fácil desta “outra linguagem”. Esta outra linguagem, típica das chamadas artes nacionalistas, é o “populismo”. É o reflexo de uma atitude política muito nossa. Como o caudilho, o artista se sente pai do povo. (...) O artista/ paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de “consciência política” para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico. (ROCHA. 1981, p.132.).

O mais importante em tudo isso é que o próprio Glauber, confirma com suas palavras o que busco explicar com as minhas:

Removendo-se toda poética, o colonialismo sempre foi e será a dilatação do Império e a Religião ou Ideologia nada mais são do que sustentáculos morais do Império. Boa consciência para o invasor, fatalismo e passividade do colonizado. (ROCHA. 1981, pg. 170).

Entre as tantas leituras realizadas, me deparei com um argumento o qual dizia que longe de pretender atingir uma objetividade científica que nos restitua a significação passada de *A estética da fome*, o esforço de interpretá-la nos dias de hoje se justifica exatamente pelos significados que esta assume no presente, fornecendo-nos respostas sobre a nossa própria identidade revelada a partir do “outro” que acreditamos não ser mais. Eu penso

exatamente o contrário, a necessidade de discutir o significado histórico da *Estética da fome* se coloca de forma preemente, exatamente para que essa prática política que mantém a submissão não continue criando falsas expectativas transformadoras, mas antes, que desapareça para sempre. Ela não foi uma aplicação privilegiada do *Cinema Novo*, e que apesar da equivocação, nunca a usou de forma mentirosa para manipulações políticas de caráter populista. A *Estética da fome* envolve todos os aspectos sócios, político e cultural não só do nosso país como também do nosso Continente. E como exemplo dessa manipulação política populista cristã, cito o programa *Fome Zero* como exemplo de uma *Estética da Fome*, uma imagem produzida, um sonho inventado pelos governantes que, negando os seus ideais políticos, oferecem agora aos “pobres” uma recompensa para aliviar sua fome, mesmo sabendo que amanhã os “pobres” terão que estender de novo as suas mãos. Essa atitude política viciada nos corredores do populismo cristão oportunista, tem como único objetivo aliviar o conflito de classes, retirando a energia e a disposição dos beneficiados pelo programa no sentido de rebelar-se contra o sistema. Hoje os “beneficiados” parecem agradecer, porém retire o programa *Fome Zero* desses personagens beneficiados e logo eles, como ressentidos, se voltarão contra aqueles que um dia eles “amaram”, chamando-os de pai e mãe. A *Estética da fome* representada no programa *Fome Zero*, considerado por muitos como um exemplo de ação governamental, o que verdadeiramente faz é restituir em forma de *cosmética* aos pobres, que continuam ajoelhados à espera de um salvador, as migalhas sobradas, depois que os donos do sistema bancário, os grandes proprietários de terra, os políticos corruptos e o governo, que intermedia todos esses interesses, retiram os seus lucros e os seus impostos para continuar enganando e dominando em nome de uma democracia burguesa. Numa velha revista *Época* número 295 de 12 de janeiro de 2004, encontro este título: **“Frutos da viagem à pobreza”**. A reportagem aborda aquilo que o governo Lula definiu como *A Caravana da Fome*, quando acompanhado de 29 dos seus 35 ministros, lançou o seu projeto *Fome Zero*, escolhendo para isso os três supostos lugares mais pobres do país: as favelas de Teresina e Recife e, a cidade de Itinga na região do Vale do Jequitinhonha. *“Foi emocionante ver ministros como Luiz Fernando Furlan (Desenvolvimento Econômico) e Roberto Rodrigues (Agricultura), empresários que poderiam estar ganhando muito mais fora do governo, andando pela favela ao nosso lado”* (SILVA. Revista *Época*, 295 de 2004), foram as palavras da ex-ministra do Meio Ambiente, Marina Silva, naquele então a pessoa mais próxima de Lula, expressadas à revista *Época*. Doze anos depois de iniciado o programa *Fome Zero*,

durante o encontro internacional da FAO - Organização das Nações Unidas para Alimentação e Agricultura ocorrido no dia 3 de junho de 2015 em Roma, o ex-presidente Lula fez um discurso abordando o programa e nessa oportunidade afirma que ele havia enfrentado um grande preconceito da imprensa, de setores da intelectualidade e daqueles que comiam três refeições ao dia. Depois conclui o seu discurso dizendo que: “*Eu nunca pensei que dar um prato de comida aos pobres fosse causar tanto preconceito*”. (LULA DA SILVA. *Rádio Itatiaia*, 2015). Aí está claramente explicitada a *Eztetyka da Fome* no seu campo político através das palavras do criador dessa criatura que alimenta a fraqueza e a covardia através do programa *Fome Zero*. Sem dúvida presidente Lula, o seu ato provocou um preconceito na burguesia e seus aliados, mas em mim provoca indignação e rebeldia. Nasci no município de Pedra Azul no Vale do Jequitinhonha e me nego a pertencer e essa *pobreza*, a essa *fome*, a essa *miséria* que nos tentam impor assim como fizeram e ainda fazem com os sertanejos e o Nordeste. “*Retomaremos siempre la ira*”, são as palavras que encontrei escritas em um muro da cidade de Quito, Equador e aqui eu as uso para apontar contra os corações e mentes daqueles que nos querem transformar em pobres coitados, para sermos observados de forma “*emocionante*” por cristãos piedosos e burgueses bonzinhos.

Mas Glauber percebe o populismo enganador dos dirigentes e governos, assim como a covardia dos dominados e ainda que ele continuasse carregando algumas contradições dentro de sua estética, sua voz agora é mais forte e é por isso que *Terra em transe* denuncia essa “*Podridão mental*” e política, essa decadência que está presente tanto na direita como nos governos e dirigentes que um dia se autodenominaram de esquerda.

CAPÍTULO 5 – Em busca de outros caminhos

Não tenho como pretensão, realizar neste capítulo escrito de forma tão curto, uma análise profunda dos temas indicados, já que isso significaria escrever outro projeto e outra dissertação. Meu objetivo aqui é simplesmente apresentar os primeiros sintomas glauberianos do seu afastamento em relação à *Eztetyka da fome*, ainda que Paulo César Saraceni, outro cineasta do CN tenha escrito no seu livro *Por Dentro do Cinema Novo – Minha Viagem* que:

No Leão (Aqui ele se refere ao filme *O leão de sete cabeças*, grifo meu) *Glauber usa toda a política e a ideologia de Fanon. Não é um grande filme, mas é Glauber. Ele mistura a fúria de Fanon e a do cangaço baiano, coisa muito sua. O Leão e Cabeças Cortadas, que vi depois, já no Brasil, são sua despedida da estética da fome e da violência.* (SARACENI. 1993, pg. 287).

Antes de finalizar o ano de 1966, Glauber escreve uma carta ao seu amigo Jomard Muniz de Brito em que expressa os seus primeiros sinais de descontentamento com o que estava acontecendo no Brasil e expondo um conjunto de iradas opiniões relacionadas não só ao processo cinema como também à situação política cultural do país:

Ando cheio de decepções (...), de um cinema ingrato, de tudo na estaca zero depois de tantos anos de luta (...) da loucura que domina o asfalto, do individualismo hipócrita coletivo do carioca, da vigarice intelectual, da parada no sucesso das letras e artes, do esquerdismo visceral e bossal, do direitismo monstruoso e corrupto, das migalhas comunistas que muitos comeram sem saber por quê, da confusão tão primária entre alienação e participação e da miséria de não ter dinheiro, de ter que resistir para não se negar, de ter que ir levando, pensando e sofrendo e a cada instante querendo morrer e ser então assaltado pela esperança, pelos deveres, pelos processos e pela responsabilidade. (ROCHA. 1997, pg. 268).

E todo esse sentimento de insatisfação expressado por Glauber em sua carta é levado para *Terra em Transe* feito um “*aborto monstro*”, como ele mesmo disse. No seu texto *Tropicalismo, Antropologia, Mito e Ideograma*, o cineasta afirma que o cinema brasileiro partiu de uma constatação em que era necessário superar em sentido estético, filosófico e econômico, a situação histórica, política cultural do país, ou nas suas palavras “*superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento*”. Nesse sentido, diz Glauber: “*O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental. (...) É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova*”. (ROCHA. 1981, pg. 119). Sempre caminhando na direção antropofágica o cineasta afirma que:

Eis por que em Antônio das Mortes (O dragão da maldade contra o santo guerreiro, grifo meu) existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro. (ROCHA. 1981, pg. 119).

Guiado por esse novo conceito estético, o cineasta faz uma autocrítica quando afirma que “*Já antes eu devia ter feito assim, já em Deus e o Diabo mas o relacionamento*

entre os personagens era um relacionamento fechado, com censuras entre eles; eram mais burgueses porque eu era mais burguês”. (ROCHA. 1981, pg. 119).

Glauber reconhece que o seu cinema é feito de fases, uma busca pela superação ou quem sabe uma busca pela busca de uma estética continuamente nova, daí ele escrever:

Existiram várias fases. O momento da denúncia social, influenciado pelo neo-realismo e pelo cinema social americano (norte americano, grifo meu). O momento da euforia revolucionária, que tinha já limitadas e esquemáticas características populares. O momento, finalmente, da reflexão, da meditação, da procura em profundidade. Nestes três momentos se encontram grandes diferenças de linguagem, mesmo em um só autor. Eu por exemplo neste momento estou menos influenciado. Antônio das Mortes tem menos detrito. (ROCHA. 1981, pg. 121).

Como expliquei anteriormente, o objetivo deste capítulo é o de apontar *indicações*, servir como um primeiro sinal, que não significa necessariamente definir uma direção única. A partir desse momento Glauber parece se despertar de uma *realidade terrenal* aonde ele caminhava com *os pés no chão* em busca de deus e o diabo, para iniciar a alçada de um vôo que nem ele mesmo sabia aonde ia parar, porque naquele momento o cineasta começava a viver sua própria vida como se estivesse em uma... ***terra em transe***.

5.1 - Terra em transe (1967)

Nada de fazer drama de camponês para burguês. (ROCHA. 1997, pg. 282).

Desiludido com a Revolução política ele começa a pregar a partir de então uma revolução estética radical no cinema:

Terra, pra mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético. Terra é minha visão, é o pânico da minha visão. (...) A grande chance e opção do Cinema Novo é justamente esta: incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público. As massas alienadas pela imagem do imperialismo só ouvirão diálogos estilo Todas as mulheres ou Todas as donzelas. Mas se a ferimos, em cargas pesadas, ela reage, se bem que em minoria, mas a abertura de fronts polêmicos são mais incendiários e duradouros. (ROCHA. 1997, pg. 282).

Apesar da proposta de *ferir* sua estética anterior, ainda vamos encontrar nas palavras do cineasta, resquícios relacionados ao tema da violência que nos remete à decisiva influência de Frantz Fanon sobre o cineasta. Glauber afirma que:

Terra em transe (...) é uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrecrocavam sem encontrar o caminho válido e consequente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do partido que se unem sempre à burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, da demagogia e do oportunismo em nome do povo, e de outros temas paralelos. (ROCHA. 1997, pg. 272).

No livro *Los Condenados de la Tierra* encontramos esta passagem que se assemelha bastante às palavras de Glauber:

El intelectual que ha seguido, por su parte, al colonialista en el plano de lo universal abstracto va a pelear porque el colono y el colonizado puedan vivir en paz en un mundo nuevo (...) En su monólogo narcisista, la burguesía colonialista, a través de sus universitarios, de sus intelectuales que han bebido en la superestructura a través de los medios de la burguesía colonialista, había arraigado profundamente (...) en el espíritu del colonizado que las esencias son eternas a pesar de todos los errores imputables a los hombres. Las esencias occidentales, por supuesto. (FANON. 1961, pg.).

No artigo *Epitáfio do Populismo* escrito por Alexandre Agabiti Fernandez para a revista CULT, ele diz que:

Terra em Transe vai até as últimas consequências e coloca em xeque os dogmas de uma cultura política dominante na esquerda, de uma tradição de militância em que os intelectuais se viam como plenipotenciários portadores da verdade. (FERNANDEZ. 2013, pg. 58).

Ao contrário de *Deus e o diabo*, que cantava as esperanças de transformação social, “*Terra em transe reflete outro estado de ânimo ao discutir a desilusão e a perplexidade da esquerda diante do fracasso de suas utopias*”, escreve FERNANDEZ, “*fustigando os equívocos e ambiguidades do populismo e das forças políticas que o sustentaram*”. (FERNANDEZ. 2013, pg. 54).

Se bem é certo que o filme *Terra em Transe* ainda arrasta com ele elementos da *Estética da fome* contida, por exemplo, em *Deus e o Diabo*, como a violência – no filme Paulo diz a Sara que, quando se tiver consciência clara e completa de tudo, só a violência permanecerá, e aqui Glauber é totalmente Fanoniano, pois admite a violência não como um meio que o ressentido usa para se manifestar, como em *Deus e o Diabo*, mas a violência que o forte usa para enfrentar o seu inimigo, se assim for necessário ou se chegada a hora, como prega Frantz Fanon no seu livro:

El colonizado que decide realizar ese programa, convertirse en su motor, está dispuesto en todo momento a la violencia. Desde su nacimiento, le resulta claro que ese mundo estrecho, sembrado de contradicciones, no puede ser impugnado sino por la violencia absoluta. (FANON, 1963, pg. 32).

Como o aspecto do *transe* – conforme as palavras do cineasta:

Com Antônio (Antônio das Mortes, grifo meu) eu apresentava a descrição de uma consciência ambígua, de uma consciência em transe. Antônio que é personagem primitivo, um camponês, um aventureiro, vamos encontrá-lo mais desenvolvido em todas as contradições do Paulo Martins de Terra em Transe. (ROCHA. 1981, pg. 86/87).

É importante esclarecer aqui que *Transe* não significa *Sonho*, já que o *Sonho* ele usará mais adiante a partir do seu manifesto escrito em 1971. O próprio Glauber é quem nos explica melhor o significado de *transe* nos seu filme:

Situei o filme no país interior de Eldorado⁸ porque me interessava o problema geral do “transe latino” e não do brasileiro em particular. Transe é um “momento de crise”. É a consciência do barravento que significa “momento de transformação”. Antes do “Barravento” existe o “Transe”. Depois de Deus e o Diabo, isto é, depois das dúvidas metafísicas, chegam as dúvidas políticas. Somente depois das crises morais o homem estará preparado para a lucidez. Isto não é filosofia. É uma explicação do que é e porque “Transe”. E transe é também a “crise em violência”. (ROCHA. 2005).⁹

Para Alexandre Agabiti Fernandez, em *Terra em Transe* Glauber faz da metáfora do transe o traço fundamental da narrativa:

Cheia de fragmentações, avanços e retrocessos, bruscas mudanças de tom, repetições obsessivas, numa atmosfera de agitação permanente, atravessadas por discursos exaltados, debates inflamados e outras formas de arroubo verbal, a narrativa avança sob o signo da convulsão”. (FERNANDEZ. 2013, pg. 54).

Em seguida ele complementa:

No contexto do filme, o transe sugere a paradoxal coexistência entre histeria e apatia, violência e ternura, delírio épico e calma lírica, rajadas de metralhadora e música de Carlos Gomes, designando a crise que sacode todas as esferas da vida de Eldorado, país hipotético, representação alegórica do Brasil e da própria América Latina. (FERNANDEZ. 2013, pg. 55).

A presença da mesma *estrutura política/econômica* anterior já que sua maior ambição com *Terra* era:

Denunciar as velhas estruturas de poder, a mesma hierarquia existente nas cidades e no campo que era uma herança do tempo do latifúndio e paralelamente mostrar uma estrutura dramática em vias de se destruir. (ROCHA. 1981, pg. 86).

⁸ *Eldorado* foi o nome fictício de um país usado por Glauber Rocha no seu filme *Terra em Transe*

⁹ Trecho retirado do jornal *terra em transe*, 2005, publicado especialmente para o lançamento da cópia restaurada de *Terra em transe*.

E é por isso que o filme tem relação com sua obra anterior pois “*Trata-se de destruição de um discurso que já foi iniciado em Deus e o Diabo*” (ROCHA. 1981, pg. 86), ademais do *aspecto religioso* - já que o momento da morte do poeta Paulo, a morte é tomada como transcendência, não como o fim da vida, mas como o começo de uma nova existência, do outro lado, Glauber Rocha também já caminha para um primeiro rompimento com esses elementos de suporte da sua primeira estética, assim como do seu discurso político anterior que tinha como base a defesa do populismo de esquerda e a figura *povo* como simbologia de luta.

No campo estético, por exemplo, “*Deus e o Diabo é um filme narrativo, é um discurso... Terra em Transe já é mais antidramático, é um filme que destrói, com uma montagem de repetições*”. (ROCHA. 1981, pg. 86). No campo político já é colocada em questão o papel dos intelectuais e da burguesia nacional no processo de transformação como ele próprio afirma e como encontramos também na análise de Alexandre Agabiti. E o *povo*, que nos filmes anteriores era tratado como a razão principal para a luta pelas mudanças sociais radicais, já não tem o seu mesmo valor. Ao escrever uma carta para Jean-Claude Bernardet desde Paris no mês de julho de 1967, assim é tratado o povo: “*A única coisa boa deste filme é sair na hora e vingar as pessoas e responder à brutalidade – mas o povo não entende. O povo vaia e apedreja e eu fiz pro povo – imagine que mito besta é o povo*”. (ROCHA. 1997, pg. 282).

Na mesma linha Glauber afirma também que “*O povo é o mito da burguesia*”. Ivana Bentes acompanhando o mesmo raciocínio relacionado ao tema escreve que “*Com Terra em transe, Glauber coloca esse povo (subserviente, vitimizado, fraco) em questão com a mesma radicalidade e paroxismo com que criticou o intelectual de esquerda*”. (BENTES. Revista *CULT*, pg. 64). Essa nova maneira de representar o povo, agora literalmente despotencializado, produziu os primeiros conflitos com os grupos de esquerda que chegaram a acusar Glauber de “fascista”. No filme *Terra em transe* o poeta Paulo Martins diz: “*Eu bati num pobre camponês porque ele me ameaçou. Podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas era tão covarde e tão servil!*”. O filme faz uma nova interrogação relacionada ao tema do nacional-popular: quem é o *povo* no Brasil? Recordemos que os dois primeiros filmes de Glauber, *Barravento* e *Deus e o Diabo* trazem como temas centrais o povo como elemento de salvação de uma nação, seja através do diálogo nacionalista seja através da força da violência se esse diálogo não funcionar. Seria aqui o fim do *mito povo*? Mas não foi o próprio Glauber quem

apresentou em *Barravento* e em *Deus e o Diabo* esse tipo de povo vitimizado? Agora o mais decepcionante talvez de tudo isso, foi que o povo não viu *Terra em transe*, já que a maioria dos espectadores que foram ao cinema para assistir sua obra era oriunda da classe média pequena burguesa e da vanguarda intelectual, dois segmentos sociais, motivos da crítica realizada pelo filme.

Ismail Xavier, um dos grandes estudiosos da obra de Glauber Rocha explica,:

Depois de 1964, o cinema de Glauber responderá à crise do projeto (popular nacionalista, grifo meu) com Terra em transe. (...) O espaço da cena se amplia: se em Barravento a aldeia é o todo ordenado e se em Deus e o diabo “o sertão é mundo”, em Terra em transe mergulhamos em Eldorado – alegoria do trópico enquanto palco da empresa colonial e de seus prolongamentos históricos. (...) Com Terra em transe, o eixo da reflexão se desloca e os movimentos cruzados do cinema de Glauber se tornam mais dramáticos e mais incômodos. (...) Ou seja, o eixo das oscilações entre adesão e crítica, identificação e afastamento, é uma personagem com que os interlocutores primeiros de Terra em transe têm tudo a ver, o que não ocorre exatamente no caso dos dois primeiros filmes. (...) A tonalidade maior do relato é a de uma alegoria do desencanto; o télos salvacional (...) é substituído por uma consciência abismal de fracasso. (XAVIER. 2009, pg. 194/195).

E Glauber confirma tal afirmação quando diz que “*Fiz Terra em Transe com a aspiração de que fosse uma bomba. Lançada com toda intenção. Atacando os preconceitos de uma esquerda acadêmica, conservadora*”. (ROCHA. 1981, pg. 139).

Em relação a alguns elementos da estética aplicada nos seus filmes anteriores, como *Barravento* e *Deus e o Diabo*, que trazia as influências não só do neorealismo italiano como também do realismo crítico luckasiano, o cineasta toma agora uma postura bastante crítica:

Apesar de fazer cinema voltado para a realidade social, nunca admiti nenhuma forma de demagogia estética em face de uma arte política (...). De modo que me desagradaram as teorias de arte política feitas em termos não só do realismo socialista como as teorias de realismo crítico definidas por Luckács. (GLAUBER, 1981, pg. 138).

E ele mesmo complementa dizendo que quando fez *Terra em Transe* ele como cineasta quis que:

Fosse uma ruptura a mais radical possível com esse tipo de influências, esse tipo de alienação cinematográfica. (...) Terra em Transe foi a tentativa de conseguir em cinema uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina. (GLAUBER, 1981, pg. 138).

A partir desse momento Glauber começa a flertar com o surrealismo:

O surrealismo para os povos latino-americanos (...). É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade. A função história do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção de uma libertação anárquica, a única possível. (ROCHA. 1981, pg. 121).

Eduardo Scorel no seu artigo *Deus e o Diabo – Glauber Rocha no turbilhão de 1964* nos informa que:

No final de Deus e o Diabo, Sebastião e Corisco estão mortos. Manuel e Rosa são deixados para trás. O plano do mar, encerrando o filme, sugere uma libertação que, fora da tela, afinal não ocorreu. Glauber Rocha foi levado a fazer o caminho de volta, do mar para a terra, na abertura do seu filme seguinte – Terra em Transe -, e a confrontar mais uma vez dilemas que estavam além do seu alcance. (SCOREL. 2014, pg. 66).

Apesar dos dilemas que estavam além do seu alcance, Glauber continua sendo aquele guerreiro que nunca desiste e é por isso que ele propõe agora um novo desafio que continua sangrando.

5.2 - O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969)

Eu começo a filmar em quinze dias, um filme em cores, (O dragão da maldade contra o santo guerreiro, grifo meu) um sangrento western político, uma espécie de terceiro episódio de Deus e o Diabo, em que retorno o personagem de Antônio das Mortes, dez anos mais tarde, num sertão modernizado e ainda bárbaro. (ROCHA. 1981, pg. 309. Carta a Michel Ciment desde o Rio de Janeiro do dia 1 de março de 1968).

Para melhor explicar o conteúdo do filme vamos continuar escutando o próprio Glauber:

O Dragão está ligado aos meus outros filmes. Antônio das Mortes é um personagem de Deus e o Diabo, mas a ótica é diferente. Primeiro: não é um filme romântico, não tem a dose de romantismo de Deus e o Diabo; é um filme que traz um amadurecimento dos personagens no que diz respeito à Terra em Transe. Segundo: desse ponto de vista estético, é um filme sem a agitação de Terra em Transe e sem o intelectualismo que existe em Deus e o Diabo. É um filme moderno em relação aos outros e com a intenção de conseguir uma comunicação maior, mais direta com o público. (ROCHA, 1981, pg. 144).

E logo em seguida ele faz uma revelação fundamental que, mesmo sem usar a palavra autocrítica ou revisão de linha política estético, mostra sua busca por algo diferente daquilo que ele havia feito até agora:

É uma experiência nova para mim, porque é um filme que fiz chegando à conclusão de que algumas coisas das que falei em minhas obras, de que certos testemunhos e obsessões interiores não interessavam realmente ao público e se davam num terreno literário, não estando ainda meu cinema maduro para a exposição desse tipo de problema. (ROCHA, 1981, pg. 144).

Sempre colocado anteriormente dentro dos seus próprios filmes, agora Glauber busca um afastamento:

Aqui os personagens estão um pouco distantes de mim, porque em Deus e o Diabo até Corisco é um personagem intelectual que diz coisas que eu penso, uma espécie de veículo de reflexões filosóficas minhas. No Dragão não. (ROCHA, 1981, pg. 145).

Apesar de que Glauber comenta sobre o processo de superação de sua estética anterior, afirmando que o manifesto a *Estética do sonho* é uma resposta às críticas feitas a *O dragão* por este não conter valores relacionados à *Estética da fome*, o filme continua mantendo valores construídos nos seus dois primeiros filmes e que estão intimamente relacionados com a *Eztetyka da fome*. Em uma passagem de sua entrevista concedida a Lino Michiché no ano de 1969, o cineasta usa as seguintes palavras:

A revolução brasileira só será possível com o encontro das mentalidades místicas e não politizadas como Antônio, e da tomada de consciência dos camponeses e dos negros analfabetos. Porque o povo tem necessidade da clareza política que a vanguarda intelectual pode lhe dar. No final do filme, estão Antônio e o professor lutando, porque o primeiro recebendo as armas das mãos da Santa se faz herdeiro da tradição popular, e o segundo pegando as armas do cangaceiro, antropofagiza o patrimônio da luta popular. (ROCHA, 1981, pg. 212).

Os valores aos quais me refiro estão na potencialização da figura da Santa como elemento de força, o papel da vanguarda intelectual e, a tentativa de valorizar o Cangaço quando muitas vezes os cangaceiros são tratados como bandoleiros como foi discutido no capítulo 3. Outro elemento a ser destacado como parte essencial do seu novo filme, é a tentativa de trazer uma discussão em torno de um cinema mais próximo do mercado e do público. Por isso que *O dragão* muitas vezes é classificado como um grande *Western*, gênero sempre discutido e também sonhado por Glauber. “A crítica esteticista e prejudicial vai dizer outra vez que abandonei as pesquisas de Terra em Transe”, reage o cineasta frente às cobranças que sempre lhe vinham a cada filme produzido, mas “isso não tem importância, como o que disseram de Deus e o Diabo tampouco teve. Fiz este filme (*O Dragão*, grifo meu) como experiência e o próximo que fizer não parecerá com ele”. (ROCHA, 1981, pg. 145).

O cineasta italiano Gianni Amico, um dos melhores amigos e colaborador de Glauber Rocha, escreve em um texto homenageando o cineasta brasileiro logo após sua morte: *“Parecia cada vez mais convencido de que só a lógica da magia, o cientificismo do sonho, a vontade da utopia, dão a resposta adequada. Este era Glauber, e era na sua fé cega, “faca amolada, com fé cega, com lâmina afiada””*. (SARACENI. 1993, pg.336). A nova fé de Glauber Rocha vai ser buscada agora na *Estética do Sonho*.

5.3 - A Estética do Sonho (1971)

No mês de janeiro de 1971, durante uma palestra na Universidade de Columbia, em Nova York, Glauber lança um novo Manifesto titulado *A Estética do Sonho*. No final do documento encontramos a seguinte passagem:

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta absurda realidade, Borges (Jorge Luiz Borges, escritor argentino, grifo meu), superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. Sua estética é a do sonho. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção oral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema dos meus filmes, sentido natural de minha vida. (ROCHA. 1981, pg. 221).

O curioso é que apesar das palavras de Glauber afirmando no seu *Manifesto* que se recusa *“a falar de qualquer estética”*, encontramos no livro *Por Dentro do Cinema Novo – Minha Viagem, de Paulo César Saraceni, a seguinte passagem:*

No Leão, Glauber usa toda a política e a ideologia de Fanon. Não é um grande filme, mas é Glauber. Ele mistura a fúria de Fanon e a do cangaço baiano, coisa muito sua. O Leão e Cabeças Cortadas, que vi depois, já no Brasil, são sua despedida da estética da fome e da violência. (SARACENI. 1993, pg. 287).

Essa constatação de Saraceni pode ser observada claramente em outra passagem da *Estética do Sonho* onde ele escreve que:

A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário. (ROCHA, 1981, pg. 62).

Mas Glauber sempre foi esse *Caos liberador*, buscando descobrir ou mostrar através dele, uma *origem*, que guiada por uma *narrativa aberta* deixaria transparente aos seus espectadores, a *direção* que ele sempre desejou para o seu cinema, mesmo sabendo que o seu cinema nunca poderia trilhar uma única direção. Gustavo Dahl em carta enviada para Glauber desde Paris no ano de 1963 escreve:

Eu devo ser, com o Nelson, a pessoa que mais conhece a estrutura de Barra, porque o vi tantas vezes e estudei uma semana na moviola, é um pouco como À bout de souffle para Godard, as circunstâncias levaram-te a encontrar esta forma de narrativa aberta, que só numa segunda fase encontra sua coordenação, que corresponde à tua personalidade, de coesão por detrás de um caos aparente. Evidentemente se conservar este caos, mas conseguir torná-lo transparente através da consciência, de maneira que as pessoas vejam simultaneamente o caos e a origem, em vez de percebê-lo sucessivamente, como é o caso de Barra, você terá feito um progresso. Não sei se isto está claro, mas acho que se você pensar um pouco você compreende e acho que esta é uma direção de teu cinema que merece ser trabalhada. (ROCHA. 1997, pg. 206).

O cineasta se *confundia* no meio do seu próprio *caos* criador e liberador, passava de um passado onde tudo se fazia esperança - deus, diabo, povo, revolução e violência -, para um rompimento com todos os muros da criação em que ele mesmo estava contido nesse processo. Ao comentar uma carta que Michel Ciment lhe havia enviado em que nela o amigo francês lhe tecia comentários sobre o filme *O Leão de Sete Cabeças* Glauber lhe responde: “Depois da tua carta eu enviei uma longa carta. (...) Eu te dizia que não queria ser mais o cineasta barroco, épico etc. meus últimos filmes são de ruptura comigo mesmo”. (ROCHA. Cartas. 1997, pg. 372).

Epígrafe:

Alô Joca. (...) Escrevo-lhe para lhe dar notícias sumárias: 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. (ROCHA. 1997, pg. 543).

Acabou chorare...

No seu artigo *O processo cinema escrito* no início de 1961 Glauber Rocha se perguntava e perguntava a todos os seus companheiros:

Não poderíamos nós, pobres cineastas brasileiros, expurgar os pecados de nossas ambições? Não poderíamos voltar àquela antiga condição de artesão obscuro e procurar, com nossas miseráveis câmaras e os poucos metros de filme de que dispomos, aquela escrita misteriosa e fascinante do verdadeiro cinema que permanece esquecido? Não saberia mesmo dizer que cinema é este, que verdade é esta. Esta proposta, que não tem intenções de ser manifesto (poderá parecer romântica e até mesmo imbecil. Creio, no entanto, que o cinema só será (só será, ele itálica) quando o cineasta reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com a seriedade e o sacrifício. Mas, por outro lado, o cinema se eleva como o maior instrumento de ideias do universo. Seria justo a deserção dos cineastas se eles, mesmo escravos, falam por vezes tão alto?. (ROCHA. 1981, pg. 14).

CONCLUSÃO

A Bahia é – na síntese – o barroco português, o misticismo erótico da África e a tragédia despojada dos sertões; sua expressão artística, até então inferior às expressões de Minas e Pernambuco, tende para muito cedo, a inserir uma corrente nova nas artes brasileiras. (ROCHA. 1963, pg.154).

Estas palavras escritas por Glauber no início da sua vida cinematográfica, na prática consolidam-se como um *dogma*, que termina engessando a sua estética no campo político principalmente até a sua *Eztetyka da Fome*, ainda que seja necessário reconhecer a beleza cênica dos seus filmes orientados, em grande medida, exatamente por esse mesmo dogma.

Depois de dissertar sobre cada capítulo, pude observar como cada uma das peças desse dogma se faz presente no seu trabalho. Mas com isto não estou afirmando necessariamente que a leitura prática realizada pelo cineasta corresponda aos significados plasmados no seu texto. Em *Barravento*, por exemplo, se observa a tentativa de potencializar o misticismo africano a partir da realidade vivida pelos moradores da comunidade de *Buraquinho*, lugar onde foi realizado o filme. No entanto Glauber diz que os seus personagens, vivendo sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, escondia o fato de que ali habitava uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava. Ou seja, frente a essa terrível realidade dos seus personagens, seria muito difícil poder surgir alguma possibilidade

para potencializar o misticismo africano. E é por isso mesmo que no seio da sua mensagem, ele introduz um discurso populista e a figura de um messias, instrumentos encontrados para salvar aquele povo explorado.

Esse mesmo populismo, que mais tarde ele criticará não só através do seu cinema e do seu discurso político, nós vamos encontrar também na sua resenha crítica sobre o cinema brasileiro, tema do segundo capítulo. Já afirmei anteriormente nesta dissertação que a atitude política do cineasta poderia ser compreendida levando-se em conta a realidade do Brasil e da América Latina no decorrer dos anos 60. Nacionalismo e populismo revolucionário como instrumentos para a construção de uma nação foi uma linha seguida por muitos grupos de esquerda nesse período. No mesmo livro está presente também a figura do misticismo africano como base para a construção de sua estética quando ele analisa um conjunto de filmes dos mais distintos autores.

Mas é no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* onde o seu *dogma* atinge o ápice. E aqui o *Barroco* é apresentado em toda sua extensão no processo estético do filme. Esquece Glauber, no entanto, que o *Barroco* nunca foi um instrumento místico indiferente ou neutro, ele foi pensado e criado para sustentar, fortalecer e consolidar o mais destrutivo dos dogmas: o *dogma católico-cristão*. Surge aqui também, assim como no filme *Barravento* uma outra figura: a do *Sertanejo*. E coincidentemente ele também é apresentado como símbolo do *miserabilismo*. A tragédia despojada dos sertões é mostrada sem levar em conta que o sertanejo é antes de tudo um forte e que ele enfrenta a seca como um estoico personagem. Nesse filme se manifesta claramente as bases do *dogma* criado por Glauber com o objetivo de inserir uma corrente nova nas artes brasileiras. Não podemos negar que ele revolucionou a forma de realizar cinema no Brasil, com sua câmera na mão, porém insisto que sua ideia na cabeça não necessariamente contribui para mostrar ao mundo a força dos negros e do sertanejo. Ao contrário, sentindo que esses personagens eram todos fracos e doentes, ele clama no seu manifesto *A Eztetyka da Fome* pela compreensão do “homem civilizado” pela nossa fome, que não sendo compreendida, não restaria outra saída senão a violência.

Mas Glauber sempre foi um múltiplo e por isso ele “dá uma volta por cima” e sai em disparada à procura de novos caminhos. Caminhos conflituos, que sempre marcaram a vida cinematográfica e política do valente cangaceiro de Vitória da Conquista. A partir

de agora não será mais a música da *Eztetykca da Fome* que dará o tom e o ritmo cinematográfico ao novo sertão glauberiano.

“Não anuncio cantos de paz/ nem me interessam as flores do estilo.(...) Não me causam os crepúsculos/ a mesma dor da adolescência. Devolvo tranquilo à paisagem/ os vômitos da experiência”. (Trechos de poema de Glauber Rocha)

A *Estética do Sonho*, escrita por ele em 1971, amparado nas leituras de Jorge Luis Borges, não promete cantos na terra mas imagens aparentemente desconexas como se fossem vômitos de sua experiência girando pelo ar... da nova tela da vida. Glauber Rocha nos informa através do seu novo *Manifesto* que *“O sonho é o único direito que não se pode proibir”* e que *“A “Estética da Fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965”*. Se na década de 60 o cinema ainda estava ligado a uma razão, mas já flertava com a deriva, a partir da década seguinte o cinema de Glauber Rocha “perde a cabeça”.

Glauber, ao fazer tudo entrar em transe acaba por perceber que não há necessidade de descobrir no mito o seu sentido ou a sua estrutura arcaica. O que ocorre a partir daí é uma destruição dos mitos, já que *“O pássaro da eternidade não existe. Só o real é eterno”*, frase que se repete durante o seu filme *A Idade da Terra (1980)*. Dessa maneira tudo aquilo que Glauber construiu através da sua filmografia e linguagem/mensagem entre as figuras de *Deus e o Diabo* vai sendo pouco a pouco abandonado, inclusive o *povo*, que ficaria sozinho pela catinga espinhosa, para que assim o cineasta pudesse delirar, voando agora um novo voo pelos caminhos perdidos de um outro *Sertão* sem fim, sempre acompanhado por sua *câmera na mão* porém agora com uma *nova ideia na cabeça*.

Estou consciente que o meu “juízo crítico” sobre a obra produzida pelo cineasta/autor abordado nessa dissertação, carrega dentro de si uma espécie de “covardia”, uma covardia não intencionada. Por quê? Porque Glauber já não está presente para empunhar o seu “fuzil” como cangaceiro e exigir de mim um duelo em busca da “verdade”. É por isso que não resta outro caminho para o guerrilheiro Glauber Rocha, que esperar a fidelidade dos seus velhos e novos companheiros para desafiar-me quantas vezes for necessário, tendo como único objetivo, não a vingança do *Dragão da Maldade*, mas o enfrentamento das ideias onde não mais estarão presentes nem deus

nem o diabo, visto que os dois já morreram em outro duelo e sem nenhuma possibilidade de ressurreição. Nesse desafio não haverá também nenhum tipo de julgamento moral, eximindo-se assim de culpa os confrontantes e fazendo com que os “inimigos” em luta não se odeiem porque são todos *fortes*. Assim, e como o desafio no *Sertão* demora para começar mas faz de tudo para não acabar, o cantador poderá cantar até o amanhecer do dia, pois sempre haverá um espaço para a resposta do outro e também para a entrada de um terceiro no mesmo desafio que nunca tem fim.

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 a sua integração cósmica. (ROCHA, 1981, pg. 219).

“*Só o real é eterno*”, disse Glauber Rocha, portanto ele um retornará da própria terra para que nunca morra, e então seguramente, encontrará nesse lugar uma nova razão para a vida, onde a especulação filosófica não se preocupará mais nem com deus nem com o diabo, reivindicando somente o homem como o centro de suas interrogações, homem este que não se alimentará mais da *Eztetyka da Fome* mas unicamente com o farto fruto do trabalho produzido por suas mãos, que também empunharão um fuzil para *junto com* todos aqueles que desejarem, construir uma estética rumo a sua integração cósmica. Estas minhas palavras não estão sendo dirigidas por uma *teleologia* e sim por uma *ideologia do forte* onde o *eterno retorno humano* rompe a cada momento com as certezas divinas irracionalmente construídas.

Quero finalizar essa Dissertação, destacando três citações. A primeira delas é uma carta escrita por Glauber a Carlos Calil:

Se conseguirmos, no curso de 1981, colocar em movimento internacional o grupo A (Deus e o Diabo, Terra em Transe, Dragão, Cabeças Cortadas), assim como a edição dos roteiros que poderiam ser editados em 1982 – eu já dormiria com a esperança de ter salvo a vida, ou os filmes. (ROCHA, 1997, pg. 674).

Salvaram-se somente os seus filmes que ainda propagam como ele sempre desejou, nas telas do (s) *Cinema (s)* do mundo, a *Eztetyka* dos sonhos que alimentaram a *Fome* pela vida de um homem que sempre lutou por esse Continente que não é do *III Mundo*, mas que pertence ao mundo, e que um dia terá de ser de todos os homens, dos homens que não sejam *LOS CONDENADOS DE LA TIERRA*. Um desses homens se chama Glauber Rocha, o cangaceiro baiano de Vitória da Conquista.

A segunda se refere a uma carta que Glauber escreveu ao cubano Alfredo Guevara em 1º. de agosto de 1967. Nela Glauber fala do seu projeto para realizar o filme *América Nuestra*, um épico sobre a história do nosso Continente:

Creio que um filme POLÍTICO deve ser também um ESTÍMULO CULTURAL E ARTÍSTICO. E para nós, latinos, que somos colonizados cultural e economicamente, o nosso cine deve ser revolucionário do ponto de vista político e poético, isto é, temos de apresentar IDEIAS NOVAS COM NOVA LINGUAGEM. América Nuestra não pretende ser um filme DIDÁTICO mas um COMÍCIO, UM FILME DE AGITAÇÃO, UM DISCURSO VIOLENTO e também uma prova de que, no terreno da cultura, o homem latino, liberado da opressão colonizadora, pode CRIAR. (ROCHA. 1997, pg.293).

Nesta passagem, penso estar sintetizado o espírito do projeto que escrevi, ou seja, a tentativa de analisar como o cineasta expôs através da sua obra inicial, conflitos de um sujeito que ainda arrastava na sua exposição estética cinematográfica e literária elementos de submissão colonizadora, que pouco a pouco foram sendo abandonadas com o objetivo de se construir de uma nova estética, não mais em direção à *Eztetyka da Fome* e do sofrimento, onde sua mimese ainda necessitava da compreensão do colonizador, mas a de outro caminho, o da liberdade e da *Criação* sem submissão. Porém Glauber não teve tempo para realizar a travessia da corda estendida sobre o abismo, e alcançar do outro lado o super-homem. A morte o encontrou antes da travessia final. Não o levou ao abismo mas o deixou no meio da estrada solitária, numa *Terra em transe*, sem Corisco nem Lampião.

No filme documentário *Glauber o filme. Labirinto do Brasil (2003)* de Silvio Tandler encontramos esse depoimento de Nelson Pereira dos Santos:

Minha teoria sobre Glauber é que ele era um pastor, ele tinha a verdade, ele tinha que dizer a verdade para outros, não só para os amigos mas para os inimigos principalmente. E ele era portador da palavra de deus, ele explicava que ele tinha essa segurança e essa força de usar o verbo como pregação. (SANTOS. 2003).

Mas no seu enterro não havia negros, nem cangaceiros, nem sertanejos e tampouco os *condenados da terra*. Somente a classe média, a pequena burguesia intelectual que ele tantas vezes buscou combater. O ambiente do seu velório transmitia o mais profundo sentimentalismo cristão e enquanto Darcy Ribeiro falava de dor:

Uma vez eu não vou esquecer nunca, Glauber passou a manhã abraçado comigo chorando compulsivamente. Eu custei entender, ninguém entendia que Glauber chorava a dor, a dor de todos os brasileiros. O Glauber chorava as crianças com fome, Glauber chorava esse país que não deu certo. (RIBEIRO. 2003).

uma música nacionalista ecoava pelo ar: “*Oh! deus do Brasil*”.

Não havia sintomas de revolta no rosto das pessoas ainda que Glauber tenha dito: “*É uma função do artista violentar*”. Nesse mesmo documentário Orlando Senna falou uma verdade: “*Todo mundo abandonou Glauber e só apareceram na noite da sua morte*”. (SENNA. 2003).

Por último e apesar das contradições internas expostas na sua *Eztetyka da Fome*, Glauber nunca deixou de ser um *nobre*, assim como Nietzsche concebia o significado desta palavra: **corajoso**. Só que ao contrário de Nietzsche, Glauber não quis **escutar** Zaratustra. Foi teimoso desde muito jovem, e um dia ao escrever uma carta ao seu tio Wilson Mendes de Andrade em 15 de janeiro de 1953, carta esta que se tornaria “profética”, ele diz:

(...) Filosofia, sim, estou lendo. Schopenhauer (Dores do mundo), Nietzsche (Assim falava Zaratustra). (...) Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, como dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele! Nunca serei “superior” como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer (...) isto não! Podes ficar certo que procurarei seguir minha própria filosofia. (ROCHA. 1997, pg. 79/80).

Realmente, Glauber não foi pessimista como Schopenhauer, mas talvez sem perceber, assumiu para si as *Dores do mundo*, e por isso não conseguiu escutar Zaratustra que desde o alto da montanha lhe gritava:

Homens superiores! Homens que criais! (...) Não os deixeis induzir em erro! Quem é pois o vosso próximo? (...) Não criéis, contudo por ele. Esqueceis esse “por” (...) a vossa virtude quer justamente que nada façais “por” (...). Precisais cerrar os ouvidos a essas palavras falsas. O “pelo próximo” não passa de virtude dos pequenos. (NIETZSCHE. 2006, pg. 220.).

Bibliografia:**A- Bibliografia primária****Livros:**

ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Organização e Introdução: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

_____ *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro, 1963.

_____ *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Prefácio: Ismail Xavier. Cosac e Naify. São Paulo, 2003.

_____ *Revolução do Cinema Novo*. Editorial Alhambra/Embrafilme. Rio de Janeiro, 1981.

_____ *Roteiros do Terceyro Mundo*. Organizado por: Orlando Senna. Editorial Alhambra. Rio de Janeiro. 1985.

Filmes:

_____ *Barravento*. 1962. Brasil;

_____ *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 1964. Brasil;

_____ *Terra em Transe*. 1967. Brasil;

_____ *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro*. 1969. Brasil;

Manifestos:

_____ *A Eztetyka da Fome* (1965). Fonte: ROCHA. *Revolução do Cinema Novo*, 1981, pg. 28.

_____ *A Estética do Sonho* (1971). Fonte: Idem, pg. 217.

Outros textos:

_____ *A Revolução é Uma Eztetyka* (1967). Fonte: *Revolução do Cinema Novo*, pg. 66.

_____ *Revolução cinematográfica* (1967). Fonte: Idem, pg. 68.

_____ *Tricontinental* (1967). Fonte: Idem, pg. 71.

_____ *O Cinema Novo e a aventura de criação* (1968). Fonte: Idem, pg. 95.

_____ *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* (1969). Fonte: Idem, pg. 118.

_____ *A política do melodrama e a cultura popular* (1969). Fonte: Idem, pg. 122.

_____ *Subdesenvolvimento e estrutura cinematográfica* (1969). Fonte: Idem, pg. 128.

_____ *América Nuestra* (1969). Fonte: Idem, pg. 130.

_____ *O transe da América Latina* (1969). Fonte: Idem, pg. 138.

_____ *Assim se faz a revolução no cinema* (1970). Fonte: Idem, pg. 190.

_____ *Das sequóias às palmeiras* (1970). Fonte: Idem, pg. 202.

_____ *Uma filosofia como autobiografia* (1970). Fonte: Idem, pg. 208.

_____ *O cinema foi a sétima arte* (1970). Fonte: Idem, pg. 212.

B- Bibliografia secundária:

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. *Glauber em Crítica e Autocrítica*. UFBA 2010 Instituto de Letras. Disponível em: www.pt.scribd.com/doc/102392876/Glauber-Critica-e-Autocritica-TESE. Acesso em: 25.2.2015.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo - A dramaturgia da forma em "Stuttgart" (1929)*. São Paulo. Cosac e Naify edições. 2002.

ALEA, Tomás Gutierrez. *Dialética do espectador*. Prólogo: Jorge Ayala Blanco. *Summus Editorial Ltda. São Paulo, 1983.*

AMARAL, Tomás; MILAGRES, Alexandre; LIMA, Cristiane; SALVO, Fernanda; filho, Jorge Cardoso; MOTA, Regina. *Antropofagia e Transe: Ensaios Coletivos*. Fonte: www.cult.ufba/enecult2008/14656-03.pdf. Acesso em: 15.2.2015.

ARAÚJO, Virginia Figueiredo. *O Sublime explicado às crianças*. UFMG/CNPq. 2009/2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/trans/v34nspe2/a04v34nspe2.pdf>. Acesso em: 28.3.2015

AVELLAR, José Carlos. *rascunho DE pássaro*. Revista *CULT*, Ano VI, número 67, Editora 17, São Paulo.

BARBERO, J.M. *Dos meios às mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Ed. UFRJ.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, ensaio sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

BENTES, Ivana. *Apocalipse estético: Ameryka da fome, do sonho e do transe*. Revista *CULT*. Editora 17, São Paulo, Ano VI, número 67.

_____. *Terra de fome e sonho*. Disponível em: www.bocc.ubi.pt/pag/bentes-ivana-glauber-rocha.html. Acesso em: 14.3.2015.

_____. *Redes Colaborativas e Precariado Produtivo*.

Disponível: <http://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/periferia/artic le/viewFile/3418/2344>. Acesso em: 14.3.2015.

_____. *Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome*. Disponível em: http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n15_bentes.pdf. Acesso em: 14.3.2015.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Ed. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1967.

BOLÍVAR, Simon. *Simon Bolívar, o Libertador*. Prólogo: Augusto Mijares. *Compilação, notas e cronologia: Manuel Pérez Vila*. Biblioteca Ayacucho, Rio de Janeiro, 2007.

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético. Ensaio*. Seleção e introdução: Luiz Carlos Maciel. Editora Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro. 1967.

CARDOSO, Maurício. *O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: Política, Estética e Revolução* (1969-1974). Disponível em: www.teses.usp.br/teses/.../8/8138/.../TESE_MAUICIO_CARDOSO.pdf. Acesso em: 20.2.2015.

CARVALHO, Maria do Socorro. *Uma estética da fome*. Disponível: <http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Maria.Socorro.pdf>. Acesso em: 20.2.2015

CHRISTOFOLETTI, Patrícia Ferreira Moreno. *América em Transe: Cinema e Revolução na América Latina* (1965-1972). Disponível em: www.historia.uff.br/stricto/td/1343.pdf. Acesso em: 15.3.2015.

COSTA, Ana Lúcia Ribas Corrêa da. *O Novo Cine: Panorama de um pobre Terceiro Cinema*. Disponível em: <http://confibercom.org/anais2011/pdf/25.pdf>. Acesso em: 25.2.2015.

CUNHA, Euclides da. *OS SERTÕES*. Livraria Francisco Alves. Rio de Janeiro. 1923.

DELEUSE, Gilles. *A imagem-Tempo*. Editora Brasiliense. São Paulo. 2005.

DESNOES, Edmundo e GASPARINI, Paolo. *Para verte mejor América Latina*. Ed. Siglo Veintiuno (segunda edición). Buenos Aires. 1983.

ESCOREL, Eduardo. *Deus e o Diabo – Glauber Rocha no turbilhão de 1964*. Revista *PIAUI*, número 90, março de 2014. Editora Alvinegra, São Paulo.

ESPINOSA, Júlio. *Manifiesto Por un cine imperfecto (1969)*. Disponível em: fido.palermo.edu/servicio_dyc/blog/images/trabajos/6923_22214.pdf. Acesso em: 20.3.2015.

FANON, Frantz. *LOS CONDENADOS DE LA TIERRA*. Prólogo de Jean-Paul Sartre. Editora Fondo de Cultura. México, 1963.

_____. *Pele negra máscaras brancas*. Tradução: Renato da Silveira. Prefácio: Lewis R. Gordon. Salvador. EDUFBA, 2008.

FERNANDEZ, Alexandre Agabiti. *Epitáfio do Populismo*. Revista CULT. Editora 17, São Paulo, Ano VI, número 67.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Auto-Retrato do Artista-Intelectual Enquanto Outro (Ou outra Coisa)*. Disponível em: www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes-pgs/Em_Tese_05/05-Jair-Tadeu-Fonseca.pdf. Acesso em: 8.2.2015.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Editora Paz e Terra, São Paulo, 1996.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O Dragão e o Leão – Elementos da Estética Brechtiana na Obra de Glauber Rocha*. Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-14102009-173413. Acesso em: 24.3.2015.

IVÁNOV, V.V. *Dos diários de Sergei Eisenstein e outros ensaios*. Edusp. São Paulo, 2009.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética!* Editora Unisinos. São Leopoldo, RS, 1999.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rhoden e Antônio Marques. Editora Forense Universitária. São Paulo, 1995.

_____. *Observações Sobre o Sentimento do Belo e do Sublime. Ensaio Sobre Doenças Mentais*. Trad. Vinicius Figueiredo. Papyrus Editora, Campinas, SP, 1993.

LACLAU, Ernesto. *La razón populista*. Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2005.

LAUTRÉAMONT, Conde de (Isidore Ducasse). *Os Cantos de Maldoror*. Tradução, prefácio e notas: Claudio Willer. São Paulo, Ed. ILUMINURAS, 1997.

LEANDRO, Anita. *Trilogia da Terra – Considerações Sobre a Pedagogia Glauberiana*.

Disponível em : seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/25598/1490. Acesso em: 15.3.2015.

LEVY, Bernard-Henri. Entrevista. Revista BRAVO, junho de 2007.

LINS, Paula Diniz. *O Pobre em Cena: Representação no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. UNB 2009 – Instituto de Letras – Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Disponível em: www.gelbc.com.br/pdf_teses/Paula_Lins.pdf. Acesso em: 14.3.2015.

LISBOA, Fatiam Sebastiana. *Artista, intelectual: Glauber Rocha e a utopia do cinema novo. (1955-1971)*. Disponível em: <http://www.intellectus.uerj.br/Textos/Ano5n1/Texto%20de%20Fatima%20Sebastiana%20Lisboa.pdf>. Acesso em: 21.2.2015.

MOTTA, Nelson. *A PRIMAVERA DO DRAGÃO. A juventude de Glauber Rocha*. Editora Objetiva Ltda. Rio de Janeiro. 2011

MOTA, Regina. *Cinema e Pensamento Brasileiro – Uma Herança Modernista*.

Disponível em:

www.fabricadofuturo.org.br/fabricav4/ear_arquivos/cinema_modernismo.pdf. Acesso em: 4.3.2015.

NEVES, Maria Neli Costa. *Influências e Convergências: Brecht, Artaud e Glauber Rocha*. Disponível em: www.desenredos.dominiotemporario.com/doc/16-artigo-Brecht-MariaNeli.pdf. Acesso em: 22.3.2015.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Quarta parte, O homem superior, IX*. Trad. Alex Marins. Ed. Martin Claret. São Paulo, 2006

_____ *Ecce Homo. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza*. Companhia das letras (Coleção Companhia de Bolso). São Paulo, 2008.

_____ *Genealogia da Moral. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza*. Companhia das Letras (Coleção Companhia de Bolso). São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Ildes Ferreira de. *SEMIÁRIDO BAIANO. A Dinâmica Contraditória do Desenvolvimento*. Editora Baraúna SE Ltda, São Paulo, 2015.

PANAROTTO, Demétrio. *Glauber Rocha. De Xenofonte a Euclides da Cunha de Euclides a Xenofonte*. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100737/314259.pdf?sequence=1>. Acesso em: 5.2.2015.

PAULAFREITAS, Ayêska e LOBO, Julio César. *Glauber, a conquista de um sonho*. Os anos verdes. Editora Dimensão. Belo Horizonte, 1995.

PEREIRA, Pedro Paulo Gomes. *O Sertão dilacerado: outras histórias de Deus e o Diabo na terra do sol*. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=SO102-64452008000200002. Acesso em: 26.2.2015.

PIERRE, Sylvie. *GLAUBER ROCHA. Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Papyrus Editora. São Paulo, 1996.

REGO, José Lins do. *Cangaceiros*. Notas de Ariano Suassuna e Sérgio Milliet. Ilustrações de Luis Jardim. Livraria José Olímpio Editora. Rio de Janeiro, 1982.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 1995.

RISÉRIO, Antônio. *Em defesa da semiodiversidade*. Revista Azougue, número 11, janeiro de 2007.

ROUCH, Jean. *Jean Rouch, Retrospectivas e colóquios no Brasil*. Organização e introdução de: Mateus Araújo Silva. Belo Horizonte: Balafon, 2010.

SILVEIRA, Walter. **Um filme de transição**. In: Deus e o Diabo na Terra do Sol de Glauber Rocha. Biblioteca Básica de Cinema. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965;

SCHWARZ, Roberto. *A carroça, o bonde e o poeta modernista*. Companhia das letras, São Paulo, 1987.

_____. *Fim de século in Sequências brasileiras: ensaio*. Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

SILVA, Adeilton Lima da. *A Estética Teatral no Cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Dissertação UNB-2007- Instituto de Letras – Depto. Teoria Literária e Literaturas.
Disponível: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/3181/1/2007_AdeiltonLimaSilva.pdf. Acesso em: 5.3.2015.

SILVA, Marina. *A caravana da fome*. Reportagem revista Época, 295 de 12 de janeiro de 2004.

SOLANAS, Fernando e GETINO, Octavio. Manifiesto *Hacia un tercer cine (1969)*. Disponível em: pt.scribd.com/doc/47785176/Hacia-Un-Tercer-Cine-Octavio-Getino-y-pino”-Solanas. Acesso em: 14.3.2015.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus editora. 5ª. Edição. São Paulo, 2011.

VASCONCELOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. Editora Senac. São Paulo, 2001.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema Novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão Mar. Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Posfácio: Leandro Saraiva. São Paulo, COSACNAIFY, 2009.

ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. Editora Publifolha, São Paulo, 2003.

Filmes e documentários de outros cineastas:

As Estátuas Também Morrem. RESNAIS, Alain e MAKER, Cris. França, 1953.

Corisco, o diabo loiro. COIMBRA, Carlos. Brasil, 1969.

Corisco e Dadá. CARIRY, Rosemberg. Brasil, 1996.

Filhos do paraíso. MAJIDI, Majid. Irã, 1998.

Gabbeh. MAKHMALBAF, Mohsen. Irã, 1996.

Glauber o filme. Labirinto do Brasil. TENDLER, Sílvio. Brasil, 2003.

La nación clandestina. SANJINES, Jorge. Bolívia, 1989.

Lampião, Rei do Cangaço. COIMBRA, Carlos. Brasil, 1964.

O balão branco. PANAH, Jafar. Ir, 1995.

O Cangaceiro. BARRETO, Lima. Brasil, 1953.

O Jarro. FORUZESH, Ebrahim. Irã, 1992.

O Pagador de Promessas. DUARTE, Anselmo. Brasil, 1962.

Pierre Verger, Mensageiro entre dois mundos. HOLANDA, Lula Buarque de. Brasil, 1998.

Vidas Secas. SANTOS, Nelson Pereira dos. Brasil, 1963.

Yawar Mallku. SANJINES, Jorge. Bolívia, 1969.