

**INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA
MESTRADO EM CINEMA**

JOÃO ARTHUR LOURENÇO SOARES

**A TERCEIRA ESTÉTICA DE GLAUBER: *A IDADE DA TERRA* (1980) COMO
SÍNTESE FORMAL DE UM ESTILO EM FACE DA SUA TRAJETÓRIA
ARTÍSTICA**



Niterói

2022

JOÃO ARTHUR LOURENÇO SOARES

**A TERCEIRA ESTÉTICA DE GLAUBER:
A IDADE DA TERRA (1980) COMO SÍNTESE FORMAL DE UM ESTILO EM FACE
DA SUA TRAJETÓRIA ARTÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, para obtenção do título de Mestre.
Linha de pesquisa: Histórias e Políticas.

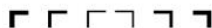
Orientador: Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez

Niterói

2022



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **JOÃO ARTHUR LOURENÇO SOARES**, na forma em que se segue:

Aos treze dias do mês de maio de dois mil e vinte e dois, às 16:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A , São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de mestrado em Cinema e Audiovisual de **JOÃO ARTHUR LOURENÇO SOARES** formada pelos seguintes professores doutores: Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador-UFF), Elianne Ivo Barroso (UFF) e Mateus Araújo Silva (USP). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“A Terceira Estética de Glauber Rocha: A Idade da Terra (1980) como síntese formal de um estilo em face da sua trajetória artística”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca a ousadia da pesquisa em seu propósito em compreender a filosofia de Glauber Rocha ao estudar a sua produção tardia. Também incentiva a continuação dos estudos, ampliando-a na interação com outros textos e filmes.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (**X**) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Fabián Rodrigo Magioli Núñez , lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Prof. Dr. Fabián Rodrigo Magioli Núñez (Orientador - UFF)

Prof.^a Dr.^a Elianne Ivo Barroso (UFF)

Prof. Dr. Mateus Araújo Silva (USP)

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

S676t Soares, João Arthur Lourenço
A terceira estética de Glauber : A Idade da Terra (1980)
como síntese formal de um estilo em face da sua trajetória
artística. / João Arthur Lourenço Soares ; Fabián Rodrigo
Magioli Núñez, orientador. Niterói, 2022.
119 p.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.m.14000629778>

1. Cinema. 2. Estética. 3. Glauber Rocha. 4. A Idade da
Terra. 5. Produção intelectual. I. Núñez, Fabián Rodrigo
Magioli, orientador. II. Universidade Federal Fluminense.
Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD -

AGRADECIMENTOS

Primeiramente à minha família, por acreditar na seriedade e no rigor de minhas práticas cotidianas, de meu trabalho intelectual e artístico. A eles devo a parte mais basilar da ética que me constitui e que prático. Segundamente, ao mestre Sérgio Santeiro por ensinar de acordo com o gesto e o exemplo de vida. Seu pensamento rigoroso em defesa de um cinema autóctone, sem concessões políticas ou estéticas, sua crítica aguda a tudo o que elide de nós o conhecimento acerca da nossa própria realidade/história cinematográfica me formou o caráter como homem de cinema e sempre será uma inspiração em minha vida.

Também agradeço à Paula Maria Gaitán por me acolher tão carinhosamente e me reconhecer como um grande admirador e aprendiz da obra de Glauber Rocha; Marcus Fabiano Gonçalves, por ler, revisar e debater com extrema atenção e dedicação o projeto inicial desta dissertação, com o qual me foi possível ingressar no PPGCine; Fabián Núñez, pela leveza com que conduziu a orientação e paciência com meu fluxo e dinâmica de produção; Elianne Ivo, pela gentileza do gesto de confiança no meu trabalho, emprestando-me livros importantes de seu acervo pessoal e mantendo comigo, durante o tempo que estive matriculado, uma interlocução que muito me lisonjeia; Mateus Araújo Silva, pela gentil abertura e disposição em me ler, debater e brigar (na rua, não na cátedra). Sinto-me honrado pela consideração que teve comigo, levando-se em conta a pandemia, a distância, o desconhecimento a priori da minha pessoa e todos os outros fatores que, porventura, tenham se somado a estes.

Não poderia deixar de mencionar que esta dissertação é dedicada à memória do velho Luiz Rosemberg Filho que, em sua solidão povoada, ao me acolher em seu círculo de afetos, fez-me sentir cada vez mais dentro do transe cinematográfico brasileiro, levando-me a refletir sobre o tempo de um artista num futuro cada vez mais esquecido. Foi um grande incentivador para que eu fizesse o mestrado. A breve convivência que tivemos me despertou a necessidade de manter viva a chama do legado estético de sua geração e acentuou a saudade das coisas que não chegamos a viver juntos, mas cujos planos dei prosseguimento e, em breve, gerarão bons frutos.

Por último, gostaria de registrar aqui um agradecimento especial a Júlia Vita, que estive do meu lado como minha companheira de jornada durante a quarentena de dois anos por ocasião da pandemia da Covid-19, o que foi essencial para a manutenção da minha lucidez mental e estabilidade sentimental. Também a Lucas Andrade, que me cedeu um computador que tinha de reserva durante os quatro últimos meses da escrita desta dissertação; a Adriana Vita que me cedeu seu notebook durante as 3 últimas semanas de escrita, após problemas com este computador e, por último, a Paulo Fantasia que se disponibilizou a consertá-lo (mais de uma vez) durante todo esse perrengue. Sem a ajuda dessas quatro pessoas não seria possível concluir a defesa da dissertação com este texto. Este agradecimento especial eu estendo a todos os amigos que, direta ou indiretamente contribuíram para o sucesso desta empreitada acadêmica. Sem bolsa de estudos é muito difícil fazer pesquisa (e cinema) no Brasil, mas sem amigos é impossível.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar o filme *A idade da Terra* (1980) de Glauber Rocha do ponto de vista de que este poderia se situar no escopo já de uma “terceira estética”, que sucederia a Estética da Fome (1965) e a Estética do Sonho (1971) no contexto da sua trajetória artística e intelectual, mas que não se formulou objetivamente num texto-manifesto comparável a esses dois anteriores.

Para isso foi preciso, primeiramente, fazer um exercício historiográfico preocupado com a sucessão das estéticas cinematográficas de Glauber Rocha, no itinerário da sua obra. Nesse sentido, nosso pressuposto é de que os filmes materializam as posições estéticas formuladas nos manifestos, de forma que cada manifesto (ou um conjunto de textos) estabelece uma interlocução criativa com um ou mais filmes. A "estética da fome", por exemplo, cobriria alguns filmes do início de sua carreira, enquanto que a "estética do sonho cobriria" um conjunto posterior, inscrito no íterim de seu autoexílio. Costurado a isso, vemos como um dos seus projetos inacabados, *América Nuestra*, se consolidou como ponte de conexão entre épocas diferentes de sua carreira, possibilitando que ele atualizasse alguns de seus pensamentos e formulações estéticas para o presente vivido, aplicando essas transformações nos filmes que se seguiram até a realização do derradeiro, *A idade da Terra* (1980).

Acreditamos que, apesar de ser possível extrair elementos de seus textos tardios que, em seu conjunto, indicam uma novidade no pensamento glauberiano, tal caracterização pode ser feita de maneira mais frutífera através da análise deste filme, sob o ponto de vista de que esta seria a obra que expressa com mais clareza, isto é, de maneira mais bem acabada (contrariando a noção de “inacabamento” que, por vezes, lhe é atribuída) desta nossa hipótese. Como um índice claro do processo dialético de ruptura e continuidade empreendido pelo seu exercício artístico ao longo dos anos, *A idade da Terra* seria a culminância de algumas dessas elaborações, como síntese estética (por isso o substantivo "terceira"). Desta forma, nosso trabalho consiste em identificar alguns dos procedimentos novos que ele materializa na obra que possam explorar melhor essa característica peculiar.

Palavras-chave: Cinema, Estética, Revolução Cinematográfica, Glauber Rocha, Terceiro Mundo.

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze Glauber Rocha's film *A idade da Terra* (1980) from the point of view that it could already be situated in the scope of a "third aesthetic", which would succeed the *Estética da Fome* (1965) and the *Estética do Sonho* (1971) in the context of his artistic and intellectual trajectory, but which was not objectively formulated in a text-manifest comparable to those two previous ones.

For this, it was first necessary to carry out a historiographical exercise concerned with the succession of Glauber Rocha's cinematographic aesthetics, in the itinerary of his work. In this sense, our assumption is that the films materialize the aesthetic positions formulated in the manifests, so that each manifest (or a set of texts) establishes a creative dialogue with one or more films. The "estética da fome", for example, would cover some films from the beginning of his career, while the "estética do sonho" would cover a later set, inscribed in the meantime of his self-exile. Sewn to this, we see how one of his unfinished projects, *América Nuestra*, was consolidated as a bridge of connection between different periods of his career, allowing him to update some of his thoughts and aesthetic formulations for the lived present, applying these transformations in the films that followed until the final production, *A Idade da Terra* (1980).

We believe that, although it is possible to extract elements from his later texts that, as a whole, indicate a novelty in Glauber's thought, such characterization can be made in a more fruitful way through the analysis of this film, from the point of view that this would be the work that expresses more clearly, that is, in a more complete way (contrary to the notion of "unfinished" that is sometimes attributed to it) of our hypothesis. As a clear index of the dialectical process of rupture and continuity undertaken by his artistic practice over the years, *A Idade da Terra* would be the culmination of some of these elaborations, as an aesthetic synthesis (hence the noun "third"). In this way, our work consists of identifying some of the new procedures that he materializes in the work that can better explore this peculiar characteristic.

Key Words: Cinema, Aesthetics, Cinematographic Revolution, Glauber Rocha, Third World.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1 – Teoria estética e atividade artística: uma relação dialética de ruptura e continuidade	20
1.1 O artista é um operário da cultura	20
1.2 Uma estética no subdesenvolvimento.	25
1.3 Fome e violência	29
1.4 O transe tricontinental	36
1.5 O épico-didático: Glauber e as vanguardas revolucionárias	44
1.5 Radicalização do método em <i>Der leone have sept cabeças</i>	48
1.6 O “elogio da loucura” de Glauber	55
Capítulo 2 – Apontamentos para uma novidade formal em <i>A Idade da Terra</i>	59
2.1 A história do filme “por fazer”	59
2.2 O filme que se perfaz na História	65
2.3 Cenários de luz	72
2.4 Verdade e forma	76
2.5 Uma épica-didática lúdica	83
2.6 Montagem orecular	94
Considerações finais	107
FICHA TÉCNICA DO FILME "A IDADE DA TERRA"	110
BIBLIOGRAFIA IMPRESSA	112
BIBLIOGRAFIA DIGITAL	112
BIBLIOGRAFIA	112

O “populismo comercial” deseja recuperar Hollywood na restauração das chanchadas pornoxykz.

O “vanguardismo revisionista” deseja obstaculizar o desafio das artes populares.

O “internacionalismo épico & didático & transconstrutivista” é a síntese neobarroca do Terceyro Modelo, ou Antymodelo – Ynvenção Polytyka da socyedade brazyleyra.¹

¹ Prefácio de uma Revolução. Paris, 3 de dezembro de 1980. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 36.

INTRODUÇÃO

Notadamente a obra cinematográfica de Glauber Rocha foi e continua sendo extensamente estudada, assim como sua obra literária, isto é, o conjunto dos seus textos editados e reeditados ao longo dos anos. Estes textos revelam o cosmos complexo e pujante do pensamento glauberiano distribuído nos calhamaços mais célebres de sua autoria contendo: críticas, artigos em jornais da época, roteiros inacabados, anotações para roteiros, ensaios teóricos, cartas, manifestos, passando por escritos sobre teatro, jornalismo, literatura, romances, etc.

Em complementação a isso, há também uma grande quantidade (e em ótima qualidade) de textos produzidos por seus exegetas – os mais recentes em parte foram até apoiados em arquivos inéditos e póstumos do autor, alguns dos quais estavam até há pouco preservados pelo Tempo Glauber, no Rio de Janeiro, e representam uma importante parcela desse montante – talvez, com sorte ou muita perseverança, um dia os veremos serem publicados de forma a somar no panorama de sua vida e obra que temos conhecimento.

Há muitas facetas através das quais se pode pesquisar e com as quais se pode exemplificar o trabalho de Glauber como escritor *de cinema*. Sua escrita multiforme passeava por diversos temas sem deixar de lado o privilégio que o cinema tinha sobre sua vontade de escritor. No seu exercício literário, ele foi capaz de abarcar tantas funções que pôde, ao mesmo tempo, dedicar seu tempo ao cinema como crítico, ensaísta, teórico, historiador, jornalista, etc. Por vezes essas funções estão mescladas, pela forma, em um único texto ou em um conjunto deles. Não raro, uma forma sintética de um texto específico pode abarcar diversas funções simultaneamente.

Apesar de ter escrito muito, quando se olha para um certo recorte de conjunto da sua obra (da qual se tem conhecimento) percebe-se que, muitas vezes, Glauber foi reiterativo, redundante, repetitivo em algumas abordagens. Essa característica (que num determinado momento de sua vida pode ter sido estilística, em outro pode ter sido política, didática pela urgência de comunicar algo) faz de qualquer pesquisa sobre sua obra uma tarefa árdua e demorada. Há grandes sínteses feitas, notadamente, os prefácios que Ismail Xavier escreveu para a edição da trilogia publicada nos anos 2000 pela extinta Cosac Naify: *Revisão crítica do cinema brasileiro* (São Paulo, 2003); *Revolução no Cinema Novo* (São Paulo, 2004) e *O século do cinema* (São Paulo, 2006).

Mas a quantidade de funções que Glauber exerceu com sua atividade de escritor nos fez interessar por uma em particular, que acreditamos perpassar e ser fundamental para toda a sua trajetória artística, além de ser muito interessante como ponto de vista para a análise que pretendemos fazer: a função *filosófica*, que Glauber exercia na sua prática artística. Mais especificamente, o aspecto *estético* do seu pensamento e da sua obra.

Talvez nenhum outro cineasta talvez tenha notado tão bem quanto ele as aproximações teóricas que podem ser feitas entre o cinema, a filosofia e a ciência. Muitas são as vezes em que, ao longo de sua trajetória artística, Glauber Rocha menciona a relação dialética entre cinema e ciência, ora opondo aspectos de um ao outro, ora cruzando suas determinações, ora apontando e atribuindo parentescos técnicos, metodológicos, na aplicação das suas funções e na experiência de sua prática: “A novidade do cinema é que além de arte é ciência”²; “O segredo de meus filmes é a prática da montagem dialética. Um método científico.”³; e ainda:

Não objeto, a arte, o artista é o lado maldito do cientista que não se arrisca: o artista demonstra o Improvável, a Eternidade, e a sua Estética – seu espírito sobrevive ao corpo, sem idade, enquanto a Ciência, apesar de seus fundamentos, é temporal, não mantém a permanência lacunar da transcendência.⁴

Sobretudo, se pode observar em *Eztetyka do sonho* (1971) o grau de importância que Glauber confere à filosofia como fundamento para um cinema revolucionário. Para ele não há obra de arte revolucionária sem uma forma que também o seja, isto é, ela “deveria não só atuar de modo imediatamente político como também *promover a especulação filosófica* (grifo meu), criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica”.⁵ Glauber se diferenciou de outros cineastas da sua geração, dentre outras razões, pelo seu engajamento no debate *estético* que gravitava em torno do cinema brasileiro e mundial com um pensamento genuíno, ligado ao método intuitivo da filosofia. Assim como tantos outros intelectuais brasileiros, Glauber não tinha uma formação propriamente acadêmica em filosofia (que normalmente era importada dos círculos intelectuais europeus), mas possuía uma admirável capacidade de apreender conhecimentos novos numa velocidade impressionante e de fazer sínteses históricas e teóricas, o que lhe proporcionou uma visão crítica, ampla e

² Carta para Paulo Emílio Sales Gomes, enviada de Paris, em 26/01/1976. In: ROCHA, 1997, p. 583.

³ Carta para Daniel Talbot, enviada do Rio, em 6/08/1978. In: ROCHA, 1997, p. 636.

⁴ ROCHA, Glauber. Arte, Ciência & Liberdade. *Anima*, n. 2, Rio de Janeiro, abril de 1977. Apud GERBER, 1982, p. 30.

⁵ “Eztetyka do Sonho 71”. Glauber Rocha, USA, Columbia University, 1971. In: ROCHA, 2004, p. 249.

profundamente rigorosa a respeito da arte brasileira no contexto político e econômico da sua época, lhe dando vantagem sobre outros grandes cineastas que não possuíam semelhante vocação e lhe credibilizando no debate internacional, de tal forma que era capaz de intervir ativamente em certos aspectos da política e da cultura no Brasil e no mundo, possibilitando que ele aparecesse como uma liderança cultural através da militância artística, como bem sintetiza Miguel Chaia e Telmo Estevinho:

Transitando entre a cultura e a política, Glauber Rocha modificou os termos que constituem uma liderança tradicional. Não apenas mobilizou, como criou conjunto de ideias e argumentos que semeou em múltiplas direções; articulou uma visão sistêmica para a atuação governamental; e, especialmente, dialogou com diferentes concepções de poder político. A sua morte, em 1981, não finalizou um estilo de liderança político e cultural. Antes, consolidou o espaço para um tipo de líder atento aos distintos contextos (e à sua movimentação no interior deles); aberto ao debate em uma sociedade que caminhava rapidamente para a pluralização de suas instâncias de representação política e social. (CHAIA; ESTEVINHO, 2020, p. 13)

O Brasil, de um modo geral, é peculiar em produzir artistas que, através do ofício artístico, produzem uma filosofia singular sem por isso deixar de ser arte, tampouco de fazer uma arte sem deixar de pensar a estética. Isso faz com que normalmente suas contribuições à filosofia não sejam exatamente reconhecidas como tais, restando aos seus interlocutores o esforço de um inventário caleidoscópico e fragmentário de um pensamento filosófico mariscado aqui e acolá. Isto, porém, em nada diminui o peso de tais contribuições, nem do lado dos artistas, que arriscam “fazer filosofia” através da arte, nem dos seus intérpretes, que arriscam capturar os momentos em suas obras de onde se pode extrair reflexões filosóficas e articulá-las como a restituir um gesto autoral oriundo do pensamento do artista.

Não raro, vêm de grandes artistas algumas das ideias filosóficas mais autênticas do Brasil, e não de filósofos acadêmicos. Só para dar um exemplo bem elucidativo do que estamos a discutir, basta lembrar da importância filosófica que tem para a virada ontológica na estética brasileira (com o conceito de *antropofagia*, por exemplo) os textos de Oswald de Andrade reunidos no livro “A utopia antropofágica”.⁶ Esta reunião nos oferece um bom panorama do conjunto do seu pensamento filosófico que serviu de esteio para uma parte da vanguarda modernista que viria a desaguar no Cinema Novo. No entanto, apenas cem anos após seu nascimento é que a primeira reunião de seus textos de cunho filosófico nos dá a

⁶ ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

dimensão exata destas contribuições. É sabido que Oswald sempre foi visto como um literato, um poeta. Na maior parte das vezes foi estudado sob essas condições também. Nesta seara juntam-se a ele músicos/compositores, cineastas, escritores e poetas, todos produzindo um pensamento sofisticado do ponto de vista da filosofia, porém muitas vezes só estudados pelas suas contribuições no campo artístico.

Quando se trabalha com Glauber na universidade, muitas vezes nos deparamos com um cruzamento entre seus filmes e formulações teóricas elaboradas por outros pesquisadores que propõem análises mais detalhadas a respeito de sua produção literária no âmbito do desenvolvimento de sua própria filmografia. Essa pujança no estudo a respeito de Glauber Rocha consagrou à consciência intelectual do cinema brasileiro os seus manifestos, algumas célebres passagens dos livros que publicou em vida e enunciados famosos que ficaram marcados pelas suas aparições públicas, tornando bem conhecida no debate público uma série de conceitos sobre os quais nos debruçamos aqui. É mais do que evidente que o nome de Glauber se inscreve num patamar muito mais heterogêneo do ponto de vista intelectual do que simplesmente aquele que corresponde ao ofício do filósofo e, certamente, uma análise estética de suas obras não poderia confundir os pressupostos teóricos que orbitavam seu pensamento e eram expressos através de seus escritos, com os pressupostos artísticos que serviam de matéria para erigir suas obras cinematográficas, tampouco tomar um pelo outro. Equivocam-se, por exemplo, os exegetas que procuram separar os elementos mítico-populares dos racionais-modernos, para então demonstrar seu pertencimento ao tropicalismo ou atribuir-lhe um “antropofagismo indigesto”, desses de cardápios “prato-feito” e “fórmulas sonetísticas”.⁷ Como bem disse Ismail Xavier no prefácio do livro *Revolução no cinema novo*, para a edição da Cosac Naify:

Ao assumir, de forma literal, proclamações de Glauber que têm uma dimensão táctica, o olhar de uma crítica saturada de referências externas não alcança a observação atenta das imagens, e se faz muitas vezes insensível à originalidade do estilo e de suas implicações. Na leitura do seu cinema, não foram raros esses desacertos, notadamente a partir do momento em que seus filmes radicalizaram seu aspecto desconstrutivo. (ROCHA, 2004, p. 17)

O autor se refere a um momento correspondente aos filmes da sua fase mais tardia, e é principalmente sobre o aspecto supracitado aplicado à análise desses filmes, em especial no

⁷ Expressão usada pelo próprio Glauber no Programa Abertura da TV Tupi. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eHZ5XKEbgGQ> < Último acesso: 02/05/22 >.

último, que se concentram os modestos esforços de quem vos escreve, visando contribuir para o debate a respeito deste tema. Consideramos essa “radicalização desconstrutiva”, que incide sobre gêneros e estilos cinematográficos – e que Xavier considera um “traço secular da arte moderna” –, um princípio metodológico que acompanha Glauber em toda a sua trajetória como cineasta. Contudo, nossa análise visa focar na novidade estética, isto é, formal, estilística, advinda da experiência acumulada que desaguou em *A idade da Terra* e consolidou definitivamente seu cinema como parte de uma vanguarda cujas “estratégias de destruição das convenções naturalistas” visavam uma revolução estética.⁸

Seu cinema se projeta no mundo como sendo particularmente profícua em suas formas de ver, escutar, contar, analisar e figurar a história, buscando exercer um vínculo entre ela e a cultura das sociedades. É nesse sentido que acreditamos que seus filmes possuem a potência de extrapolar o âmbito cinematográfico rumo a uma forma pensante, operando como maneira de fazer filosofia, de ação político-social interventiva e interrogativa, de atividade cultural e até mesmo de teologia espiritual, que repercutem na sociedade brasileira até hoje. Seu modo de pensar se desdobra na vida social e política do próprio país, nos acontecimentos contemporâneos aos movimentos de sua tumultuosa, fragmentária, explosiva – ou, como dizem os cristãos, excêntrica – vida. Seu cinema, em suma, serve como ferramenta de disputa política e cultural no campo social.

Desde cedo, teve consciência aguda do lugar de onde falava e das respostas que devia dar ao seu contexto sem ser provinciano no modo de intervir nos debates mais amplos da cultura cinematográfica. Suas intuições estéticas e suas convicções políticas ganharam expressão no detalhe de sua fraseologia, evidenciando um crítico e cineasta atormentado pelo imperativo de intervenção, empenhado em articular a invenção formal como gesto político e a militância ideológica como fato de estilo.⁹

À exceção dos célebres “manifestos estéticos” (1965 e 1971), Glauber não parece ter se preocupado¹⁰ em estruturar teoricamente uma *estética* nos dez anos que se seguiram, tal como um filósofo faria ao escrever um livro, muito embora em diversos dos textos posteriores a esses ele tenha dedicado um considerável esforço de sistematização de muitos dos aspectos

⁸ XAVIER, Ismail. Evangelho, Terceiro Mundo e as irradiações do Planalto. *Filme Cultura*. Vol 14. (38/39). s/d, p. 71.

⁹ XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *O século do cinema*. In: ROCHA, 2006, p. 9.

¹⁰ Se poderia especular que ele talvez não tivesse tido tempo para estruturar o pensamento numa forma de manifesto, texto, livro ou seja lá o que pudesse se equiparar aos feitos anteriormente, mas de qualquer maneira tal especulação não é exatamente o objeto de nossa análise.

teóricos sobre os quais nos debruçamos aqui. Ainda assim, é importante considerar que ao analisar seus textos e assistir seus filmes é perceptível a relação estética que uns estabelecem com outros. Nos casos em que se torna comum analisar filmes como, por exemplo, *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*¹¹, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* à luz da “estética da fome” ou da “estética do sonho”, bem como de outros textos igualmente célebres e contemporâneos aos filmes, têm-se a impressão de que teoria e prática estão sintonizadas de tal forma que parece impossível pensar uma coisa sem a outra, sob o risco de perder partes importantes das obras, caso não conheça o pensamento, ou não entender aspectos estéticos fundamentais de seu pensamento, caso não conheça os filmes que foram seu “desdobramento” concreto.

Digo isto porque cada filme define um modo particular de organizar a experiência em discurso, sendo um produto de múltiplas determinações. É comum se dizer que são redutoras as análises que reconhecem no filme apenas aquilo que está na ideologia formulada nos manifestos ou nas entrevistas do autor. E o mesmo é dito nas análises que, partindo do filme, saltam com certa pressa de um resumo do enredo para a caracterização da mensagem da obra ou da ideologia do autor.

É necessário considerar, portanto, como os conceitos que fundamentam os textos de Glauber se combinam ao longo de sua trajetória cinematográfica e de que forma seus filmes podem ser analisados através do conhecimento que adquirimos dos mesmos, e vice-versa. Para isso é necessário determinar quais filmes correspondem, por exemplo, às duas primeiras estéticas, a saber, a *Estética da Fome* e a *Estética do Sonho*. Sobretudo, na medida do possível, a quais filmes corresponde a “terceira estética”, como assim denominamos. Além disso, será preciso periodizar as três estéticas sucessivas e mostrar as inflexões de uma estética à outra nos filmes e eventualmente nos textos, sabendo que nada garante a priori que a curva dos textos e a dos filmes é idêntica, e que só a investigação de uns e de outros pode caracterizar ambas.

Por essa razão, foi preciso qualificar a relação entre as estéticas. Algumas questões importantes nos aparecem e é através delas que construiremos nosso argumento. Cada estética

¹¹ Podemos citar aqui o já clássico e imprescindível trabalho de Ismail Xavier sobre o assunto, inicialmente concebido como uma tese de doutorado, apresentada na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 1979, sob a orientação inicial de Paulo Emílio Sales Gomes e, após sua morte, de Antonio Candido, posteriormente transformado no livro *Sertão-mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. Este trabalho pioneiro indicou muitos caminhos para análises históricas e teóricas sobre o cinema novo, tendo sido até agora basilar para inúmeros trabalhos sobre Glauber e seus filmes.

que se sucede na trajetória intelectual e artística de Glauber anula, substitui ou se amalgama aos postulados da estética anterior?

O livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), publicado antes do lançamento de *Deus e o Diabo* (1964) já conteria elementos que depois seriam trabalhados na *Estética da fome* (1965)? Os filmes *Terra em transe* (1967) e *O dragão...* (1969) correspondem ainda a estética da fome, ou já se inscrevem num élan criativo traduzido no manifesto da *Estética do sonho* (1971) – publicado depois do lançamento desses filmes e dos seus primeiros no exterior – *Der leone have sept cabeças*¹², filmado no Congo-Brazzaville em 1969, que conta por meio de estruturas alegóricas totalizantes o processo diacrônico de revolução e contrarrevolução em um país africano no qual o povo negro se vê confrontado com a iminência da concretização de uma libertação pela revolução e com as tramoias dos colonizadores brancos que aliciam a burguesia local influenciando-a a trair seu povo; e *Cabezas cortadas* (1970) que retoma a história de *Terra em transe* em outra chave, referenciando El Dorado, Alecrim e a descendência histórica de Diaz na região montanhosa da Catalunha, na Espanha, onde o ditador latino-americano Diaz II vive no ostracismo e vemos seu último estribilho e consequente assassinato.

O texto “O cinema novo e a aventura da criação” (1968), publicado depois do lançamento de *Terra em transe*, já conteria elementos do que viria a ser explicitado na “estética do sonho”? *Câncer* (1972) e *Claro* (1975) – montado como um fluxo de pensamento sobre a crise do capitalismo mundial de então, situado historicamente em Roma e falado em italiano, porém fazendo um movimento de analogia histórica com a queda do Império Romano, *Di-Glauber* (1977), ou ainda o roteiro italiano *La nascita degli dei* (1974)¹³, que nunca foi filmado, remeteriam à “estética da fome”, à “estética do sonho” ou já dariam corpo àquela que sugerimos ser uma “terceira estética”?

Este tipo de investigação exigiu de nós um acompanhamento muito preciso do itinerário temporal tanto dos textos quanto dos filmes, bem como uma distinção igualmente precisa do que pertence a cada campo, o dos textos e o dos filmes, precisamente a ponto de permitir em algum momento a determinação clara de sua articulação. Ora, para se determinar com clareza qual é o nexos que liga os textos e os filmes é preciso não confundir os seus

¹² Optamos, no caso deste filme, por chamá-lo como ficou conhecido internacionalmente, com seu título em cinco línguas, pois nos parece de grande relevância o fato de que isto exprime um momento da trajetória de Glauber no qual ele se afirma como “cineasta tricontinental”. É importante ressaltar que o título poliglota alude ainda à tese fundamental do filme que norteia-o enquanto tema: a peleja libertadora do povo negro contra os colonizadores europeus (alemães, franceses, ingleses, belgas, italianos e portugueses).

¹³ Mas só publicado postumamente, em 1981.

âmbitos. E para estabelecer a passagem de uma estética à outra (e sobretudo das duas primeiras à “terceira”) nos esforçamos para observar a diacronia do desenvolvimento do trabalho textual e fílmico de Glauber.

Sua volta ao Brasil foi marcada por muita confusão, adversidade e Glauber não encontrava muita interlocução entre seus pares, quanto mais para seus filmes. Era um tempo de crise no capitalismo mundial. O ambiente em que se fazia cinema no Brasil daquela época estava submerso e estagnado em um racionalismo comercial sem precedentes, que se moldava aos imperativos de uma política neoliberal cada vez mais impregnada nos países latino-americanos.

As intervenções televisivas de Glauber no programa *Abertura* evidenciam bastante os embates que Glauber travava, tanto com os exibidores (lembramos da sua cruzada contra a estreia do *Super-Homem* nas salas comerciais da época), quanto com os produtores (alguns deles seus amigos próximos) e distribuidores. O pragmatismo do desenvolvimento nacional sob o regime militar havia desidratado o debate e a experiência do cinema terceiro-mundista. Glauber, por sua vez, metaboliza isso numa resposta que mira a ação política e a constante inovação como pressuposto estético de um cinema revolucionário. Neste sentido, até o final, Glauber fez juz ao título de líder do cinema novo.

Indubitavelmente *A idade da Terra* é a “superprodução” de Glauber Rocha, se assim podemos dizer. Iniciada em meio à repercussão de suas últimas realizações, a saber, os curtametragens *Di-Glauber* (1977) e *Jorjamado no cinema* (1977), além da gravação do programa *Abertura* da TV Tupi (1979), a desafiadora produção foi a maior já realizada através da Embrafilme até aquele momento, contando com cerca de 17 milhões de cruzeiros. O elenco contou com dezessete atores (afora os cerca de 3000 “figurantes”)¹⁴ e foi filmado em três estados brasileiros diferentes: Rio de Janeiro, Bahia e Distrito Federal.

Curiosamente a cidade de São Paulo não está em nenhum plano, não ambienta nenhuma cena, não é sequer mencionada, nem indiretamente. A cidade mais rica do país é sumariamente ignorada pelo cineasta mais importante do país.

Com respeito a isso, pode-se analisar essa escolha de Glauber sob pelo menos dois prismas. É sabido que a veia neocolonizada do intelectual paulista era um incômodo para Glauber. A arte paulista se relaciona culturalmente mais com o estrangeiro do que com o território brasileiro e, muitas das vezes, suas grandes epifanias nacionalistas tardias são

¹⁴ Dados divulgados em vários artigos publicados pela imprensa da época. Ver: *Glauber Ressuscita*. *Revista Veja*. 3 de setembro de 1980. p. 76.

sempre glamourizadas em vitrines europeias e estadunidenses. Em *Revisão crítica...* (1963), Glauber descortina a verdadeira vocação do cinema paulista: era São Paulo que precisava ter sua Hollywood, e não o Brasil. Da Vera Cruz (no cenário cosmopolita mambembe com a sonora radiofonia de Alberto Cavalcanti) até a retomada neoliberal de FHC (procurando superar a nostalgia do passado com a distopia do futuro), o que sobressai é a imagem da castração do intelectual paulista. Glauber costumava dizer que "quando a Coluna Prestes estava passando, os artistas, as pessoas cultas de São Paulo, estavam tratando da reforma do verso"¹⁵. Entretanto, também se poderia argumentar que *A idade da Terra* foi filmada nas três cidades que foram capital do país (Salvador, Rio de Janeiro e Brasília). E este critério já bastaria para deixar a cidade de São Paulo de fora. Sobretudo porque, ao procurar fazer uma síntese histórica do Brasil, cada uma dessas cidades corresponderia a um período da História brasileira até aquele momento (período colonial, imperial e republicano), traçando assim um panorama transepocal como cenário atualizado na tessitura do filme.

Em certos momentos abordamos *A idade da Terra* através do filme “xifópago” *Anabazys* (2007). Isto porque o filme de Paloma Rocha e Joel Pizzini tem o grande mérito de revelar ao público trechos do último filme de Glauber que não entraram na versão final ou trechos filmados de momentos do *set* em que Glauber dirige atores, ensaia alguma cena ou ainda de momentos de Glauber durante a produção do filme em que ele, presente, dá depoimentos, briga com autoridades, etc. Tais momentos, em geral (principalmente os trechos em que ele dirige as cenas de *A idade da Terra*), apontam para muitas evidências a respeito da criação e do método do cineasta. Se muitas vezes algumas afirmações sobre o filme não encontram respaldo concreto na sua forma mesma de obra, é porque elas são consequências da relação que se estabelece no pensamento que analisa os dois filmes como forma de encontrar as reverberações entre eles. Tal relação é por demais eloquente. Deduções sobre como Glauber dirigia determinadas cenas são, na verdade, constatações que fazemos a partir de *Anabazys*. Revelações sobre seu método podem ser depreendidas deste filme, seja os momentos que vemos Glauber improvisar no *set*, seja momentos que podemos considerar que Glauber deve ter improvisado na montagem, ou ainda momentos em que percebemos Glauber improvisar o roteiro.

¹⁵ GERBER, Raquel. O cinema novo: uma introdução à questão da arte revolucionária no Brasil. In: Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. Coleção Cinema Vol. 1. Direção de Jean-Claude Bernadet e Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977, p. 12.

Em contraste com suas obras mais “coesas”, “bem-acabadas”¹⁶ – como diriam os críticos mais ortodoxos do ponto de vista das convenções cinematográficas, que invariavelmente servem de evidência formal (ou concreta) das teorias cronologicamente correspondentes – o seu canto do cisne parece reclamar algo a mais que não se esgota depois de dissecados todos os elementos relacionados aos caminhos metodológicos que já conhecemos para as análises desses outros filmes, mais celebrados. Em outras palavras, ao ver *A idade da Terra* (1980), procurando analisá-lo sob o signo dos seus manifestos ou das obras anteriores, por exemplo, têm-se a sensação de que este filme ainda transborda por entre as fronteiras conceituais que eventualmente lhe são atribuídas reclamando para si outras definições.

As nem tão desconhecidas – e, para nós, muito menos irrelevantes – declarações de Glauber a respeito deste filme como, por exemplo, sua entrevista ao jornalista Luís Fernando Silva Pinto para o programa *Fantástico*¹⁷, deixam claro que o cineasta pensava o próprio filme como uma “novidade formal”, isto é, que haveria em *A idade da Terra* um gesto inovador no âmbito de sua trajetória artística e no âmbito do cinema mundial àquela época. É curioso, em especial, que nesta entrevista possamos ver Glauber considerando-o como um “filme filosófico”. Isto corrobora a reflexão que havíamos feito anteriormente, a saber, na ausência de uma sistematização teórica que desse prosseguimento à especulação filosófica contida nos seus textos mais importantes, Glauber, por mais que não houvesse tido tempo para pôr em textos, via em *A idade da Terra* um índice imanente do desenvolvimento alcançado no seu pensamento até então, a ponto de atribuir o caráter filosófico (próprio da estética) a uma obra de arte sem por isso prescindir do fato de que esse caráter fosse apreendido na forma mesma de arte da obra, isto é, sob seu caráter concreto.

Nesse sentido, há uma espécie de continuidade que relaciona os textos e filmes de Glauber ao longo das décadas de 1960 e 1970 com *A idade da Terra*, caracterizando-o como uma marca, uma evidência do caráter concreto de uma “nova estética” (no sentido dos seus manifestos anteriores) ainda abstratamente “em sua cabeça”.

Entretanto, esta continuidade não se aplica ao filme de forma a conferir-lhe somente uma espécie de coerência com os demais. Ela atesta, sobretudo, que este filme é a expressão da metamorfose pela qual um artista passa quando está inteiramente comprometido com seu

¹⁶ No capítulo 3 desta dissertação, intitulado “A terceira estética de Glauber”, comentaremos mais sobre a característica peculiar do filme, de progressivo inacabamento, atualmente conhecido pela expressão em inglês *work in progress*, que chamou a atenção dos críticos, dos colegas cineastas e do público em geral.

¹⁷ Trecho da fala de Glauber Rocha no filme *Anabazys* de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Paloma Cinematográfica, Rio de Janeiro, 2007.

trabalho, com a verdade daquilo que cria, com a superação das contradições críticas em seu próprio pensamento (sobre as obras que produz e que assiste) visando alcançar o objetivo de uma arte revolucionária. Importante frisar que tal superação não desconsidera os êxitos das etapas anteriores de sua trajetória artística, mas os reconfigura sob outras perspectivas, aperfeiçoados de acordo com as novas demandas estilísticas do artista.

Portanto, há ainda uma espécie de ruptura entendida como metodologia de trabalho que confere ao seu último filme uma outra característica igualmente importante: a de aparecer como síntese estética desse processo dialético de ruptura e continuidade. Numa carta para Paulo César Saraceni, enviada de Salvador, entre dezembro de 1962 e março de 1963, o tom confessional de Glauber revela essa precoce inquietação representada, anos mais tarde, pelo dilema vivido pelo personagem Paulo Martins em *Terra em transe* (1967):¹⁸

O verdadeiro artista é um ser revolucionário; um ser em oposição, em luta consigo mesmo e com o seu tempo: sempre, e é preciso saber disto para interferir. “Verdade e moral” – é o que é o “cinema novo” para mim. Uma “moral” revolucionária – pois não podemos viver na abstração, sem um diálogo com a natureza – e se a natureza lhe propõe uma mentira ou uma verdade cruel – urge mudá-la pela violência, pela insolência ou pela beleza. (ROCHA, 1997, p. 177)¹⁹

Entendemos que a metodologia de análise de *A idade da Terra* não pode ser teleológica, sob o risco de olharmos para sua trajetória procurando encontrar o germe estético deste filme em suas primeiras obras, como se a “terceira estética” já estivesse *in nuce* nas primeiras obras, e não um limiar apenas, sob o qual se pode precisar as características dessa metamorfose que, assim acreditamos, perpassam seu desenvolvimento artístico. Por essa razão, a análise que faremos do filme visará entender como que determinados conceitos muito utilizados por Glauber no começo de sua carreira sofrerão transformações fundamentais e como essas transformações se materializam no filme possibilitando que Glauber atualize sua posição política no mundo igualmente transformado com uma estética revolucionária do presente, não nostálgica.

Propomos refletir sobre a possibilidade de *A idade da Terra* ser, concretamente, a síntese de um processo dialético como exercício de reflexão filosófica sobre o cinema, quer dizer, a marca da simultaneidade entre ruptura e continuidade no seu pensamento, dentro do

¹⁸ Vale lembrar a cena em que Sara diz a Paulo Martins: “Um homem não pode se dividir assim... A política e a poesia são demais para um só homem...” Cf. ROCHA, 1985, p. 300.

¹⁹ *Carta enviada para Paulo César Saraceni*, de Salvador, entre dezembro de 1962 e março de 1963.

escopo de sua trajetória intelectual, aperfeiçoado vertiginosa e rigorosamente sob a pressão dos derradeiros anos da vida, em face de um Brasil já muito diferente do de sua juventude: representado por uma vanguarda declinante num Terceiro Mundo estilhaçado por uma “modernização conservadora”, cujas economias, sob o regime de uma nova divisão do trabalho internacional, não se desenvolviam tão rápido quanto o agravamento da miséria dos povos.

Capítulo 1 – Teoria estética e atividade artística: uma relação dialética de ruptura e continuidade

1.1 O artista é um operário da cultura

É comum dizer que o pessoal do Cinema Novo se apropriou da “política de autores”, consagrada pela crítica dos intelectuais da revista *Cahiers du Cinéma* e também pelos cineastas da *nouvelle vague* francesa para dar uma resposta aos tantos questionamentos acerca do movimento que, no calor do seu surgimento, “emanava indefinição”²⁰, como dizia Paulo Emílio Sales Gomes.

Evidentemente Glauber reivindica para o Cinema Novo o conceito de autoria como princípio fundamental visando a consolidação de um cinema independente no Brasil. Esse princípio o acompanhará por toda a vida e sobreviverá às suas mudanças de postura e discurso, bem como às nuances e contradições do seu pensamento estético e político. Num debate sobre o cinema-verdade em 1965²¹, o cineasta afirmou que “o cinema só é importante quando autoral, um cinema que reflita sobre a realidade, que pense, que aja sobre a realidade”.²² Anos mais tarde, em 1974, numa entrevista para uma revista de Portugal, podemos constatar como sua posição com relação a essa questão permanece coerente: “toda luta no cinema – em relação ao cinema como indústria – foi sempre uma luta de autores, à falta de melhor termo, que se propuseram como alternativa cultural e independente (...)”.²³

Mas o que torna o cinema feito no Brasil por Glauber e seus contemporâneos propriamente *novo*, não é somente aquilo que o torna semelhante a outros movimentos de vanguarda no cinema a nível mundial. Nas palavras de Fabián Núñez (2002, p. 9), “não é a sua aparição recente, mas a sua posição em relação à problemática brasileira”. De maneira análoga à Fanon, adaptando seu pensamento às questões estéticas no cinema, Glauber entende que os problemas sociais, políticos, econômicos e culturais dos países colonizados são novos e necessitam ser transformados por novas invenções, sobretudo a invenção do próprio “homem”, que Fanon (1968, p. 272-273) chama de “o homem total que a Europa foi incapaz de fazer triunfar”. No último parágrafo de *Os condenados da terra*, Fanon (1968, p.

²⁰ GOMES, Paulo Emílio S. “Primavera em Florianópolis”. In: *Crítica de cinema no suplemento literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. V II. p. 406.

²¹ Intervenção de Glauber Rocha em debate realizado em 1965 com a participação de Alex Viary e de Arnaldo Jabor. Inscrição da fita gravada do debate se encontrava no arquivo do Tempo Glauber. Cf. ROCHA, 2004, p. 527 (fontes).

²² ROCHA, 2004, p. 76.

²³ “Entrevista com Glauber Rocha”, *Cinéfilo* (32): 9-16, 18 mai. 1974. Cf. ROCHA, 2004, p. 262.

275) nos conclama a “desenvolver um *pensamento novo*, tentar colocar de pé um *homem novo*” (grifos meus). A superação da situação colonialista não se dá mediada por influência intelectual, nem está calcada em experiências estrangeiras, tampouco “determinada por uma mera substituição das importações”²⁴, como diria Gilberto Felisberto Vasconcellos. Desta forma, prossegue Núñez (Ibid, p. 9), “os filmes que se vinculam a essa “problemática” são irremediavelmente distintos dos feitos na Europa”. Um novo cinema no Brasil, portanto, deveria ter o objetivo de exprimir esse “homem novo”, que viria a ser forjado na gênese do *processo* histórico de descolonização²⁵ e seria dotado de uma capacidade para transformar a vida social.

Embora a “política de autores” francesa se apresentasse fecunda para o cinema novo, desde o começo dos anos 1960, Glauber começa a antever as condições de formação daquilo que mais tarde iria tornar a experiência cinemanovista singular em relação às outras experiências de vanguarda do cinema pelo mundo (“nossa trágica originalidade”²⁶). Ao escrever *O processo cinema*, em 1961²⁷, Glauber já tinha se inserido num debate marcado por tensões constantes entre os artistas desejosos de autonomia estética e produtiva e os desafios desta perseguição em face das determinações econômicas e políticas presentes no cinema independente de então. Marcar uma posição política no debate sobre a produção independente/autoral como cineasta brasileiro significava, necessariamente, posicionar-se esteticamente. Ainda que, num primeiro momento, Glauber concentre sua atenção sobre os embates internos do cinema no Brasil, ele se manterá muito atento aos vínculos que o Cinema Novo forma com a vanguarda estrangeira do cinema no pós-guerra, associando seu desenvolvimento no país ao *neorrealismo italiano* que posicionaria definitivamente a concepção do autor como peça fundamental para se pensar e debater a economia-política no cinema moderno. Para Glauber, o Cinema Novo bebe desta fonte e catalisa tais questões a partir das suas particularidades nacionais. Glauber se difere dos críticos dos anos 1950 na maneira como lida com tais princípios, pois dá uma importância singular ao estilo que

²⁴ VASCONCELOS, 2001, p. 108.

²⁵ “A descolonização, sabemo-lo, é um processo histórico, isto é, não pode ser compreendida, não encontra a sua inteligibilidade, não se torna transparente para si mesma senão na exata medida em que se faz discernível o movimento historicizante que lhe dá forma e conteúdo. (...) A descolonização jamais passa despercebida porque *atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser*, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em *atores privilegiados*, colhidos de modo quase grandioso pela roda-viva da história. Introduce no ser *um ritmo próprio*, transmitido por homens novos, uma *nova linguagem*, uma *nova humanidade*. A descolonização é, em verdade, *criação de homens novos*.” FANON, 1968, p. 26-27 (todos os grifos são meus).

²⁶ ROCHA, 2004, p. 65.

²⁷ Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 mai. 1961. Suplemento Dominical.

necessita ser inventado, tendo em vista as relações de produção que se desenham no cinema brasileiro.

A década de 1960 foi arena de uma disputa ideológica que colocou a esquerda no cerne do debate cultural, em especial o cinema. Com sua “crítica dialética da alienação”, como diz Ismail Xavier no primeiro capítulo de *Sertão-Mar* (p. 25), o cinema novo reposicionou politicamente o papel do cinema brasileiro na formação de uma cultura nacional e na concepção histórica das relações de produção industriais relacionadas a ela.

Revisão crítica... é um livro cujo embate discursivo do jovem Glauber reafirma esta posição em face das querelas no cinema brasileiro daquela época, convocando os colegas a também fazer o mesmo. Neste momento, ele ainda não havia feito suas obras mais célebres como, por exemplo, *Deus e o diabo...* (1964) e *Terra em transe* (1967) que consolidaram o perfil de liderança que ele veio a assumir por causa do êxito estético de tais obras, e que conferiram concretude a algumas das ideias presentes em seus textos mais profícuos. Tal perfil, associado ao papel de liderança que Glauber acabou por assumir a nível internacional, Miguel Chaia e Telmo Estevinho analisam em consonância com o conceito weberiano de “liderança carismática”. Segundo os autores, o carisma é entendido por Weber “como uma qualidade de dimensões sobre-humanas, reproduzida na medida em que mantém vínculo com o extraordinário, o que torna a liderança carismática uma das grandes forças revolucionárias da história”.²⁸

Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar *um autor como revolucionário*, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor de cinema comercial; é situá-lo como artesão; é *não autor*. (...) A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente. É necessário dar o tiro no sol: o gesto de Belmondo no início de *À bout de souffle* define, e muito bem, a nova fase do cinema. Godard, aprendendo o cinema, apreende a realidade: o cinema é um corpo-vivo, objeto e perspectiva. O cinema não é um instrumento, o cinema é uma ontologia. (ROCHA, 2003, p. 36)

Para Glauber, o cinema de autor entra em contradição com o cinema comercial, o cinema do privilégio técnico, erigido através das convenções formais, exploração econômica,

²⁸ CHAIA, Miguel; ESTEVINHO, Telmo Dinelli. Glauber Rocha - entre a liderança cultural e as lideranças políticas. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v. 13, n. 37, fev.-mai. 2020. p. 10.

cuja metodologia exige a manutenção de um determinado “padrão de qualidade” que, por sua vez, castra a criatividade dos artistas independentes dado que monopoliza arbitrariamente, de ponta a ponta, as relações de produção no cinema, ditando a toada estética de uma geração.

Como um homem de ação, o cineasta seria distinto do poeta, não só pela relação com técnicas e equipamentos, mas também porque envolvido na economia-política do cinema, num quadro adverso, de domínio imperial e de subdesenvolvimento. Condição, enfim, que torna mais urgentes as tarefas da viabilização, incluída a batalha da distribuição que muito o preocupou, havendo nos textos referência constante à DIFILM, distribuidora criada pelo cinema novo em 1965.²⁹

Essa contradição é o que caracteriza fundamentalmente a diferença que Glauber faz do cinema de autor e do cinema comercial. A posição política diante dessas questões, fez com que houvesse um movimento coeso em torno do cinema novo, que permitiu um discurso coerente em torno do debate que articula as teses sobre o Terceiro Mundo, o subdesenvolvimento econômico, o neocolonialismo capitalista, com a rebeldia em face do domínio intelectual e estético do cinema europeu e estadunidense sobre a mentalidade latino-americana. A preocupação de Glauber era situar a problemática do Cinema Novo em face das questões contemporâneas ao movimento e que alimentaram toda uma reflexão a respeito do papel político dos artistas no processo de produção cinematográfico como autores de cinema, diante das relações sociais capitalistas na cultura de um modo geral e no cinema brasileiro de um modo particular, considerando a situação subdesenvolvida em específico, onde se desenrola a atividade cinemanovista.

Longe de ser estável ou sempre idêntica, a figura do autor permanece como ideia reguladora que sofre crises e mutações, sujeita à diversidade de juízos. Estas dependem, mais do que de conjunturas, do eixo escolhido para os confrontos onde ganham enorme peso os traços nacionais, os alinhamentos políticos, a pertinência do cineasta a um dos polos da triangulação entre Europa, Estados Unidos e Terceiro Mundo.³⁰

²⁹ XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *Revolução do Cinema Novo*. In: ROCHA, 2004, p. 20.

³⁰ XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *O século do cinema*. In: ROCHA, 2006, p. 9.

A escolha do cinema como ferramenta de luta revolucionária no campo cultural não é à toa. Glauber o enxergava, propriamente, como uma linguagem nova.³¹ Uma linguagem que poderia fornecer aos intelectuais de esquerda da sua geração as ferramentas necessárias para intervir na realidade social e política através da arte. Numa entrevista para Raquel Gerber em fevereiro de 1973, em Roma, Glauber diria, em análise retrospectiva, que para ele e seus companheiros de movimento o cinema era justamente isso: “um meio de comunicação mais avançado que os intelectuais de esquerda usavam, (...), um grupo que deu um salto qualitativo porque ia em direção a um *meio novo*”.³²

Esse *homem novo*, outrora artesão, pintor, poeta que, tendo abandonado estas primeiras tendências do ofício artístico procura se ocupar da ambição de fazer filmes no século XX, não surge sem ser confrontado com a violência exercida pelo capitalismo imperialista. À medida que o mercado interno é varrido pelo produto industrial estrangeiro, que faz do cinema no país colonizado uma arte de luxo, esse autor de cinema, esse “homem novo” por excelência – já que manipula uma tecnologia nova diferente da artesanaria de outrora, que permite uma nova experiência artística – vai se tornando, pouco a pouco, o centro dos holofotes, vendo-se obrigado, na maioria das vezes, a cumprir com as “expectativas da bilheteria” – em outras palavras, do mercado – cumprindo o papel de “vedete da indústria cultural” para o consumo fugaz de um público dormiente com o subproduto audiovisual de sucesso. Glauber vê que o cineasta brasileiro se encontra, a todo tempo, lutando contra as forças contrárias da realização autoral em seu território, os “subsistemas de produção”, até o limite quando acaba por se “estiolar culturalmente”.³³

Desde *Revisão crítica*, Glauber incorpora e proclama a “política de autores” como um método:³⁴ “(...) a câmera é um olhar sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é uma demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil”.³⁵ Desta forma, ele consegue pensar a história do cinema dialeticamente, entendendo autor e mercadoria como oposições fundamentais no marco das transformações estéticas do cinema no século XX.

³¹ “Para dizer coisas novas precisamos de uma linguagem nova”. In: Glauber e a fala do Cinema Novo, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1966; sob o título “Em foco: Glauber Rocha”, *Jornal da Bahia*, Salvador, 8-9 mai. 1967. Cf. ROCHA, 2004, p. 81.

³² GERBER, 1977, p. 14 (grifo meu).

³³ “O processo cinema 61”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1961. Suplemento Dominical. In: ROCHA, 2004, p. 49.

³⁴ Sobre a concepção de Glauber da “política de autores” como método, ver: ROCHA, 2003, p. 35-41.

³⁵ “Cinema novo – 2”, *Ângulos*, Salvador XI (17): 123-125, nov e dez. 1961; “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962. In: ROCHA, 2004, p. 52.

Nesta primeira fase de sua trajetória, deste ponto de vista, a *mise-en-scène* é o aspecto privilegiado para analisar o cinema brasileiro do ponto de vista autoral. No prefácio de *Revisão crítica...*, Ismail Xavier (2003, p. 17) chama esse conjunto de textos endereçados às questões fílmicas e estéticas (da sua e de outras gerações), cuja análise privilegia o ponto de vista autoral da *mise-en-scène*, como dissemos, de “momentos pregnantes”. Glauber, em especial, fez isso de tal forma que costurou as análises teleológicas, no plano histórico do seu desenvolvimento, com a sua própria criação cinematográfica, tendo em *Deus e o diabo na terra do sol*, sua mais correlata referência, como aponta Xavier (2003, p. 17): “Lá [no filme] se apresenta também o mesmo impulso utópico de conciliação futura – para além da desmistificação tematizada *ad nauseum* em leituras simplificadoras do filme – entre os mitos populares e a tarefa da revolução social”.

Com *Revolução do Cinema Novo*, Glauber atualiza e amadurece sua defesa da concepção de um cinema de autor e, como diz Ismail Xavier, “evidencia uma articulação entre reflexão crítica e criação estética que esteve presente desde os primeiros passos de sua crítica”.³⁶ O embate que se trava nas telas e nas letras, fomentado pelas relações que se estabelecem entre os filmes e os textos, em Glauber, sempre foram simultâneos.

1.2 Uma estética no subdesenvolvimento.

Depois de realizar *Deus e o diabo...*, o primeiro exercício de síntese das experiências estéticas, teóricas, dos debates críticos e da política do Cinema Novo foram organizadas por Glauber a partir de uma necessidade de intervir na esfera internacional (mais especificamente dirigida aos europeus, com quem tinha mais conexão). Assim surge a “estética da fome”, para a apresentação destas ideias na retrospectiva do cinema latino-americano organizada pelo instituto Columbianum, em Gênova.³⁷ Nele, Glauber demonstra já estar consciente do papel que terá que desempenhar no circuito internacional, partindo do pressuposto de que tal interlocução só seria produtiva do ponto de vista dos seus objetivos estéticos e revolucionários se sua premissa fosse a do confronto, do embate. Desta forma, o discurso

³⁶ XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *Revolução do Cinema Novo*. In: ROCHA, 2004, p. 16.

³⁷ “Uma estética da fome”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro 1 (3): 165-179, jul. 1965. Esta é uma das versões da apresentação feita por Glauber Rocha no seminário “Terzo Mondo e Comunità Mondiale”, ocorrido na “V Rassegna del Cinema Latino-Americano”, promovido pela Columbianum, em Gênova, 1965. Há outras versões com diferentes títulos, inclusive “Estética da violência”, em francês. Nesta dissertação, a versão com a qual estamos trabalhando é a que se encontra no livro *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 63-67.

sobre a não compreensão do europeu entra em choque com a dialética da alteridade empreendida por ele.

A fome, a miséria e a pobreza são determinadas *materialmente* pela exploração histórica, de raízes coloniais, exercida sobre os povos autóctones das Américas. Essa crítica é mediada pela dialética da relação entre a cultura primitiva dos povos em contexto de subdesenvolvimento estrutural, marcada historicamente pela subsunção formal do trabalho escravo ao emergente capitalismo de então, manifestada na fome como dado imediato da consciência, quando fustigada pela falta da subsistência e a colonização cultural exercida pelos povos desenvolvidos, traduzida na miséria como expressão social geral da fome, na incapacidade do povo colonizado, faminto, de compreender as origens da sua situação, determinados espiritualmente pela impotência diante da luta política.

A estética da fome pressupõe uma relação dialética entre o colonizado e o colonizador, que se traduz como uma poética da violência que expressa o questionamento aos dogmas universais de um cinema nascido nos países imperialistas. Tal questionamento não diz respeito apenas a uma particularidade brasileira, estando presente em várias partes do Terceiro Mundo. Por essa razão, esse manifesto posiciona Glauber e o Cinema Novo num debate internacional da produção e da estética cinematográfica, como fonte inspiradora e exemplo de êxito.

A frustração moral e o sofrimento físico que passa o cineasta latino-americano, em face da desilusão com seu papel nas relações de produção da indústria cultural – normalmente desvinculado da consciência da luta de classes – encontra no discurso demagógico sua salvaguarda ideológica. Não basta que o intelectual (ou o artista brasileiro) se “identifique” com a classe proletária e a represente nas telas esquadrihada em um sem número de manuais de produção cujo único objetivo é modelar o produto local para o mercado internacional. Ao se mercantilizar, abandonando a linha de ação do autor, o cineasta brasileiro sabota a si mesmo e, de lambuja, o cinema do seu país em sua potência revolucionária.

Ao se deparar com a obra pronta, porém dilacerada pelo produtor capitalista ou pelo intelectual/crítico pequeno-burguês, esse cineasta procura definir um programa de arte segundo critérios que sequer fazem parte da sua realidade estética na expectativa de que possa “ganhar o mercado”, enquanto o interlocutor estrangeiro “cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse”, já que

para ele “os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo”.³⁸

Quando Glauber afirma que esse primitivismo é “híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado”, ele está evocando a característica estrutural do subdesenvolvimento econômico refletida na dialética meio *versus* modo de produção do cinema brasileiro, que necessita ser tratada através de uma estrutura teórica própria, em face das particularidades intransponíveis da sua situação que, por sua vez, não pode obter da teoria do progresso/crescimento econômico seu fundamento para o desenvolvimento da cultura nacional.

O efeito do impacto da expansão capitalista sobre as estruturas arcaicas variou de região para região, ao sabor de circunstâncias locais, do tipo de penetração capitalista e da intensidade desta. Contudo, a resultante foi quase sempre a criação de *estruturas híbridas*, uma parte das quais tendia a comportar-se como um sistema capitalista, a outra, a manter-se dentro da estrutura preexistente. Esse tipo de economia dualista constitui, especificamente, o fenômeno do subdesenvolvimento contemporâneo. (FURTADO, 2009, p. 161)

De acordo com Celso Furtado (2009, p. 17), o intelectual brasileiro deveria “encontrar caminhos de acesso à inteligência dos problemas específicos do subdesenvolvimento econômico” ao refletir sobre a forma histórica de organização social brasileira em sua especificidade, com relação ao seu processo estrutural, que é autônomo, possuidor de uma lógica própria no interior do sistema capitalista, fenômeno “resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas”³⁹, apresentando-se sob várias formas e em diferentes estágios, “e não como uma etapa pela qual tenham, necessariamente, passado as economias que já alcançaram grau superior de desenvolvimento”.⁴⁰

A reboque dos ditames de quem faturou a maior parcela, a única alternativa para o produtor independente latino-americano manter a produção nacional ativa é ajustar esteticamente seus filmes à espreita de uma fatia requentada do desejo do público, pré-organizado segundo a lógica daquele que domina seu consumo. A qualidade da resposta condicionada desse público aos filmes locais acaba por reafirmar neles a crença ilusória de que os esforços do colonizador expressados esteticamente no produto que ele exporta é que garantiram a conquista dos mercados internos. Condiçoados política e economicamente à

³⁸ ROCHA, 2004, p. 63.

³⁹ FURTADO, 2009, 171.

⁴⁰ FURTADO, 2009, p. 161.

dinâmica de produção compulsória neocolonial, o artista brasileiro passa a produzir de acordo com a linguagem do colonizador, com o modo de viver do colonizador, acreditando que reproduzir suas leis, técnicas e métodos vai lhes permitir obter iguais realizações.

Ao longo do processo, o intelectual latino-americano acaba por desenvolver dois tipos de expressões intelectuais muito próprias da situação em que se encontra. A primeira é o que Glauber (2004, p. 64) chama de “raqutismo filosófico estéril, fazendo surgir obras que se castram em “exotismos formais”. A segunda, uma “impotência histórica” metabolizada no anarquismo antipolítico ou, se preferirem, no sectarismo político de esquerda, se organiza não como um “corpo orgânico” e sim como um “corpo titânico” que, num movimento frustrado, só consegue beirar os limites da arte de vanguarda do colonizador.

Não basta que o intelectual (ou o artista brasileiro) se “identifique” com a classe proletária e a represente nas telas esquadrihada pelos manuais de produção, cujo único objetivo é modelar o produto local para o mercado internacional. Walter Benjamin (2017, p. 98-99) dizia que a “proletarização” dos intelectuais não cria por si só um proletariado, pois “a classe burguesa lhe entregou, por meio da educação, um meio de produção; e o privilégio da educação torna o intelectual solidário à classe burguesa e, mais intensamente, a torna solidária a ele”.

Uma falsa informação aliena as pessoas e provoca todo um processo de conformismo, e uma visão errada de todo o processo político, mesmo quando ela é, como na grande maioria dos casos, bem-intencionada. Este tipo de cinema (paternalista e populista), no fundo, atrasa o processo revolucionário, na medida em que utiliza uma linguagem dita simples (paternalista) e emotiva, que encara o público como uma cambada de cretinos. É preciso que o público pense, desenvolva sua capacidade racional e dialética, para evoluir qualitativamente. Noventa e nove por cento do cinema que se faz hoje em dia é um cinema de alienação e está em vias de se transformar no ópio do povo. (ROCHA, 2004, p. 270)⁴¹

Assim sendo, atribuir, no todo ou em parte, o fracasso econômico do cinema brasileiro até então à sua relação com o mercado, com o público, era a maneira demagógica através da qual o artista alienado do seu papel no processo produtivo fazia a leitura da situação em que se via.

⁴¹ “Entrevista com Glauber Rocha”, *Cinéfilo* (32): 9-16, 18 mai. 1974.

1.3 Fome e violência

É somente em face das questões econômicas e políticas envolvendo a produção de cinema no Brasil e do seu papel no processo de desenvolvimento de uma consciência nacional que Glauber mobiliza as categorias de fome e violência que, por sua vez, alimentarão sua reflexão estética, coincidindo com um projeto político específico, atrelado ao movimento que ajudara a criar. Essas categorias, portanto, estão determinadas pelas condições tanto da produção quanto da reflexão de Glauber na vida social e na época aos quais ele está vinculado. Como afirma Ismail Xavier no seu prefácio à edição da Cosac Naify de *Revolução do cinema novo*:

(...) não se trata apenas de fazer a defesa do teor social e político dos assuntos tratados nos filmes do *cinema novo*, mas de recorrer aos espaços semânticos da fome para se referir à situação prática dos cineastas, marcar seu esforço de invenção formal a partir da carência de recursos, numa resposta mais lúcida à conjuntura histórica que incide sobre seu trabalho. (XAVIER, 2004, p. 22)

Vale ressaltar que a violência é fruto da fome. A fome geradora da violência pode ser entendida no seu sentido figurado ou literal. Mas a violência é sempre literal. E a fetichização da violência é sempre metafórica. A ideologia revolucionária, não sendo metafórica, nunca fetichiza a violência nem a fome. Um pensamento revolucionário que reflita sobre a fome deve caminhar para a superação desse conflito paradoxal, no sentido de desmistificar a razão da violência sobre a fome incrustada na ideia de luta/processo revolucionário: “(...) somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. Isto quer dizer que somente por meio da violência é que conseguiremos abalar as estruturas causadoras da fome de tal maneira que superemos as suas contradições:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. (ROCHA, 2004, p. 66)

Para Oswald de Andrade, o canibalismo e a antropofagia têm suas semelhanças, mas enquanto o primeiro se dá motivado pela fome objetiva, pura e simples, o segundo se trata de

um rito, que expressa uma *Weltanschauung*. A antropofagia canibal, sob o signo da fome, se contrapõe à antropofagia ritual sob o signo metafísico da “transformação do tabu em totem”: “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu, senão o intocável, o limite?”⁴²

A fome como temática do pensamento de Glauber encontra no seu cinema a forma estética que a torna a metáfora mesma de um estilo cinematográfico que ficou conhecido, principalmente, através dos filmes do Cinema Novo. Esse estilo procurou se alinhar com as condições de produção vigentes, desafiando certas exigências materiais para a realização de determinada técnica cinematográfica, marcando uma postura de confronto com a dominação ideológica da indústria cultural, cujo modelo se importava, mimetizando suas convenções. Ao tomar estas questões como estéticas, *Deus e o diabo...* se anuncia como um filme que expressa as características e contradições do subdesenvolvimento na forma da obra, na sua maneira de conceber a precariedade técnica não como obstáculo, mas como fonte inesgotável de riqueza estilística.

A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão (...). A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática. (XAVIER, 2007, p. 13)

Em *Deus e o diabo...*, “passado e violência são objeto de uma reflexão tensa, dramática, que se volta para heróis marcados pela ambivalência, ou melhor, para uma lição de história marcada pela ambivalência.”⁴³ Trazendo a descontinuidade como forma privilegiada de representação dessa premissa da ambivalência de que comenta Xavier, a alegoria de Glauber “compõe movimentos que afirmam avanços [da história], mas não encontram um ponto seguro de apoio que permita a pedagogia serena do ritual cívico da indústria cultural”⁴⁴, do olhar teleológico do drama *western* e suas fábulas de consciência para as massas.

A representação, nas palavras de Xavier, “distende o tempo, interrompe a ação para comentá-la e bloqueia certos gestos para sublinhar sua significação social, como em

⁴² ANDRADE, 2011, p. 138-139.

⁴³ XAVIER, 2007, p. 11.

⁴⁴ *Ibidem*.

Brecht”.⁴⁵ A metáfora nunca é psicológica, reduzida ao nível individual, a particularização de determinadas vivências. *Deus e o diabo...* se desenvolve segundo uma lógica “que confere um estatuto muito específico às disposições pessoais e vontade das personagens.”⁴⁶

É através dessa “modulação onipresente” do tempo, como diz Xavier, que a própria tessitura da narrativa concebe, em seu movimento interno pautado pelo desequilíbrio das interações, saltos disruptivos e pela ideia de crise, a “expressão de uma historicidade entendida como inerente à experiência humana”⁴⁷, definida pelo primado da transformação.

Segundo o autor, *Deus e o diabo...* não se organiza apenas através de um movimento cronológico: “Há também um *télos* decretado, um *télos* que orienta o processo e faz de cada movimento um passo necessário na sua direção”⁴⁸. A lógica por trás de uma outra organização do tempo fica a cargo do entendimento dialético de que “a evolução dos acontecimentos nos mostra como a revolta do vaqueiro cria as condições para a sua adesão”.⁴⁹

Deus e o diabo... não objetiva a representação naturalista da história narrada, que a transformaria em espetáculo. Ao contrário, o estilo presente na forma do filme enseja outros tipos de representações que se dão a ver sob o mecanismo da reflexão sobre a própria história, cujo paralelo com os fatos reais do começo do século XX no Nordeste brasileiro são evidentes. Entretanto, Glauber não procura reproduzir fielmente quaisquer elementos representativos da cultura em questão, nem da época, nem sequer dos costumes. O filme de Glauber é todo ele inusual do ponto de vista da representação. Até mesmo a montagem do filme, como celebrenemente analisado por Ismail Xavier, recusa o gesto teleológico que buscaria a evolução dos acontecimentos ou mesmo uma relação pura e simples de causa e efeito nos cortes.

Sabemos que a violência do colonizado é resultado do processo histórico pelo qual passam as sociedades coloniais. Vilipendiado, escravizado, pacificado, o colonizado retém todo o rancor, toda a violenta opressão que sofre e metaboliza no corpo tanto os efeitos quanto às reações que podem ser desencadeadas a partir da luta revolucionária.

Porém, a colonização entranhada na realidade social em que vive, representada pela figura de Antônio das Mortes, persegue e atropela os flagelos da sociedade, em prol da manutenção da ordem. Glauber não reivindica suceder o *western* na ausência do *cowboy* egresso vitorioso da

⁴⁵ XAVIER, 2007, p. 100.

⁴⁶ XAVIER, 2007, p. 110.

⁴⁷ XAVIER, 2007, p. 129.

⁴⁸ XAVIER, 2007, p. 129.

⁴⁹ XAVIER, 2007, p. 130.

guerra, à moda dos revisionismos estilizados (spaghetti, nordestern, etc.). Nem Johnny Guitarr, nem Cogburn, nem John Wayne, nem Eastwood-sem-nome no filme de Leone, foram mais complexos do ponto de vista político do que Antônio das Mortes. Para Gilberto Felisberto, enquanto *Deus e o diabo...* é a “fenomenologia do espírito de Hegel, *Antônio das Mortes* é a contribuição crítica à economia da fome no *Terceyro Mundo*”.⁵⁰ Leão-de-chácara do latifúndio colonial, milícia política das elites, sicário jubiloso do sangue derramado de seus próprios irmãos, Antônio das Mortes pode ser visto como uma representação do papel, bem descrito por Fanon, que exerce o colonizado em substituição ao colonizador, na ausência deste. Funcionando como reproduzidor dos vícios do colonialismo, ele age em virtude do movimento de uma espiral de maniqueísmos. O fundamento principal da luta anticolonial é esvaziado e no lugar o desejo de substituição do colono em seu papel de opressor preenche seu caráter.

Para Xavier, a questão principal em *Deus e o diabo...*, não eram as formas da representação da crise de um projeto de desenvolvimento nacional, e sim a forma própria de Glauber organizar, teleologicamente, uma narrativa da formação nacional que ele considerava incompleta, “por fazer”.⁵¹ Por essa razão, *Deus e o diabo...*, à sua maneira, trata de “completar o desenho”, como diria Meyerhold⁵², do mito de formação brasileira, mediado pela veridicção profética que nasce da modulação entre o narrador e o destino do vaqueiro Manuel, criando brechas para que esse narrador intervenha no próprio imaginário histórico com comentários autônomos. A postura violenta do vaqueiro Manuel, em *Deus e o diabo...*, se afirma quando ela é significada pela relação de poder entre os homens do filme:

Há em Manuel uma certa noção de direito, uma aspiração de justiça, mesmo que elementar, cristalizada nas ideias de cumprimento correto de um acordo. Manuel age movido pelo logro evidente e pela frustração de uma esperança bem definida: a compra de terras. (XAVIER, 2007, p. 130)

O destino do vaqueiro Manuel e de todos os personagens que, como ele, são oprimidos pelas circunstâncias históricas do colonialismo brasileiro, nos é apresentado, diante da violência estrutural que sofrem com os desmandos dos colonizadores e da burguesia local, é utilizar de uma violência que supere a do seu antagonista (o coronel que o contrata para um trabalho) a ponto de matá-lo. A partir disso, ele se lança numa espiral de eventos que libertarão a

⁵⁰ VASCONCELOS, 2001, p. 62.

⁵¹ XAVIER, 2007, p. 11.

⁵² MEYERHOLD, 2012, p. 125.

violência contida em sua agonia: em sua jornada, ele se alia à religião messiânica, mas depois de perceber que nas colônias a Igreja de Deus é na verdade a Igreja dos Brancos, como diria Fanon⁵³, ele bandeia-se para o cangaço protorrevolucionário como saída existencial, que não cabia no prefácio de Sartre em *Os condenados da terra*.

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. Diante de nós, temos um filme opaco, que dá trabalho ao espectador. Heterogêneo no som, lugar de múltiplas vozes, e na imagem, lugar de múltiplos estilos de decupagem. A recusa incisiva das convenções do filme diegético clássico traz um novo tipo de interação entre o trabalho da narração e o mundo da lenda. (XAVIER, 2007, p. 116)

De acordo com Xavier, “tudo no filme sugere que há um princípio de justiça movendo as consciências e impelindo os oprimidos à ação”⁵⁴. A análise desses aspectos sugere que, em resposta à fome, o privilégio da violência em detrimento do caminho religioso é privilegiado na direção do princípio de justiça: “Se messianismo e cangaço são sugeridos como formas simétricas de falsa consciência, há no representante do cangaço uma integridade e uma sintonia com o andamento do mundo que confere maior legitimidade à sua figura”. Para Glauber, o cangaço seria então uma espécie de guerrilha anárquica, mística e significaria uma desordem violenta. O cangaço de Glauber é a imagem das massas rurais sublevadas descritas por Fanon, que “jamais deixaram de colocar o problema de sua libertação em termos de violência, de terra a retomar aos estrangeiros, de *luta nacional*, de insurreição armada”.⁵⁵

Embora a estética da fome se baseie na manifestação da violência dos oprimidos como resultado do flagelo da fome ocasionado pelo imperialismo colonialista (na cultura, na política, na economia, etc.), Glauber não faz a apologia da violência como se esta fosse redentora dos povos do Terceiro Mundo. Estética no cinema nunca deve ser confundida com apologia. A violência produzida pela fome não é estilizada, é formadora de uma estética.⁵⁶

⁵³ “A Igreja nas colônias é uma Igreja de Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a via de Deus, mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos.” FANON, 1968, p. 31.

⁵⁴ XAVIER, 2007, p. 129.

⁵⁵ FANON, 1968, p. 104.

⁵⁶ “Acontece que, para o povo colonizado, essa violência, porque constitui seu único trabalho, reveste caracteres positivos, formadores. Essa práxis violenta é totalizante, visto que cada um se transforma em elo violento da grande cadeia, do grande organismo surgido como reação à violência primordial do colonialista. (...) A mobilização das massas, quando se efetua por ocasião da guerra de libertação, introduz em cada consciência a noção de causa comum de destino nacional, de história coletiva. Também a segunda fase, a da construção da nação, vê-se facilitada pela existência dessa argamassa preparada em meio ao sangue e à cólera. Compreende-se melhor então a originalidade do vocabulário empregado nos países subdesenvolvidos. Durante o período

Um exemplo disso é que Glauber sempre filma a manifestação das massas de forma ritualística, mostrada através da dança, embalada através do canto, mesmo quando é revoltosa, violenta.

Um estudo do mundo colonial deve obrigatoriamente aplicar-se à compreensão do fenômeno da dança e da possessão. A relaxação do colonizado consiste precisamente nessa orgia muscular, no curso da qual a agressividade mais aguda, a violência mais imediata são canalizadas, transformadas, escamoteadas. O círculo da dança é um círculo permissivo. Protege e autoriza. Em horas fixas, em datas fixas, homens e mulheres reúnem-se num determinado local e, sob o olhar grave da tribo, entregam-se a uma pantomima de aparência desordenada mas na realidade bastante sistematizada em que, pelos variados meios – negativas feitas com a cabeça, curvatura da coluna vertebral, recuo apressado de todo o corpo – expõe-se desde logo o esforço grandioso de uma coletividade para se exorcizar, para se libertar, para se exprimir. (FANON, 1968, p. 43)

Em entrevista que fez com Glauber para a revista *Positif*, Michel Ciment atenta para o fato de que há em *Terra em transe* “uma impressão muito grande de violência”, mas que o cineasta não a “mostra”.⁵⁷ Glauber trabalha a ideia da violência como imagem simbólica, de tal forma que se possa, através dela, “refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela”⁵⁸. A “violência violenta”, esse pleonasmo meramente redundante e esvaziado de significado estético, “agrada o público porque estimula seus instintos sadomasoquistas”.

Isto posto, acreditamos que para se compreender a estética de Glauber não basta exaltar a “violência estética” dos seus filmes, tampouco significa realmente alguma coisa de relevante dizer “estética da violência”, como se assim estivéssemos nos referindo à forma concreta de seus filmes como “violentamente estilizados” ou “belamente violentos”, etc. A violência toma forma no cinema de Glauber à medida que a fome se instaura como objeto privilegiado de análise crítica, isto é, manifesta-se como expressão estética da fome, proveniente da experiência artística própria do Terceiro Mundo em consonância com uma dialética da História de sua produção (em especial a cinematográfica).

colonial convidava-se o povo a lutar contra a opressão. Depois da libertação nacional, é ele convidado a lutar contra a miséria, o analfabetismo, o subdesenvolvimento. A luta, afirmam todos, continua. O povo verifica que a vida é um combate sem fim.” Cf. FANON, 1968, p. 73.

⁵⁷ *Entretien avec Glauber Rocha*, *Positif*, Paris (91): 19-36, jan. 1968; “Glauber fala à Europa”, Sociedade Amigos da Cinemateca, Museu Lasar Segall, São Paulo, 1968, p. 44. In: ROCHA, 2004, p. 110-127.

⁵⁸ ROCHA, 2004, p. 125.

Jean-Claude Bernardet via *Terra em transe* como “uma crítica à política-cultural através de um de seus principais mecanismos de alienação, a metáfora.”⁵⁹ O próprio Glauber, por sua vez, respondendo a carta do amigo, começa retoricamente dizendo estar de acordo com a análise que ele fez sobre o filme: “*Terra em transe* é um *documentário sobre a metáfora*”. Porém, à medida que ele mesmo vai analisando o próprio filme ali, enquanto escrevia a carta, à quente, percebemos que seus argumentos vão dando conta de uma outra análise, até contrária a que inicialmente ele parecia indicar concordância – a de que *Terra em transe* era metafórico:

Terra é FRONTAL nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições, é uma *redundância* necessária, a reflexão dialética sobre a cena. O filme é SIMULTÂNEO e não PARALELO. Toda *simultaneidade* é complexa. (...) Mas não há influência de Jorge de Lima. Em Jorge de Lima há o culto da metáfora. Em *Terra* há sarcasmo, ironia, virulência. *Terra não é metafórico*. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV *sobre uma ópera*. Este “documento” em si soa como METÁFORA, mas na medida em que toda obra de arte é uma *metáfora*. [SIC] (ROCHA, 1997, p. 302)⁶⁰

Mas o que Glauber quer exatamente dizer com “na medida em que toda obra de arte é metafórica”? Para alguns, a arte pode ser definida como *modo de conhecer* as coisas, reveladora da verdade sobre a realidade. Isso está correto no caso daqueles cineastas cuja arte tem também outras funções executivas para o espírito humano, tais como ciência, filosofia ou religião, sem que deixe de ser experimentada como arte que as qualifica de modo especial. O filósofo Luigi Pareyson afirma que “a arte ignora qualquer outro fazer que não seja aquele implícito no próprio conhecer”, mas não que ela própria seja “conhecimento”:

(...) ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobretudo porque são *construtivos*, como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar e para quem *contemplar* se prolonga no *fazer*. (PAREYSON, 1989, p. 31)

Para outros, a arte é expressão porque é linguagem. É comum ouvirmos a declaração de que “a arte pode ser expressada através da *linguagem* cinematográfica”. Nesses casos, o

⁵⁹ Carta de Jean-Claude Bernardet, enviada de São Paulo em 21/07/1967. In: ROCHA, 1997, p. 289.

⁶⁰ Carta para Jean-Claude Bernardet, enviada de Montreal em 1967.

sentido metafórico da palavra “linguagem” acaba por, invariavelmente, fazer referência às artes sem por isso, necessariamente abordá-las do ponto de vista estético, ainda que se esteja *nolens volens* aludindo a ele. Estamos nos referindo ao sentido metafórico de linguagem para universalizar esteticamente uma abordagem estética sobre a arte, porque, como diz o filósofo Luigi Pareyson, “se há artes que, como a poesia, adotam uma linguagem como matéria, pode-se perguntar, todavia, qual linguagem, precisamente, é uma estátua ou um edifício”⁶¹. É necessário, portanto, certa cautela ao instituir relações de igualdade ou de identidade entre arte e expressão, ainda mais se tomamos seu sentido como sendo específico e determinado como, por exemplo, o sentido da arte como “expressão de sentimentos” já que, obviamente, toda operosidade humana é expressiva, isto é, contém a espiritualidade, ou traços dela, a personalidade de quem faz dela seu ofício e nela busca obter êxito. Nesse sentido que arte tem, entre outros, um caráter expressivo.

Há, no entanto, um perigo ao dirigir a reflexão sobre a arte pela via essencialista da expressão, ainda que não se possa conceber a arte sem um caráter expressivo, que é necessário, como vimos, a toda obra humana. Isto porque a arte não é apenas um “fazer” determinado pela mera execução de algo imaginado no campo das ideias e levado à cabo pela produção de um projeto constituído de normativas e diretrizes, mas também uma *invenção*. É precisamente nesse sentido que a forma de uma obra expressa o seu significado ou, em outras palavras, que a arte é expressiva em sua forma. Nas palavras de Pareyson: “A forma é expressiva enquanto o seu *ser* é um *dizer*, e ela não tanto *tem* quanto, antes *é* um significado. De modo que se pode concluir que, em arte, o conceito de expressão deriva o seu especial significado daquele de forma.”⁶². Para o autor, a arte é um tipo de *fazer* muito particular: “nela a realização não é somente um *“facere”*, mas propriamente um *“perficere”*, isto é, um acabar, um levar a cumprimento e inteireza”.⁶³ Ela consiste num *formar* que é, a um só tempo, um ato prático e inventivo. Seu caráter executivo e seu caráter inventivo são inseparáveis: “concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que ela é encontrada e é concebida e é inventada”.⁶⁴

1.4 O transe tricontinental

⁶¹ PAREYSON, 1989, p. 30.

⁶² PAREYSON, 1989, p. 30.

⁶³ PAREYSON, 1989, p. 32.

⁶⁴ Ibidem.

“(...) antes de o cineasta latino ter o direito de disparar o motor de sua velha câmera, a arte e o comércio das grandes companhias nos haviam dado *seu cinema* e as leis *do seu comércio*.”⁶⁵

O aumento da frequência no seu trânsito internacional, Glauber manifesta a urgência de organizar as ideias que havia desenvolvido até aquele momento em torno da militância por uma nova estética do Terceiro Mundo. Nesta época surgem muitos textos abordando o tema do “cinema tricontinental”⁶⁶, cuja inspiração é a Conferência Tricontinental de Havana de 1967 e que o cinema político latino-americano já havia deglutido, digerido e já havia avançado para a etapa das grandes obras do seu tempo.

Da produção de *Terra em transe* até seu auto-exílio no exterior, este tema foi recorrente, sendo objeto de diversos textos, dentre os quais *Teoria e prática do cinema latino-americano 67*⁶⁷, *A revolução é uma eztetyka 67*, *Revolução cinematográfica 67*, *Tricontinental 67*⁶⁸, *O cinema novo e a aventura da criação 68*⁶⁹ e *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69*⁷⁰, que são alguns dos mais importantes.

Para Ismail Xavier, o artigo *O cinema novo e a aventura da criação* (1968) “equivale a um apêndice amadurecido do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963”⁷¹ porque está inscrito num momento histórico de reverberação das consequências do AI-5, enquanto Glauber colhia os frutos de *Terra em transe* que havia incorporado e dado algumas deusas para o fortalecimento do debate sobre o Tropicalismo no Brasil.

O conjunto desses textos são a expressão mais bem acabada das tentativas de Glauber de organizar suas ideias a respeito do cinema novo brasileiro de forma estruturada, pensando suas questões metodológicas, técnicas, políticas, históricas, econômicas em face do seu atual papel no debate internacional, ora expressando-as com clareza, ora sendo demasiadamente redundante ou reiterativo.

⁶⁵ “Um cineasta tricontinental”, *Cahiers du cinéma* (195): 39-41, nov. 1967. In: ROCHA, 2004, p. 105.

⁶⁶ Sobre o cinema tricontinental de Glauber Rocha, ver: CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969 - 1974)*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Departamento de História, USP, 2007. Esta tese foi transformada em livro, publicado em 2017, pela editora LiberArs.

⁶⁷ Originalmente publicado na revista *Avanti!*, Roma, 15 out. 1967.

⁶⁸ A respeito destes três últimos, José Carlos Avellar observa que esses segmentos, bem como um texto maior referido por Glauber em carta endereçada a Alfredo Guevara, nov. 1967. Ver do autor, *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina* (São Paulo: Editora 34/ EDUSP, 1995), cap 3, nota no. 44, p. 111. In: ROCHA, 2004, p. 528 (fontes).

⁶⁹ *Visão*, São Paulo, 02 fev. 1968, p. 44. Tese apresentada no Festival de Cinema do Terceiro Mundo, em Pesaro, 1968. In: ROCHA, 2004, p. 528 (fontes).

⁷⁰ Texto original em italiano, arquivo Tempo Glauber. Conforme José Carlos Avellar, op. cit., p. 113, esse texto sob o título “Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista” foi publicado em: *Cineforum* n. 87, Roma, set. 1969. In: ROCHA, 2004, p. 528 (fontes).

⁷¹ XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *Revolução do Cinema Novo*. In: ROCHA, 2004, p. 17.

A partir de 1967, as entrevistas evidenciam o ajuste estratégico entre o tom da fala, os conceitos que mobiliza e a natureza do seu interlocutor (tipo de revista, críticos com quem dialoga). É fundamental acentuar, em cada embate, o lugar de onde fala e para quem fala, marcar os pontos de convergência e divergência, dentro de um posicionamento pessoal que depende da conjuntura.⁷²

Independente disso, sua preocupação passa a ser a defesa de um projeto como síntese teórica de um movimento cinematográfico que àquela altura já se caracterizava como uma vanguarda do cinema "terceiromundista".

Em *Teoria e prática 67*, Glauber “o cinema de economia e técnica subdesenvolvidas não terá de ser *culturalmente subdesenvolvido*”⁷³, pois ele vê o cinema de ação política como “uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condicionada à inferioridade”. O contrário só impele o cineasta a alienar-se do seu trabalho, aceitando, “em nome de uma *possibilidade de expressão*, a exploração dos produtores e distribuidores”.⁷⁴ Teleguiado pelo duelo de hegemonias que caracterizou aquele tempo, esse tipo de autor deixa-se preencher de ambições vulgares e passa a repetir ou o formalismo conservador da arte burguesa ou o conteudismo progressista do realismo socialista. Ainda que ele obtenha sucesso sob esse regime, será meramente individual. À medida que se marginalizam do processo revolucionário coletivo, esses cineastas acabam por se transformarem, “pelas contradições, em instrumento dialeticamente útil ao pensamento imperialista”.⁷⁵

Não basta inverter a moral capitalista por uma moral socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um cinema novo. O que deve ser transformado radicalmente é a própria estrutura do cinema americano fundada num pensamento antidialético. (...) É necessário que as noções de arte realista do século XIX sejam substituídas por noções contemporâneas e que o cinema socialista se livre o mais depressa possível das influências estéticas organizadas pelo mundo ocidental capitalista, elas mesmas em crise e sustentadas apenas pela necessidade de sobrevivência teórica. (ROCHA, 2004, p. 102)

Entretanto, ele não enxerga todos os cineastas de esquerda desta maneira. Há, entre os interlocutores privilegiados por ele, como pertencentes a uma vanguarda revolucionária, um em especial com o qual o diálogo sempre foi muito profícuo. Trata-se de Jean-Luc Godard.

⁷² XAVIER, Ismail. Prefácio do livro *Revolução do Cinema Novo*. In: ROCHA, 2004, p. 16.

⁷³ ROCHA, 2004, p. 86.

⁷⁴ ROCHA, 2004, p. 101-102.

⁷⁵ ROCHA, 2004, p. 103.

Para Godard, o cinema é o principal testemunho de propaganda do imperialismo porque público, críticos e diretores consomem, elogiam e fazem filmes sem se render conta da escravidão que os reúne. O ilusionismo cinematográfico é o vírus do câncer ideológico imperialista e representa o produto de maior consumo para as massas. (ROCHA, 2004, p. 304)⁷⁶

Apesar do reconhecimento e da admiração mútua, mesmo Godard foi alvo de críticas de Glauber a respeito do papel político que ele desempenhava em face daquele que o próprio Glauber estava a pôr em prática, que correspondia a um outro ponto de vista do mesmo problema. Em uma entrevista que deu em 1969 para a revista *Cahiers du Cinéma*⁷⁷, respondendo a uma questão sobre seu mais recente filme, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que havia sido alvo de críticas pelos europeus, Glauber comenta a respeito dos entrevistos que teve com Godard que, segundo ele, o havia convocado a “destruir o cinema”. Entretanto, o cineasta brasileiro estava mais preocupado em construir: “em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...”.⁷⁸

Não obstante as várias facetas da relação entre Glauber e Godard, o único momento em que ela coincide no cinema é a cena alegórica de *Le vent d'est* (1970), em que Glauber está parado na encruzilhada, de braços abertos emulando seu Corisco de *Deus e o diabo...*, indicando, a pedido de Godard e Gorin, um caminho possível para o cinema político de então – “o caminho do cinema perigoso, divino-maravilhoso”. Esses minutos singelos evidenciam o que Mateus Araújo chama de um “embate entre a cineclastia marxista do Godard de então e o pragmatismo terceiro-mundista da reação de Glauber”⁷⁹. Para o autor “a participação de Glauber no filme é um desdobramento imediato do seu diálogo de então com o(s) autor(es)”⁸⁰ e uma análise atenta desta cena revela “um diálogo bem mais complexo e nuançado, retomando as discussões anteriores dos cineastas sem reproduzi-las, mas acrescentando-lhes novas clivagens”.⁸¹

Mais do que caracterizar meramente um “rompimento” pessoal entre Godard e Glauber, toda a clivagem dialética que a cena sugere, bem como seus desdobramentos

⁷⁶ In: *Depois do Vietnã 75*.

⁷⁷ Michel Delahaye, Pierre Kast, e Jean Narboni, “Entretien avec Glauber Rocha”, *Cahiers du Cinéma*, Paris (214): 22-41, juillet/aôut 1969.

⁷⁸ ROCHA, 2004, p. 201-202.

⁷⁹ ARAÚJO, 2015, p. 32

⁸⁰ ARAÚJO, 2015, p. 33.

⁸¹ ARAÚJO, 2015, p. 38.

reflexivos analisados por Araújo em seu artigo revelam, sobretudo, que a “saída destrutiva”⁸² que os cineastas da vanguarda do Primeiro Mundo buscavam naquele momento encontrou interlocutores no Terceiro Mundo que não estavam integralmente dispostos a coadunar com tal comportamento e apontavam um outro caminho, em direção a uma *práxis produtiva*. Glauber deixa isso bem claro numa entrevista incluída em seu livro *Revolução do Cinema Novo*, intitulada *Entrevista portuguesa 74*, em que ele diz:

O cinema esquerdista utopista quer destruir o espetáculo cinematográfico (e foi isso que provocou a crise e a morte do primeiro Godard), mas não coloca um novo projeto. O que é que isso faz? A crise do cinema. Ora, o que é preciso é sair para uma síntese revolucionária do cinema que rompa com estas duas posições, porque o destrutivismo das linguagens é um fenômeno das vanguardas pequeno-burguesas radicais, como muito bem explica Walter Benjamin, que querem fazer as revoluções nas gramáticas, mas não passa daí, do espaço do *écran*, que assim fica vago para o reformismo. (ROCHA, 2004, p. 271)

Além disso, Araújo nos aponta que toda essa querela converge, de um lado, numa linha de fuga, relacionado a um programa em comum, identificado de ambos os lados com as vanguardas revolucionárias, e representado por eles através de uma “poética do encontro”⁸³ e de outro diverge, em virtude da própria contradição dialética entre a condição de existência de um e de outro cinemas no debate revolucionário internacional, que provoca um “desencontro crítico”.

Esse embate dialógico, por fim, parece ecoar ainda o encontro literário entre Sartre e Fanon no livro *Os condenados da terra*, no qual o primeiro vai prefaciá-la impossibilidade de haver um meio termo quando o assunto é a sublevação do colonizado sobre o colonizador, constatando que “o *strip-tease* do seu humanismo”⁸⁴ é sintoma do projeto de descolonização em curso.

No ínterim do seu autoexílio, entre o final dos anos 1960 e começo dos anos 1970, Glauber radicaliza sua concepção do novo no cinema. Auto-exilado, vivendo de país em país

⁸² A esse respeito, recomendo a leitura dos parágrafos do referido artigo de Araújo citado (pp. 34-35) em que ele analisa a cineclastia de Godard/Gorin em *Le vent d'est*. Araújo nos apresenta, primeiramente, às questões políticas que fermentavam no contexto da relação entre Glauber e Godard naqueles tempos e, secundamente, à análise da representação (no filme) do embate de Godard com tais questões, levando-nos a identificar a tríade do poder geopolítico no cinema, que compõe o objeto da sua crítica formal, a saber, o imperialismo polarizado da Guerra Fria, representado pelas *majors* nucleares de cada lado – além das zonas de maior influência – e o *underground* do outro. É a essa tríade que Godard/Gorin contrapõem dialeticamente à personificação de Glauber no cinema do Terceiro Mundo.

⁸³ ARAÚJO, 2015, p. 41.

⁸⁴ FANON, 1968, p. 16.

pela Europa, ele identifica diferenças estéticas fundamentais entre os autores dos países imperialistas, digamos, precursores da ideia de um cinema de autor no mundo pós-guerra, e os cineastas do Terceiro Mundo, mais especificamente o autor latino-americano.

A constatação de que aqueles estavam imersos num conservadorismo formal, surge a necessidade de fazer uma crítica da vanguarda do cinema desenvolvido: “o discurso cinematográfico da esquerda revolucionária é ainda realista-crítico, de origem romântica pré-joyciana, ou teatral-psicológico pré-brechtiano ou ainda documentário formalista (retórica) do fenômeno”.⁸⁵

Para os neorrealistas o tema era a sociedade. Pra *nouvelle vague* o tema era o cinema. Pro *cinema novo* o tema era a inexistência do mundo no Brasil. O *realismo* era novitaliano [sic]. A onda era nova francesa [sic]. O nosso cinema era novo. Nem *neorrealismo* nem *nouvelle vague*. *Cinema. Novo*. Cinema síntese da civilização revolucionária brasileira mundial (...) O realismo socialista revisto pelo modernismo. O romance internacional popular revolucionário que Oswald não escreveu. O romance épico como Brecht, o teatro épico. (ROCHA, 2004, p. 308-309)⁸⁶

Glauber começa a perceber que não basta apenas evidenciar a violência que nasce da revolta dos colonizados como forma cênica e como conteúdo narrativo de seus filmes, respeitando certas convenções narrativas que correspondiam a uma certa primazia do naturalismo narrativo no cinema. Legitimar a potência da violência na representação do cinema no Terceiro Mundo não desencadeou imediatamente as forças emancipatórias que ela abriga, perdendo-se num esquematismo incorpóreo e estatístico, de razão contábil. O (neo)realismo socialista não dá conta mais da problemática terceiro-mundista. A verossimilhança cinematográfica, tão cara ao culto do naturalismo como singularidade primeva do cinema enquanto “língua”, traduzida na percepção real que atesta exequível o esquema imagem-ação não transmite mais nenhuma verdade artística. Para Ismail, nesse período há um

(...) gradativo deslocamento pelo esforço de “compreensão antropológica”, tornada possível através de um recuo do cineasta, que resolve pôr entre parênteses seus valores – em alguns casos, a visão marxista do processo social e da ideologia – e renuncia à ideia da religiosidade popular como alienação. (XAVIER, 2007, p. 24)

⁸⁵ “Depois do Vietnã 75”. In: ROCHA, 2004, p. 304.

⁸⁶ “Brazyl 40 Graus 76” só foi tornado público na primeira edição de *Revolução do cinema novo*. Cf.: ROCHA, 2004, p. 308-314.

Para Glauber, o problema do cinema no Terceiro Mundo é de um lado ideológico, mas de outro tecnológico. Em entrevista para Federico de Cárdenas e René Capriles, em 1969, de maneira provocativa e até profética, ele afirma que “a tecnologia vai ser a ideologia do futuro”. Para ele, o fator tecnológico do cinema tenderia a protagonizar o debate em torno das questões epistemológicas, ontológicas, políticas e estéticas que viriam a surgir no futuro, tanto numa sociedade capitalista quanto numa socialista. Por essa razão é que o dever do autor de cinema é procurar desenvolver sua experiência artística a partir e diante da análise da realidade em que vive, onde esses conflitos estão postos: “Porque amanhã, com qualquer regime político, o cinema continuará”.⁸⁷ Glauber afirma categoricamente que “o conceito de *produtor capitalista*” precisa ser “transformado pelo conceito de *produtor criador*”.⁸⁸ Em outras palavras, o artista é o operário da cultura. Para que o autor se veja como produtor, “é necessário que o próprio conceito de autor cinematográfico seja revolucionado”⁸⁹, que se abandone, nas palavras de Benjamin, “a concepção do intelectual como tipo definido por suas opiniões, suas intenções ou suas disposições”⁹⁰, visto que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser definido por sua posição no processo produtivo”. O *autor-produtor* deve identificar as relações de produção fundamentais do regime capitalista e determinar os fatores que atuam no sentido do desenvolvimento das forças produtivas, isto é, os fatores que levam à superação desse regime.

O Cinema Novo pôde superar a dita “mendicância” como tradição política do colonialismo brasileiro (que ao colonizador tudo pede, sem nada reverter ao povo) com a violência impositiva das imagens e sons regurgitados, que os críticos ao Cinema Novo chamaram pejorativamente de “miserabilismo”. Entretanto, não à toa, Glauber *defende* esse miserabilismo *em oposição* ao “cinema digestivo”, palatável, da arte “lacerdistas”, pequeno-burguesa de então. Não se trata de uma defesa ideológica do subdesenvolvimento, isto é, como característica *essencial* da nossa cultura, não significa abandonar as “raízes” subdesenvolvidas, ou tampouco a “estética da terra”, ou qualquer outra expressão de igual valor. A fruição da miséria como mercadoria através do produto do intelectual colonizado contribui, segundo Benjamin, para a transformação da “*luta contra a miséria* num objeto de consumo” e consome “seu significado político com a conversão de reflexos revolucionários

⁸⁷ “Glauber el 'transe' de América Latina”, *Hablemos de Cine*, Lima (47) 34-38, mayo-jun. 1969. Entrevista feita no Rio de Janeiro, 27 abr. 1969. In: ROCHA, 2004, p. 179.

⁸⁸ ROCHA, 2004, p. 102.

⁸⁹ ROCHA, 2004, p. 103.

⁹⁰ BENJAMIN, 2017, p. 91.

que surgiam na burguesia em objetos de distração, do lazer, inseridos sem dificuldades no negócio de cabaré das grandes cidades”⁹¹.

Não se pode prescindir do desenvolvimento técnico em nome de uma suposta “pureza” da produção precária, uma espécie de “quanto mais paupérrimo for o cinema, mais inventivo ele será”. O “miserabilismo”, defendido por Glauber, se nas primeiras décadas do modernismo era tratado com ares de denúncia social, na fase correspondente ao Cinema Novo já ganha contornos políticos e estéticos, evidenciando que “os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos”⁹², isto é, se desenvolvem no transcurso do tempo, à medida que se transforma em arma de luta social e cultura. Benjamin dizia que “para o autor como produtor, o progresso técnico é a base de seu progresso político”.⁹³ A “técnica das obras” era a maneira como Benjamin define conceitualmente as questões que envolvem a “função da obra *dentro* das relações de produção de uma época”⁹⁴ (grifo meu). Desse ponto de vista, um dos fundamentos de um cinema revolucionário é buscar o desenvolvimento técnico.

O desenvolvimento técnico do autor de cinema é proporcional ao desenvolvimento da sua consciência libertadora que se esclarece a respeito da atual condição subdesenvolvida na qual é submetido e pode, através de uma análise crítica, perceber que no cinema do seu país, “sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava”⁹⁵ para aí então objetivar a transformação desse cinema, visando superar as contradições no interior da sua cultura. É preciso “superar qualitativamente o subdesenvolvimento cultural”⁹⁶ para fugir dessas contradições.

Além de transformar criticamente um dado técnico em “lance de linguagem”⁹⁷, a estética da fome informa um método ou, nas palavras de Fanon, é “operativa”⁹⁸. O autor que se liberta dessas amarras adquire, então, uma “função organizadora”⁹⁹ e aparece como traidor de sua classe de origem.¹⁰⁰ Ao trair sua classe, o autor desvincula-se do seu antigo papel de

⁹¹ BENJAMIN, 2007, p. 94.

⁹² ROCHA, 2004, p. 65.

⁹³ BENJAMIN, 2017, p. 93.

⁹⁴ BENJAMIN, 2017, p. 87.

⁹⁵ “O processo cinema 61”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 mai. 1961. Suplemento Dominical. In: ROCHA, 2004, p. 48.

⁹⁶ “O cinema novo e a aventura da criação”. *Visão*, São Paulo, 02 fev. 1968, p. 44. Tese apresentada no Festival de Cinema do Terceiro Mundo, em Pesaro, 1968. In: ROCHA, 2004, p. 148.

⁹⁷ XAVIER, 2007, p. 13.

⁹⁸ FANON, 1968, p. 53.

⁹⁹ BENJAMIN, 2017, p. 95.

¹⁰⁰ BENJAMIN, 2017, p. 99.

“fornecedor do aparelho de produção” para um agente que desempenha a tarefa de organizar a produção artística revolucionária. Logicamente, “quanto mais ele for capaz de adequar sua atividade em relação a essa tarefa, mais correta estará a tendência, maior também será, necessariamente, a qualidade técnica de seu trabalho”.¹⁰¹

E essa é precisamente a função que acreditamos que os textos de Glauber tenham quando, mais de uma vez¹⁰², ele reitera que é preciso tomar o poder econômico e político para que seja feita uma revolução cultural (o contrário não é cientificamente válido), isto é, essa revolução cultural não pode acontecer sem o controle, pelos produtores independentes, dos processos de produção e distribuição, que devem ser considerados, em concomitância, “como problemas de desenvolvimento”.¹⁰³

Em face da dominação imperialista (no plano político) e monopolista (no plano econômico) sobre o cinema em todos os países do Terceiro Mundo¹⁰⁴, “a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional”.¹⁰⁵ Para que essa luta seja efetiva e obtenha êxito revolucionário, seria necessário a criação de uma “organização comum dos cineastas autorais independentes”¹⁰⁶ que Glauber chama não à toa de “internacional cinematográfica”¹⁰⁷, e que deveria estar munida de: uma crítica (“denúncia econômica e desmistificação estética do *cinema americano* e respectivos subprodutos”); um objetivo (“provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo cinema americano”); um método (“se relacionar internacionalmente para facilitar a coprodução e a distribuição”); uma finalidade (“transformar os conceitos acadêmicos e mitológicos do cinema, quase todos fundados sobre a eficácia colonizadora do *cinema americano*”).¹⁰⁸

O cinema revolucionário deveria ser capaz de veicular ideias necessárias ao avanço do povo e não expressões paquidermes de neuroses pessoais, isto é, deveria se comprometer com os verdadeiros problemas do seu tempo, ao invés de se debruçar sobre soluções falsas.

¹⁰¹ Ibid., p. 99.

¹⁰² A frase “não existe poder cultural sem poder econômico e político” pode ser encontrada nas páginas 86 e 101 de *A Revolução do Cinema Novo*.

¹⁰³ FURTADO, 2009, p. 142.

¹⁰⁴ Segundo Gilberto Felisberto Vasconcelos (2001, p. 80), “a palavra ‘modernidade’ não aparece nos textos de Glauber senão para sublinhar que, na América Latina, ela foi nada menos do que a Revolução Cubana, ou seja, enquanto existir imperialismo socialista ou imperialismo capitalista, existirá Terceiro Mundo”. Mas Glauber entende que o conceito de “Terceiro Mundo” não pode ser tomado como uma teleologia da história política no Brasil. Ele é, antes, uma ontologia, um destino que pode manifestar-se em toda a sua potência quando descolonizado.

¹⁰⁵ ROCHA, 2004, p. 101.

¹⁰⁶ Ibidem

¹⁰⁷ Ibid., p. 103.

¹⁰⁸ Ibid., p. 101.

1.5 O épico-didático: Glauber e as vanguardas revolucionárias

O imperativo do rompimento com a “estética do colonizador” passava pela coragem de romper, inclusive, com o neorrealismo italiano que tinha como premissa, bem ou mal, a lógica da razão naturalizante da estética do “realismo socialista” que, àquela altura, Glauber já considerava anacrônico do ponto de vista de um cinema de vanguarda, principalmente considerando a emergência de um cinema revolucionário na América Latina, como podemos ver em uma intervenção sua, datada de 9 de março de 1972, no ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Indústria Cinematográficos):

A influência do estilo de fotografia, montagem e direção de atores do cinema latino-americano revela constantemente submissão aos métodos de Nouvelle-vague, do Neorrealismo e menos do cinema americano, devido às impossibilidades econômicas de imitá-lo. Um cinema não pode ser descolonizador se utiliza da linguagem colonizadora: zooms, estilo de montagem fragmentado de efeitos visuais, câmera na mão, montagem a partir de textos escritos, uso literário e sonoro que se limita às velhas práticas de Resnais e Chris Marker (o documentário) e práticas de Truffaut, Godard (com as diferenças que cada estilo apresenta), vinculação humanista ao Neorrealismo e a consideração que se tem por cineastas recolonizados pelos americanos como Gavras, Petri, Rosi.¹⁰⁹

Segundo Geraldo Sarno, Glauber não conseguiu interlocutores na América Latina em sua crítica, pois o neorrealismo foi muito caro à geração do *Nuevo Cine Latinoamericano* e, por isso, a sua crítica incomodou figuras como Nelson Pereira dos Santos e Fernando Birri, muito aferrados ao movimento italiano. Foi na Europa, sobretudo na Itália, onde ele encontrou interlocutores, sendo o principal deles, Pier Paolo Pasolini. O texto deste livro foi publicado na íntegra na revista *Cinemas*. No livro, Sarno aborda exatamente as ideias de Glauber a partir do épico-didático.

Quem lê os textos de Glauber Rocha do final dos anos 1960 não pode deixar de notar a profusão na utilização das palavras “épico” e “didático” (ou “épico-didático”) para caracterizar qualitativamente a *revolução do cinema novo*. Em alguns casos essas palavras são apenas lançadas “inadvertidamente” pelo texto, como quem espera que a própria interpretação do interlocutor desse gesto fosse desencadear as questões pertinentes em torno de seus significados estéticos para o cinema; em outros, ele se dá o trabalho de esmiuçar um

¹⁰⁹ ROCHA, Glauber. Proyecto de una película a realizarse en Cuba. Apud. SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano*. Rio de Janeiro: CIEC/ Rio Filmes, 1995, p. 14.

pouco mais o que quer dizer com elas. Nota-se, sobretudo, que sua utilização não é de forma alguma gratuita. O que ele está reunindo em torno de si, como veremos, são conceitos que ecoam as teorias do teatro das vanguardas revolucionárias da primeira metade do século XX, tais como Vsévolod Meyerhold, Bertold Brecht e Antonin Artaud.¹¹⁰

Em 1967, em carta para Alfredo Guevara, Glauber tece comentários sobre um texto que estaria escrevendo e que daria conta de analisar o papel do intelectual revolucionário na América Latina. Esses comentários evidenciam a importância dada por Glauber ao projeto de um cinema tricontinental e a referência indireta a Brecht, Eisenstein e Meyerhold:

É em suma uma análise sobre as alienações da arte latino-americana capitalista, sob seus sintomas de “Estética do absurdo” ou de “populismo demagógico”, analisando principalmente México, Argentina e Brasil, e chegando depois ao que chamo de uma arte “ÉPICO/DIDÁTICA, isto é, uma arte de agitação política e propaganda, instrução política intimamente ligada às *vanguardas revolucionárias* (grifo meu). (ROCHA, 1997, 304)¹¹¹

Grosso modo, o épico teria o objetivo de *incitar, inflamar* a imaginação, encorajar a revolução, através de uma prática poética sob o signo da violência¹¹²; já a didática teria como objetivo comunicar ao colonizado sobre sua própria condição de fome e miséria através da crítica à economia política, ou melhor, como socialismo científico.

Benjamin e Meyerhold fizeram duras críticas ao cinematógrafo de sua época, como se o teatro que combatiam tivesse incorporado certas características dessa tecnologia, que não correspondiam à uma estética revolucionária da arte cênica.¹¹³ Apesar de suas críticas ao

¹¹⁰ Apesar de não termos encontrado nenhuma menção relevante de Glauber ao nome de Artaud em nossa pesquisa, no prefácio ao livro *Revolução do Cinema Novo*, Ismail Xavier (2004, p. 21) faz uma interessante aproximação entre o teatro Brecht e de Artaud, no que diz respeito às referências que Glauber trazia consigo e mobilizava a seu modo: “Sempre, em Glauber, Brecht conviveu com Artaud, e o estranhamento crítico se aliou à demanda do teatro como peste, de arte como ritual agressivo, visceral, experiência de choque”.

¹¹¹ *Carta enviada para Alfredo Guevara de Paris em 3 de novembro de 1967.*

¹¹² ROCHA, 2004, págs. 87 e 99.

¹¹³ A respeito dessas críticas, cito aqui um trecho do livro de Meyerhold (2012, p. 206-207) no qual podemos ver claramente seu teor: “Um dos primeiros motivos do incomum sucesso alcançado pelo cinematógrafo é a extrema fascinação pelo naturalismo, tão característica das grandes massas ao final do século XIX e no início do século XX. Os sonhos embaçados dos românticos sobre o passado vieram em substituição aos austeros quadros das tragédias clássicas. O romantismo, por sua vez, deveria ceder lugar aos representantes do drama naturalista. Os naturalistas levantaram a palavra de ordem: mostrar a vida “como ela é”, e dessa maneira misturaram dois conceitos artísticos: o conceito da ideia e o conceito da forma. Acusando os clássicos e românticos de fascinação pelas formas, os próprios naturalistas se ocupavam do aperfeiçoamento delas e acabaram por transformar a arte em fotografia. Veio então a energia elétrica em socorro aos naturalistas, e como resultado temos uma tocante unificação do princípio da fotografia com a tecnologia – o cinematógrafo. Tendo expulsado do teatro a ideia de concepção, o naturalismo, desejando ser consequente, teve de expulsar também as cores, e, além disso, o modo de ler antinatural dos atores. O cinematógrafo conseguiu utilizar-se com sucesso de tal consequência do desenvolvimento da naturalidade, trocando as cores dos figurinos por uma tela em branco e preto e conseguindo

teatro (principalmente quando o queria diferenciar do cinema em proveito de uma estética “propriamente cinematográfica” e, especialmente, quando dizia respeito a um teatro anacrônico e conservador) Glauber, por sua vez, considerava que “o cinema e a televisão são meios técnicos de comunicação da matéria teatralizada”¹¹⁴. De outro lado, apesar de aparentemente contraditório, Benjamin recorreu a analogias com o cinema para se referir positivamente sobre uma determinada técnica ou metodologia do teatro de Brecht: “As formas do teatro épico correspondem às novas formas técnicas – tanto do cinema quanto do rádio. Ele está à altura da técnica.”¹¹⁵

Ao citar Meyerhold na primeira versão de *O que é o teatro épico? (Um estudo sobre Brecht)*, Walter Benjamin nos diz que seus atores se diferenciavam dos atores da Europa ocidental porque “conseguem pensar” e ainda por cima “de maneira materialista, não idealista”.¹¹⁶ Assim também pensa Glauber dos atores *brechtianos*: “para Brecht o ator é um produtor de crítica e às estruturas alienantes do personagem alienado que se desaliena através de um ator desalienado”.¹¹⁷

O ator, iniciado nas diretrizes do teatro épico, é determinado pelo conhecimento que adquire, através do qual é levado pela própria atuação que exerce não apenas no sentido do conteúdo, mas da forma (gestos, pausas, ênfases). Para Benjamin, o teatro épico é gestual: “o gesto é seu material, e a utilização objetiva desse material é sua tarefa”¹¹⁸. Meyerhold considerava “a força das máscaras, do gesto, dos movimentos e da intriga”¹¹⁹ os elementos primordiais do teatro. Ele chamava a utilização objetiva desse material, de “teatro de convenções”, que nada mais é do que “uma técnica de montagem cênica”.¹²⁰

não se utilizar da palavra. O cinematógrafo, realizando os sonhos dos que desejavam a “fotografia da vida”, é um vívido exemplo da fascinação pela quase naturalidade. (...) E o cinematógrafo se apressa em unir-se de alguma forma com mecanismos e elementos que lhe são completamente alheios, e então por fim tenta inserir em suas apresentações a cor, a música, a declamação e a canção.”; e de Benjamin (2017, p. 96): “O teatro das engrenagens complicadas, do enorme engajamento de figurantes e dos efeitos refinados tornou-se um meio contra os produtores não apenas porque procura recrutar os produtores para a concorrência desesperançada na qual o cinema e o rádio os meteram”. Acreditamos que caiba aqui uma advertência ao leitor a respeito da pertinência dessas críticas – que não pode ser ignorada – no âmbito do desenvolvimento do cinema em seus primórdios, caracterizado por um total alinhamento com determinadas concepções da arte oriundas, todas, de uma base comum diretamente relacionada com as questões da representação do real que atravessam o debate filosófico em plena Segunda Revolução Industrial. Encontraremos semelhante crítica no pensamento de filósofos contemporâneos às primeiras décadas do cinema, como Henri Bergson, por exemplo.

¹¹⁴ ROCHA, 2004, p. 261.

¹¹⁵ BENJAMIN, 2017, p. 15.

¹¹⁶ BENJAMIN, 2017, págs. 18, 19.

¹¹⁷ ROCHA, 2004, p. 285.

¹¹⁸ BENJAMIN, 2017, p. 12.

¹¹⁹ MEYERHOLD, 2012, p. 194.

¹²⁰ MEYERHOLD, 2012, p. 124.

Esta técnica permite que o ator seja *criador* e não meramente um intérprete.¹²¹ Um ator, quando criador, obterá com mais frequência êxitos artísticos na medida em que supera a falsa antítese entre o “artista-criador” e o “artista-intérprete” compreendendo, sobretudo, que algumas obras, quando feitas, tornam-se arte permanentes, enquanto outras necessitam que o artista a recrie o tempo todo para que ela entre em contato com o espectador, como é o caso do teatro.

No que se refere ao modo de encenar, a tarefa do ator no teatro épico é deixar claro, durante a atuação, que mantém a cabeça fria. Mesmo para ele, a empatia é de pouco proveito. O “ator” do teatro dramático nem sempre está completamente preparado para esse tipo de atuação. Talvez seja possível aproximar mais do teatro épico, e de maneira mais objetiva, a partir da noção de “fazer teatro” (*Theaterpielen*). Brecht diz: “O ator deve mostrar uma coisa e deve se mostrar. Ele mostra a coisa naturalmente à medida que se mostra e se mostra à medida que mostra a coisa. Embora exista coincidência nisso, não é possível coincidir tanto a ponto de a diferença entre as duas tarefas desaparecer.” Em outras palavras, o ator deve se reservar a possibilidade de, artisticamente, sair do papel. Ele não deve abrir mão de, em dado momento, fazer o papel daquele que pensa (sobre seu papel). (BENJAMIN, 2017, p. 28)

Para se tornar fluente neste teatro é necessário que os atores dominem um conjunto muito específico de técnicas voltadas para o desenvolvimento das condições em que uma forma de teatro nova possa aparecer, mas não só. É necessário também entender quais aspectos da encenação correspondem às velhas formas do teatro naturalista criticado por esses autores.

1.5 Radicalização do método em *Der leone have sept cabeças*

Nesse contexto, *Der leone...* (1970) marca uma posição já amadurecida de Glauber no que diz respeito aos imperativos estéticos que suas demandas reflexivas ocasionaram. Sendo sua tarefa um gesto estético, sua militância política deveria estar refletida na forma. Talvez por essa razão, à época de seu lançamento, o filme tenha sido tão mal compreendido pelos

¹²¹ “Graças aos recursos do convencionamento destrói-se a complicada maquinaria teatral, e as montagens ganham tal simplicidade que o ator pode mesmo sair à praça e lá encenar seu material, sem depender da decoração e de acessórios especialmente desenhados para o palco teatral, de tudo aquilo que seja externamente casual. (...) Libertando o ator da parafernália causal dos acessórios inúteis e simplificando a técnica ao mínimo possível, o Teatro de Convenção, da mesma forma, coloca novamente em primeiro plano a criação artística do ator.” Cf. MEYERHOLD, 2012, p. 87.

interlocutores europeus, que mal tinha acabado de deglutir a “estética da fome”. Em carta para Glauber, o crítico francês Michel Ciment, por exemplo, demonstrava na prática como se manifestava a visão do europeu sobre esse filme ao expressar o motivo da sua decepção com *Der leone*:

Porque acho que você substituiu o lirismo, a inspiração de *Deus e o Diabo* ou a complexidade, também lírica, de *Terra em Transe* por um verdadeiro didatismo. Perdeu o que fazia sua verdadeira riqueza, mas não ganhou uma dimensão crítica, pedagógica. Não sou contra a moral simples, ao contrário, a de *Deus e o Diabo*, a de Brecht também são. Mas em *Deus e o Diabo* a moral era dada no fim. Em Brecht a moral final é simples, mas o caminho que conduz até lá é intrincado e cheio de desvios. No *Leão de 7 cabeças* você faz do cinema político uma sucessão de slogans ou de grafites e eu não sei mais a quem se endereçam seus filmes. Slogans muito simples para os intelectuais, muito intelectuais para um público popular. Talvez eu esteja errado. Acho Léaud ruim, falso. (ROCHA, 1997, p. 370)¹²²

Nos parece que quando Ciment opõe o “lirismo” de *Deus e o diabo...* ao “didatismo” de *Der leone...*, ele está demarcando implicitamente os limites de compreensão de um cinema que entende que o naturalismo narrativo é a organização de uma moral teleológica. E isto, aparentemente, não é uma impressão apenas de Ciment. Outros intelectuais europeus também fizeram comentários cujo conteúdo crítico se aproxima ao de Ciment. Em artigo para a revista *Cinemas*, José Gatti afirma que *Der leone...* talvez tenha sido, dos longas, o que obteve menos repercussão na Europa, onde sua exibição ficou primeiramente restrita, tendo sido exibido no Brasil apenas uma década depois.¹²³ No entanto, ele ressalta que Roy Armes, um dos poucos que escreveu sobre *Der leone...* na época, em seu compêndio intitulado *Third World Filmmaking and the West*¹²⁴, lhe atribui características como, “antigramatical”; as ações do filme eram “simbólicas isoladas” e ainda “incompreensíveis num tempo real e interminável”, desencadeadas “por personagens que carecem de individualização e profundidade” e outros recursos retóricos utilizados na argumentação funcionam como para elidir o fracasso de suas próprias abordagens africanistas.

O filme traça um panorama quimérico das circunstâncias revolucionárias que marcaram os processos de libertação política em diversos países da África. Em muitos deles,

¹²² Carta escrita em francês e enviada de Paris em 14/09/1970.

¹²³ GATTI, José. *Der Glauber Have Sept Cabeças*. In: *Cinemas - revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 3. Rio de Janeiro, jan-fev., 1997. pp. 113-132.

¹²⁴ ARMES, Roy. *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987, p. 266.

esse processo revolucionário fez água, transformando-se em um mero colonialismo repaginado. Nos países colonizados por Portugal, tais como Angola e Moçambique, esse processo já aconteceu mais alinhado com as aspirações revolucionárias socialistas, desempenhando um papel de grande importância naquele momento para o movimento revolucionário do Terceiro Mundo, com o qual Glauber estava alinhado e, à essa altura, já era um grande representante no campo da cultura. O filme surge neste contexto, e o próprio Glauber chegou a fazer referência direta ao líder cabo-verdiano-bissau-guineense Amílcar Cabral, por exemplo:

É a história de Che Guevara e Zumbi dos Palmares na África, mas eles baixam através da materialização dos pretos. Acho que os europeus não entenderam porque os mitos vão baixando, desencadeando e vão embora. O filme é inteiramente mágico nesse sentido, mas ele é materialista, é rigorosíssimo no seu discurso político, quer dizer, o diálogo é rigorosamente didático, mas toda a transa da *mise-en-scène* do filme é inteiramente mágica como se fosse uma grande invocação de macumba que baixasse; porque tem o ritual da morte no começo, onde baixa o Zumbi e depois tem o ritual da ressurreição no final onde o Che é ressuscitado pela mágica dos negros, e há a transformação dos macumbeiros nas colunas armadas de Amílcar Cabral. Porque ali o Zumbi era referente a Amílcar Cabral que morreu. Inclusive o filme é uma homenagem ao Amílcar Cabral. (ROCHA, 1977, p. 35)¹²⁵

Mas, não que o lirismo de Glauber fosse naturalista. Desde o começo de sua carreira fica claro que seu cinema não se trata disto. A dimensão narrativa que o lirismo embala ainda está apegada a subterfúgios naturalistas. Em primeiro lugar, *Der leone...* não esconde mais por trás do lirismo a já aparente ruptura de Glauber com uma representação cinematográfica naturalista; em segundo lugar, não faz da didática mera crítica que tem por função uma pedagogia para as massas. A narrativa didática, valendo-se inteiramente como forma da obra, é estética porque apresenta seu método materialista dialético concretamente, através da experiência mesma de arte da obra.

Em um texto de 1969 que depois viria a ser intitulado *América Nuestra 69*¹²⁶ e publicado no livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber afirma que enquanto escrevia *Der*

¹²⁵ Declaração de Glauber Rocha em entrevista concedida a Raquel Gerber em fevereiro de 1973 em Roma, Itália.

¹²⁶ “Neste texto Glauber faz reflexão a partir do roteiro *América nuestra*, que foi escrito segundo sua própria anotação, entre 1965-66, como uma primeira versão do que viria a ser depois o roteiro, bastante modificado, de *Terra em Transe*.” Cf. ROCHA, 2004, p. 528 (fontes). Nestas notas que dão as fontes originais dos textos contidos neste livro, diz-se que o arquivo datilografado de *América nuestra 69* se encontra no Tempo Glauber, datado de Roma, jul. 1969. Porém, como sabemos, desde o começo da década passada o Tempo Glauber foi

leone... descobriu que “escrevia os planos como um compositor escrevendo uma partitura”. Para ele, “a montagem é uma dialética de estrutura comparada à poesia”, isto é, “não é o clima, mas a montagem das palavras que são a superestrutura do clima”.¹²⁷

Penso, medito, discuto, estudo as teorias de montagem de Eisenstein e deixo o filme ficar em banho-maria até que, pela dialética ele se autodetermina como estrutura dramática, isto é, como narrativa ou expressão que vai nascendo da oposição entre uma cena e outra.¹²⁸

Já para José Gatti, o filme não se articula através de uma montagem dialética, mas sim através de uma sucessão de planos articulados numa montagem dialógica. Esta, ao invés de produzir sínteses, como na dialética, produzirá sincretismos.¹²⁹

A situação sincrética permite a leitura do diálogo de elementos que, à primeira vista, se relacionam em antagonismo, mas não em oposição. Na relação antagônica, as diferenças entre as partes se mantêm e são constitutivas da relação dessas mesmas partes. Na situação sincrética, portanto, não se verifica a tendência à fusão, absorção ou aniquilamento de um dos elementos para que o outro sobreviva. Ao mesmo tempo, a convivência entre esses elementos distintos implica necessariamente em sua modificação mútua. (GATTI, 1997, p. 17)

Se Jean-Pierre Léaud parece demasiado “falso” é justamente por que *Der leone*... já se apresenta evidentemente como um filme cuja ruptura com a *mise-en-scène* naturalista está consideravelmente mais consolidada, tanto com relação ao modo de encadear os blocos de cenas, quanto na maneira como os personagens encarnam não tipos psicológicos e sim representações simbólicas de grupos específicos.

Parece não ter ocorrido a Ciment que era justamente essa a busca de Glauber. Embora sua intenção fosse fazer uma crítica não muito entusiasmada de *Der leone*..., Ciment acaba por sintetizar perfeitamente o processo de ruptura que Glauber empreende com seu novo

sendo prejudicado por inúmeros imbróglios de ordem jurídica, política, administrativa, econômica e cultural que impediram seu funcionamento até seu fechamento completo em 2017, com a mudança do que restava do seu acervo para a Cinemateca Brasileira que, por sua vez, passou 15 meses fechada durante a pandemia da Covid-19, durante a qual sofreu com um incêndio em julho de 2021.

¹²⁷ ROCHA, 2004, p. 164.

¹²⁸ Glauber Rocha narra sua experiência na África filmando *O Leão de Sete Cabeças*. In: *Jornal A Hora do Leão*. Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 2010, p. 5.

¹²⁹ “A situação sincrética permite a leitura do diálogo de elementos que, à primeira vista, se relacionam em antagonismo, mas não em oposição. Na relação antagônica, as diferenças entre as partes se mantêm e são constitutivas da relação dessas mesmas partes. Na situação sincrética, portanto, não se verifica a tendência à fusão, absorção ou aniquilamento de um dos elementos para que o outro sobreviva. Ao mesmo tempo, a convivência entre esses elementos distintos implica necessariamente em sua modificação mútua.” GATTI, 1997, p. 17.

filme e, junto com ele, descreve o processo de estranhamento que essa ruptura causou naqueles críticos europeus que foram pegos de surpresa pelo gesto vanguardista de Glauber. Em resposta ao colega francês, Glauber diz que “não quer mais ser cineasta barroco, épico, etc.” e que “seus últimos filmes são de ruptura consigo mesmo”.¹³⁰ Ele considera o filme “simples”, “não culturalista”, “africanista”, aposta num movimento de transformação estética baseado na capacidade que seus dois filmes mais recentes (*Cabeças cortadas* e *Der leone...*) tinham de blindar-se contra a apropriação que tanto a esquerda quanto direita faziam dos seus outros filmes como, por exemplo, *O dragão...* Em carta para o produtor do filme, Claude-Antoine, enviada de Nova York, em janeiro de 1971, Glauber vai reavaliar as críticas dos espectadores, críticos e interlocutores do Primeiro Mundo que, a exemplo de Ciment, o acusavam de ser “didático”:

O filme contesta de uma maneira brutal e honesta a cultura europeia, o cinema e a política. É um filme humilde e insolente. É um filme sujo, direto, irônico, dialético e *não demagógico*. É uma homenagem a Godard com independência e sinceridade. É um filme sobre o mito. Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário. É uma profecia sobre o Terceiro Mundo, o cinema, etc. É também uma montagem espacial, o tempo não existe, somente a ação dramática (...). (ROCHA, 1997, p. 390)¹³¹

A didática glauberiana se caracteriza justamente pela simplicidade. O último plano-sequência do filme, a que se refere Ciment em sua carta, por exemplo, demonstra a simplicidade simbólica contida na encenação épica. A marcha dos guerrilheiros até o topo da colina é filmada *de cima da colina*, com a câmera apontada *para baixo*, de modo que a linha traçada pela tropa sai da parte superior do quadro para a parte inferior. Desta maneira, a subida dos guerrilheiros morro acima aparece para nós como mais custosa, mais desgastante do que se os filmasse de tal forma que o movimento deles morro acima fosse coincidente com a direção que eles estão percorrendo no quadro. Isto tudo é embalado por um canto que aumenta de volume à medida que eles galgam o cimo. Essa composição sugere que a luta continua, mas é árdua. Portanto, a personificação de Guevara não morre no final, assim como Paulo Martins em *Terra em transe*.

Esses personagens são símbolos, mas são símbolos concretos de uma realidade histórica concreta dada. A crítica e o público discutiram

¹³⁰ ROCHA, 1997, p. 372 (Carta escrita em francês).

¹³¹ Grifos meus.

esse problema comigo em várias partes do mundo dizendo que são símbolos e assim sentem dificuldade de comunicação. Dizem que é alegórico e eu não concordo que sejam símbolos alegóricos abstratos, pelo contrário, são símbolos que partem de uma realidade muito concreta. Os personagens estão [sic] muito claros e reduzidos a sua condição; não é que sejam símbolos abstratos, estão reduzidos a uma condição política específica de forma bastante didática.¹³²

Guevara e Zumbi são filmados como num prosclênio, a proferir um manifesto cinematográfico. A respeito do plano sequência dos pretos africanos em cima de uma árvore, por exemplo, Gatti observa que “não há um crescendo de tensão”¹³³ como numa narrativa clássica burguesa: “trata-se de “mais um” massacre, um genocídio sem aviso prévio, tanto para os personagens que representam “os africanos” quanto para os espectadores, todos pegos de surpresa”.

O diálogo entre Xobu, o Agente Americano e o colonizador português nos apresenta a dois níveis discursivos. O primeiro é a *poliglossia* (definida tanto nas falas dos personagens quanto no próprio título do filme de antemão). O segundo é a *heteroglossia* que, citando Mikhail Bakhtin¹³⁴, ele definirá como sendo a “diversidade discursiva que revela as diferenças sociais (ou étnicas) entre os personagens”.¹³⁵ A postura de Xobu em fazer alianças com os colonizadores, uma aliança torpe que o coloca como personagem coadjuvante dos europeus no filme, encenado sempre de maneira satírica é analisada de forma eloquente por Gatti, que demonstra inclusive o nível de atenção histórica que Glauber dava ao filme quando sintetizava em Xobu o aparecimento recente da figura do imperador Bokassa.¹³⁶

Mas é na sequência da posse de Xobu que Gatti encontra fundamento para a argumentação dialógica que faz sobre o filme. Em contraposição a René Gardies, que quando analisa *Der leone...*, diz que “o personagem glauberiano é o lugar de uma *superposição de códigos multidimensional*”¹³⁷, Gatti afirma que tais personagens “podem ser visto mais como frutos de *articulação* (...) que leve em conta as possibilidades de ‘sincretismo’”¹³⁸, do que de superposição. Para ele, os elementos contraditórios não se articulam apenas através de oposições, mas também sob o regime da simultaneidade de “alinhamentos” de significados

¹³² Trecho da entrevista de Glauber ao cineasta cubano Daniel Díaz Torres. In: *A Hora do Leão*. Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 2010, p. 3.

¹³³ GATTI, 1997, p. 121.

¹³⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Discourse in the novel, in the dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press: 1981, p. 263.

¹³⁵ GATTI, 1997, p. 121.

¹³⁶ Para mais detalhes sobre a analogia, ver: GATTI, 1997, p. 122-125.

¹³⁷ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: ROCHA, Glauber. *Coleção Cinema Vol. 1*. Organizado por Jean Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Paz e Terra, 1977, p. 55.

¹³⁸ GATTI, 1997, p. 123.

múltiplos. A paródia carnavalesca da pseudo-independência africana encenada por Glauber aponta, segundo Gatti, “para articulações icônicas/irônicas que revelam possibilidades de oposições e, ao mesmo tempo, de (re)alinhamentos sincréticos”.¹³⁹

A narrativa do filme se articula através da montagem de pequenas sequências independentes uma das outras, como esquetes. Tal estrutura desencadeia uma série de *interrupções*. Vale ressaltar que o que entendemos por “interrupções”, neste caso, correspondem nas cenas àquilo que Ciment, em sua carta para Glauber, chama de “slogans”. A interrupção das ações dramáticas no teatro épico de Brecht, nas palavras de Walter Benjamin, “não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações”¹⁴⁰, mas não como no naturalismo que informa a situação no desenvolvimento da ação, mas sim como um descobridor que as investiga por meio da *interrupção* dos processos, da ação, funcionando como marcador fundante do gesto: “a delimitação rigidamente enquadrada de todos os elementos de uma atitude, que ainda assim está inteira num fluxo vivo, é um dos fenômenos dialéticos básicos do gesto”.

A interrupção, por sua vez, de acordo com Benjamin, deveria ter uma “função organizativa”¹⁴¹, interrompendo o desenrolar de alguma ação, “obrigando o espectador a tomar posição em relação à ação e ao ator, em relação a seu papel”¹⁴². Portanto, sua função não é de incitar empatia do espectador para com o caráter dos personagens ou com o escopo psicológico de cada um apresentado no filme, é de provocar espanto diante das situações na qual os personagens se encontram, permitindo a abertura de um espaço para o desconforto, confrontando diretamente a ilusão que se interpõe entre a cena e o público, dissipando-a: “seu objetivo é menos preencher o público com sentimento, ainda que de revolta, do que fazer com que esse público sinta um estranhamento duradouro em relação às condições em que vive”.¹⁴³ Curiosamente, Benjamin faz uma metáfora da dinâmica do teatro épico com o cinematógrafo:

O teatro épico avança, à semelhança dos fotogramas nas películas de cinema, aos trancos. Sua forma básica é a do choque – o embate das situações individuais, claramente distintas umas das outras. As canções, os letreiros, as convenções gestuais diferenciam essas situações entre si. Dessa maneira, surgem *intervalos* que estorvam a ilusão do público e prejudicam sua disposição à empatia. Tais

¹³⁹ GATTI, 1997, p. 130.

¹⁴⁰ BENJAMIN, 2017, p. 25.

¹⁴¹ BENJAMIN, 2017, p. 95.

¹⁴² BENJAMIN, 2017, p. 97.

¹⁴³ *Ibidem*.

intervalos estão reservados à sua tomada de posição crítica (diante do comportamento encenado das pessoas e do modo como ele é encenado). (BENJAMIN, 2017, p. 27-28)

De acordo com Walter Benjamin, com suas “peças didáticas” (*Lehrstücken*), Brecht produz o desvio produtivo através do teatro épico que se antepõe à “dramática de atualidades” (*Zeitdramatik*), superando-a.¹⁴⁴ É nesse sentido que Glauber dizia que “cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca: o povo deve raciocinar em torno dos problemas”¹⁴⁵, isto é, cada filme deve tocar o povo didaticamente. Com o teatro de Brecht, o palco torna-se uma tribuna, conseqüentemente a peça didática e o teatro épico “são uma tentativa de ocupar essa tribuna”.¹⁴⁶ De maneira muito semelhante, Meyerhold diz que “o teatro de convenção baixa o palco até o nível da plateia”¹⁴⁷. A interrupção da ação, no cinema, para além das atribuições que podem ser feitas à *mise-en-scène*, funciona como uma técnica da montagem.

1.6 O “elogio da loucura” de Glauber

Depois de realizar seus dois primeiros filmes no exterior (*Cabeças cortadas* e *Der leone have sept cabeças*), Glauber foi para Nova York por ocasião da estreia de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Lá, foi alvo de críticas que provocaram, como um estopim, a elaboração do segundo exercício de síntese das suas ideias estéticas: a *Eztetyka do sonho*¹⁴⁸.

Esse texto reflete uma fase em que Glauber andava às voltas com questionamentos a respeito de sua atividade enquanto cineasta, do ponto de vista político, e da efetividade das suas obras, enquanto “linguagem estética”, por assim dizer. Por essa razão, é explícita a referência que Glauber faz desse texto como uma etapa posterior no desenvolvimento de suas reflexões estéticas, atualizando alguns de seus pressupostos, desenvolve novos axiomas. Com isso, ele consegue realinhar seu pensamento às demandas dos respectivos questionamentos e seus filmes subsequentes acabaram por refletir, na forma, a radicalização de um gesto de ruptura com as formas da “razão naturalizante” do realismo social, deixando cada vez menos vestígios, em seus filmes, de uma “pedagogia do olhar” ou “fábulas de consciência para as

¹⁴⁴ BENJAMIN, 2017, p. 16.

¹⁴⁵ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*; organização Ivana Bentes. – São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 158.

¹⁴⁶ BENJAMIN, 2017, p. 29.

¹⁴⁷ MEYERHOLD, 2012, p. 88.

¹⁴⁸ Glauber Rocha, USA, Columbia University, 1971. In: ROCHA, 2004, págs. 248 a 251.

massas”. O próprio Glauber diz, àquela altura, que a “Estética da Fome” era “a medida da [sua] compreensão *racional* da pobreza em 1965”¹⁴⁹.

Glauber considera o caráter repressor do racionalismo um dos principais motivos para a situação descontínua¹⁵⁰ da produção cinematográfica no Terceiro Mundo: “A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho desta compreensão possa permitir”¹⁵¹. Em resposta a essa racionalidade conservadora e colonizadora do imaginário popular, já não bastavam mais os contestáveis esforços da dormente “razão revolucionária” para lidar com a complexidade que virou o problema latino-americano. Seria preciso uma ruptura com a razão, mesmo que de esquerda, como única saída para este impasse.

Xavier ressalta que a metodologia de um cinema “épico-didático” se expressa, em última análise, como um “ritual da anti-razão”, contra a arte burguesa “a favor de uma arte em sintonia com o mito popular em uma apropriação material (de corpo, gesto e fala) que é libertadora em face ao consenso que a ordem social fabrica”¹⁵². Nas palavras de Glauber “a revolução é a *anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais *irracional* de todos os fenômenos que é a *pobreza*”¹⁵³, que não cabe esquadrihada em nenhuma estatística, não pode ser contabilizada, nem esquadrihada, posto que sua “carga autodestrutiva (...) repercute psiquicamente de tal forma” que produz um duplo efeito na personalidade e no inconsciente do ser colonizado: o fatalismo inerente à sua condição aparentemente intransponível e o misticismo como forma desenvolvida a partir da incapacidade do colonizado de compreender, e explicar sua própria situação de fome e que dará conta de apaziguar sua revolta.

Se de um lado “a razão dominadora classifica o misticismo de irracionalista e o reprime à bala”¹⁵⁴, de outro a mística como manifestação popular da revolta encontra-se, no cinema de Glauber, com o método de organizar o inconsciente (coletivo e social) em prol de uma postura revolucionária. Essa mística é, na visão de Glauber, “a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão”. Esse seria o aspecto “mágico” da revolução. Tal aspecto, que Glauber associa com a matriz de raízes indígenas e negras na história latino-

¹⁴⁹ ROCHA, 2004, p. 251.

¹⁵⁰ ROCHA, 2004, p. 249.

¹⁵¹ ROCHA, 2004, p. 250.

¹⁵² XAVIER, 2004, p. 23.

¹⁵³ ROCHA, 2004, p. 250.

¹⁵⁴ ROCHA, 2004, p. 250.

americana, é a morada ontológica das verdadeiras forças desenvolvidas dos povos colonizados.

Nas palavras de Raquel Gerber, o Cinema Novo produziu uma “arqueologia do sujeito”¹⁵⁵, na tentativa de abordar o “ser colonizado” do ponto de vista da cultura. Para a autora, essa seria a essência do cinema de autor, a manifestação do seu inconsciente, a criação de uma “poesia libertadora do inconsciente”, através de “uma crítica e recriação da cultura, a partir de seus aspectos inconscientes”.

Se a arte e revolução se alimentam da força coletiva inconsciente que o artista capta e transfigura nos símbolos de transformação, o cinema tem posição estratégica pois, como primeira materialização do inconsciente, constitui o *interconsciente*, este conteúdo subterrâneo que circula a partir do dispositivo imagético cujo potencial subversivo se manifesta numa gama variada de experiências. (XAVIER, 2006, p. 26)

Seu objetivo passou a ser trabalhar a dimensão mítica do inconsciente subdesenvolvido, ao invés da face racionalista da luta anticolonial. Assim, ele vai recorrer à estrutura onírica como forma narrativa capaz de operar esse sistema de conexões do povo com sua terra, capaz de desestabilizar a razão dominante, repressora, na cultura cinematográfica, em prol de uma *desrazão naturante*. Afirmção da arte como um laboratório de experimentação de conflitos em todos os níveis: formal – contra o cinema clássico e o realismo; dramático – contra a encenação naturalista e calcada no psicologismo dos atores; temático – preocupação social, destinos coletivos, identidades nacionais, história das civilizações, etc. Esse cinema, portanto, não cederá ao “assunto privado” do drama burguês, o “triste teatro da tese dos diálogos”¹⁵⁶, como diria Oswald de Andrade. Ao contrário, mobiliza uma série de estados de latência do mito que perpassam a história das tragédias brasileiras e dos povos da América.

Com a tese de que “o povo é o mito da burguesia”, Glauber Rocha confronta o conceito de proletariado, idealizado pelo intelectual progressista colonizado (identificado por ele nas figuras paternalistas do CPC, lideradas por Carlos Estevam Martins), com o de “marginal-cancerígeno” do Terceiro Mundo – a quem ele chama de “os danados da terra”.

¹⁵⁵ GERBER, 1982, p. 25.

¹⁵⁶ ANDRADE, 2011, p. 159.

(...) aquele operário formalizado, idealizado pelo realismo socialista e pela má importação do marxismo-leninismo no Brasil e pelas clássicas deformações do Partido Comunista, não era o povo brasileiro na verdade. Nós nos recusamos a idealizar o proletariado: é a massa marginalizada que representa o câncer inconsciente do Brasil e é sobre os marginais que o cinema novo desceu. (GERBER, 1977, p. 16)¹⁵⁷

Para ele, o proletariado no Brasil “não é representativo da massa”.¹⁵⁸ Em *Terra em transe* (1967), por exemplo, as figuras representativas dos trabalhadores não são operários da Explint, mas sim a massa lumpen dos sem-terra. Em *Deus e o diabo...* (1964), Glauber não filma uma insurreição popular, embora já fosse evidente seu domínio formal sobre as cenas que envolviam multidões. O público erudito europeu, que acompanhou o trabalho de Glauber desde *Barravento*, talvez esperasse ver em *Terra em transe*, finalmente, a revolução filmada, como em Eisenstein. O que se viu, no entanto, foi o poeta espalmando a mão na boca do líder sindical quando ele ousa se manifestar e esfolando o lumpen-sem-terra quando ele se subleva.

Se “a razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo”¹⁵⁹, ao mesmo tempo, a razão da cultura popular se converte na razão do cineasta pequeno-burguês sobre a cultura popular. Portanto, a liberação estética do cineasta autoral brasileiro se dá na medida em que ele se reencontra com a linguagem popular que represente o eterno movimento de transformação em estado salutar. Esse reencontro, para Glauber, representaria “(...) a primeira configuração de um novo signo revolucionário. O sonho é o único direito que não se pode proibir.”¹⁶⁰

Fanon diz que os sonhos do nativo colonizado são “musculares”, ativos, agressivos: “Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de

¹⁵⁷ Declaração de Glauber Rocha em entrevista concedida a Raquel Gerber em fevereiro de 1973 em Roma, Itália.

¹⁵⁸ “O operário é um fantoche do sindicalismo [...] é ignorante, subdesenvolvido. E são justamente os intelectuais da classe média (segundo a história das revoluções que vêm a situação e se transformam em advogados do proletariado, depois comandantes [...]) Mas a utopia moralista dos intelectuais “puros” é que justamente sabota muito mais o trabalho de comunicação com o público [...] Então não se tem que ter nenhum pudor moralista, nenhum “bom-mocismo”, nenhuma intenção cristã de achar que o seu programa tem que ser aceito para que ele seja válido [...] A verdade revolucionária está com a minoria. Isto porque o fenômeno do condicionamento cultural torna a massa escrava. E o escravo é escravo porque adora o mestre [...] Daí a necessidade de combater a penetração do filme estrangeiro no Brasil [...] O que acontece é que é uma ilusão tentar dizer que a arte deve ser imediatamente aceita pelo povo para que seja válida. É claro que, quando o processo revolucionário está em evidência, os processos de comunicação são mais ativos, mais claros e diretos pela sua liberdade de manifestação.” GERBER, 1982, p. 20.

¹⁵⁹ ROCHA, 2004, p. 250

¹⁶⁰ ROCHA, 2004, p. 251.

veículos que não me pegam nunca.”¹⁶¹ Do ponto de vista psicológico, a pessoa colonizada é aquela que não se liberta da censura nem no momento mais livre de criação, quando o inconsciente rege a ação criativa. Essa censura atrapalha a percepção crítica do país, pois aquele que permanece culturalmente colonizado se regozija mimetizando os paradigmas culturais estrangeiros. Toda essa potência retesada no campo do inconsciente do colonizado, quando libertada através da luta anticolonial, se corporifica no sonho: “Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis da manhã”.

¹⁶¹ FANON, 1968, p. 39.

Capítulo 2 – Apontamentos para uma novidade formal em *A Idade da Terra*

2.1 A história do filme “por fazer”

Com a “estética da fome”, Glauber publiciza o projeto do Cinema Novo no debate latino-americano e internacional. De acordo com Tereza Ventura¹⁶², esse manifesto/projeto se materializa no roteiro de um filme que nunca seria realizado (ao menos não em sua “forma original”: *América nuestra*. Tendo sido “abandonado” e “retomado” muitas vezes, suas múltiplas versões, de uma forma ou de outra, sempre serviram de matriz para seus filmes posteriores a *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Foi a partir das reverberações desse filme, aliado à peregrinação/militância mundo afora com seu projeto político-cultural explicitado pelos seus textos sobre o *cinema tricontinental*, a respeito do qual também já comentamos, que no seu pensamento estético se dá uma série de transformações em consonância com uma análise da crise como fator intrínseco à matriz reflexiva da história do Brasil.

Senti a necessidade de prosseguir a estória de Manuel e Rosa correndo para um mar libertador. Este mar banhava uma nova terra, esta terra estava em crise, dividida, estraçalhada – era uma terra possuída pelas paixões políticas e atormentada pelos “problemas sociais”, de luz tropical e “mau gosto operístico nas mansões milionárias”; um “país ou ilha interior” onde os partidos “ofereciam ideologias fechadas”, os capitalistas estavam às portas da falência, os escritores mudos, o povo esquecido de sua própria condição.¹⁶³

O mais importante desses filmes, cuja matriz perpassou o processo de criação disruptiva de *América nuestra*, e com o qual esse roteiro se entrelaça mais substancialmente, é *Terra em transe*. O *zenital atlântico* que abre *Terra em transe*, como metáfora teleológica da continuidade formal do desenvolvimento artístico de Glauber engendra o drama barroco da desilusão a partir da percepção de que o projeto revolucionário latino-americano em curso não se completaria no Brasil em virtude do golpe de 1964. O filme narra como a esquerda e os intelectuais progressistas sucumbem ao projeto neocolonial – abarcando até mesmo o protagonista, que é poeta – adequando-se à racionalização da burguesia colonizada em prol

¹⁶² VENTURA, 2000, p. 205.

¹⁶³ ROCHA, Glauber. Uma aventura perigosa. Fatos & Fotos. Rio de Janeiro, abril de 1967. Apud. AVELLAR, 1995. p. 9

da nacionalização do saque. Em sua dissertação de mestrado, a historiadora Quézia da Silva Brandão traça um paralelo entre o processo de criação de ambos os roteiros:

Na versão original o título constante do roteiro era “América Nuestra (A terra em transe)”, toda a história girava em torno de uma “história da América Latina”. Segundo indicado na última página do roteiro original, a primeira versão de América Nuestra fora escrita entre janeiro de 1965 e abril de 1966, durante as estadias de Glauber Rocha em Roma e no Rio de Janeiro. Contudo, a proposta inicial acabou se transformando em dois roteiros: América Nuestra e Terra em Transe. Esses dois textos-roteiros representaram uma mudança na linha de pensamento político-cultural do cineasta naquele momento, que buscou, a partir de então, conceber novas propostas para pensar a cultura nacional inserida na sua relação com a América Latina e, de forma mais geral, com o Terceiro Mundo. (BRANDÃO, 2017, p. 24)

Apesar de não se materializar em filme, em face da imensa dificuldade de execução devido, entre outros fatores, ao custo elevado de produção, ao isolamento geopolítico de Cuba e os imbróglios que esse isolamento poderia gerar diante do fato de que os locais onde Glauber queria filmar viviam quase todos sob regimes ditatoriais, as idas e vindas de *América nuestra* aparecem como um índice concreto do permanente e insaciável desejo de *ruptura* nutrido a partir das reflexões estéticas do artista e ponto culminante do desenvolvimento da perspectiva totalizante que seu pensamento iria adquirir dali pra frente. As modificações, adaptações, os cortes violentos na estrutura e concepção do “original” deste roteiro iam acontecendo à medida que transformações políticas iam se sucedendo no movimento ininterrupto da história na América Latina, indicando a tenacidade com a qual ele encarava a tarefa revolucionária de fazer filmes.

América Nuestra representa a “ponte clandestina” a partir da qual o autor assume o dilaceramento do processo político revolucionário do terceiro mundo. A rebeldia arcaica conflita com os valores do capitalismo; contudo, tal conflito assume um caráter a-histórico imutável e trágico que Glauber nomeia como metafísico. (VENTURA, 2000, p. 226)

Mesmo depois de *Terra em transe* e de muitos outros filmes, *América nuestra* ainda reverberou em Glauber. Os elementos criativos, composições narrativas, personagens, ideologias que mobilizava e mais uma série de outros elementos que estavam presentes no projeto do roteiro inspiraram a construção de outros roteiros, bem como a realização dos seus filmes seguintes – passando por *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *Der*

leone have sept cabeças e *Cabezas cortadas* (1970), até convergir no seu último: *A Idade da Terra* (1980).

Independente das pretensões irrealizáveis que Glauber tinha para este filme nota-se, sobretudo, que as ideias de *América nuestra* podem nos dar pistas de como foi sendo fermentado em sua cabeça o processo de elaboração de *A Idade da Terra*. A primeira evidência disto é a tentativa de Glauber de com seu último filme retomar o projeto de concretizar o filme total, sobre a História geral da América Latina, como foi uma vez *América nuestra*. Além disso, se pode observar, através da passagem abaixo, como a ideia de “destruição construtiva” que leva à libertação está formulada no discurso político do Glauber de então.

Agora já tenho a ideia do filme mais desenvolvida e devo fazê-lo em co-produção com Achugar. É um filme muito ambicioso, onde quero mostrar o processo de destruição e libertação da América Latina, desde a destruição dos Incas pelos conquistadores, a influência da igreja, a criação dos latifúndios e da opressão, a chantagem da política civil e por fim as guerrilhas como caminho de libertação. Deve ser um filme épico e violento. (ROCHA, 1997, p. 292)¹⁶⁴

Tais ideias seriam, no futuro, basilares para o teatro grotesco da decadência que o cineasta viria a montar com seu último filme, onde a revolução como um transe místico se soma a essa estrutura. Além disso, o projeto ainda demonstrava esse desejo de Glauber de extrapolar as fronteiras nacionais em direção a um cinema que fosse pan-americano, que pudesse refletir, como num afresco, um panorama cada vez mais totalizador de uma História da América Latina. Ignacio Del Valle Dávila já havia notado, a propósito da versão original do roteiro em espanhol, a referência, no título do filme, à célebre carta de Martí: *Nuestra América*.¹⁶⁵ Meses mais tarde, por meio de outra carta a Alfredo Guevara, enviada agora de Paris, em 3 de dezembro de 1967, Glauber reflete sobre *América nuestra* em face de uma análise “retrospectiva” sobre seus filmes. Essa reflexão explicita a convicção do cineasta de que estava passando por um processo de transformação artística interna, que eram acompanhadas pelos seus projetos mais recentes, como este sobre o qual estamos a falar. Sua autocrítica chega a patamares tão severos que ele chega a considerar seus últimos (e recentes) filmes são expressões de “vícios estéticos burgueses”. Vale ressaltar que a velocidade com que se deu essa reflexão e essa análise são impressionantes. Isto porque, se lembrarmos bem,

¹⁶⁴ Carta a Alfredo Guevara, enviada de Roma, em 1/08/1967.

¹⁶⁵ Ver: DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras em Trance. El nuevo Cine Latinoamericano, um proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2014. p. 252.

Terra em transe foi lançado em 8 de maio de 1967 no circuito Lívio Bruni, no Rio de Janeiro. Daí para a data desta carta passaram-se apenas sete meses.

Para mim este é um novo filme, sem os vícios de esteticismo de *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, filmes, tenho convicção, ligados ainda aos vícios de uma estética burguesa. Sinto-me muito mais objetivo, mais definido politicamente e sem nenhum interesse pelo mundo capitalista que ainda vivo. Assim, antes de chegar a posições mais “avançadas”, espero fazer este filme como minha “última tentativa com o cinema”. Depois, creio, o caminho será o da luta aberta. (...) Logo depois de fazer este filme (...) estarei definitivamente marginalizado do processo legal brasileiro, pois farei um filme radical, violento, pregando abertamente (e justificando) a criação de vários Viet-Nans. [sic]. (ROCHA, 1997, p. 305)

Glauber vai mencionar pela primeira vez o título “A idade da Terra” ainda em 1973, quando escreve para Alfredo Guevara de Roma: “O filme se chama *A idade da Terra*, deve ser filmado na África, Ásia, América e Europa. É um projeto de grande ambição, o maior que já saiu da minha cabeça (...).”¹⁶⁶. Na apresentação do “Dossiê *A idade da Terra*”, da *Contracampo – Revista de Cinema*, Ruy Gardnier diz que “dois meses antes disso, em 12 de julho de 1973, com o nome *The Age of the Earth*, Glauber Rocha preparou o primeiro material escrito de que se tem a data e que circula em torno da odisseia - *A idade da Terra* (existe em mais de um lugar a menção a um roteiro do filme escrito em meados de 1972 a pedidos)”¹⁶⁷.

Tudo começou com um projeto em inglês submetido ao governo mexicano entre 1973 e 1974. Sua proposta inicial era filmar uma adaptação do roteiro de *¡Qué viva México!*, de Sergei M. Eisenstein. Tal projeto é discutido por João Carlos Teixeira Gomes em seu livro *Glauber Rocha: esse vulcão*¹⁶⁸ e abordado também por Mateus Araújo em um recente artigo dedicado à discussão da importância da obra de Eisenstein para Glauber¹⁶⁹, no qual voltaremos mais adiante para abordar questões referentes a montagem. Uma alusão ao projeto embrionário também é feita pelo próprio Glauber, em carta para Paulo Emílio Sales Gomes, datada de 26/01/1976, enviada de Paris, onde ele diz:

¹⁶⁶ ROCHA, 1997, p. 466.

¹⁶⁷ GARDNIER, Ruy. Dossiê Idade da Terra: Apresentação. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, nº 74, 2005. Disponível em: [Dossiê Idade da Terra: Apresentação](#) < Último acesso em 02/05/22 >.

¹⁶⁸ GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 273-280.

¹⁶⁹ Cf. ARAÚJO, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 197-215.

O filme *O nascimento da Terra* parte de Engels. Tem relação com *Alexandre, o Grande*, mas são duas águas. *Alexandre* eu pretendo fazer em coprodução do Brasil com um país árabe, Egito (já estive por lá e localizei tudo em Luxor). A TV italiana pagou o roteiro mas eu liberei o roteiro porque quero fazer em grande formato e a televisão embora aprovasse historicamente queria meter publicidade. O roteiro agora é meu. *Alexandre* é um filme histórico, *O nascimento da Terra*, a-histórico. Quero fazer antes *Nascimento da Terra*, no Brasil (o primeiro título era *A idade da Terra*, mas depois virou *Nascimento*). (ROCHA, 1997, p. 586)

Mais do que retomar a concepção histórica que tinha como panorama a América Latina, como quando do processo envolvendo *América nuestra*, aqui, Glauber já anuncia um movimento muito mais amplo, muito mais ambicioso, que procuraria materializar-se numa interlocução com uma História mundial, de características temporais cuja escala é cada vez mais gigantesca, que se atualizam na representação mais concreta numa trama que se desdobra na “El Dorado” de atualmente. Um filme genuinamente “tricontinental”.

Posteriormente, uma tradução intitulada “*Anabaziz - o primeiro dia do novo século*”, datado de 16/03/1977, aparece como primeiro tratamento do filme que seria rodado entre 1977 e 1979.¹⁷⁰ Em um artigo¹⁷¹ incluído na primeira edição brasileira de *O Nascimento dos Deuses*, organizada por Mateus Araújo, Jacyntho Lins Brandão analisa a relação recíproca dos dois projetos (*O nascimento dos deuses* e *A idade da Terra*), através da temática em torno de *Anabazys*.¹⁷² Tal relação fica evidente em uma carta à Zelito Vianna, de Roma, no ano seguinte (1974), na qual podemos observar como Glauber descreve o projeto:

Diante dessas circunstâncias – um filme sobre antigas civilizações do Ocidente (Grécia) e Oriente (Ásia Menor) – transferi *A idade da Terra* (Paulo Martins das Mortes *rides again...*) por este novo *Deus e o Diabo nos desertos do Saara* – é um filme de cangaceiros, Paulo Martins é Xenofonte, CIRO I é Lampião e CIRO II *Barravento*, logo viajo à ancestralidade mais ou menos seguro dos resultados porque o que me interessa é desmistificar mitologias grego-orientais, mostrar que por baixo de Olympos e Templos reinava o patriarcalismo escravocrata, primeiras solidificações do capitalismo. (ROCHA, 1997, p. 476)

¹⁷⁰ ROCHA, 1985, p. 193-235.

¹⁷¹ BRANDÃO, Jacyntho Lins. Glauber e os Gregos. In: ROCHA, Glauber. *O nascimento dos deuses*. Org. Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.

¹⁷² BRANDÃO, 2019, p. 267-268.

Na carta de Glauber para Claude Antoine, do México, datada de 30 de janeiro de 1975, a respeito de uma proposta para a produção de *O nascimento dos deuses*¹⁷³, que ele chama inicialmente de *O nascimento da Terra*, Glauber destrincha sua metodologia como forma de demonstrar o funcionamento criativo da concepção por trás do filme:

O filme deve ser um Espetáculo Épico/Didático (sic), inspirado livremente no poema de Pablo Neruda, *Canto general*. Mas o poema de Pablo Neruda deve servir apenas de fonte de inspiração porque pretendo abordar não somente a América Latina, como Ásia e África. (...) Mesmo que por questões econômicas da produção não seja necessário filmar no mundo árabe e na Ásia, posso reconstruir a realidade do Terceiro Mundo na Guiné-Bissau, em Angola ou Moçambique. Do ponto de vista artístico pretendo utilizar a fonte de interpretação Épica, inspirada no teatro de Bertold Brecht, e a técnica de montagem dialética inspiradas nas teorias de S. M. Einsentein. Todos os meus filmes são baseados neste método, *que considero os únicos exemplos de estética marxista* (grifo meu). Através da relação estética entre Brecht e Einsentein é possível obter a síntese do espetáculo revolucionário que se opõe, pelo conteúdo e pela forma, ao espetáculo idealista do cinema imperialista. (ROCHA, 1997, p. 512)

No dia seguinte, em carta para Fabiano Canosa, ele diz que o título do filme *A idade da Terra* “tem a ver com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* → *síntese!*”.¹⁷⁴ Síntese que cultiva a estrutura fundamental de sua estética ao mesmo tempo que radicaliza a concepção de história. Mateus Araújo sustenta o argumento de que por mais que o projeto original de adaptar *¡Qué viva México!* não tenha sido levado adiante, ele já anunciava a fluidez da epocalidade em *A idade da Terra*, isto é, “os saltos espaço-temporais entre o imemorial e o conjuntural”, entre o “pássaro da eternidade” e a “cloaca do universo”.¹⁷⁵

Do imemorial ao conjuntural, a passagem é brusca, nesse início como em outros momentos do filme, e permite perceber em todo o seu desenrolar um regime temporal que tendeu a banir a diacronia, os elementos mostrados se organizando como uma espécie de afresco ou mural sobre a vocação do Brasil para renovar a civilização ocidental. (ARAÚJO, 2017, p. 79)

¹⁷³ “(...) projeto originalmente proposto à RAI e que sofreu várias modificações, servindo de base para algumas ideias que aparecem no filme *A idade da Terra*. Essa proposta é encaminhada à Mosfilm (URSS), mas foi apresentada com algumas variações e enfoques para os mais diferentes produtores. Ver cartas para o produtor Claude-Antoine e para Fabiano Canosa do início de 1975, quando Glauber viajou entre Roma – Paris – Cuba – Bagdá – Nova York – México – URSS – EUA tentando levantar a produção desse filme.” ROCHA, 1997, nota da organizadora, p. 511.

¹⁷⁴ ROCHA, 1997, p. 514.

¹⁷⁵ ARAÚJO, 2017, p. 80.

O estilo disjuntivo na forma de montar som e imagem, traduzida na *sobreimpressão* de imagens como figura estilística própria da visada sincrônica da História por parte de Glauber, produz uma coexistência de temporalidades diversas representadas no filme e presentificadas na sua duração. Araújo situa essa característica estilística já em *Claro* (1975), ao analisar dois planos onde a coexistência de realidades históricas espaço-temporais se dá por meio deste recurso.¹⁷⁶ O primeiro conecta a decadência do império romano e a derrota do imperialismo estadunidense no episódio da Guerra do Vietnam com aquele espaço Romano em que Glauber e Juliet Berto encenam. O segundo conecta a comunidade favelizada de Roma a uma comunidade figurada através do recurso da sobreimpressão que Glauber utiliza para formular “um conjunto de gentes” através do dispositivo audiovisual. Este movimento estilístico, Araújo chamou de “modalização ontológica daquela luta política”¹⁷⁷ (a qual se estava aliando, ou sobre a qual se fazia um paralelismo histórico).

Se ainda vigorava de *Barravento* ao *Der leone* (apesar de transtornada em *Terra em Transe*, cuja narrativa trazia descontinuidades, *flashbacks*, ida e vindas) a diacronia se enfraquece em *Cabezas Cortadas* e *Câncer* (montado em 1972), se complexifica em *História do Brasil* para praticamente desaparecer em *Claro* e *A idade da Terra*, nos quais a atuação dos atores não desenha uma cronologia clara. (ARAÚJO, 2017, p. 86)

As aproximações comparativas que o autor faz entre *Claro* e a obra de Straub-Huillet dão conta de um desejo em comum dos dois cineastas de refletir sobre o capitalismo no seu tempo a partir de uma forma cinematográfica que privilegiasse os cruzamentos entre a história da crise do Império Romano e uma *mise-en-scène* que aproximasse tais temporalidades no mesmo espaço cênico da geografia da atual Roma: “*Claro* partilha com os três filmes romanos dos Straub a relação instaurada entre o passado que se revisita e as interrogações do presente. Os três confrontavam em sua própria fatura o presente ao passado.”¹⁷⁸

Uma das primeiras coisas que imediatamente salta aos olhos depois de assistir *A idade da Terra* (1980) é o aspecto de “inacabado” que ele reflete. O processo de criação de *A idade da Terra* parece ser ao mesmo tempo diacrônico e sincrônico, isto é, de um lado as várias

¹⁷⁶ ARAÚJO, 2017, p. 80-81.

¹⁷⁷ ARAÚJO, 2017, p. 83.

¹⁷⁸ ARAÚJO, 2012, p. 260.

versões de *América nuestra* foram a gênese d'A idade da Terra, de outro, as múltiplas gêneses de *A idade da Terra* são as “versões” de *nuestra América*.

2.2 O filme que se perfaz na História

Muitos dos intérpretes da obra de Glauber que arriscaram análises sobre este filme fizeram apontamentos a esse respeito. Dentre eles, José Carlos Avellar descreveu essa impressão de “inacabamento” da seguinte maneira: “O que fica na memória, depois da projeção de *A idade da Terra*, são exatamente todas as coisas que, em princípio, não fazem parte de um filme, ou que, pelo menos, não fazem parte de um filme depois de acabado”.¹⁷⁹ Nota-se que as coisas às quais Avellar se refere são mais de uma, isto é, são muitas e, no seu conjunto, aparecem como um dado formal do filme.

Ismail Xavier, por sua vez, escreveu dois textos dedicados a ele notando, de forma contundente, tal aspecto.

Os limites borrados, os acidentes, as improvisações, são todos aspectos de um movimento geral do filme em direção ao efeito ostensivo de uma *mise-en-scène* moderna. O filme é até exibicionista neste particular. Há uma elaboração excessiva que procura a aparência do não elaborado, uma lapidação que produz o efeito de não acabamento. (XAVIER, 1981, p. 70)

Com *A idade da Terra*, Glauber radicaliza em diversos aspectos de um filme, desmistificando a forma canônica de produção cinematográfica. A seguir elencamos uma série de aspectos que correspondem a essa característica peculiar e que acabam por evidenciar o gesto formal que o filme como um todo busca executar.

Com relação à amálgama de diferentes registros e camadas audiovisuais, Glauber mistura gêneros cinematográficos (o grotesco, o satírico, o dramático, o trágico, o cômico e o documental, por exemplo) sem aparentemente nenhum critério “sólido”, quer dizer, embasado em alguma experiência cinematográfica precedente, muito embora tenha em mente experiências cinematográficas contemporâneas, como as de Godard, Pasolini e Straub-Huillet; mistura músicas eruditas e populares numa mesma cena sem respeitar regras canônicas de mixagem e equalização; mistura ainda registros, texturas e alturas de som direto ou “indireto” gravados por vezes “indiscriminadamente”, improvisando discursos diretos e

¹⁷⁹ AVELLAR, José Carlos. *O sentimento do nada*. In: Filme Cultura, Ano XIV, ago/nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981. p. 63.

cortando falas “à esmo”, captando trilhas sonoras executadas *in loco* no *set* de filmagem, com o microfone do *set* ao invés de um microfone de estúdio, etc.

Com relação a *mise-en-scène*, vemos a inclusão (na montagem) de imagens onde o próprio *set* revela a produção por trás da cena (vale ressaltar que isto requer que a câmera tenha filmado seja lá o que se for incluir na montagem final, sugerindo uma atitude deliberada e de antecipação por parte de Glauber que caracteriza o gesto de não desligar a câmera quando se convencionava, isto é, não cortando a cena quando ela “deveria” ser cortada); a incorporação de acidentes não previstos, improvisações não antecipadas; movimentos coreografados e de dança; movimentos de câmera não controlados ou não ensaiados (provocados por esbarrões, tropeços, etc. ou, quando deliberadamente, pela enérgica condução vocal do diretor), utilização de cortes que privilegiam planos em que os atores estão “em descanso”, isto é, quando não estão propriamente atuando entre um *take* e outro, ou, por exemplo, Maurício do Valle se machucando em uma das filmagens (este, literalmente, um acidente); Glauber gritando com atores, às vezes com intenção de dirigir, outras simplesmente de causar perturbações, desajustes, interferências que funcionam como método de investigação de novas abordagens; interferindo e interrompendo o trabalho dos próprios atores, dirigindo a cena durante sua filmagem; entrando em cena; falando em cena; improvisando composições musicais no calor do momento, etc.

No seu segundo artigo sobre *A idade da Terra*¹⁸⁰, Xavier observa que a montagem imprime, na tessitura mesma da imagem, “o caráter multifocal, *in progress*, da obra, trazendo sinais claros deste inacabamento, na recusa de simetrias”¹⁸¹ entre os blocos de cena, que sugerem uma leitura não teleológica para a narrativa, permitindo que a ação se dissolva “em discreta sucessão de planos gerais que tem tudo menos a aparência de um fim”. As descontinuidades da montagem suscitam e facilitam a mistura de gêneros e formas de representação, junções, numa mesma sequência, de cenas pictoricamente bem elaboradas com outras documentais, outras de total improviso, grotescamente encenadas e outras tantas coreografadas, etc.

A primeira coisa que se passa na cabeça do espectador leigo (ou mesmo nem tão leigo assim) que minimamente conhece a filmografia de Glauber é: “por que ele está fazendo isso?”. Suponhamos que esse espectador presuma que um cineasta como ele, em sua fase madura, demonstraria o desenvolvimento do seu domínio sobre a arte que produz através de

¹⁸⁰ A idade da Terra e sua visão mítica da decadência. *Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais*. Campos dos Goytacazes, n. 13, p. 153-184, 1998.

¹⁸¹ XAVIER, 1998, p. 174-175.

seus filmes. O senso comum, portanto, esperaria ver no seu próximo filme algo na linha daquilo que se considerava como um “avanço” no estilo de um cineasta-autor, a partir do entendimento vulgar de “desenvolvimento”, isto é, como algo “aprimorado”. Naquela época (1981), já se estava estabelecido no cinema a nível mundial um sem número de normas, poéticas, técnicas e metodologias de produção que formaram a “linguagem do cinema”, que a desenvolveram a níveis diversos e que se apresentam (e assim são consideradas) como basilares para toda e qualquer “boa produção” cinematográfica na disputa pelos mercados globais – em consonância com a identificação por parte do público em geral de tais quesitos como balizadores de um tipo de gosto pelo cinema.

A partir destas considerações, poderíamos nos perguntar: por que então tamanha ambição, refletida nessa grandiosa megalomania cinematográfica, contrasta tão significativamente com o aspecto de um filme “por fazer”? Estaria Glauber, num movimento irracional, “queimando dinheiro” com sua última produção de maneira irresponsável? Ou teria ele se deparado com tantos problemas durante a filmagem que não conseguiu concluir sequer uma sequência sem que ela soasse totalmente improvisada ou, por vezes, desprovida de meios que a tornasse capaz de ser fiel ao que supostamente estaria “em sua cabeça”? Ou ainda: estaria Glauber, mesmo com os recursos (financeiros) de que dispunha, tão desprovido de condições (de produção) para fazer aquilo que havia idealizado que, pragmaticamente, se dispõe a gastar “o que tivesse” pra fazer “o que fosse possível”?

Apesar de termos conhecimento, por exemplo, das escaramuças entre ele e a direção do Museu de Salvador durante as filmagens de uma das cenas coreografadas com Norma Bengell, apesar de termos conhecimento das implicações econômicas que sofrem determinados filmes por causa da disputa política empreendida por seus autores, e pela postura estética que sustentam e defendem, estamos convencidos de que só a constatação desses fatos não é suficiente para dar conta de uma análise estética, isto é, que pretende investigar elementos formais que possibilitem um aprofundamento na análise deste filme e suas questões próprias de estilo.

O que pretendemos entender melhor é quais elementos em *A idade da Terra* podem acusar um gesto formal intencional de Glauber, que coincide com um desejo de prosseguir no desenvolvimento artístico que vinha galgando, ao mesmo tempo que era nutrido por uma imperiosa vontade de radicalizar sua atitude de rompimento com a ordem estética hegemônica vigente no cenário do cinema de vanguarda mundial.

Um dos aspectos desse gesto diz respeito à maneira de Glauber figurar a História, isto é, aos modos de representação presentes nos seus filmes. Xavier diz que o “épico-didático”

de Glauber funcionou como uma “síntese peculiar” da tríade clássica das narrativas modernas, a saber, o épico, o lírico e o dramático.¹⁸² Desta forma ele pôde estabelecer uma conexão com as narrativas mitológicas, como na tragédia clássica, com as tramas de poder, como nas narrativas barrocas do drama burguês e com narrativas históricas de grande extensão temporal, por exemplo. Se antes sua preocupação histórica com o tema brasileiro fazia referência ao contexto colonial e neocolonial, como no dilema de *Barravento* (1961) entre a política e a religião representada pelos conflitos de classe, ou como no épico *Deus e o diabo...* (1964) sobre o cangaço e o jaguncismo que pautava os conflitos políticos e sociais do sertão, fazendo referência histórica à Guerra de Canudos (1896-1897), ou ainda como no drama barroco de *Terra em transe* (1967), ou até mesmo com a teatralização brechtiana sobre a miséria rural em *O dragão...* (1969), agora, com *A idade da Terra* (1980), Glauber provoca uma virada no seu projeto dramaturgico e evoca os mitos fundadores do Brasil sob a perspectiva de um cristianismo terceiro-mundista, tricontinental. Através do recurso da analogia, Glauber articula temporalidades históricas separadas por centenas de anos amarradas sob o signo da decadência, da crise, e contadas através de parábolas, como a própria vida de Cristo era contada.

Glauber tinha de expor, para efeito de sua filosofia da história, o oposto-correlato, ou seja, o mundo de ascensão e vitalidade capaz de sugerir alguma boa nova numa conjuntura histórica que efetivamente o sufocava. E esta oposição entre degenerescência (dos de cima) e regeneração (vinda de baixo) inscreveu a experiência contemporânea num Grande Plano, terminando por repor, à letra, o paradigma maior da própria formulação da ideia de decadência dentro da tradição historiográfica: a queda do Império Romano e a emergência do cristianismo como religião popular na periferia da ordem mundial. A iconografia da corrosão do poder reencontra, com Glauber, a sua formulação de origem e sua base religiosa. (XAVIER, 1998, p. 165)

Como observa Mateus Araújo entre os anos 1960 e 1970, a questão da representação da história no cinema de Glauber “permaneceu constante e fundamental”, mas, na busca por sempre romper com os dogmas da representação promovida pela narrativa clássica, “a maneira de concebê-la e de figurá-la nos filmes parece ter sofrido uma inflexão”.¹⁸³ Se analisarmos a maneira de Glauber figurar as relações de poder entre os agentes históricos implicados em dois filmes distintos como, por exemplo, *Terra em transe* e *A idade da Terra*,

¹⁸² XAVIER, 2004, p. 24.

¹⁸³ ARAÚJO, 2017, p. 64.

veremos com clareza essa inflexão. No primeiro, a *Explint* é apenas um murmúrio, uma sombra que paira sobre o lacerdista Díaz e o conduz ao poder num golpe de Estado, como se a multinacional fosse apenas uma tutora, enquanto que Díaz é um mero funcionário a exercer seu papel na colônia. Já no segundo, o imperialismo aparece metamorfoseado num *representante* dos interesses estrangeiros no Brasil, encarnado na figura grotesca e extravagante de Brahms, chegando de avião em Brasília ao som da *Tábua de esmeralda*, de Jorge Ben, fazendo alusão ao El Dorado, como se fosse um conquistador e, ao mesmo tempo, um náufrago à beira de um colapso nervoso, tresloucado, emaranhado nas tramas sórdidas do Poder, envolto em conspirações, golpes de estado, alvejado por traições no país conquistado, que o querem liquidar e desejam tomar seu lugar.

As experiências de pesquisa vividas com *História do Brasil* (abarcando quase quinhentos anos de História), o processo de escrita do roteiro de *O nascimento dos deuses* (abarcando a História antiga, Ciro da Pérsia, Alexandre, etc.), contribuíram para o alargamento espaço-temporal da sua abordagem sobre a História, transformando de vez a escala da sua utilização nos filmes consecutivos:

O alargamento espacial se fez assim acompanhar de um alargamento temporal do seu mundo, num esforço crescente de totalização que almeja o plano macro mas também desde ao micro, incluindo a esfera do sujeito em seus filmes, nos quais abre uma clivagem entre o que há de histórico na encenação e o que há de histórico na reflexão em voz alta do cineasta. (ARAÚJO, 2017, p. 85)

O autor nos mostra que através dos monólogos *over*, os filmes de Glauber transitam de um condensamento histórico-temporal como em *Deus e o diabo...* e *Terra em transe* para um “dilatamento do tempo histórico”, evocado em *Cabezas Cortadas*, *Claro* e *A idade da Terra*, por exemplo, onde a novidade de tais monólogos, a saber, o fato de conterem a vulcânica voz do próprio Glauber, irrompendo como mobilizadora de uma História diferente daquela inscrita na forma dos filmes, instaura uma “clivagem entre uma História encenada nos filmes e uma outra História paralela”¹⁸⁴, ensejando esse dilatamento por meio da relação que estabelecem entre encenação e evocação da história. Esse “hiato temporal”, explicitado por Araújo, cria modulações políticas e epistêmicas. Para o autor, a “inserção da História do Brasil na História Mundial” reaparece na estrutura d’*A idade da Terra*, mais precisamente

¹⁸⁴ ARAÚJO, Mateus. Figurações da história no Glauber Rocha maduro. In: [S.l.: s.n.], 2017, p. 71.

relacionado ao seu último e longo monólogo *over*, apelidado por Ismail Xavier de “Sermão do Planalto”.¹⁸⁵

O rearranjo nos anos 1970 da articulação entre diacronia e sincronia na visada histórica dos filmes dá lugar a uma verdadeira poética do anacronismo na figuração da História (em *Cabeças Cortadas e Claro*), que incide pontualmente em seu primeiro e único exercício fílmico de estrita historiografia diacrônica (*História do Brasil*) e desemboca no afresco trans-histórico da *A idade da Terra*. Desde *Cabeças Cortadas* começa a ficar mais nítida uma visada transepocal na figuração glauberiana da História, que tempera a diacronia de *História do Brasil*, se traduz na superposição da épocas no interior de cenas de *Cabeças Cortadas e Claro*, e se dissemina na concepção mesma de *A idade da Terra*. (ARAÚJO, 2017, p. 73)

A análise que faz Mateus Araújo da dualidade encenação/reflexão presente no estilo de Glauber ao longo de sua trajetória cinematográfica aponta para uma transformação formal ocorrida nos seus filmes tardios, nos quais podemos perceber o gradual desaparecimento da diacronia nas encenações ao ponto de tornar-se residual nos últimos filmes. Essa “diacronia residual”, diz o autor, na maior parte das vezes, está inserida como forma de reflexão nos monólogos em *voice over*, enquanto que a sincronia histórica interna aos filmes se dá através da sobreposição de imagens que promovem um anacronismo narrativo. A “poética do anacronismo”, como define Araújo, presente nos filmes *Cabeças Cortadas*, *História do Brasil* e *Claro*, pode ser vista em *sincronia metodológica* com seu derradeiro *A idade da Terra*, cuja complexidade espaço-temporal é notável.

Outra faceta dessa “diacronia residual” é a relação, digamos, de identificação que os personagens deste filme possuem com personagens de filmes anteriores, muito por causa da imediata relação que o espectador, conhecedor da obra cinematográfica de Glauber, faz dos atores com seus papéis correspondentes em cada um. Como se sabe, a escolha de Glauber para cada ator/atriz fazer um determinado papel em *A idade da Terra* não é inconsequente. Brahms, interpretado por Maurício do Valle, “já foi” Antônio das Mortes em *Deus e o diabo... e O dragão*. O Cristo-negro, interpretado por Antônio Pitanga, “já foi” o Firmino de *Barravento*. O Cristo-punk, interpretado por Geraldo del Rey, “já foi” Manuel em *Deus e o diabo....* Mesmo quando a atriz não corresponde ao personagem anterior, Glauber procura utilizar alguém que suscite a associação: Danuza Leão, por exemplo, interpreta uma personagem que “já foi” Marlene em *Der leone...*, interpretada pela italiana Rada Rassimov.

¹⁸⁵ ARAÚJO, 2017, p. 67.

Tarcísio Meira interpreta o Cristo-colono, que em diversos sentidos (alguns dos quais exploraremos mais pra frente) pode ser associado aos Diaz de *Terra em transe* e *Cabezas Cortadas*.

Acreditamos que nenhum desses exemplos procura demonstrar uma associação direta, objetiva entre os personagens dos filmes anteriores e os de *A idade da Terra* de forma a traçar uma relação puramente teleológica entre as situações de cada um em cada filme, em consonância com uma certa ideia de continuidade histórica na abordagem de Glauber ao longo de sua vida cinematográfica.

O que interessa aqui é apontar essa relação de “ancestralidade” que se instaura nos personagens do filme, a partir de abertura de Glauber da sua escala histórica de abordagem discursiva que, neste filme, aparece representada objetivamente, mas encarna residualmente uma diacronia ao evocar um parentesco fisionômico que, ao invés de ficar retido no filme como índice histórico, atravessa temporalmente sua obra, como indício crônico.

2.3 Cenários de luz

Em diversos momentos do filme, Glauber trabalha com fontes de luz diferentes ao mesmo tempo. Em vários deles, o ambiente/paisagem panorâmica do *scope* é quase sempre iluminado pela luz solar tropical enquanto que, em primeiro plano, quase sempre incidindo sobre os atores, há uma luz proveniente de rebatedores posicionados em *contra-plongée*. Tal mecanismo permite que Glauber instaure um tipo de contraste inusual: não entre luz e sombra (como é comum e até mesmo “normal”, em virtude das questões envolvendo a relação propriamente física entre luz e sombra), mas entre luz e luz, entre focos de luz diferentes, entre texturas luminosas distintas, variações de diafragma, (não como quem filma a cena, mas como quem prepara a câmera no *set* para a filmagem), escurecendo subitamente as filmagens. A natureza da fonte, inclusive, é diferente, abrindo possibilidades de exploração da dualidade entre a luz tropical do sol “imóvel” e essa espécie de “luz de ribalta” móvel, por vezes, agitada “atabalhoadamente”.

Para Jean-Claude Bernardet, “essa iluminação cria uma ruptura na perspectiva, como se atores e fundo – embora os vejamos na mesma imagem – pertencessem a espaços diferentes”.¹⁸⁶ Isto quer dizer que a relação entre fundo e figura agora se dá num espaço

¹⁸⁶ BERNARDET, Jean-Claude. Apresentação. In: *A idade da Terra: um filme em questão*. Revista Filme Cultura. n. 38/39, ano XIV, ago/nov, 1981, p. 59.

heterogêneo, artificializado pelo recurso estilístico e que, segundo Bernardet, pode ser até mesmo uma forma de conceber a história.

Disse que os rebatedores criam um espaço *onde*: não é exato. O espaço do filme não é um espaço onde coisas, quaisquer que sejam, aconteçam. O espaço não é o suporte da ação, o seu recipiente. O espaço e a luz são os personagens principais, são o tema do filme. A eles a ação está subordinada. (...) E esse espaço absorve o tempo. Não há desenrolar em *A idade da Terra*. As alegorias são essências. Há o tempo da projeção, mas o tempo histórico está coagulado. Por isso, pode-se passar à vontade de uma figura alegórica à outra, e volta à anterior, nada prende ou sucede nada. As essências são eternas e imóveis, são dadas de uma vez. (BERNARDET, 1981, p. 60)

Vale lembrar que o primeiro plano do filme, aquele que Ismail Xavier chamou de “alvorada literal”¹⁸⁷, isto é, o *nascer-do-sol no Palácio Alvorada* é justamente o único onde a diferença entre luz móvel e luz imóvel se inverte, já que sua duração nos conecta com a luz móvel da aurora que se estende até o momento em que todo o quadro é tomado por um brilho incandescente e “vem sublinhar, duplicar, recuperar o percurso simbólico de nomeação do Edifício isolado na paisagem”.¹⁸⁸ Esta imagem metonímica que *amanhece* o filme na sala de cinema, quando ele começa na tela, tem um ar “empostado”, segundo Xavier, é “convencional” em face do lugar onde ele se posiciona no filme (na abertura) e possui um parentesco com diversas alvoradas em *scope* advindas do *western* e similares.

Entretanto, gostaríamos de fazer uma ressalva para o fato de que a duração do plano excede seu sentido representativo de abertura, dado pelo efeito dramático que poderia suscitar ao espectador de acordo com sua utilização para tal propósito. Porém, o propósito de Glauber aqui não parece ser provocar uma abertura que coincida com o fechamento. A música disruptiva de Naná Vasconcelos¹⁸⁹ vem ressaltar o caráter extrapolador da duração do plano em face do objetivo pressuposto pelo seu posicionamento teleológico.

A maneira peculiar de Glauber lidar com a luz em *A idade da Terra* não se resume apenas a experiências lúdicas com o diafragma da câmera, com os rebatedores e com as regras da fotometria. A incorporação de “erros” e “acidentes” chega a níveis

¹⁸⁷ XAVIER, Ismail. Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto. In: *A idade da Terra: um filme em questão*. Revista Filme Cultura. n. 38/39, ano XIV, ago/nov, 1981, p. 69.

¹⁸⁸ Ibid. p. 69.

¹⁸⁹ Faixa 1 do disco *Amazonas*: Philips – 6349.079. Record Company – Companhia Brasileira de Discos Phonogram. Recorded At – Phonogram Studios, Rio De Janeiro, 1973.

sofisticadíssimos, numa mistura entre ousadia e senso de oportunismo em face das potencialidades do material que se tem para trabalhar.

Em uma cena, ao final do filme quando o trio Brahms, Danuza e o Cristo-guerrilheiro encenam o ocaso do imperialismo num ambiente onde, ao fundo, praticamente a única coisa que se vê nitidamente é uma propaganda da Coca-Cola, uma “luz” fulgurante toma a lateral direita da tela, bruxuleando de acordo com o movimento da película no projetor, de tal forma que se assemelha ao fogo, como o de uma fogueira. A semelhança com uma fogueira é tão eficaz que em certos momentos vê-se, inclusive, uma espécie de *flashes* azuis e violetas cortarem quase a totalidade das margens horizontais do quadro, de uma ponta à outra, como se fossem as pontas das labaredas queimando o potássio das madeiras das árvores. Tal efeito foi causado, como se sabe, por causa de um acidente (dessa vez não metafórico) com os negativos enquanto estavam na lata, o que acabou por expô-los à luz, literalmente queimando a película em uma questão de segundos antes de a lata ser fechada novamente.¹⁹⁰ Enquanto a maioria dos artistas entenderia aquilo como um sinal “grotesco” de que a sequência exposta à luz direta estaria condenada, Glauber, em sua epifania, entende aquilo como uma alegoria para o “fogo da crise do capitalismo”. Nas palavras de Meyerhold, “subordinando o psicologismo à função cenográfica”.¹⁹¹

Eduardo Mascarenhas, buscando encontrar a motivação de Glauber para tais aspectos, tão característicos deste filme, tentaria vocalizar o cineasta dizendo: “A nada ou a ninguém cabe o monopólio da magia. Num certo sentido, [Glauber] busca devolver ao real a sua magia, dele subtraída pela arte. Incluir realidade no mágico, incluir magia na realidade parece ser sua intenção.”¹⁹² Quando escreveu a “Eztetyka do sonho”, em 1971, Glauber já dizia que “a arte revolucionária deve ser uma *mágica* capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”.¹⁹³

Uma das críticas ao teatro “naturalista”, feitas por Meyerhold, é de que seu princípio está fundamentado na *imitação da natureza*, isto é, *em cena tudo deve parecer real*. Visando esse objetivo, mobiliza-se uma quantidade sem-fim de apetrechos, parafernálias e

¹⁹⁰ Informação tirada do filme *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini (2007), aos 01:01:51.

¹⁹¹ MEYERHOLD, 2012, p. 216: “E por isso é que em todos os teatros onde reinava o grotesco era tão considerável a parte cenográfica, no sentido mais amplo da palavra (no teatro japonês). Não apenas as instalações eram cenográficas, ou seja, a arquitetura do palco e o teatro. Também era cenográficos: a mímica, os movimentos corporais, os gestos, as poses dos atores, que eram expressivos através da cenografia. E também por isso é que nos recursos do grotesco existem elementos da dança; apenas por meio da dança é possível subordinar a ideia do grotesco à função cenográfica.”

¹⁹² MASCARENHAS, Eduardo. *Glauber - o sobredeterminado e o amor*. In: Filme Cultura, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981. p. 65.

¹⁹³ ROCHA, 2004, 251.

maquinários, que substituem o ator no seu ofício, ao passo que procura incorporá-lo à sua eloquência naturalista, ao cenário que reproduz uma determinada época tal como uma vitrine exhibe as “peças de um museu”, copiando um determinado estilo histórico, ou “ilustrando textos dramáticos com pintura decorativa cênica.” Meyerhold propunha, na contramão desse princípio, um teatro em cuja cena se pudesse, digamos, *experimental o artificial*, considerando que o teatro não deveria procurar querer que tudo fosse “como na vida”, “extraindo do objeto o racional”, tal como se convinha no tradicional “teatro de humores” de Stanislavski.¹⁹⁴

Pode-se atulhar um palco enorme com todos os detalhes possíveis e ainda assim não se acreditar que se está diante de um navio. Ah, que tarefa mais difícil representar em cena o convés de um navio em movimento! Bem, então que só uma vela fechando toda a cena construa o navio na imaginação do espectador. “Dizer muito pouco – este é o objetivo. A sábia economia em grande riqueza é tudo para o artista. Os japoneses desenham um ramo florido e têm a primavera. Nós desenhamos toda a primavera e não temos nem sequer um ramo florido! (MEYERHOLD, 2012, p. 119)

De acordo com a visão de Meyerhold, não se pode considerar uma obra de arte aquilo que “não dá nada à fantasia do espectador”¹⁹⁵: “a cena deve dar tudo o que da forma mais fácil ajuda o espectador a restaurar em sua imaginação a situação requerida pela fábula da peça”, isto é, apenas o necessário para conduzir a fantasia do espectador pelos caminhos predeterminados pela dramaturgia, deixando que a fantasia cumpra seu papel. Segundo ele, o teatro da Idade Média se afirmava sem o aparato cênico – que posteriormente veio a se amalgamar à tradição do teatro – “graças à fantasia viva do espectador”¹⁹⁶, em movimento com a fantasia perene da experiência artística. O teatro naturalista, criticado por ele, rompe no espectador justamente a capacidade de, aliado à fantasia, completar a imagem onírica do jogo cênico e a capacidade do ator de, apoiado no jogo cênico, operar esse “despertar”: “esse teatro desconhece completamente o *jogo da sugestão*”.¹⁹⁷

Despertar, enfeitiçar, a fantasia seria então a maneira como a obra de arte poderia influenciar seus interlocutores. A fantasia nunca pode ficar dispersa. É ela que a arte mobiliza. Por essa razão é que Meyerhold entendia o papel do diretor como sendo um dilema,

¹⁹⁴ A abordagem completa da crítica de Meyerhold ao “teatro naturalista” pode ser vista no seu livro *Do teatro* (p. 40-55), lançado pela editora Iluminuras em 2012, de onde foram tiradas todas as citações incluídas neste parágrafo.

¹⁹⁵ MEYERHOLD, 2012, p. 43.

¹⁹⁶ MEYERHOLD, 2012, p. 46.

¹⁹⁷ MEYERHOLD, 2012, p. 43 (grifo meu).

atravessado por duas determinações antagônicas: ou inibir a liberdade criativa do ator e do espectador, centralizando-a nele, monopolizando o manuseio da magia, ou liberá-la totalmente, forçando o espectador a “não apenas contemplar, mas a criar (ainda que em um primeiro momento apenas na esfera de sua própria fantasia)”.¹⁹⁸ A fantasia do espectador é mobilizada sob a intervenção de duas formas da percepção: “as palavras para o ouvido e a plástica para os olhos”.¹⁹⁹ Por isso, liberar a fantasia do espectador era importante de um ponto de vista estético.

E o próprio Glauber, por sua vez, quando perguntado sobre “o que é o filme *A idade da Terra*”, durante o Festival de Veneza de 1981 diz, de forma semelhante a Meyerhold: “cinema é para ver e para ouvir”.²⁰⁰ Se na perspectiva do cinema novo até a luz é nova, então fazer cinema no Brasil não seria uma questão de “fotografismo”²⁰¹ e sim de *verdade*: “enquanto o cinema mantiver em sua elaboração as alienações dos iluminadores, retocando de luz uma realidade, de atores teatrais viciados e das estruturas do argumento, não conseguirá fugir de uma realidade relativa.”²⁰²

2.4 Verdade e forma

No poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, quando lemos “o poeta é um fingidor”²⁰³, a primeira impressão que se têm – a julgar pela comum conotação que se dá em nossos dias atuais à palavra “fingidor” – é de que Pessoa diz que o poeta é, digamos, um “mentiroso”, um farsante, que finge a verdade, que falseia a realidade. Entretanto, não é exatamente esse o sentido que o poema carrega. Mas não porque o verso em questão seja uma metáfora para algo, tampouco porque a palavra “fingir” esteja sendo empregada com um sentido “próprio” de Pessoa, etc. Fingir, na verdade, tem sua raiz etimológica na palavra em latim, *fingere*. Nas *Etimologias* de Isidoro de Sevilla, encontramos a seguinte definição:

Chama-se fictilia, “louça”, porque é feita e moldada (*fingere*) com barro, já que *fingere* significa “fazer”, “dar forma”, “plasmear”; daí os oleiros (*figuli*) levam o seu nome. E chama-se vas fictile não porque

¹⁹⁸ MEYERHOLD, 2012, p. 43.

¹⁹⁹ MEYERHOLD, 2012, p. 80.

²⁰⁰ Em entrevista já mencionada anteriormente. Ver nota 11.

²⁰¹ ROCHA, 2004, p. 52.

²⁰² Miguel Torres bom cabra”, *Diário de Notícias*, Salvador, 6 de jan. 1963. Suplemento Artes e Letras. In: ROCHA, 2004, p. 57.

²⁰³ Fernando Pessoa. *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995). p. 235. 1ª publ. In: *Presença*, nº 36. Coimbra: nov. 1932. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/4234> < Último acesso em 02/05/22 >.

"finge" o que é mentira, mas porque lhe é dada uma forma e adquire um certo aspecto. (SEVILLA, 1994, p. 505)²⁰⁴

Essa raiz etimológica parece estar na definição mesma do pensamento estético de Meyerhold, por exemplo, que aplicava esse conceito à arte do ator:

O artista da cena é o mesmo que o escultor ante uma massa de argila de barro: ele deve concretizar de forma tátil o mesmo conteúdo que o escultor – os impulsos de sua alma, seus sentimentos. Ao pianista servem de material os sons do instrumento no qual ele toca, ao cantor, sua voz, ao ator, seu próprio corpo, sua fala, sua mímica, seus gestos. A obra executada pelo artista serve como forma para sua própria criação. (MEYERHOLD, 2012, p. 60)

Ou de Andrei Tarkovski, que resgata essa mesma metáfora do *barro* usada por Meyerhold para dizer que, por excelência, o cinema é a arte de *esculpir o tempo*, isto é, o material com o qual o cinema trabalha é o *tempo*:

Qual é a essência do trabalho de um diretor? Poderíamos defini-la como “esculpir o tempo”. Assim como o escultor toma um bloco de mármore e, guiado pela visão interior de sua futura obra, elimina tudo que não faz parte dela – do mesmo modo o cineasta, a partir de um “bloco de tempo” constituído por uma enorme e sólida quantidade de fatos vivos, corte e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica. (TARKOVSKI, 2010, p. 72)

No caso do cinema, esculpir não tem o sentido de moldar e sim de modular, justamente porque o tempo é variável. O ato de multiplicar mundos cada qual com sua própria temporalidade, porém de forma isocrônica. Nas palavras de Deleuze, “moldar é modular de maneira definitiva; modular é moldar de maneira contínua e perpetuamente variável”.²⁰⁵ A modulação da matéria fílmica põe em movimento a impossibilidade do revelar e do falsificar dialetizando com a história.

²⁰⁴ Tradução nossa. Na versão original: "Se llama fictilia, "loza", porque se fabrica y moldea (fingere) con barro, pues fingere significa "hacer", "dar forma", "plasmarse"; de ahí toman su nombre los alfareros (figuli). Y se denomina vas fictile no porque "finja" lo que es mentira, sino porque se le da una forma y adquire un aspecto determinado.

²⁰⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2013, p. 39.

A câmera é um objeto que mente. Falando uma vez sobre o *cinema-vérité*, Louis Malle disse que toda vez que um diretor limita um espaço da realidade pelo enquadramento, está mentindo sobre aquela realidade, pois a decompõe segundo uma convenção. O autor mente sobre o real *motivo* por um impulso interior: mas é através desta determinada posição de olhar que ele capta a *verdade do espaço escolhido*. (ROCHA, 2003, p. 50)

O compromisso de fazer um *cinema-verdade* mesmo em face dos riscos advindos de todas as direções e encarnados em todos os aspectos da produção, da distribuição e da exibição cinematográfica é condição *cine-qua-non* para a consolidação do cinema novo como uma vanguarda estética e política, isto é, um cinema que tem o compromisso de intervir na realidade do momento histórico em que se encontra, insurgindo a força do novo na vida social e contribuindo para a transformação da realidade à sua volta.

O *cinema-verdade* não é um tipo de cinema, passível de se resolver numa questão técnica do documentário; é todo o cinema de autor que é *cinema-verdade*. O *cinema novo* encarna tal axioma não só porque tem a coragem de se postar no centro das relações sociais e encarar os fatos decisivos, mas também porque entende que o cinema é um autoconhecimento, uma exploração das possibilidades de “estar no mundo” que não comporta definição prévia, e requer a renovação constante dos seus riscos diante de uma realidade imprevista. (XAVIER, 2003, p. 16)

Ao longo do tempo, Glauber ficou conhecido pela veia profética que suas obras transpareciam. Como não lembrar do prefácio de Paulo Emílio Sales Gomes ao livro de 1977 sobre o cineasta, que se consagrou na consciência popular como um consenso?²⁰⁶ É comum dizer que a retórica do discurso dos filmes de Glauber se manifesta, digamos, num “tom profético”. Isto ocorre porque ela está ligada a um modo de *veridicção aletúrgica*, que o cineasta mobiliza como um exercício de alteridade. Se recorrermos a Foucault para averiguar etimologicamente o significado de “aleturgia”, veremos que é “a produção de verdade, o ato pelo qual a verdade se manifesta”.²⁰⁷

As questões das artes e da filosofia com relação a verdade são inúmeras e remontam a Sócrates, que Foucault vai privilegiar em seu estudo a respeito da *parresía*, e de onde ele tirará suas reflexões sobre os modos de discurso da verdade. O “alto grau de compromisso

²⁰⁶ “Restaria lembrar que Profeta (sic) não tem obrigação de acertar, sua função é profetizar. Através de filme, escrita, fala e vida, Glauber tornou-se uma personagem mágica de quem não é fácil ser contemporâneo e conterrâneo. Ele é uma de nossas forças e nós, Brasil a sua fragilidade.” ROCHA, 1977, p. 9.

²⁰⁷ FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 4.

com a verdade”²⁰⁸ que Glauber preconiza na “estética da fome”, como sendo o diferencial do Cinema Novo, já estava estabelecido como princípio moral desde os primeiros movimentos reflexivos daquela turma. Lembramos aqui rapidamente o arroubo epifânico²⁰⁹ de Paulo César Saraceni que serviu de epígrafe para o artigo *O cinema novo* (1962), de Glauber, que marcou o debate sobre a relação entre geração e movimento no campo da arte de vanguarda. Também não à toa o jovem Godard provocava seus interlocutores dizendo que o cinema é a verdade a 24 quadros por segundo. O filósofo Luigi Pareyson, por sua vez, dizia que a busca da verdade pode “conferir-lhe [à filosofia] um êxito artístico e conseguir confiar a verdade mais à expressão insubstituível da poesia do que à enunciação precisa do raciocínio”.²¹⁰

Para além da questão da verdade como princípio moral, que implicava numa resposta política que deveria ser coerente com os pressupostos cinematográficos cultivados, ao longo do tempo, Glauber foi modificando seu estilo cinematográfico sutilmente, permitindo que a questão da verdade estivesse cada vez mais implicada em pressupostos também estéticos e pudesse ser refletido até mesmo na forma do seu cinema. Desta maneira, diversas cenas dos seus filmes tardios carregam a marca dessas transformações.

Não obstante inúmeras e muito boas análises a respeito da cinematografia de Glauber extraírem dela exemplos facilmente atribuídos às características do profeta, entendemos que cabe aqui algumas ressalvas a respeito desta denominação. Estamos convencidos de que se Paulo Emílio chama Glauber de “profeta” é provavelmente mais por mera convenção no uso de uma palavra que aproxima o cineasta de alguns de seus personagens, do que porque Glauber de fato “fazia profecias”. Essa forçosa semelhança elide, inclusive, uma importante diferenciação que se deve fazer entre os personagens de Glauber e o próprio autor, no sentido de precisar as diferenças entre os elementos discursivos que ambos mobilizam nas obras.

No filme *Anabazys* (2007) de Paloma Rocha e Joel Pizzini, aos sete minutos e cinquenta e três segundos, começa um *voice over* de Glauber na qual ele próprio rejeita a pecha de profeta desmistificando seu talento e sagaz inteligência, genuínas representantes de uma estética brasileira, tal como outros integrantes e filmes do Cinema Novo. Ele ressalta que o estudo, o trabalho e a crítica são os pontos chave para se intervir no mundo a fim de criar algo novo, transformando-o.²¹¹

²⁰⁸ “Uma estética da fome”, *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro 1 (3): 165-179, jul. 1965. In: ROCHA, 2004, p. 65.

²⁰⁹ “O cinema novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade”. Cf. ROCHA, 2004, p. 50.

²¹⁰ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 47.

²¹¹ “Dentro do Brasil é possível vigorar uma teoria artística nova que tenha influência. Isso não porque eu seja profeta, isto é apenas porque eu sempre estudei com critério para poder ver da forma mais ampla possível os componentes de um processo, porque criar um cinema novo (...) uma coisa é conquistar o público, como

No que me concerne, quando filmo, certamente não faço economia de fantasia e de imaginação, mas procuro, todavia, fazer um cinema estruturado e guiado por um pensamento que deve ser claro, não ambíguo, isto é, nos meus filmes as situações políticas são esclarecidas desde as primeiras sequências, de modo que o espectador possa ser liberado desses fantasmas e colocar-se livremente defronte do filme. (ROCHA, 2004, p. 300)

Trocando em miúdos, queremos defender que, com este filme, Glauber não “profetiza”, isto é, ele não faz propriamente um exercício de *revelação*, de mediação entre aquilo que é dito e o interlocutor “comum”, impossibilitado de conhecer sozinho determinada manifestação daquilo que é verdadeiro, do real. Entendemos que Glauber não se assemelha aos profetas que *traduzem* a linguagem de um ente, como se só ele a compreendesse. Diferentemente dos filmes anteriores (uns em grau, outros em natureza), o *modo de veridicção aletúrgica*, neste filme, está ligado à *parresía*, conceito que Foucault privilegia no seu último curso no Collège de France (1983-1984)²¹², opondo-o às estruturas epistemológicas que tornam possível um conhecimento da verdade, porque visa estudar a relação entre o sujeito e os seus interlocutores, que depende de uma maneira de dizer a verdade. O sujeito, portanto, está implicado nessa relação e se transforma, de uma perspectiva ética, à medida que ela se dá. A *parresía* é definida pela maneira como aquele que diz a verdade se manifesta, representa a verdade que diz e é identificado pela sociedade como quem diz tal verdade.

Não se trataria, de modo algum de analisar quais formas do discurso tais como ele é reconhecido como verdadeiro, mas sim: sob que forma, em seu ato de dizer a verdade, o indivíduo se constitui e é constituído pelos outros como sujeito que pronuncia um discurso de verdade, sob que forma se apresenta, a seus próprios olhos e aos olhos dos outros, quem diz a verdade, [qual é] a forma do sujeito que diz a verdade. (FOUCAULT, 2011, p. 4)

Miguel Chaia e Telmo Estevinho já haviam suscitado uma relação entre o conceito trazido por Foucault e o cinema de Glauber²¹³, mas gostaríamos de nos debruçar um pouco

Joaquim Pedro fez com *Macunaíma*, outra coisa é explorar o público. Os cineastas não querem viver a aventura da conquista.” Trecho da fala de Glauber Rocha no filme *Anabazys* de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Paloma Cinematográfica, Rio de Janeiro, 2007.

²¹² FOUCAULT, Michel [1926-1984]. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

²¹³ CHAIA&ESTEVINHO, 2020, p. 18.

mais sobre o assunto. Antes de tudo, é importante frisar essa diferença entre o *discurso* e a forma. Segundo Foucault, a *parresía* significa, etimologicamente, “dizer tudo”, mas não qualquer “tudo”, tampouco qualquer “dizer”.²¹⁴

Há várias maneiras de dizer a verdade, isto é, há várias *modalidades do discurso verdadeiro* e o que o autor nos mostra é que a *parresía* é uma delas. Consiste em dizer a verdade sem dissimulação, sem orná-la com um determinado estilo ou retórica, sem cifrá-la ou mascará-la sob uma aparência eufêmica. Além disso, “é preciso não apenas que essa verdade constitua efetivamente a opinião pessoal daquele que fala, mas também que ele a diga como sendo o que ele pensa, [e não] da boca pra fora”.²¹⁵ O marco metodológico definido por Foucault vai opor a *parresía* a outras três modalidades do discurso verdadeiro: a do profeta, a do sábio e a do professor. Para não nos alongarmos muito, abordaremos em linhas gerais apenas a oposição feita entre o parresiasta e o profeta, que é da qual julgamos haver mais substrato para nossa reflexão sobre a obra de Glauber Rocha.

A posição do profeta diante do mundo é meditativa. Sua fala é sempre intermediária de algo ou alguém, normalmente um Deus (ou um demiurgo), cuja palavra é uma verdade externa ao profeta, que ele precisa decifrar, vir a conhecer para então poder revelar. Dá a conhecer por meio da revelação. A língua que o profeta traduz é uma língua que o seu interlocutor só conhece graças a ele. O profeta é aquele que atravessa temporalmente a realidade assimilável, através de um exercício de *veridicção digressiva*. A mensagem que ele passa vem de outro tempo, normalmente de um porvir etéreo. Por isso é comum dizer que o poeta “prevê o futuro”, embora isto faça com que a mensagem chegue quase sempre envolta em *mistério*: uma fala carregada de *metáforas* que para ser interpretada é necessário um árduo trabalho do interlocutor.

Essas características, quando atribuídas ao cinema de Glauber, fazem-no parecer, aos olhos do senso comum, arrogantemente intelectual, cujo intelecto é demasiado “enigmático” em contradição com sua pretensão ao didatismo. É claro que sabemos das características líricas, por exemplo, que validam esteticamente, por assim dizer, alguns de seus filmes como sendo “proféticos” e não temos aqui a intenção de rejeitar tais atributos como se não pertencessem à estética glauberiana.

Ao ler, por exemplo, o livro de Ismail Xavier, *Sertão-mar*, é abordada a contradição do personagem Firmino em *Barravento*, que assume “um tom doutrinário, de profeta que

²¹⁴ FOUCAULT, 2011, p. 10.

²¹⁵ FOUCAULT, 2011, p. 11.

detém a mensagem fundamental”.²¹⁶ Entretanto, sua revolta está situada na chave do choque entre a consciência da vivência urbana que teve e a experiência passada de Buraquinho, todas as duas organizadas, no filme, através da forma narrativa descentrada e no jogo de compensações entre o tempo teleológico e a circularidade dos acontecimentos.

Em um esforço de clareza dialética, o discurso histórico de Glauber desde sempre teve essa preocupação com a construção de um olhar amplo e complexo. Apesar da aparência profética, que conduz alguns personagens dos filmes de Glauber à representação, confundirem-se com o estilo da narrativa do próprio filme, a obra como uma unidade nos apresenta um outro aspecto da verdade, menos enigmático, menos mistificador.

O que nos interessa ressaltar é que em *A idade da Terra* há uma transformação no seu estilo, que diz respeito, dentre outras coisas, ao modo de *veridicção* que, nesse caso, opera não como *episteme*, mas sim como um vínculo de fé. É precisamente esse o sentido implicado na afirmação de Glauber de que o cinema é, para ele, uma *religião*²¹⁷, isto é, que *A idade da Terra* se estrutura a partir de um regime de crenças e sincretismos para organizar seu discurso sobre a História. Suas alegorias, para usar as palavras de Xavier, são montadas de forma a gerar oxímoros dos mitos de formação nacional: “o Cristo no seio do povo é hedonista, o matriarcalismo é messiânico, o regime é autoritário mas o tecido da vida é antecipação de um futuro democrático”.²¹⁸

Já o parresiasta não representa a ninguém, ele fala em seu próprio nome, ele pensa por si mesmo, por isso sua fala é franca. Portanto, seu discurso não demanda um esforço demasiado de interpretação por parte do interlocutor, porque ele tanto não tem nada a revelar quanto não tem nada a esconder: o parresiasta dá a ver ele mesmo todas as faces daquilo que diz ou que encena. As várias faces de Cristo em *A idade da Terra* se aglutinam num discurso sobre a verdade do cristianismo no Terceiro Mundo justamente porque dão a ver, em cada Cristo, um modo de veridicção diferente que juntos formam o *ethos* do ser social brasileiro. O discurso não se faz no tempo porvir. Ele trata das questões da história humana na atualidade do lugar de onde pensa e age, de forma *crônica*.

A *parresía* se manifesta quando o sujeito, expondo-se à vida social (*pólis*) como quem diz a verdade, manifesta primeiramente um vínculo entre o que diz e o que pensa, implicando-se inteiramente nesta relação, pois possui o comprometimento ético de dizer o que ninguém ousa, da maneira mais clara que lhe couber. Segundamente, ele põe em xeque o

²¹⁶ XAVIER, 2007, p. 33.

²¹⁷ Aos 11:11 do filme *Anabazys* de Paloma Rocha e Joel Pizzini. Paloma Cinematográfica, Rio de Janeiro, 2007.

²¹⁸ XAVIER, 1998, p. 180.

vínculo entre ele e o(s) interlocutor(es). Desta maneira, o sujeito coloca suas redes e relações de que participa (como parte de seu ser político) em risco: risco de abalar os regimes sensório-motores, forçando-os até o inassimilável da comunicação, ao ponto de desfazê-la enquanto uma relação entre interlocutores – que é justamente o que enseja o seu discurso; risco de suscitar no interlocutor certas condutas que podem chegar até mesmo à violência contra aquele que fala. Por essa razão, Foucault entende que a *parresía* é “a verdade, no risco da *violência*”.²¹⁹ É justamente este risco que exige do *parresiasta* uma certa *coragem* de dizê-la (a verdade) sem delongas, a despeito (ou, necessariamente, em virtude) do perigo ante as reações potencialmente provocadas por essa manifestação.

Tal risco já era muito bem avaliado por Glauber. Ele considerava que para fazer cinema no Brasil era preciso uma dose de insolência e demonstrava estar ciente das consequências e dos desafios de estabelecer uma interlocução com o público, com a massa, com o povo, sendo um artista de vanguarda. Em carta enviada de Roma para Alfredo Guevara, em 01º de agosto de 1967, ele diz o seguinte sobre o roteiro de *América nuestra*:

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 sua opressão colonizadora, pode CRIAR. Tenho muita fé neste filme, é a única coisa que QUERO E POSSO FAZER, acho que será uma contribuição para a Guerra Geral das Américas e estou disposto a assumir todos os riscos e consequências para fazê-lo. [SIC] (ROCHA, 1997, p. 293)²²⁰

Essa posição também era compartilhada por alguns de seus interlocutores. Tomemos como exemplo o que diz Luiz Rosemberg Filho, por meio de carta enviada do Rio de Janeiro, em 1970, disse à Glauber: “Não compactuar com quem quer que seja, nem mesmo com o espectador”.²²¹

2.5 Uma épica-didática lúdica

Para Foucault, a maneira como a *parresía* se organiza, se desenvolve, a maneira como ela flui nas relações políticas e estéticas entre os interlocutores, é por meio do *jogo*. Esse jogo, para ser exitoso, necessita ser mobilizado por uma dupla coragem, isto é, tanto o

²¹⁹ FOUCAULT, 2011, p. 12 (grifo meu).

²²⁰ Grifo meu.

²²¹ ROCHA, 1997, p. 381.

parresiasta (que fala a verdade) quanto seu interlocutor (que a escuta) precisam dispor de uma certa coragem para entrar no *jogo da parresía*. A virtude de ambos para a coragem corresponde à motivação do seu papel no jogo, isto é, o parresiasta necessita de coragem *para* dizer e o interlocutor precisa de coragem *para* ouvir. Esse jogo se estabelece como um pacto entre os dois (ou mais) interlocutores, que os põe na disposição de demonstrar sua coragem desempenhando seus papéis específicos: “a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas é também a coragem do interlocutor que aceita receber como verdadeira a verdade ferina que ouve”.²²²

Se levarmos em consideração o estudo de Foucault e o aplicarmos à nossa análise estética, começamos a considerar que a *parresía* começa a aparecer para nós, muito nitidamente, como uma prática lúdica. Mas não é uma prática lúdica qualquer. É uma prática lúdica associada ao teatro ou, se preferirmos (como é o caso de estarmos falando de cinema), à *mise-en-scène*. No começo do primeiro capítulo vimos que um dos elementos fundamentais que forma o pensamento Glauber em *Revisão crítica...* (1963) é a questão da *mise-en-scène*.

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com *maquillage*, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? (ROCHA, 2003, p. 36)

Desde seus primeiros filmes e escritos sobre o cinema de autor, com o privilégio dado à *mise-en-scène* para a afirmação da autoria como fonte permanente de revolução estética no cinema, Glauber introduz no seu estilo o método do *jogo* como forma de produzir uma síntese entre as imprevisibilidades da produção e a necessidade da materialização das imagens de um cinema novo. Ao comentar, por exemplo, sobre a figura do narrador, quando analisa *Deus e o diabo...*, Ismail Xavier atenta para a autonomia que este possui dentro da narrativa do filme. Para o autor, essa autonomia está ligada à capacidade do narrador, nos filmes, de ensejar um “jogo de linguagem”, um “faz-de-conta com o qual desenvolvemos uma relação toda especial e que resulta de uma cumplicidade sutil que envolve a todos”. As metamorfoses do jogo da ficção, apontadas por Xavier, acontecem tanto no lado do autor, “que se transforma em alguém ou numa entidade que acredita no que conta como se houvesse visto ou estivesse vendo, testemunhando, e está empenhado em *manter o encanto* frente aos

²²² FOUCAULT, 2011, p. 13.

ouvintes ou espectadores”, quanto do lado dos espectadores que, por sua vez, “se transformam em entes capazes de ‘suspender o descrédito’ (...) e aceitar a autenticidade dos eventos os mais maravilhosos, de modo a *completar o circuito de cumplicidades*, necessário ao faz-de-conta”.²²³ O narrador, no caso de filmes como *Deus e o diabo...*, representa o autor e sua criação metamorfoseada em mediador desse jogo.

A palavra “jogo” no teatro é recorrente e associada a uma infinidade de poéticas, escolas, tradições. Mas é em Meyerhold que encontramos uma utilização do conceito de *jogo* que se pode associar esteticamente ao cinema de Glauber. Como se sabe, Meyerhold era crítico do teatro “naturalista” de sua época. As críticas apontavam para vários aspectos do teatro, desde a encenação, passando pelo figurino, cenário, luzes, até a direção, enfim, que eram confrontados com a sua visão de vanguarda. Numa dessas passagens se pode observar como Meyerhold destaca com importância fundamental o conceito de jogo para o novo teatro que reivindica:

O comediante foi trocado no teatro contemporâneo pelo “leitor inteligente”. Nos cartazes contemporâneos se poderia escrever: “Leitura dramática com figurino e maquiagens”. (...) A maquiagem substitui a máscara, tarefa que se cumpre com a reprodução mais ou menos precisa de todos os traços faciais que se veem na vida. E a técnica do malabarista se faz completamente desnecessária ao ator contemporâneo porque ele nunca “joga”, mas “vive” em cena. Ele não compreende a *palavra mágica do teatro* – “jogo” –, já que o imitador não se encontra nunca em condições de se levantar ao nível da improvisação, que por sua vez se apoia na infinita e múltipla fusão e alternância de recursos técnicos uma vez alcançados pelo histrião. (MEYERHOLD, 2012, p. 194-195; grifo meu)

Se retornarmos ao exemplo da cena de Tarcísio Meira na Cinelândia, veremos que o *jogo parresióstico* estabelecido ali se dá na forma da repetição do texto. Nesta como em outras cenas é a repetição do texto que mobiliza todas as outras repetições de caráter plástico, sonoro, de encenação e de montagem de planos, porque é pelo fato de repetir o texto tantas vezes que Tarcísio acaba por produzir pequenas diferenças de interpretação, de tom, de impoção de voz, de pausas a cada uma. À medida que as repetições se acumulam na duração da cena, podemos perceber as nuances que, em conjunto, entregam a afamada canastrice do personagem de Tarcísio e, através dele, verdade do discurso de Glauber através da forma do filme.

²²³ XAVIER, 2007, p. 17-18 (grifos meus).

Entretanto, o tema da repetição em *A idade da Terra* é pujante e está presente sob diversos aspectos. Ora a repetição é mobilizada e centralizada num aspecto, ora noutro. Glauber mobiliza o recurso da repetição na chave da encenação, por exemplo, variando inflexão e entonação de textos ditos pelos atores, repetindo gestos, cenas, ações, frases, refazendo *takes*, etc. Isto faz com que os atores, vez e outra, tenham que improvisar. Essas improvisações, que acontecem entre uma repetição e outra, abrem brechas para o aparecimento de singularidades.

O contraste entre uma frase dita de um modo ou de outro, montados de tal modo que a cena não se materializa através de uma sucessão de planos estabelecidos por uma relação de afecções e percepções, causas e efeitos, mas sim numa sucessão de planos que abrem um conjunto de possibilidades de ações num mesmo instante, como um tríptico narrativo no cinema. Montando, Glauber também cria textos na boca de personagens que antes não tinham sido conjurados na fala corrida de uma determinada cena, juntando pedaços de falas com outras, fazendo nascer através do corte um novo texto só possível através desse recurso.

Também podemos identificar o exercício da repetição em cenas filmadas várias vezes, nas quais é visível diferenças na performance dos atores, nos textos falados, nos gestos marcados, mas não na paisagem, no cenário. Tal mecanismo suscita dúvidas do tipo: “qual será o *take* que valeu”; “seria esta cena improvisada?”; “teria Glauber ensaiado antes de fazê-la?”; etc.

A repetição se dá ainda com a montagem de cortes muito curtos, nuclearizados em seu gesto fundamental, na sua iridescência luminosa instantânea (priorizando o corte, por exemplo, no momento de um *flash*, de uma abertura de diafragma, de um movimento oportuno ou que produz uma quebra de ritmo, de uma câmera que se vira para o sol, que escorrega, treme, balança no braço do *cameraman*, que esbarra nas pessoas em meio a uma aglomeração etc.), na máscara de um personagem durante um *close*, num movimento de câmera em composição, etc.

Esse tipo de montagem, acrescenta movimento à cena através da repetição, indo e voltando no tempo decorrido do plano, fragmentando o fluxo tradicional da ação dramática para atualizar seu efeito numa temporalidade na qual a ação é preterida em função do quadro fundamental do acontecimento, como uma narrativa mitológica. Essa operação não tende a generalizar a abordagem histórica de Glauber, pelo contrário, faz com que a narrativa possa dar conta, numa mesma cena, de todas as histórias simultaneamente, cobrindo toda a idade da Terra.

Em sua tese de doutorado, Gilles Deleuze introduz o pensamento fazendo uma distinção entre a repetição e a generalidade, primeiro explorando o tema do ponto de vista da conduta de cada uma que, no caso da repetição, conduz ao singular, a algo sem equivalência, dessemelhante.²²⁴ Em seguida, ele distingue a repetição do ponto de vista da lei (moral e da natureza), associando-a ao caráter transgressor de sua conduta. Para o autor, há duas maneiras principais através das quais esse caráter transgressor, subversivo se expressa, se materializa: o humor e a ironia.²²⁵ A repetição como potência do pensamento, como um *pathos* linguístico, como categoria filosófica da estética, Deleuze vai associar a Kierkegaard e Nietzsche, identificando-lhes uma característica em comum: a de que eles não entendem a palavra “repetição” no sentido metafórico e sim no sentido literal, de tal forma que ela faça parte do estilo e não do discurso. Da repetição, portanto, não se deveria:

(...) lhe extrair algo novo, pois só a contemplação, o espírito que contempla de fora, “extrai”. Trata-se, ao contrário, de agir, de fazer da repetição como tal uma novidade, isto é, uma liberdade e uma tarefa da liberdade (...) libertar a vontade de tudo o que a aprisiona, fazendo da repetição o próprio objeto do querer. (DELEUZE, 1988, p. 25)

Para Deleuze, ambos os filósofos opõem “o pensador privado, o pensador solitário, portador da *repetição*, e o professor público, doutor da lei, cujo discurso de segunda mão procede por *mediação* e tem como fonte moralizante a generalidade dos conceitos”.²²⁶ O autor ainda diz que Zaratustra rivaliza com Kant no que diz respeito à forma da repetição no eterno retorno:

O eterno retorno diz: o que quiseres, queira-o de tal maneira que também queiras seu eterno retorno. (...) em vez de relacionar a repetição com uma suposta lei moral, parece fazer da própria repetição a única forma de uma lei para além da moral. Na realidade, porém, a coisa é mais complicada. A forma da repetição no eterno retorno é a forma brutal do imediato, do universal e do singular reunidos, que destrona toda lei geral, dissolve as mediações, faz perecer os particulares submetidos à lei. Há um além e um aquém da lei que se unem no eterno retorno, como a ironia e o humor negro de Zaratustra. (DELEUZE, 1988, p. 27)

²²⁴ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 1ª edição, 2ª edição, 2006.

²²⁵ DELEUZE, 1988, p. 19-25.

²²⁶ DELEUZE, 1988, p. 26.

Além de opor a repetição às generalidades do hábito como aplicadora da lei moral, Deleuze também identifica semelhanças entre os dois filósofos na oposição entre a repetição e as particularidades da memória:

(...) ela [a repetição] se opõe à antiga categoria da reminiscência e à moderna categoria do *habitus*. É na repetição, é pela repetição que o Esquecimento se torna uma potência positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo (por exemplo, o esquecimento como força, faz parte integrante da experiência vivida do eterno retorno). Tudo se resume à *potência*. Quando Kierkegaard fala da repetição como segunda potência da consciência, “segunda” não significa uma segunda vez, mas o infinito que se diz de uma só vez, a eternidade que se diz de um instante, o inconsciente que se diz da consciência, a potência “n”. E quando Nietzsche apresenta o eterno retorno como a expressão imediata da vontade de potência, de modo algum vontade de potência significa “querer a potência”, mas, ao contrário: seja o que se queira, elevar o que se quer à “enésima” potência, isto é, extrair sua forma superior graças à operação seletiva do pensamento no eterno retorno. Forma superior de tudo o que é, eis a identidade imediata do eterno retorno e do super-homem. (DELEUZE, 1988, p. 27-28)

Quando Glauber instaura a repetição como técnica de encenação, como elemento fundamental da *mise-en-scène*, o que está em questão é o movimento em si, ele próprio como obra, não a sua representação, não o movimento lógico abstrato mediado por uma representação (quer seja nova ou tradicional), e sim os signos diretos, inventando “vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que *atinjam diretamente o espírito*”.²²⁷

Tomemos como exemplo outra cena de Tarcísio Meira na qual a repetição do texto é a pedra de toque. Trata-se da cena em que ele contracena com Ana Maria Magalhães, à beira da Guanabara, nas pedras, tendo como pano de fundo a paisagem da enseada de Botafogo e o Pão de Açúcar. Nesta cena o Cristo-colono “vaticina o apocalipse”²²⁸, em tom alarmante e ameaçador, evidenciando sua completa incapacidade de agir (“nós estamos condenados”) diante do colapso do sistema que o sustenta (“nossas estruturas foram destruídas”). Aquilo que ele proclama historicamente é aquilo que ele vê na paisagem torpe e torta (câmera em convulsão, agitada, desorientada), que evidencia a situação de miséria na qual se encontra sua nação e seu povo (“é a cloaca do universo”). Para Wahrhaftig a repetição:

²²⁷ DELEUZE, 1988, p. 29 (grifo meu).

²²⁸ XAVIER, 1998, p. 169.

(...) não é apenas mais um elemento da *mise en scène* e do jogo do elenco, mas, excessiva e agonizante, torna-se elemento fundamental da formalização cênica, produzindo uma sensação infernal de “condenação” por um eterno retornar da cena sobre si. (WAHRHAFTIG, 2021, p. 11)

Este é um desejo muito próprio do teatro, daquele que trabalha com a encenação. Em uma passagem d’*O Teatro*, Meyerhold, ao enumerar detalhadamente uma série de considerações sobre a dicção dos atores como resultado a que chegaram, ele e sua companhia, após os *études* feitos por ocasião da montagem de peças de Maeterlinck diria: “A *experiência das emoções da alma* (grifo meu), toda sua tragicidade, não se encontra separada da experiência interna das formas, que por sua vez é indissolúvel do conteúdo”.²²⁹ O que Meyerhold queria dizer era que a experiência das emoções da alma era uma experiência estética. Em sua crítica ao teatro naturalista, Meyerhold diz que neste tipo de teatro a plástica, a dança, os movimentos corporais do ator coincidem com as palavras pronunciadas, representando-as ou, nos piores casos, meramente descrevendo-as. A questão da coincidência entre as palavras e os gestos no teatro naturalista é deveras importante, pois Meyerhold vai construir toda uma técnica em oposição a esse princípio, procurando valorizar a *pantomima* como forma privilegiada por sua estética, capaz de conferir às experiências da alma os movimentos plásticos. A *incoincidência* entre palavras e gestos elaborada com habilidade através da *pantomima*, torna-se vital pois permite que se possa dispor de uma técnica que fundamente o trabalho do artista com a verdade, isto é, com o *jogo parresíástico*.²³⁰ A *pantomima* permite um tal desenho dos movimentos da alma em cena, que o espectador pode ter, através dela, uma experiência estética no teatro.

Quanto mais demorará para que se passe a escrever nos mandamentos teatrais a regra: *palavras no teatro são apenas padrões na tela dos*

²²⁹ MEYERHOLD, 2012, p. 77.

²³⁰ Um ótimo exemplo dessa técnica dado por Meyerhold é o seguinte: “Duas pessoas conversam sobre o tempo, sobre arte, sobre apartamentos. Um terceiro, observando-as de lado – é claro, se ele for mais ou menos sensível, afiado –, perceberá, pela conversa dos dois primeiros sobre diferentes assuntos, que por sua vez não diz respeito nenhum à relação de um com o outro, quem são essas duas pessoas: amigos, inimigos, amantes. E poderá percebê-lo pelo fato de que os dois conversantes fazem com as mãos certos movimentos, colocam-se em tais poses, baixam os olhares de tal maneira que conferem ao terceiro a possibilidade de definir sua relação. E isso advém de que, conversando sobre o tempo, a arte etc., essas duas pessoas fazem movimentos que não correspondem às palavras. Por meio desses movimentos não correspondentes às palavras é que o observador percebe quem são os dois conversantes: amigos, inimigos, amantes... O diretor faz a ponte entre espectador e ator. Levando à cena, pela vontade do autor, o diretor deve, por meio dos movimentos e poses, criar tal desenho que ajude o espectador não apenas a ouvir suas palavras, mas a adentrar o diálogo interno, escondido. E se o diretor, aprofundando-se no tema do autor, ouviu a música dos diálogos internos, ele propõe ao ator movimentos plásticos que, ao seu ver, são capazes de fazer com que o espectador perceba o diálogo interno da mesma forma como o ouviram o diretor e os atores.” MEYERHOLD, 2012, p. 79-80.

movimentos? Li em algum lugar: “o drama lido é, antes de tudo, diálogo, discussão, dialética intensificada. O drama em cena é, por sua vez, a ação, a luta intensificada. Aqui as palavras são, por assim dizer, apenas sobretons da ação. Elas devem involuntariamente se destacar do ator dominado pelo movimento natural da luta dramática (...) A pantomima costura a boca do palestrante, que tem seu lugar na cátedra e não no palco, e o malabarista anuncia a significação autossuficiente do ofício de ator: a expressividade do gesto, a linguagem da movimentação corporal não apenas na dança, mas em qualquer posição cênica. (MEYERHOLD, 2012, p. 192-193)

Não podemos deixar de ressaltar que, para executar determinadas operações corporais incomuns para o ator naturalista, os atores de Meyerhold devem *treinar seus corpos* e precisam ser até mesmo verdadeiros “atletas da arte”, de tal forma que estejam preparados para tal desafio. Assim também pensava Glauber, para quem “o ator é corpo e voz que materializam o inconsciente coletivo e por isto deve ser esportista, dançarino, orador, cantor, instrumentista, mago, palhaço, militar, mágico e outras figuras retóricas”.²³¹ Quando Meyerhold se refere à dança como forma acabada da plasticidade do gesto na arte, isto não necessariamente quer dizer o mesmo que “forma acabada da arte de dançar”. Na verdade, ao utilizar os movimentos do seu corpo plasticamente, como forma de expressão dos movimentos da alma, o ator deve ter em mente os mesmos princípios que norteiam a execução no ofício da dança. Numa das críticas que ele faz ao ator naturalista a respeito desta questão, dirá que as pernas dos atores se movimentam num nervosismo rítmico: “se olhássemos apenas para as pernas, veríamos antes de mais nada uma fuga, não uma dança.”²³²

O principal aspecto que devemos reter dessa reflexão de Meyerhold sobre a dança é o aspecto rítmico. Tendo a plástica corporal dominado uma determinada flexibilidade expressiva e um certo movimento rítmico, com a dança ela se faz arte cênica plenamente desenvolvida. A pantomima é precisamente a fusão alcançada dos ritmos plásticos do gesto, da dança e da palavra cantada, da música.²³³ O ator treinado na pantomima possui um grau de domínio semelhante ao dançarino treinado numa companhia de balé determinada. Mas o grau

²³¹ Cf. “A questão teatral 74”. Primeiro de uma série de artigos escritos sobre teatro, em Roma, nos anos de 1974-75. Arquivo tempo Glauber. In: ROCHA, 2004, p. 261.

²³² MEYERHOLD, 2012, p. 43.

²³³ “Na pantomima, cada episódio, cada movimento de determinado episódio (suas modulações plásticas), bem como os gestos dos personagens individuais e os agrupamentos do coro, são precisamente predefinidos pela música – através da modificação de seus tempos, de suas modulações e, em geral, através de seu desenho. (...) o ritmo dos movimentos, gestos e o ritmo dos agrupamentos são fundidos ferreamente com o ritmo da música, e somente quando se alcança essa fusão do ritmo, daquilo que é mostrado em cena, com o ritmo da música é que a pantomima pode ser considerada idealmente executada.” MEYERHOLD, 2012, p. 95.

de domínio desse ator deverá corresponder às especificidades de sua própria arte: a da encenação.

O ritmo também é objeto de análise de Glauber sobre o filme de Straub-Huillet, *Não reconciliados* (*Nitch Versohnt oder Es Hilft Nur Gewalt, Wo Gewalt Herrscht*), de 1965. Glauber vai mobilizar determinados conceitos que podem ser atribuídos a esta discussão sobre Meyerhold quando diz que Straub-Huillet “destroem todas as noções de espetáculo” em virtude “o movimento é dado pelo ritmo da fala”, etc.²³⁴

Além de não alcançar a fusão rítmica necessária à pantomima, o naturalismo ainda deixa como resíduo na memória do espectador “apenas uma infinidade de virtuosas maquiagens”.²³⁵ O que se perde de vista aí é a tradição da Máscara no teatro antigo – e Meyerhold remonta às determinações desse processo de perda para entender a transformação pela qual passou o teatro em sua “naturalização”, se podemos assim dizer.²³⁶

Quando Kierkegaard fala do teatro antigo e do drama moderno, já se mudou de elemento, não mais se está no elemento da reflexão. Descobre-se um pensador que vive o problema das máscaras, que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura supri-lo, preenche-lo, mesmo que seja mediante o “absolutamente diferente”, isto é, introduzindo nele toda a diferença do finito e do infinito e criando, assim, a ideia de um teatro do humor e da fé. (DELEUZE, 1988, p. 29)

O riso é uma máscara, o dinamismo do pensamento: “uma agitação do diafragma geralmente oferece melhores condições ao pensamento do que a agitação da alma.”²³⁷ Meyerhold acreditava que a tragédia pode ser feita “com um sorriso no rosto.”²³⁸ A técnica

²³⁴ “Glauber Rocha escreve: assim se faz a revolução no cinema”, *Manchete* 17 (939): 84-90, abr. 1970. In: ROCHA, 2004, p. 223.

²³⁵ “A maquiagem dos atores sempre se expressa com ênfase no caráter. São todos rostos vivos, tais quais os vemos na vida. Cópias precisas. É óbvio que o teatro naturalista considera o rosto como o principal meio de expressão dos pensamentos do ator, e como consequência disso acaba abrindo mão de qualquer outro meio de expressão.” MEYERHOLD, 2012, p. 42.

²³⁶ “O drama, nascido do serviço ditirâmico a Dioniso, foi lentamente se separando de suas fontes religiosas, e a Máscara do herói trágico, em cuja sorte o espectador via o seu próprio destino, Máscara de ação trágica específica, na qual se materializam todos os Eus humanos, também foi, com o fluir dos séculos, se objetivando. Shakespeare aparece e descobre o caráter. Corneille e Racine põem seus heróis em dependência da moral de determinada época, criando-os através de fórmulas materialistas. O palco se separa de seu início coletivo-religioso. O palco se aliena do espectador por meio de sua objetivação. A cena *não contamina*, a cena *não transforma*.” MEYERHOLD, 2012, p. 84.

²³⁷ BENJAMIN, 2017, p. 97.

²³⁸ “Eu vim a compreender esses requerimentos, que haviam sido alcançados pela intuição com todo o meu ser, apenas depois, quando li as palavras de Savonarola: “Não pensem que Maria, diante da morte de seu próprio filho, chorava andando pelas ruas, arrancava os cabelos e se comportava como desvairada. Ela ia atrás de seu filho com mansidão e paz gigantescas. Ela, por certo, derramava lágrimas, mas pela sua aparência externa não

que permite que o riso opere como máscara é o grotesco. Segundo Meyerhold, “o grotesco é o nome de um gênero ‘grosseiro-cômico’ na literatura, na música e nas artes plásticas”²³⁹. Aliado a técnica do convencionamento, o método rigorosamente sintético do grotesco permite ao ator “molestar o contraste, conscientemente criando a agudeza das contradições e jogando conjuntamente com sua particularidade”. O barroco-grotesco glauberiano se estrutura fundamentalmente como uma dialética entre conteúdo e forma.

O grotesco não é apenas cômico, mas também trágico. A tarefa do grotesco cênico é de “manter o espectador constantemente no estado dessa relação dupla com a ação cênica, que muda seus movimentos através das linhas de contraste”, levando-o subitamente “de um plano recentemente alcançado para outro que não espere de modo algum”.²⁴⁰

O transe se mantém como possibilidade para compreender o jogo do elenco neste filme em que há manifestações e rituais religiosos-populares em abundância, a ponto de quase todas as cenas se “contaminarem” com uma carga ritualística. O fenômeno da possessão, porém, não é explorado com tanto peso, o que faz com que o transe apareça mais como uma ideia geral do que como um núcleo temático-formal, ideia geral que se sustenta enquanto “transe” graças, em parte, ao histórico do termo na trajetória do cineasta, com destaque óbvio para *Terra em transe* (1967), filme em que a convulsividade se descola do âmbito religioso para se dobrar sobre os acontecimentos políticos e históricos representados. (WAHRHAFTIG, 2021, 10)

Na medida em que a história é encenada, a repetição, o trágico e o cômico convivendo no grotesco ensejam uma condição de movimento narrativo efetivamente nova. O teatro da repetição, por oposição ao teatro da representação, experimenta as forças puras, o dinamismo espacial que, sem intermediário, age sobre o espírito que contempla, abrindo-o para a experiência histórica. A linguagem da repetição “como potência terrível”²⁴¹ é a linguagem do grotesco e da pantomima, cuja fala se faz presente antes das palavras, os gestos perfazem os corpos, as máscaras aparecem antes dos rostos, espectros tomam o lugar dos personagens psicologicamente organizados segundo uma lógica racional.

Quando Ismail Xavier analisa o modo de representação mítica da decadência em *A idade da Terra*, ele identifica que desde cedo Glauber já trabalhava na chave de uma

parecia triste, mas a um só tempo *triste e alegre*. E aos pés da cruz ela também ficava triste e alegre, mergulhada no segredo da grande bondade divina.” MEYERHOLD, 2012, p.78.

²³⁹ MEYERHOLD, 2012, p. 211.

²⁴⁰ MEYERHOLD, 2012, p. 213.

²⁴¹ DELEUZE, 1988, p. 31.

“anatomia moral da decadência”: nas orgias de *Terra em transe* e no fetiche amoroso dos coronéis do sertão em *O dragão...*, por exemplo. No derradeiro filme de Glauber, a decadência é trabalhada na chave do conflito explícito e alegórico entre o sublime e o grotesco, permitindo que ele leve sua crítica do poder degenerado à uma desqualificação mítica da moral fundadora da nação através da analogia iconográfica com a decadência do Império Romano e da massificação de um cristianismo popular e periférico.²⁴²

Xavier analisa a relação entre o grotesco e a pantomima em *A idade da Terra* através do percurso simbólico que Brahm e o Cristo-colono traçam, coadunando-se mutuamente.²⁴³ Ele também nota que essa *máscara do desprezo* já foi utilizada em outra chave para dar expressão a Vieira, em *Terra em transe*, “nos momentos de autoconsciência que o fazem recuar de seu teatro dos comícios”. Também não podemos esquecer da teatralidade fidalga de Paulo Autran interpretando Díaz, quase sempre solitário em cena, atuando em espaços amplos e vazios, encenando sempre como quem está num palanque, falando para um público. Sobretudo no final do filme, quando a máscara grotesca de seu personagem dá expressão ao típico autoritarismo patriarcal no discurso colonizador de coroação. À medida que o discurso se desenrola tudo sobe de tom: desde o volume da voz, passando pela sua expressão facial, os dentes trincados, o tremor facial, o sorriso comensal, os olhos esbugalhados, até uma luz a mais que entra no quadro e ilumina seu rosto nos segundos finais, completam e reiteram o desvario alucinado de seu discurso e de sua posição no teatro de sombras do golpe de 1964, que proclama a dominação da Terra “pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos”. Entretanto, neste caso, essa máscara lembra mais a expressão de Brahm no começo de *A idade da Terra* quando, “como num teatro medieval”²⁴⁴, ele encarna o anti-Cristo em sua missão para destruir a Terra. A máscara de Brahm, por sua vez, está envolta em sombras, obscurecida pelas trevas, mas é perceptível as mesmas marcas de um semblante alucinado pelo poder.

Já em comparação com o personagem de Tarcísio, o esquema se inverte. Vejamos o “diálogo” protagonizado pelos personagens de Tarcísio Meira e Danuza Leão no bar Amarelinho, na Cinelândia. Utilizamos as aspas para frisar que tal diálogo é, na verdade, um não diálogo, ou melhor, um diálogo *não diegético*. Além de Danuza não falar com Tarcísio, Tarcísio, investido da figura apocalíptica “cristianizada”, também não fala com Danuza diretamente. Quer dizer, seus gestos, posturas, a *mise-en-scène* do diálogo sugere que os dois

²⁴² Cf. XAVIER, 1998, p. 166-167.

²⁴³ XAVIER, 1998, p. 168-169.

²⁴⁴ XAVIER, 1998, p. 167.

são interlocutores um do outro à primeira vista, mas essa interação mútua não é aprofundada, permanecendo apenas no registro aparente, marcado no conjunto do quadro. O discurso indireto da *mise-en-scène* confere à personagem do Cristo-colono uma característica peculiar do discurso, diametralmente oposta a de Díaz: o de, mesmo em público, *falar consigo mesmo*. A máscara do um desprezo cínico com que ele profere sua sentença a cada gole de *chopp* evidencia ainda mais essa “canastrice de alguém acostumado à eloquência em surdina da telenovela, aí desconstruída por esse jogo de repetição e diferença”²⁴⁵, como afirma Xavier.

A conversa, o assunto da conversa, evidentemente se perdem nesta maneira de falar. Mas o assunto de verdade é a maneira de falar. É a desarticulação, a insegurança. É menos importante prestar atenção nas palavras do que na dicção afetada de algumas delas, do que nas pausas, nas ideias que se sobrepõem, no tom desarticulado do discurso. (...) (AVELLAR, 1981, p. 64)

Acontece que o conteúdo do discurso sugere que ele poderia estar na boca de qualquer general de então (e de outrora). Este é o primeiro ponto. Isto sugere a acentuação de uma conotação histórica que Glauber procura dar ao texto e a personagem que extrapola a dimensão espaço-temporal em que a ação se dá, possibilitando que, na verdade (e mais ainda) a personagem de Tarcísio esteja em interlocução direta com a própria História como uma entidade evocada por Glauber. Este é o segundo ponto. Menos do que ridicularizar os militares (ou enfrentá-los), o que Glauber tenta é mostrar-lhes, didaticamente, qual deveria ser, na sua visão, o papel histórico que as Forças Armadas precisam cumprir, e qual seria a coerência desta posição com os ideais nacionalistas de Vargas e a sua própria visão do Brasil. O subtexto da fala do personagem de Tarcísio quer dizer que eles (os militares) tiveram papel seminal tanto na independência, quanto na abolição da escravatura, bem como na proclamação da República. Mas Glauber não para por aí. Essas conquistas foram “conquistas de nosso povo”, diz o personagem reiterativo de Tarcísio. Os militares teriam cumprido um desígnio popular ao protagonizarem politicamente esses episódios da história recente brasileira. O que Glauber vê nos militares é essa vocação.

2.6 Montagem orecular

²⁴⁵ XAVIER, 1998, 171.

As afinidades entre o cinema de Glauber e o de Eisenstein são muitas, isto porque o primeiro teve o segundo como um dos seus grandes mestres, mesmo não o tendo conhecido (como ocorreu alguns dos grandes cineastas que o precederam e que foram para ele grandes referências, tais como Buñuel, Godard, Pasolini, Ford, Visconti, etc.). Mateus Araújo, por exemplo, diz que “em paralelo, todos os filmes de Glauber, desde *Barravento* até *A idade da Terra*, parecem informados, de perto ou de longe, pelos filmes de Eisenstein”.²⁴⁶

Como se sabe, Eisenstein, por sua vez, foi um dos discípulos mais importantes de Meyerhold, entre 1922 e 1925. A relação dos dois, mestre e aluno, é um caso à parte digno de nota, mas não enveredaremos por esta explanação aqui. Basta ressaltar que, de acordo com Béatrice Picon-Vallin, muitos dos arquivos que se tem hoje sobre o ator e dramaturgo foram preservados “graças à coragem do cineasta, que os chamava de ‘o tesouro’”.²⁴⁷ Diego Moschkovich, tradutor de *Do Teatro no Brasil*²⁴⁸, diz que “um dos documentos mais interessantes sobre a relação entre os dois é sem dúvida a edição [deste livro], que Eisenstein comprou e que durante seus anos de diretor-amador se tornara seu guia fundamental, comentado e rabiscado”.²⁴⁹

O estilo de Eisenstein deve muito a Meyerhold. Ele entra para a sua companhia nos anos 1920, passa de mero ouvinte atento e interessado para assistente de direção de Meyerhold. Nesse período aprendeu com os estudos de Meyerhold sobre o teatro Balagan²⁵⁰ e a biomecânica, que é uma técnica de teatro aplicada. Após alguns desacordos e consequente separação, Eisenstein passa a ensinar seus próprios alunos na escola de cinema VGIK, nos quais esses ensinamentos vão constar como matéria fundamental até sua proibição em 1940. Em uma dessas palestras no VGIK, em 31 de dezembro de 1935, Eisenstein comenta sobre a biomecânica de Meyerhold:

Sob a face de Meyerhold temos ainda, se quiserem, um desdobramento ainda mais mecânico do que se entende por quadro do processo criativo. Ou seja: geralmente se acusavam os teatros de esquerda de mecanicistas, pois eles recusavam os métodos mais primitivos e artesanais em função de outros, mais industriais, e de que disso decorreria, na força da sua unilateralidade, certo mecanicismo. Quer dizer: a base empática da qual esses teatros se distanciam é precisamente aquilo que se aproxima de todos os gêneros individuais de desenvolvimento, e a sua transposição (ou a não transposição) faz

²⁴⁶ ARAÚJO, 2014, p. 197.

²⁴⁷ MEYERHOLD, 2012, p. 8.

²⁴⁸ MEYERHOLD, V. E.. *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012. 188p.

²⁴⁹ MEYERHOLD, 2012, p. 257.

²⁵⁰ A respeito da utilização da palavra *Balagan* ver: MEYERHOLD, 2012, p. 217 (nota 1).

com que tais teatros tenham que buscar em seus problemas criativos análogos tais, nos quais acontece uma certa quebra. Começamos pelo termo que recebemos de Meyerhold: a biomecânica. Nesse termo se sentem significados perfeitamente definidos, uma orientação perfeitamente definida para o lado dos caminhos mais desenvolvidos, que durante uma etapa específica estiveram indissociáveis do período de desenvolvimento da indústria. (MEYERHOLD, 2012, p. 262-263)

A seu modo, Glauber vai desenvolver, como já vimos no primeiro capítulo, o conceito de “épico-didático” aglutinando as experiências e teorias cujo legado remontamos aqui, identificando em Brecht a continuidade (histórica) do legado de uma estética materialista e dialética da qual Eisenstein é, para ele, o maior representante (e fundador) no cinema e que, por sua vez, tinha em Meyerhold seu maior mestre e precursor. Em carta enviada de Paris, para Juliet Berto, em 1976, ele demonstra sua preocupação em “desenvolver e colocar em prática uma teoria do cinema revolucionário. Inventei um CINEMA NOVO: ÉPICO/DIDÁTICO. Sou um legítimo “herdeiro” de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a GODARD.”²⁵¹ Em 1980, ele escreve: “Da Bahia, onde teorizei um cinema fora do tempo ou o específico fílmico ahistórico [sic] passei ao Rio onde pratiquei o cinema épico/didático, via Brecht/Eisenstein (...)”.²⁵²

É notório a semelhança entre os artistas no que diz respeito ao aspecto da importância que dão à História coletiva, de tal modo que seus personagens encarnam sempre os conflitos sociais de um ponto de vista avesso às convenções pressupostas na *mise-en-scène* que privilegia a psicologia individual.

Quando elaborava *América nuestra*, em 1967, por meio de carta a Alfredo Guevara (que já mencionamos anteriormente) Glauber dirá que pretende fazer “uma estrutura épica no estilo de *Outubro*, com muita força poética e emoção revolucionária”²⁵³. Na carta para Paulo Emílio, datada de 26 de janeiro de 1976, através da qual Glauber fala do insucesso de conseguir viabilizar *A idade da Terra*²⁵⁴ no México por causa dos sinais de recusa dos produtores mexicanos, Eisenstein é mencionado como sendo uma inspiração para o filme: “O roteiro se compõe de cinco atos – a tal *patética* eisensteiniana – e seria a partir de *¡Qué viva*

²⁵¹ ROCHA, 1997, p. 561. Carta originalmente escrita em francês.

²⁵² “Viana Zelito 80”. In: ROCHA, 2004, p. 403.

²⁵³ ROCHA, 1997, p. 293.

²⁵⁴ Àquela época Glauber ainda chamava o filme de *O nascimento da Terra*.

México!”.²⁵⁵ Nota-se aqui a utilização da palavra “patética”, fazendo alusão a um aspecto peculiar para Eisenstein quando se falava de *mise-en-scène*: o grotesco.²⁵⁶

Assim como com sua própria obra, Glauber incorpora conceitos relacionados ao cinema eisensteiniano para falar sobre obras de outros cineastas de envergadura (e de estilos próprios), que nem sempre dialogam tão bem quanto as dele com o cineasta soviético. Isso demonstra uma predileção da parte de Glauber por posicionar a obra do mestre soviético sempre em face da História do cinema como pedra angular no processo de desenvolvimento da produção cinematográfica como forma genuína de fazer arte e de atuar politicamente.

Talvez nenhum aspecto do cinema eisensteiniano foi tão privilegiado por Glauber como o da montagem. Durante toda a sua trajetória como escritor, pensador de cinema, Glauber recorreu à reflexão sobre a montagem de Eisenstein como fonte direta e referência total de um legado estético revolucionário para o cinema, mas foi com o seu próprio cinema, (enquanto artista, cineasta autoral) que ele metabolizou, na prática, o método da montagem eisensteiniana, transformando-o substancialmente, a ponto de ser possível considerarmos como um método de montagem propriamente “glauberiano”.

Segundo minhas próprias ideias sobre a materialização foi o mito Eisenstein que me fez ser cineasta. Simples. A complexidade foi não entender isto. Primeiro quando era jovem me identificava fisicamente com suas fotos. Depois os filmes. E os livros que li e reli durante a vida sem nunca entender bem. Conscientemente. E a revolução. Foi lendo seus artigos sobre o Cinema Soviético naquela célebre retrospectiva que eu tomei conhecimento da Revolução. (...) creio que entendi a montagem dialética de Eisenstein à minha maneira. Da reflexão semiconsciente à prática. Futurismo pictórico *plus* Meyerhold. Meyerhold é mais adiantado que Brecht porque é afirmação e Brecht é negação. Mas a estrutura de montagem de quadros de Brecht, montagem dialética, se *rapproche* das teorias de Eisenstein. Acontece que o audiovisual é mais dialético que o literário – daí a montagem dialética em quarta dimensão, como falava SM, da qual *Outubro* é o exemplo. (ROCHA, 1997, p. 582-583)²⁵⁷

²⁵⁵ ROCHA, 1997, p. 586 (grifo meu).

²⁵⁶ Em uma passagem da palestra dada no VGIK, em 1935, Eisenstein fala sobre o grotesco: “Não se trata da junção dos planos: é exatamente a ausência da síntese que é característica do grotesco. Elementos que se assumiriam sintetizados numa unidade existem aí sem se fundir, pois se se fundissem numa unidade teríamos então uma outra espécie de construção da obra. (...) O plano fantástico e o plano real, o plano material e o plano não material não existem como uma determinada unidade que uma hora apresenta elementos de um e depois do outro. No grotesco temos a escalada de um plano para o outro e a colisão acentuada do real e do não real. É isso o que diferencia o grotesco.” Cf. MEYERHOLD, 2012, p. 268.

²⁵⁷ Carta para Paulo Emilio, enviada de Paris, em 26 de janeiro de 1976.

Se o autor de cinema, no Brasil, não pode se valer unicamente das mais sofisticadas lições do cinema estrangeiro, submetendo-se intelectual e esteticamente aos seus dogmas, a autonomia que busca Glauber para aplicar o método dialético da montagem cinematográfica eisensteiniana, passa pelo respeito e por um exercício de escuta ativa das “vozes da invenção” de um estilo próprio. Glauber parece dominar muito bem a integração das lições do seu mestre soviético – sem por isso desfazer-se em emulações e mimetismos inócuos – com as lições estéticas que o Cinema Novo aprende com o estudo crítico da história do cinema brasileiro. Em entrevista ao crítico francês Michel Ciment, para a revista *Positif*²⁵⁸, em 1967: “Eu gosto muito de Eisenstein, mas eu vivo numa realidade que não é uma epopeia no estilo de *Alexandre Nevski*, nem um drama histórico estilo *Ivan, o terrível*”.²⁵⁹ E também na entrevista dada dois anos depois, em 1969, para a revista *Cahiers du Cinéma*²⁶⁰, na qual reiteradamente ele marca sua posição autoral:

Isso, que as pessoas consideram folclórico em meus filmes, não é inteiramente folclórico... Mais uma vez, voltamos a Eisenstein e a Brecht. Quando *Deus e o diabo* foi lançado, os críticos disseram: “É teatro Nô”. Outros disseram: “Não, é teatro Cabúqui”. Na verdade, não era nem um nem outro. A tradição das representações populares, seja ela japonesa, hindu ou se se trata dos mistérios da Idade Média é sempre a mesma coisa. Há, simplesmente, algumas variações. No Brasil, sobretudo entre os negros, existe esta representação de sua própria história. Quando encontro esta característica, não é o folclore e não é para aplicar com precisão as teorias de Brecht... (...) Gosto muito de *Ivan, o terrível*, *Alexandre Nevski*, *A linha geral*, mas isso não tem nada a ver conosco, assim como o teatro Cabúqui ou Brecht. Se eu aplico uma técnica de interpretação de representação épica, no nível dos atores, por exemplo, isto somente ocorre com os personagens populares que estão envolvidos num processo semelhante. (ROCHA, 2004, p. 209)

Durante a produção de *Terra em transe*, Glauber já buscava uma estética “neo-eisensteiniana”. É nessa época que encontramos algumas menções ao que ele chamou de “montagem parabólica”, que ele dizia ser “o método de Cristo”. Diferentemente de *Deus e o diabo*..., cujo método era o da *fábula*, a parábola em *Terra em transe* funcionava, segundo

²⁵⁸ “Entretien avec Glauber Rocha”, *Positif*, Paris (91): 19-36, jan. 1968; “Glauber fala à Europa”, Sociedade Amigos da Cinemateca, Museu Lasar Segall, São Paulo, 1968, p. 44. In: ROCHA, 2004, p. 110-127.

²⁵⁹ ROCHA, 2004, p. 112-113.

²⁶⁰ Michel Delahaye, Pierre Kast e Jean Narboni, “Entretien avec Glauber Rocha”, *Cahiers du Cinéma*, Paris (214): 22-41, juillet/aôut 1969.

ele, como a “dialética da fábula”.²⁶¹ No contexto da formulação deste raciocínio, ele faz uma análise da metáfora como forma privilegiada de comunicação ligada ao “método de Cristo”:

A metáfora é a linguagem primária dos profetas: Ciro da Pérsia, Maomé, Cristo, Confúcio, Buda, falaram por metáfora, o povo entenderá a metáfora somente quando ela trata do inconsciente coletivo (...) E o discurso metafórico pode aprofundar o real, quando ele ultrapassa a informação direta com um sentido historicamente mais livre, ele pode reintegrar o passado no futuro e o conhecido ao não conhecido, quer dizer quando o discurso se transforma em metáfora ele alcança uma linguagem mais totalizante.²⁶²

Percebe-se como Glauber se vale de um conceito não necessariamente utilizado por Eisenstein, para designar sua metodologia dialética da montagem. O caráter particular que ganha a teoria da montagem dialética nas mãos de Glauber aponta para uma transformação da sua estética a partir de Eisenstein, ambicionando superá-lo. Num texto sobre *América nuestra*, em 1969²⁶³, Glauber dirá: “*América* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo. (...) *América* deve ter uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna (...)”.²⁶⁴ Em seguida, na mesma entrevista, ele reitera, com um pouco mais de precisão o caráter daquilo que pretende revisar na estética do cineasta soviético:

América nuestra deve ser um filme nascido de todas estas contradições. Por exemplo: deve ter um espírito eisensteiniano mas ser anti-*Qué Viva México!*. Não gosto do espírito plástico de *Viva México!*: aí Eisenstein transferiu Da Vinci, Michelangelo etc., toda a idealização renascentista para o México. A plástica de *Qué Viva México!* deveria ser moderna como os *travellings* de Renoir no campo em *Madame Bovary* e outros filmes ou mesmo [como a de] Rossellini [quando] fotografou *Viaggio in Itália* (...) (ROCHA, 2004, p. 167)

Sobretudo, o que se nota é que ao se apropriar da teoria de Eisenstein, Glauber utiliza um substantivo novo para designá-la. Seu significado não se resume somente ao sentido literal que possui a palavra “parabólica”, e que serviu de ponte para o sincretismo estético que Glauber produziu entre a religiosidade e a ciência. Há também um sentido metafórico

²⁶¹ Carta para Jean-Claude Bernardet, enviada de Montreal em 1967. In: ROCHA, 1997, p. 302 (grifo meu).

²⁶² Depoimento de Glauber Rocha à Raquel Gerber In: ROCHA, Glauber. *Coleção Cinema Vol. 1*. Organizado por Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Sales Gomes. São Paulo: Paz e Terra, 1977. p. 34

²⁶³ “*América nuestra* 69”. In: ROCHA, 2004, 161-169.

²⁶⁴ ROCHA, 2004, p. 164.

que remete ao aparecimento e acelerado desenvolvimento das tecnologias espaciais e de comunicação em concomitância e simbiose. O cineasta parece antever a massificação da tecnologia das antenas na utilização da comunicação televisiva. Se de fato ele o fez, certamente a utilização desta palavra com seu duplo sentido demonstra o grau de comprometimento que ele tinha com uma postura combativa a nível superestrutural no debate das comunicações mundial.

O surgimento da TV coincide com a minguagem das revoluções socialistas pelo mundo e o exílio de Glauber coincidiu com o meteórico desenvolvimento da TV no Brasil, que foi a ferramenta utilizada pela burguesia para assegurar a dominação política, através da unificação homogeneizante da superestrutura ideológica da população: para as novelas, não existe direita nem esquerda em suas narrativas.

O Cinema Novo visava tomar o poder político e econômico para assim desenvolver um cinema revolucionário no país. Para afastar esse perigo, ao tomar o poder, os militares incluíram na “folha de pagamento” a TV Globo. Vulgarmente falando, a TV “derruba” presidentes, “elege” outros, faz a propaganda do modo de vida burguês dos países capitalistas, em suma, é a máquina política mais importante nos países subdesenvolvidos. Convém ressaltar que não é a TV Globo que dá um golpe de Estado na sociedade brasileira, mas é ela que, beneficiada pelo golpe de Estado, surge no horizonte político como o instrumento centralizador da modernização cultural no país.

Glauber entende que a comunicação de massa operada pela TV Globo é o que atrasa o desenvolvimento cultural nacionalista do país. É ela que promove a mediação entre o erudito e o popular. Qual não deve ter sido a surpresa dos cineastas que ficaram vivos depois do fechamento da Embrafilme vendo o triunfo do jornalismo-documentarista e da ficção-novelasca ainda que uma década antes, no Festival de Veneza, Glauber já tenha denunciado a Motion Pictures, que havia tomado de assalto o complexo audiovisual brasileiro no governo JK, unificando o país sob o signo do neocolonialismo vídeo-financeiro, anunciando o fim da Embrafilme dez anos antes de Collor fechá-la.

A partir de 1985, quatro anos antes da vitória eleitoral de Fernando Collor, os ex-cineastas do Cinema Novo – aplaudindo *Roque Santeiro* de Dias Gomes e, simultaneamente, menosprezando o legado estético e ideológico glauberiano – fariam o elogio neoliberal da “dramaturgia revolucionária” da telenovela, o gênero típico da globalização da economia. Curiosamente, os críticos dos *Cahiers du Cinéma* observam, em relação aos cineastas brasileiros da segunda metade da década de 1980, a total ignorância do kynema glauberiano. Em 1994,

alguns ex-cineastas do Cinema Novo almejam despudoradamente o cargo de ministro da Cultura do governo FHC, sociólogo que poder ser considerado o antípoda do nacionalista Glauber. (VASCONCELOS, 2001, p. 113)

Como esquecer do diálogo antropófago (“Hermano, yo quiero tu sangre!”²⁶⁵) entre o Diabo segurando um crânio caveiroso (“Tupi, or not tupi that is the question”²⁶⁶) e o Cristo segurando o “mundo souvenir”, catastrófico, representado pelo globo terrestre em miniatura (e em chamas), que gira loucamente num tempo artificial, acelerado. Tal diálogo se dá sob a presença austera do monopólio televisivo em segundo plano, no fundo do quadro, piscando intermitente o chiado incomunicável da padronização semiótica, como quem paira organicamente na ambiência tenebrosa da cena e serve como metáfora para a parábola de Cristo no deserto sendo tentado pelo Diabo.

Em um texto que examina as relações de “parentesco estético” do cineasta soviético com Glauber, Mateus Araújo analisa alguns paralelos interessantes do diálogo que *A Idade da Terra* estabelece com *¡Qué Viva México!*, que remonta à gênese deste último filme de Glauber.²⁶⁷ Mas a relação mais profícua que se pode extrair daí é a da “montagem nuclear”, assim chamada por Glauber, associada, novamente, com a teoria da montagem dialética eisensteiniana, que Araújo aborda sinteticamente no final do seu artigo. O autor (2014, p. 214) ressalta que embora Glauber associe o conceito de “montagem nuclear” ao método do cineasta russo, não consta que Eisenstein tenha usado essa expressão. Diante deste fato, entendemos que Glauber possa ter cunhado o conceito, o que só reforça essa característica peculiar do seu gênio. Se já era evidente à época das reflexões sobre a “montagem parabólica”, agora torna-se incontestável que a referência às vanguardas revolucionárias tomam em Glauber um particular caminho autoral.

Agora, nessa fase mais madura, Glauber ajusta o termo ao contexto da época em que vive, e o adjetivo “nuclear” cumpre a função de vincular seu método de montagem aos imperativos científicos do avanço tecnológico proporcionado pela física nuclear. Com o advento da bomba, bem como as repercussões do seu surgimento e utilização por parte dos EUA contra Hiroshima e Nagasaki no pensamento filosófico da sociedade de então, surge um debate novo acerca das questões que envolvem as teorias do desenvolvimento e do progresso

²⁶⁵ ROCHA, 1985, p. 446-447.

²⁶⁶ ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: *A Utopia Antropofágica*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011, p. 67.

²⁶⁷ Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 197-215.

que começa a refletir dialeticamente sobre a relação entre o “tempo do fim” e o “Fim dos Tempos”. Nesse contexto, podemos destacar o filósofo Günther Anders, cujo texto *O tempo do fim*, é contemporâneo a Glauber e de grande importância como marco nesse aspecto.²⁶⁸ Para ressaltar o diagnóstico da decadência de uma certa filosofia da História que reflete sobre as teorias do progresso e do desenvolvimento, optamos por destacar aqui as palavras de Paulo Arantes:

O progresso envelheceu, em suma. Tanto na biosfera quanto na geosfera estamos às voltas com reversões súbitas dos equilíbrios naturais que tornam pateticamente obsoletas as visões da flecha do tempo continuamente orientadas para o futuro. Não se trata de um cenário melodramático anunciando o fim dos tempos – nem de requestrar profecias regressivas –, mas de constatar que, tecnicamente, pelo menos, ingressamos num regime de urgência: linearmente desenhado, o futuro se aproxima do presente explosivamente carregado de negações. (...) Nesse redemoinho gira o apocalipse dos integrados: gestão do presente, em suma, mas de um presente no qual o futuro já chegou. (ARANTES, 2014, p. 96)

Em um texto de 1958²⁶⁹, já podemos perceber a analogia que Glauber faz com a bomba na utilização de certos termos para ilustrar “a concepção de montagem eisensteiniana”: “o choque multiplamente interior, subjetivo, semelhante às explosões de um motor, traduzido numa amadurecida poética, etc. – vide *Film Form*”.²⁷⁰ Logo em seguida, já se referindo a Sturges, mas ainda invocando Eisenstein, ele utiliza o termo “explosão dramática”.²⁷¹ Glauber recorre à palavra “explosão” outras vezes para se referir aos filmes de Eisenstein, como quando escreve sobre Orson Welles e menciona Eisenstein num texto cuja data e fonte são imprecisas²⁷²: “Rosebud, Tema psicológico, e não luta de classes nos Estados Unidos e no mundo, Tema Histórico, é a infraestrutura, temática de Kane, coincidente com a *explosão nuclear* de *Ivan IP*”.²⁷³ E também no seu texto *Eisenstein e a Revolução*

²⁶⁸ *Endzeit und Zeitenende*. (O tempo do fim). Munique: C.H. Beck, 1972. Traduzido para o francês em 2006. Edição francesa: ANDERS, G., *Le temps de la fin*. Paris: L’Herne, 2007. Para uma atualização brasileira desse debate, recomendamos a leitura de *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*, de Débora Danovski e Eduardo Viveiros de Castro (Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014), *No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima.*, de Isabelle Stengers (São Paulo, Cosac Naify, 2015), *A queda do céu*, de David Kopenawa & Bruce Albert (São Paulo: Cia. das Letras, 2015), dentre outros.

²⁶⁹ “John Sturges: do novo *western*”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 set. 1958. In: ROCHA, 2006, p. 125-129.

²⁷⁰ ROCHA, 2006, p. 127.

²⁷¹ ROCHA, 2006, p. 128.

²⁷² Ver nota do editor sobre as fontes dos textos, no livro *O Século do Cinema* (2006, p. 389).

²⁷³ ROCHA, 2006, p. 52 (grifo meu).

Soviétyka:²⁷⁴ “*Ivan I* e parte de *Ivan II* é clarescuro e colorido como a explosão nuklear [sic]”.²⁷⁵

As referências que aproximam a concepção de montagem dialética eisensteiniana, por parte de Glauber, e a incorporação da “situação geopolítica nuclear” no conceito de montagem por ele cunhado não param por aí. Em *A idade da Terra*, numa outra chave associativa com a bomba atômica, o próprio personagem de Tarcísio Meira incorpora a visão decadentista de Glauber no seu discurso à beira-mar: “As nossas estruturas, nossos alicerces foram destruídos. A qualquer momento poderemos ser tragados num abismo. Nós estamos condenados! Houve uma implosão no centro da Terra.”²⁷⁶ Ou ainda como o Cristo-negro vivido por Antônio Pintanga que, em seu arroubo apocalíptico, cita a bomba, ora em tom calamitoso²⁷⁷, ora em tom, digamos, benevolente²⁷⁸.

Um dos montadores de *A idade da Terra*, Ricardo Miranda, descreve à sua maneira a “montagem nuclear” neste filme da seguinte forma:

(...) quando você não tem início nem fim, você não tem um plano inicial, você não tem um plano no final, não há um significado produzido pelos planos que começam e terminam o filme, como os filmes geralmente têm. O filme na verdade pode ser passado em qualquer ordem, o projetor faz a montagem, ele que faz a estrutura final do filme.²⁷⁹

Ismail Xavier, em seu primeiro momento de contato com o filme, privilegia a atenção sobre a relação da montagem com a noção de estrutura teleológica de duração comumente aplicada aos filmes em geral que os impele a encontrar uma harmonia .

É a maneira como a montagem recusa uma possível simetria de começo e fim que, se realizada, estaria fornecendo uma baliza, um par

²⁷⁴ Texto inicialmente publicado no catálogo da mostra em homenagem a Glauber Rocha, na Cinemateca Portuguesa, *Glauber Rocha*. Lisboa, abr. 1981, pp. 34-38. Também publicado com o mesmo título, em duas partes, a primeira em *Luz & Ação*, Ano 1, n.1, ago. 1981 e, a segunda, *Luz & ação*, Ano 1, n.2, set. 1981. Numa das cópias do artigo, constante no Tempo Glauber, há anotação manuscrita: “Paris 1975”. Cf. ROCHA, 2006, nota do editor, p. 391.

²⁷⁵ ROCHA, 2006, p. 167.

²⁷⁶ ROCHA, 1985, p. 454.

²⁷⁷ “Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa as pirâmides. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide! Eu, meus irmãos, nós os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela Bomba Atômica!”. Cf. ROCHA, 1995, p. 444.

²⁷⁸ “Bendito seja a miséria. Porque um dia eles se libertarão. Bendito seja a bomba atômica, a postituta da Babilônia (...)” Cf. ROCHA, 1995, p. 451.

²⁷⁹ MIRANDA, Ricardo, et. al.: Debate sobre “A idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*. Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005.

de equilíbrio capaz de emoldurar o filme, delimitando com maior ênfase uma direção privilegiada de interpretação das imagens e sons que definem o seu corpo. (XAVIER, 1981, p. 69)

Assim como na técnica da interrupção, que Benjamin analisa a propósito do teatro de Brecht, a montagem de *A idade da Terra*, nas palavras de Xavier “desafia o espectador a encontrar um motivo para o salto brusco de um segmento ao outro”²⁸⁰. A radical fragmentação da duração dos planos, que poderíamos chamar vulgarmente de “picotados”, acabam por *artificializar* a sobreimpressão de imagens, deixando cada plano apenas no seu núcleo fundamental. O primeiro bloco do filme possui uma narrativa circular e articula os diversos segmentos das representações que o filme irá abordar “numa justaposição que os relaciona mantendo-os separados como será regra no filme: temos o recuo mais radical ao “início dos tempos” e o mergulho mais incisivo na consideração particular de fatos políticos do Brasil de hoje”.²⁸¹

Deste ponto em diante, a montagem aproxima temporalidades distintas ao juntar este primeiro bloco descrito por Xavier com a também longa entrevista com Carlos Castelo Branco sobre a atualidade da reflexão política feita no calor documental que Glauber já havia experimentado na época que fez o programa *Abertura*: “O movimento deste bloco começa com a imagem da Sede do Poder e termina com a fala onde se comenta, de modo genérico, certos aspectos deste Poder”.²⁸²

A dialética empreendida por Glauber não depende mais da montagem de uma sequência teleológica das cenas em consonância com uma verossimilhança naturalista da *mise-en-scène*, se valendo simplesmente dos elementos gestuais que fundamentam cronicamente a narrativa. O sentido nascendo do conflito anterior de dois fotogramas, aquilo que num átimo se revela a partir do gesto aplicado como técnica é, segundo Benjamin (2017, p. 20), “o comportamento dialético imanente”, o método da montagem eisensteiniana:

Assim como em Hegel a passagem do tempo não é a mãe da dialética, mas apenas o meio no qual ela se apresenta, no teatro épico a mãe da dialética não é o curso contraditório dos enunciados ou os modos de comportamento, mas os gestos em si. (BENJAMIN, 2017, p. 20)

Numa carta para Celso Amorim, enviada do Rio de Janeiro, no carnaval de 1980, encontramos uma definição muito interessante de Glauber a respeito da “montagem nuclear”,

²⁸⁰ XAVIER, 1981, p. 70.

²⁸¹ XAVIER, 1981, p. 70-71.

²⁸² XAVIER, 1981, p. 71.

que não poderia ser mais dialética: a filmagem gerada a partir do inconsciente, a montagem executada a partir do método consciente e a projeção exibindo o resultado metafísico.²⁸³

No artigo *Humberto Mauro e a situação histórica*, presente no livro *Revisão crítica...*, de 1963, Glauber encontra uma concepção da lírica em *Ganga bruta* (1933), adaptada do conceito de José Guilherme Merquior²⁸⁴ e cuja ênfase na expressão “pura significação nascente”²⁸⁵ é atribuída ao “plano em si” e não à “sequência”.²⁸⁶ Ele reconhece em Humberto Mauro o artista que desenvolveu uma lírica própria no cinema brasileiro, autônoma, cuja fatura não corresponde à tradição do cinema desenvolvido. Para Glauber, tal lírica “se opõe à teoria prática da montagem dialética de Eisenstein”.²⁸⁷ Grosso modo, a montagem dialética de Eisenstein considera que um plano sozinho é apenas uma forma abstrata: apenas quando posta em relação dialética com outro plano diferente, a sequência pode almejar significado, “alcançar um conteúdo dramático”²⁸⁸, como numa escrita.

Desde pelo menos 1961, com *O processo cinema*, Glauber critica a “linguagem” dos cineastas de esquerda dizendo que, para estes, “a imagem, rigorosamente, deve ser um vocábulo, e o cineasta deve escrever com a imagem”²⁸⁹, isto é, a imagem cinematográfica trabalhada pelo cineasta seria como a palavra trabalhada pelo escritor. É justamente pela exigência de uma certa organização linear do discurso, que o cinema opera como numa esteira industrial, recorrendo à palavra como traidora do signo. Apesar de um literato, Glauber pensa seu cinema não em um sentido literário – quer como “discursivo”, quer como “narrativo”:

Não é a montagem narrativa, nem mesmo esta montagem pianística (atonal), que pode atingir o filme. Jamais seria (*e é uma covardia do espírito e da imaginação admitir*) o roteiro ficcional ilustrado, paginado na tela como se página uma reportagem numa revista. Quando um crítico diz que o cinema literário é o verdadeiro cinema moderno, ele está, realmente, procurando a salvação. É inadmissível que um homem inteligente não saiba da incalculável tarefa intelectual que se exige para que o filme seja atingido como objeto e não como tubo condutor de ideias duvidosas. (ROCHA, 2004, p. 48)

²⁸³ ROCHA, 1997, p. 665.

²⁸⁴ Glauber cita uma passagem do livro “Crítica, razão e lírica: ensaio para um juízo preparado sobre a nova poesia no Brasil”. In: *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 164

²⁸⁵ Cf. ROCHA, 2003, p. 45.

²⁸⁶ ROCHA, 2003, p. 50.

²⁸⁷ ROCHA, 2003, p. 51.

²⁸⁸ ROCHA, 2003, p. 51.

²⁸⁹ ROCHA, 2004, p. 48.

Nota-se como o cineasta já ensaiava uma crítica a um tipo de cinema que, se assim podemos chamar, obedece a metodologia de uma “montagem vocabular”. Em *Tricontinental 67*, Glauber verbaliza essa crítica da seguinte forma: “A atitude da maioria dos cineastas em relação à sua realidade degenera num *tipo de cinema caligráfico*, acadêmico, que nitidamente denuncia o espírito contemplativo ou demagógico”.²⁹⁰

O que queremos sugerir é que as tentativas de Glauber de intervir, atualizando, ou mesmo superando alguns dos aspectos da teoria da montagem de Eisenstein, reiteradas pelas nomenclaturas que o próprio cineasta inventa para a montagem que ele empreende em diferentes filmes, sugerem uma tentativa de fundar uma nova teoria da montagem. A recusa do aspecto “vocabular” típico da estrutura dos filmes em geral, do método da escrita aplicado na montagem cinematográfica teria resultado, em *A idade da Terra*, numa montagem mais ligada aos aspectos da cultura da oralidade que, em certa medida, os artistas da Tropicália cultivaram como princípio estético desde o modernismo?

No *Manifesto antropófago*, Oswald de Andrade escreve: “Só podemos atender ao mundo orecular”²⁹¹. Uma rápida consulta ao verbete do *Dicionário Latino-Português* não revela nada relativo à palavra “orecular”.²⁹² Acreditamos que, como profundo conhecedor da língua, o autor opta por “popularizar” o termo “auricular”, do latim *auriculare* (ligado aos ouvidos, às aurículas, qual deriva a palavra *orelha*), amalgamando-a à palavra “oracular” (ligado ao oráculo, aos profetas). Essa operação investe num sentido novo do termo, que abre novas possibilidades de interlocução do artista com os aspectos mágicos e a sabedoria ancestral de “Pachamama”, da “Gaia Ciência”, da “máquina do mundo”, ou como se queira chamar. O falar e o pensar estão conectados simultaneamente por uma relação aeróbica entre as orelhas e a boca (e seus canais de interconexão) por onde circula o ar dos pulmões, que respiram em sinergia com o pensamento vocalizado.

A tese do lixo lógico de Tom Zé, no *release* do disco, procura revisar a tradição historiográfica que atribui à fatores externos a convergência de fatores que favoreceu o surgimento da Tropicália, situando suas raízes naquilo que ele denomina de “creche tropical”, referindo-se à época que ele e seus companheiros de geração frequentavam o curso primário na Bahia. Sua infância tinha como referência a “cultura moçárabe”²⁹³ entranhada na

²⁹⁰ ROCHA, 2004, p. 109. “Um cineasta tricontinental”, *Cahiers du Cinéma* (195): 39-41, nov. 1967.

²⁹¹ ANDRADE, 2011, p. 69.

²⁹² *Dicionário Latino-Português*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura (MEC), 1962.

²⁹³ “A expressão “cultura moçárabe” entrou para o vocabulário da cultura brasileira pela pena de Euclides da Cunha, em *Os Sertões*. Também em *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre, e em *O Povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil*, de Darcy Ribeiro, a expressão está referida. Os moçárabes — *mustari’rib*, de forma arabizada — era como eram chamados os cristãos da Península Ibérica no tempo do domínio muçulmano

linguagem popular do seu universo de vivências que, por sua vez, tinham como herança a cultura ibérica dos tempos de ocupação árabe no território que hoje é Espanha e Portugal.

A cultura moçárabe dera às crianças — futuros tropicalistas — o conhecimento fundado na oralidade. Indo à escola, com cerca de sete anos, aquelas crianças tiveram acesso a outro pensamento, o pensamento formal demarcado pela razão e pela lógica, constituintes do pensamento aristotélico, de “Aristotes”, como matriz da racionalidade ocidental, como quer o músico. Em resposta a artigo acerca da Tropicália publicado no NY Times, encomendada pelo Caderno 2 do Estadão, Tom Zé (1999) disse permanecer sertanejo, alinhado pela cultura moçárabe “iletrada”, dos que não sabem ler ou escrever, que invadiu o sertão do Nordeste e dos Gerais nos séculos XVI e XVII, e identificar-se com os personagens sertanejos de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. Por serem iletrados, seguiam a melhor tradição beduína, de homens do silêncio da noite: do ouvir e do falar após compreender o outro. Daí amarem “cantar a cultura, falar a cultura, dançar a cultura”. E arremata: “É que o povo árabe, naquele momento, era a sociedade mais culta do planeta... Criadores de uma humorada Weltanschauung, que sobrevive a miséria, estabelecendo eixos filosóficos na sintaxe de uma língua têxtil”. (VALVERDE, 2014, p. 876)

Na antiguidade, ou melhor, na época do “nascimento dos Deuses”, a cultura da oralidade deu origem às grandes obras de arte que fundaram a civilização ocidental, do ponto de vista estético. [terminar com a passagem pra cultura da escrita com Aristóteles].

Situando-se num contexto de choque entre uma cultura “pré-aristotélica” e a emergência de uma terceira revolução industrial, a análise de Tom Zé procede no sentido de mostrar como a introdução organizada do pensamento de tradição ocidental na mente crua do universo “moçárabe” daquelas crianças de outrora foi, paulatinamente, relegando esse conhecimento primário à “lata de lixo” (hipotálamo) [sic] do cérebro. Quando acontece a convergência, portanto, os fatores externos (internacionais e brasileiros) ao universo dos baianos catapultam todo aquele conhecimento retesado, relegado ao inconsciente, em direção à região “mais nobre” (córtex) [sic] do cérebro e provocaram um movimento de síntese entre todas essas influências.²⁹⁴

no Al-Andalus. Para uma pesquisa mais aprofundada das relações entre moçárabes e muçulmanos vide PEDRAJAS, R. J. *História de los mozárabes en Al Ándalus – ¿relaciones de convivencia?, ¿o de antagonismo y lucha?* Córdoba; Almuzara, 2013.” Cf. VALVERDE, 2014, p. 876 (nota de rodapé).

²⁹⁴ TOM ZÉ. Tropicália lixo lógico. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé, 2012. 1 CD. (encarte).

O autor de cinema no Brasil, à medida do seu desenvolvimento, trava uma batalha interna entre o conhecimento adquirido através do aprendizado racional a respeito das convenções “naturalizantes” da “linguagem do cinema”, que adquire ao longo do tempo, e a sabedoria oral-popular, que vai sendo relegada ao inconsciente. Todo esse “lixo lógico”, vazado “do hipotálamo para o córtex”, quando aplicado esteticamente à arte, ao cinema, escapa da racionalização da ciência colonizadora do pensamento.

Xavier diz que a “recusa do fim” na montagem “não constitui uma fonte de proposta que desautoriza o sugerido pelo lado cerimonial (...) não introduz uma dialética, apenas uma reiteração do mesmo em diferentes tonalidades”²⁹⁵. Pode-se pensar que Ismail entenda a dialética aqui no sentido teleológico que tem as narrativas modernas, que ironicamente já são “clássicas”. Levando em consideração que *A Idade da Terra* não se articula conforme uma “narrativa clássica”, com seus avanços e recuos, com os resultados das causas e dos efeitos, isso faz sentido. Entretanto, o filme também não é claramente dialógico: do ponto de vista da *mise-en-scène*, a encenação das situações não é submetida ao esquema plano/contraplano típico de filmes em que dois personagens contracenam através da fala que, quase sempre, se organiza por meio de estruturas literárias.

Em *Serafim Ponte Grande*, Oswald escreve: “a gente escreve o que ouve – nunca o que houve”²⁹⁶. Escutar “o mundo orecular”, ludicamente, é tarefa mais importante do que auscultar o mundo dos fatos, isto é, o reino lógico. Ismail Xavier, quando comenta sobre *A idade da Terra*, diz que o filme é a “montagem de um pensamento que delimita suas peças e sabe criar brechas, desajeitos, onde isto é conveniente para sua própria lógica”.²⁹⁷ Se a montagem deste filme conta uma História, talvez não seja por meio da escrita, que ela se faça ouvir, mas por meio da escuta ela se faz falar.

Nos parece que, se estamos lidando com a hipótese de uma teoria cinematográfica que reconfigure os paradigmas da linguagem na arte do ponto de vista estético, há diversos caminhos possíveis para se ver este filme como um gesto inaugurador de algo que talvez caiba à minha geração dar prosseguimento.

²⁹⁵ XAVIER, 1981, p. 70.

²⁹⁶ ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande* (7a edição). São Paulo, Editora Globo, 1990. Originalmente publicado na *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano I, no 6, p. 5, em 30 de novembro de 1926.

²⁹⁷ XAVIER, Ismail. Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto. *Filme Cultura*, n. 38 e 39, ago.-nov. 1981, p. 71.

Considerações finais

Pode-se imaginar (pela extensão e profundidade) que a produção intelectual feita nas últimas décadas acerca da obra (literária e cinematográfica) de Glauber Rocha teria, de certa maneira, exaurido com as possibilidades de que a juventude pudesse, com suas próprias reflexões, contribuir para tal acervo, restando apenas algumas láureas para as pesquisas mais célebres. O legado estético de Glauber parece, ao mesmo tempo, que se tornou anacrônico, isto é, que ele nem “serve” mais para se pensar uma estética brasileira nos anos 2000, e que deve ser “combatido”, pois remete a uma estética do cinema brasileiro que se consolidou com o passar dos anos, cujos vestígios se pode observar nas novelas, nos filmes comerciais dos anos 1980, nas pornochanchadas, nos filmes marginais dos adultos dos anos 1990, na retomada e até mesmo nas “novidades novíssimas” que compõem nossa vitrine de néon atual.

Acontece que, se os diversos integrantes do Cinema Novo, cada um a seu modo, souberam se integrar à nova realidade que lhes era apresentada década após década, demonstrando um pragmatismo típico dos produtores do mercado, com Glauber se passa diferente. Obviamente sua morte precoce contribuiu e muito para que o destino de sua obra fosse outro. O jornalista Gilberto Felisberto Vasconcellos não deixa de ter razão quando diz que quase tudo o que era dito sobre Glauber, até os anos 2000, não passava de “anedotário pessoal”, “tagarelice póstuma”.²⁹⁸ Contudo, talvez mais do que nenhum outro, ele foi objeto privilegiado de uma quantidade sem fim de teses, artigos, dissertações que consolidaram seu pensamento e sua obra como fundamentais para se compreender o cinema brasileiro em toda a sua História até a presente data de publicação deste texto.

Entretanto, se há alguma razão na afirmação de Gilberto Felisberto, ela mora no fato de que, simultaneamente ao aumento da frequência nos estudos acadêmicos sobre Glauber Rocha, seu pensamento vai, paulatinamente, desaparecendo da superestrutura ideológica brasileira. O complexo teórico que aglutinava os elementos da estética da fome, do sonho, o sincretismo religioso popular, com o modernismo terceiro-mundista e o nacionalismo descolonizador, que Glauber deu cabo de organizar em *A idade da Terra*, aos poucos vai desaparecendo da realidade cultural do cinema brasileiro. No lugar, a *intelligentsia* local instaura a modernidade “pós-sociedade civil” com a criação de mercado globalizado para as ciências e as artes. Mesmo aqueles que acreditam na característica martirizante da morte de Glauber não podem ignorar o fato de que ele, na verdade, procurou com o seu cinema

²⁹⁸ VASCONCELOS, 2001, p. 7.

remover o povo brasileiro da crucificação masoquista. Talvez o papel da minha geração seja retribuir o gesto.

Glauber não é um mito que deve ser destronado. Ele representa, na verdade, a figura do artista incansavelmente subversivo, que destrói as posições canônicas do cinema e tem nesta atitude um método autoral, uma ética artística, própria do artista que encontra no seu ofício um modo de “fazer política”. Sua trajetória é que, a meu ver, não deveria ser mistificada.

Por fim, se estamos falando de trajetória, e se a trajetória em questão se mostrou profundamente dialética em sua maneira de conceber o desenvolvimento artístico e estético perseguido pelo cineasta, optamos por utilizar no título desta dissertação a expressão *terceira estética* por considerarmos que, primeiramente ela designa uma etapa posterior aos primeiros manifestos, isto é, “o terceiro” dos manifestos estéticos, mas neste caso que Glauber “ficou por escrever” (e que, por sua vez, estaria representado concretamente no filme em questão).

Nesse sentido, a terceira estética de Glauber refere-se justamente a um processo de reflexão dialética exercido por ele no âmbito de seu desenvolvimento artístico, tendo a “fome” como tese e o “sonho” como antítese: *A Idade da Terra* é um afresco barroco trípico sobre os mitos fundadores da nação através da representação de um sonho grotesco esfaimado de Brasil.

Como vimos no primeiro capítulo, depois da consagração como diretor premiado em Cannes (1969) com *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber viu-se imbricado na possibilidade de expandir sua atuação política e internacionalizar seu movimento de vanguarda: este é o período em que seu pensamento se desenvolve na linha de um “cinema tricontinental”.

A partir da análise de Mateus Araújo sobre a participação de Glauber em *Le ent d'est* (1970), por exemplo, podemos constatar como o cineasta antecipa já no início da década anterior a publicação de *Revolução no cinema novo* a noção de “Cristo do Terceiro Mundo” que será o esteio da estrutura mitológica vista em *A idade da Terra*.²⁹⁹ Em carta para Celso Amorim, durante o carnaval de 1980, quando estava no Rio de Janeiro, Glauber dirá que “o filme se compõe de sete abstratos movimentos dialeticamente imbricados nas sínteses de cada movimento *triangular*, *ternário* (grifos meus) – a primeira capital Bahya, a segunda Rio e a terceira Brazylia”.³⁰⁰ A recente análise da relação triádica que *Anabazys* e *A idade da Terra* estabelecem com o roteiro de *La nascita degli dei*, feita por Jacyntho Lins Brandão na edição

²⁹⁹ ARAÚJO, 2015, p. 38.

³⁰⁰ ROCHA, 1997, p. 665.

organizada por Mateus Araújo de *O nascimento dos deuses*³⁰¹, em 2019, acrescenta mais um novíssimo capítulo a esse tema, mas a aprofundaremos aqui.

Se hoje o termo “Terceiro Mundo” caiu em desuso – ao passo que o termo “descolonização” foi preterido em virtude do *brand new* “decolonial”, cedendo lugar a outros tais como “países emergentes”, “em desenvolvimento”, “sul global” e toda sorte de tautologias liberais, uma coisa que não se pode perder de vista é que todas essas designações só exprimem uma mesma dinâmica geopolítica: a da divisão internacional do trabalho e da exploração de mais-valia no capitalismo da periferia do mundo. Tendo em vista que tal situação é o resultado das contradições do capitalismo em face do avanço imperialista sobre as colônias extrativistas de outrora e sobre as nações subdesenvolvidas de agora (à época rivalizado por um bloco comunista liderado pela União Soviética, que “bipolarizava” o mundo no contexto da Guerra Fria), é preciso considerar que o título dado a esta dissertação procura evocar – para além do significado numeral explícito no substantivo “terceira”, que sugere uma ordem teleológica para a análise da trajetória artística de Glauber (apesar de que para uma pesquisa historiográfica isto faça toda a diferença) – o signo dialético implícito, que se manifesta como síntese das reflexões estéticas, numa forma cinematográfica coerente com a idealização de um cinema *tricontinental*, engendrada não só por ele, mas por todo um movimento geracional de cineastas latino-americanos. Ao mesmo tempo que dialoga, essa estética também rompe com toda uma tradição do cinema de vanguarda advinda dos países desenvolvidos, sinalizando, por definição, a senda para um novo cinema revolucionário.

³⁰¹ Ver: BRANDÃO, Jacyntho Lins. Glauber e os Gregos: A propósito de *O nascimento dos deuses*. In: ROCHA, Glauber. *O Nascimento dos Deuses*; edição organizada por Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, pp. 268-270.

FICHA TÉCNICA DO FILME "A IDADE DA TERRA"

País: Brasil

Ano: 1978 - 1980

Produção: Embrafilme/ CPC – Centro de Produção e Comunicação / Glauber Rocha
Comunicações Artísticas / Filmes 3, Rio de Janeiro

Produtor: Glauber Rocha

Direção: Glauber Rocha

Argumento e Roteiro: Glauber Rocha

Montagem: Carlos Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda

Fotografia: Roberto Pires e Pedro de Moraes

Música: Villa-Lobos, Jorge Ben, Jamelão, Naná Vasconcelos, Mozart e folclore brasileiro

Direção Musical: Rogério Duarte

Elenco: Maurício do Valle (John Brahms), Jece Valadão (Cristo-Índio), Antonio Pitanga (Cristo-Negro), Tarcísio Meira (Cristo-Militar), Geraldo d'El Rey (Cristo-Guerrilheiro), Ana Maria Magalhães (Aurora Madalena), Carlos Petrovich (o Diabo), Norma Bengell (Rainha das Amazonas), Mário Gusmão (Babalaô), Danuza Leão (a Mulher de Brahms), Glória X (a Prostituta), Laura Y (a Mulher Negra), Paloma Rocha (uma jovem). Participações especiais: Carlos Castelo Branco, João Ubaldo Ribeiro, Raul de Xangô, Tetê Catalão, Paula Gaetan, Ary Parrairos, Clyde Morgan, Gérard Lecrely, Rogério Duarte, Sandoval, Telma Duarte, Adelmo Rodrigues da Silva, Ari José de Oliveira, Albertino dos Santos, Amaro Santos da Silva, Alexandre Dumas Valadares Ribondi, Davi Antonio Neto, Dimer Camargo Monteiro, Fernando Lemos, João José Miguel, Jorge Henrique Tosta da Silva, João Antonio de Limas Esteves, Janduir de Lima Soeiro, José Justino da Silva, João José Prazes, Maria Conceição Bispo dos Anjos, Maria da Glória de Meneses Gelto, Marly Viana de Sousa, Romário César Schettino, Vanderley dos Santos Catalão, Wanilda Silva Machado, Glauber Rocha (voz).

Lançamento: 17 de novembro de 1980

Gênero: Ficção

Duração: 160 minutos

Sistema: DVD (colorido)

Procedência da Cópia: DVD pertencente ao acervo particular de João Arthur (Cópia Licenciada).

BIBLIOGRAFIA IMPRESSA

Dicionário Latino-Português. Brasília: *Ministério da Educação e Cultura (MEC)*, 1962.
Jornal *A Hora do Leão*. Direção geral: Paloma Rocha; Projeto editorial: Paloma Rocha e Joel Pizzini. Tempo Glauber, Rio de Janeiro, 2010.

BIBLIOGRAFIA DIGITAL

Entrevista de Glauber ao jornalista Luís Fernando Silva Pinto para o Programa do Fantástico por ocasião do lançamento de *A Idade da Terra* no Festival de Veneza de 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0> < Último acesso em: 02/05/22 >

MIRANDA, Ricardo; PIZZINI, Joel; ROCHA, Paloma; OLIVEIRA, Luiz Carlos; GARDNIER, Ruy. Debate sobre “A Idade da Terra”. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/idadedaterradebatecineclube.htm> < Último acesso em: 02/05/22 >

Revista Filme Cultura. n. 38/39. ano XIV. ago/nov. 1981. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-38/> < Último acesso em: 02/05/22 >

VALVERDE, A. J. R. Estudando Tom Zé: Tropicália e o *Lixo Lógico*. *Revista De Filosofia Aurora*, 26(39), pp. 867–886, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.7213/aurora.26.039.AO08>. < Último acesso: 03/05/2022 >

BIBLIOGRAFIA

ANDERS, Günther. *Le temps de la fin*. Paris: L’Herne, 2007.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4ª ed. São Paulo: Globo, 2011.

_____. *Serafim Ponte Grande* (7ª edição). São Paulo, Editora Globo, 1990.
Originalmente publicado na *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, Ano I, no 6, p. 5, em 30 de novembro de 1926.

ARANTES, Paulo Eduardo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo, 2014.

- ARAÚJO, Mateus. Eisenstein e Glauber Rocha: notas para um reexame de paternidade. In: MENDES, Adilson (Org.). *Eisenstein/Brasil/2014*. Rio de Janeiro: Azougue, 2014, p. 197-215.
- _____. Figurações da História no Glauber Rocha maduro. In: AGUIAR, Carolina A.; CARVALHO, Danielle C; MORETTIN, Eduardo; MONTEIRO, Lúcia R.; ADAMATTI, Margarida (Org.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Porto Alegre: Sulina, 2017, p. 62-89.
- _____. Glauber Rocha e os Straub, diálogo de exilados. In: E. Gougain, F. Taddei, P. Mourão, M. Araújo e P. França (Orgs.). *Straub-Huillet*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2012, p. 243-63.
- _____. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho. In: Eugenio Puppò; Mateus Araújo. (Org.). *Godard inteiro ou o mundo em pedaços*. São Paulo: Heco Produções/Centro Cultural Banco do Brasil, 2015, p. 29-44.
- ARMES, Roy. *Third World Filmmaking and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.
- AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de Cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- _____. “O sentimento do nada”. In: Filme Cultura, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Discourse in the novel, in the dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press: 1981.
- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tra. Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.
- BERNARDET, Jean-Claude. Apresentação. In: *A idade da Terra: um filme em questão*. Revista Filme Cultura. n. 38/39, ano XIV, ago/nov, 1981.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. Glauber e os Gregos. In: ROCHA, Glauber. *O nascimento dos deuses*. Org. Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019.
- BRANDÃO, Quezia da Silva. *A Idade da Terra – Glauber Rocha e seu projeto político cultural para a América Latina (1965 - 1980)*. São Paulo, 2017. 214 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

- CHAIA, Miguel; ESTEVINHO, Telmo Dinelli. Glauber Rocha - entre a liderança cultural e as lideranças políticas. *Aurora: revista de arte, mídia e política*. São Paulo, v. 13, n. 37, p. 5-26, fev.-mai. 2020.
- DANOWSKI, D.; VIVEIROS DE CASTRO, E. *Há mundo por vir?: ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.
- DÁVILA, Ignacio Del Valle. *Cámaras em Trance. El nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Campinas: Papyrus, 2013
- _____. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988, 1ª edição, 2ª edição, 2006.
- _____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FURTADO, Celso. *Desenvolvimento e subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2009.
- GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: ROCHA, Glauber. *Coleção Cinema Vol. 1*. Organizado por Jean Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- GARDNIER, Ruy. Dossiê Idade da Terra: Apresentação. *Contracampo – Revista de Cinema*, Rio de Janeiro, n. 74, 27 jul. 2005.
- GATTI, José. *Der Glauber Have Sept Cabeças*. In: *Cinemas - revista de cinema e outras questões audiovisuais*, n. 3. Rio de Janeiro, jan-fev., 1997. pp. 113-132.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.
- GERBER, Raquel. O cinema novo: uma introdução à questão da arte revolucionária no Brasil. In: Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. Coleção Cinema Vol. 1. Direção de Jean-Claude Bernadet e Paulo Emílio Salles Gomes. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977, p. 12.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

- KOPENAWA, ALBERT, Bruce, David. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MASCARENHAS, Eduardo. *Glauber - o sobredeterminado e o amor*. In: Filme Cultura, Ano XIV, Ago/Nov 1981, Nº 38/39, Embrafilme: Rio de Janeiro, 1981
- MEYERHOLD, Vsevolod Emilevich. *Do teatro*. Tradução e notas de Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012. 188p.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas da estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*. Organizado por Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Coleção Cinema Vol. 1*. Organizado por Jean-Claude Bernardet e Paulo Emílio Salles Gomes. São Paulo: Paz e Terra, 1977.
- _____. Crítica esparsa (1957-1965); edição organizada por Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. 384 p.: il.; 20 cm.
- _____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Revolução no Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Organizado por Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- _____. *O nascimento dos deuses*; edição organizada por Mateus Araújo. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019. 282p.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SARNO, Geraldo. Glauber Rocha e o Cinema Latino-Americano. Rio de Janeiro: CIEC - UFRJ/Rio Filmes, 1995.
- SEVILLA, San Isidoro de. Etimologias II. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes - resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo, Cosac Naify, 2015.
- TARKOVSKI, Andrei Arsenyevich. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: Editora SENAC, 2011.
- VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte – Funarte, 2000. 441 p.: il.

WAHRHAFTIG, Alexandre. Transe e desconstrução: a repetição nos corpos de Copacabana mon amour e A idade da terra. *Galáxia* (São Paulo), Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, n. 46, 2021, pp. 1-18.

XAVIER, Ismail. A idade da terra e sua visão mítica da decadência. *Cinemas: revista de cinema e outras questões audiovisuais*, Campos dos Goytacazes, n. 13, p. 153-184, 1998.

_____. Evangelho, terceiro mundo e as irradiações do planalto. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 39/39, 1982, p. 69-73.

_____. Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 232 pp. 83 ils.