



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Anderson Jorge Pereira Bessa

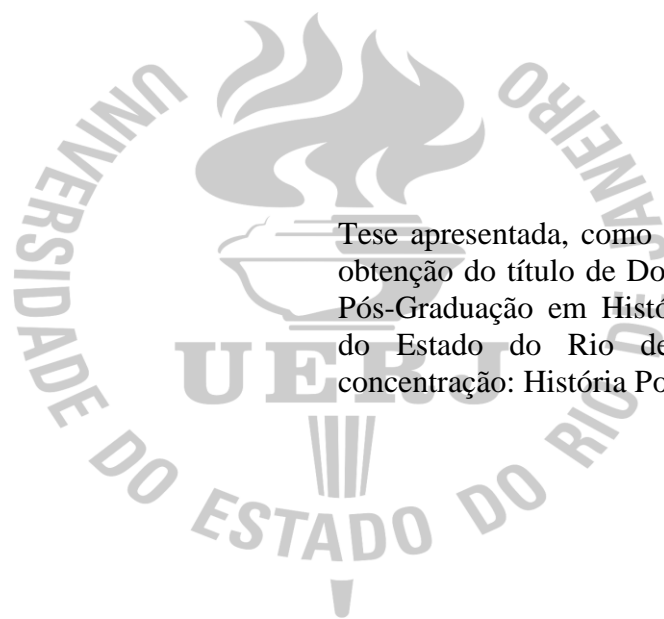
“O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, o “Cinema Tricontinental” e o ocaso das configurações históricas opressoras

Rio de Janeiro

2019

Anderson Jorge Pereira Bessa

**“O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, o “Cinema Tricontinental” e o
ocaso das configurações históricas opressoras**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Antônio Souza Mendes.

Coorientadora: Prof.^a Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley.

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CCS/A

R672 Bessa, Anderson Jorge Pereira.
“O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, o “Cinema Tricontinental” e o ocaso das configurações históricas opressoras / Anderson Jorge Pereira Bessa. – 2019.
254 f.

Orientador: Ricardo Antônio Souza Mendes.
Coorientadora: Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
Bibliografia.

1. Rocha, Glauber, 1939-1981. 2. Cinema e História – Teses. 3. Cinema – Aspectos sociais – Teses. 4. Cinema – Aspectos políticos – Teses. I. Mendes, Ricardo Antônio Souza. II. Wanderley, Sonia Maria de Almeida Ignatiuk. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 791.43:93

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Anderson Jorge Pereira Bessa

**“O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, o “Cinema Tricontinental” e o
ocaso das configurações históricas opressoras**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em História, da Universidade
do Estado do Rio de Janeiro. Área de
concentração: História Política.

Aprovada em: 01 de julho de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Antônio Souza Mendes (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof.^a Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley (Coorientadora)
Instituto de Aplicação – UERJ

Prof.^a Dra. Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Eduardo Antônio Lucas Parga
Colégio Pedro II

Prof. Dr. Marcus Ajuruam de Oliveira Dezemone
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UERJ

Prof. Dr. Wolney Vianna Malafaia
Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

À memória da professora, orientadora e amiga Marilene Rosa Nogueira da Silva pela segurança, competência e dedicação que identificavam o seu trabalho e, sobretudo, à amizade e ao carinho ofertados há mais de uma década, essenciais num dos momentos mais difíceis da minha trajetória pessoal e profissional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Terezinha Pereira Bessa e Jorge Ramalho Bessa, que, apesar de todas as dificuldades, sempre me acompanharam e me estimularam em todos os momentos necessários.

Ao meu irmão, Jefferson Eduardo Pereira Bessa, parceiro de todos os assuntos particulares e dos mais variados questionamentos intelectuais.

À fundamental contribuição fornecida pela professora Marilene Rosa Nogueira da Silva, que orientou grande parte desta pesquisa mesmo sob condições físicas desfavoráveis. E que, ao longo dos anos, me infundiu a certeza de que o saber só é prazeroso desde que tenha sabor, “saber-sabor”, sob risco de se tornar um tormento.

Aos professores Ricardo Antônio Souza Mendes e Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley, que aceitaram levar adiante a orientação após o falecimento da saudosa professora Marilene Rosa Nogueira da Silva.

Aos amigos que estiveram ao meu lado ao longo dos anos, apoiando e incentivando os projetos nos quais acreditei.

RESUMO

BESSA, Anderson Jorge Pereira. “O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, o “Cinema Tricontinental” e o ocaso das configurações históricas opressoras. 2019. 254 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

O “Cinema Tricontinental” deriva do empenho de Glauber Rocha em operar um cinema político de cunho revolucionário voltado para a discussão dos problemas atinentes ao “Terceiro Mundo”. Os fundamentos de tal projeto foram teoricamente elaborados em vários textos assinados entre a segunda metade da década de 1960 e o início do decênio seguinte. Desse propósito, “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, ambos realizados em 1970, resultam como dois filmes radicalmente opostos aos padrões fixados pelos grandes centros cinematográficos e consagrados a repercutir como um prolongamento das contestações anti-imperialistas que estavam em voga naquele momento. Tencionando a difusão de uma mensagem “Tricontinental”, logo, transnacional, esta produção, incitada pelos questionamentos oriundos daquele contexto histórico, propôs uma forma específica de considerar a história em que a dinâmica temporal se constitui de uma estreita correlação entre os embates de ontem e de hoje.

Palavras-chave: Glauber Rocha. “Cinema Tricontinental”. “Terceiro Mundo”.

ABSTRACT

BESSA, Anderson Jorge Pereira. “O leão das sete cabeças cortadas” – Glauber Rocha, the “Cinema Tricontinental” and the decline of historical oppressive configurations. 2019. 254 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

The “Cinema Tricontinental” derives from Glauber Rocha’s commitment to operating a revolutionary political cinema focused on the discussion of the problems of the “Third World”. The foundations of such a project were theoretically elaborated in several texts signed between the second half of the 1960s and the beginning of the following decade. Of this purpose, “O leão de sete cabeças” and “Cabeças cortadas”, both made in 1970, result in two films radically opposed to the standards set by the major film centers and aimed at reverberating as an extension of the anti-imperialist contests that were in vogue at that time. In order to disseminate a “Tricontinental” message, a transnational one, this production, incited by the questions arising from that historical context, proposed a specific way of considering the history in which the temporal dynamics consisted of a close correlation between the struggles of yesterday and of today.

Keywords: Glauber Rocha. “Cinema Tricontinental”. “Third World”.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1 A CONSTITUIÇÃO DO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO GLAUBERIANO NO ÂMBITO DO MOVIMENTO “CINEMANOVISTA”: A “REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO”.....	39
1.1 A ascensão do “cinemanovismo”: aspectos conjunturais.....	39
1.2 O pensamento cinematográfico glauberiano nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”: a trajetória do cinema nacional sob as diretrizes “cinemanovistas”.....	50
2 A “EUFORIA TERCEIRO-MUNDISTA” E O “CINEMA TRICONTINENTAL”.....	78
2.1 A emergência da “euforia terceiro-mundista”, a Revolução Cubana e seus impactos no despontar do “Cinema Tricontinental”.....	78
2.2 A questão da “internacionalização da revolução” nos quadros da Revolução Cubana, a Conferência Tricontinental e o “terceiro-mundismo” cinematográfico: o “Cinema Tricontinental” em perspectiva relacional.....	101
3 O ARCABOUÇO TEÓRICO DO “CINEMA TRICONTINENTAL”.....	120
3.1 A “Estética da fome”: a “violência” das formas como fundamento do anti- imperialismo cinematográfico.....	120
3.2 Os escritos de 1967: a conformação do “Cinema Tricontinental”.....	130
3.3 A “Estética do sonho”: a “desrazão” como componente da “arte revolucionária”.....	154
4 “O LEÃO DAS SETE CABEÇAS CORTADAS”: A PASSAGEM DO PRESENTE-PASSADO.....	161
4.1 O contexto da produção dos filmes e a questão do presente-passado no “Cinema Tricontinental”.....	161
4.2 “O leão de sete cabeças”: o declínio das estruturas históricas imperiais.....	178
4.3 “Cabeças cortadas”: a “degola” das configurações históricas de dominação.....	216
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	242
REFERÊNCIAS.....	248

INTRODUÇÃO

Em épocas inflamadas pelo desejo de liberdade, nas quais fulguram no horizonte a possibilidade de povos por séculos oprimidos tomarem em suas mãos as rédeas de seus próprios destinos, o sentido do tempo e, mais especificamente, o entendimento e o juízo do passado histórico podem adquirir as mais diversas configurações. Melhor: o ânimo exaltado pela prática de experimentar um tempo presente abrasador, em que o degelo de um passado penoso é o avesso da rigidez de frias e difíceis épocas pretéritas, quase que forçosamente dá lugar a juízos históricos bastante distintos daquelas análises objetivas e imparciais ardentemente almejadas pelos estudiosos que exercem o seu ofício no tempo distante do que já passou. Encarcerados nos quadros dos protocolos científicos – entre documentos, teorias e métodos –, muitas vezes projetam sentenças glaciais sobre as ações humanas praticadas nos tempos quentes do passado: a história, a qual todos nós desde cedo aprendemos não ser uma boa senhora, é implacável; ou melhor, o historiador de ofício, graças ao manejo de seus instrumentos de análise e à força de sua erudição, deve apresentar conclusões sobre o significado das práticas humanas exercidas em épocas passadas, incluídas aquelas ardentes de possibilidades. Quimeras, ações fadadas ao esquecimento, segundo alguns. Atos frustrados devido à falta de rigor analítico perante o momento vivenciado, malogrados por não atenderem às demandas de todo o conjunto social, segundo tantos outros.

Assim procedendo, o historiador, ao invés de se voltar francamente para a concepção do tempo que configurou noções de história assumidas e desejadas pelos homens de outrora, concentra seus esforços na busca dos saldos, positivos ou negativos, das ações dos homens do passado. Essa operação por meio da qual a prática historiadora se orienta para a aproximação do passado deveria medir seus resultados pelo maior empenho despendido na tentativa de ouvir as reais aspirações que motivaram os atos daqueles que agiram em tempos pretéritos sob o risco de que o eco de suas vozes ressoe no presente como o lamento de práticas fracassadas confirmadas pela passagem do tempo. Porque não vivenciou a temporalidade do acontecimento analisado, o historiador se encontra na posição de concluir, aliviado ou angustiado conforme a sua orientação política, que tal ou qual processo histórico resultou em êxito ou fracasso. Esse modo de proceder, que enfatiza as implicações das ações em detrimento dos anseios que impelem os processos históricos, pode acarretar interpretações redutoras, geradoras de deturpações e anacronismos, visto que no diálogo estabelecido entre o historiador do presente e os homens do passado, o primeiro tende a privilegiar os resultados

das ações dos últimos apreendidas no longo prazo, sentenciando, segundo a ótica do presente, se foram bem ou malsucedidas. Nessa dinâmica instauradora de uma grave oposição entre façanhas vitoriosas e intentos frustrados ao longo dos tempos, uma das decorrências é que a historiografia facilmente relega ao fracasso e ao esquecimento determinadas práticas, tornando a história uma gesta sufocante na qual os dominadores sempre vencem o jogo, ao passo que as ações dos dominados talvez constituam pouco mais que pretensões frustradas na sempre complexa travessia dos tempos capitaneada pela terrível senhora, a história.

Mas à história praticada pelo historiador de ofício, há noções da história embaladas não por pretensões científicas, mas resultantes do sentido conferido pelos próprios atores históricos que no calor da hora experimentaram o ritmo temporal de maneira distinta daquele abarcado pelo historiador. Se a história for compreendida e tomada por alguns indivíduos ou por toda uma coletividade como um campo de batalha onde interesses os mais variados estão em constante e feroz disputa, teria razão Jean Chesneaux ao afirmar que o passado é constituído por “imagens de opressão”? E que recusá-lo, portanto, é uma “tendência natural” na luta contra a ordem estabelecida? ¹ Em princípio, ao historiador profissional, preocupado com a veracidade do relato amparado em documentos fidedignos que alça o seu ofício à categoria de ciência, estaria vedada a operação que tenciona romper com o peso excessivo do passado. Com aquela asfixiante noção de que o presente é comandado pelo passado, exorcizando o constantemente agitado espantalho da história que exerce sobre os homens uma autoridade inquebrantável e que, por conseguinte, nada resta senão sucumbir ao seu poder, uma vez que as ações passadas são irreversíveis. Contra esse passado endurecido, cujo ponto de solidificação é a inscrição no documento de lutas malogradas, de anseios abortados em combates fracassados, outro sentido advém quando a relação com a história sofre um deslocamento e o que era submissão ao fardo implacável dos anos se transforma em exigência de um conhecimento ativo do passado.

Obviamente não se trata de negar a importância dos tempos passados como momentos decisivos para o entendimento da sociedade em que vivemos. E sim de compreender que as expectativas de uma coletividade adquirem variadas configurações conforme o tempo é experimentado. É claro que essa experiência não é sentida de maneira homogênea ao longo de todas as épocas e nem por todo o tecido social – e nesse ponto em que os interesses de um dado momento divergem e os combates são travados é que a pretensão à imparcialidade histórica se esvai. Sim, a história não é neutra pois ela não paira acima dos homens. Ela é a

¹ CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado?* São Paulo: Ática, 1995. p. 38.

própria arena onde anseios múltiplos se digladiam e, por essa razão, o passado é do interesse de todos. E se a história não é a mestra da vida, tampouco deve necessariamente ser uma má senhora – desde que se tome o conhecimento do passado como um elemento ativo do movimento da vida, filtrado pelo modo como se experimenta o tempo em que se vive, o passado tanto poderá atuar a favor do conservadorismo quanto da renovação. Dele será possível reter o que deve ser modificado ou até mesmo abolido, bem como o que pode ser defendido e preservado. Concordo, então, com Jean Chesneaux quando afirma que cada um “escolhe seu passado, e essa escolha nunca é inocente”.²

Escolher um passado em determinadas circunstâncias é admitir o degelo de configurações históricas inexoráveis nas quais as ações humanas através do tempo são analisadas e apresentadas como a narrativa de um cortejo, às vezes enternecedor, em que alguns poucos sempre triunfam sobre muitos outros. A recusa ao reducionismo aí explícito consiste em subverter o vínculo entre o passado e o presente: naquela perspectiva o passado todo poderoso e inflexível rege, normatiza e decide o lugar de cada indivíduo no tempo presente; nesta, é o presente que interroga e força até embotar a autoridade do passado. Possibilidade aberta em função do ato de experimentar um tempo presente que não se curva diante do peso do passado, mas que dele extrai outros movimentos, conformando outras histórias, e que ao mesmo tempo se orienta para o devir, estabelecendo um nexos entre os combates do passado e os do presente, o que, por sua vez, confere um novo fôlego à trama histórica antes tão rígida, triste e enfadonha.

Esta “fome” de história profundamente presente nas consciências em várias épocas será a expressão de uma vontade de luta quando fundamentada numa ligação ativa com o passado. Assim, prática social e saber histórico passam a estar categoricamente integrados porque a história deixa de ser um terreno exclusivo de peritos privilegiados para ser restituída e reformulada por aqueles cuja capacidade de intervenção ativa no presente não admite ser freada pela sombra onipotente de um passado inibidor, ou ainda travada pela “longa duração” das mudanças lentas e quase imperceptíveis. Pelo contrário, reanimam as lutas do passado com o objetivo de torná-las aliadas dos combates do presente, lubrificando, dessa maneira, as engrenagens dos mecanismos históricos.

O presente estudo estará firmemente apoiado em tais considerações. Tentarei aproximar-me do modo pelo qual Glauber Rocha experimentou o tempo num determinado período de sua atividade como cineasta, o que o motivou a abordar a história sob um ponto de

² Idem, *Ibidem*. p. 24.

vista bastante peculiar, cuja expressão adquiriu concretude em suas ações, em seus escritos e, sobretudo, nos filmes que realizou. Em plena vigência do que se denominou “Guerra Fria”, vivenciou sua época com ânimo abrasador, pois nela avistou um horizonte de possibilidades libertadoras se descortinar. E por considerar que as lutas em voga no período vivido precisariam abranger os mais diversos domínios da ação humana, exigindo, portanto, uma intervenção ativa também no âmbito artístico, igualmente julgou que batalhas decisivas deveriam ser travadas no campo da história – ou melhor, os combates do presente repercutiriam aqueles empenhados no passado. Quanto mais a prática social coeva estivesse ancorada em um saber histórico capaz de arrepiar aquelas narrativas complacentes com o séquito triunfante dos dominadores ao longo dos séculos, mais pujante a marcha rumo à liberdade.

Por que o presente foi sentido de forma tão inflamada a ponto das práticas de intervenção social orientadas para a transformação do mundo demandarem um diálogo tenaz com o passado, tornando a história aliada das lutas empreendidas na contemporaneidade? A tal questionamento pretendo fornecer uma resposta razoável e parcial no decorrer do estudo. Por ora, basta afirmar que essa operação, instauradora de uma dinâmica temporal em que o passado se integra com vitalidade ao presente, esse modo de experimentar a passagem dos tempos, promovendo sua necessária articulação, Glauber Rocha praticou no que ele nomeou “Cinema Tricontinental”. Ao dispor sua atividade no cruzamento entre política e cultura, pode-se dizer que Glauber Rocha foi um destes espíritos sagazes e inconformistas. No panorama cinematográfico, firmou sua posição como artista obstinadamente resistente aos cânones, sendo temido por muitos por sua crítica a um só tempo lúcida, exigente e mordaz dos mecanismos que governam a vida social e que atribuem a cada um lugares e papéis a desempenhar. Em sua obra enfatizou o peso das dependências e das conformações hierárquicas para romper a rigidez e pôr em dúvida a suposta objetividade de reflexões sobre os destinos humanos atribuída a modelos consagrados.

Para além da apreensão do “real” de que o historiador profissional pretende fornecer uma descrição “verdadeira”, Glauber Rocha abriu o próprio caminho numa ampla liberdade, compondo “narrativas” cinematográficas nas quais as maneiras de atuar no presente, baseadas em expectativas futuras, eram indissociáveis da “escolha” de um passado. Com esse cinema, ele explorou ao máximo uma forma bastante característica de experimentar essas múltiplas temporalidades. Sendo assim, afirmo que existe uma convergência inequívoca entre cinema, revolução e a noção de “Terceiro Mundo” no ainda pouco estudado “Cinema Tricontinental”, concebido e praticado pelo cineasta entre a segunda metade da década de 1960 e os anos

iniciais do decênio seguinte. Glauber Rocha arrogou a si a empreitada de elaborar em um conjunto de textos as bases teóricas desse cinema, as quais pôs em prática em dois filmes: “O leão de sete cabeças” (1970)³, filmado no Congo-Brazzaville; e “Cabeças cortadas” (1970)⁴, realizado na Espanha. Trata-se, portanto, de articular a problemática acima esboçada às questões levantadas por cada uma dessas produções.

O recorte histórico adotado abrange o período no qual os filmes mencionados foram realizados. Todavia, afora essa ascendência óbvia, a justificativa para o marco temporal também contempla um outro dado. Isto é, a passagem da década de 1960 ao decênio seguinte constitui uma época em que o processo de descolonização afro-asiático ainda não estava concluído, bem como os efeitos decorrentes da emergência da noção de “Terceiro Mundo” eram capazes, ainda, de incitar o imaginário de todos aqueles que tomaram o anticolonialismo e o anti-imperialismo como suas bandeiras – ambos os aspectos, convém ressaltar, influenciando decisivamente sobre a atividade glauberiana. Há, porém, a preocupação em frisar que a delimitação temporal fixada não obsta a análise ou a referência a alguns escritos de Glauber Rocha situados em relação de precedência aos filmes selecionados para estudo. Isto porque a compreensão do “Cinema Tricontinental” demanda uma crítica cuidadosa das questões que preocuparam o cineasta antes de realizar as obras fílmicas. De fato, vários textos assinados ao longo de toda a década de 1960 estabelecem alguns dos princípios que mais tarde regulariam a prática do “Cinema Tricontinental”. Por essa razão, impõem-se como registros indispensáveis aos objetivos da pesquisa.

Redigido em quatro seções, o trabalho está assim organizado: a primeira seção intitula-se “A constituição do pensamento cinematográfico glauberiano no âmbito do movimento ‘cinemanovista’: a ‘Revisão crítica do cinema brasileiro’” – escrito publicado originalmente em 1963.⁵ Nela busco caracterizar os fundamentos do posicionamento cinematográfico que Glauber Rocha assumiu e defendeu ao longo de sua trajetória a partir dos questionamentos levantados em seus primeiros escritos acerca do movimento cinematográfico conhecido como “Cinema Novo” brasileiro. Ao consolidar a reflexão política como o lastro do ofício de cineasta, converteu-a em condição impreterível para a filmografia não destituída de preocupações sociais que desejava fazer vigorar. Daí a postura contrastante e denunciadora das perspectivas cinematográficas de cunho estetizante ou das que compreendiam o cinema como meio exclusivamente destinado ao entretenimento. É no âmbito do “cinemanovismo”

³ O LEÃO de sete cabeças. Direção de Glauber Rocha. Roma, Itália, 1970. (95 min).

⁴ CABEÇAS cortadas. Direção de Glauber Rocha. Barcelona, Espanha, 1970. (95 min).

⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

brasileiro, ao qual Glauber Rocha se esforçou por definir as orientações gerais em seus primeiros textos, sobretudo na obra denominada “Revisão crítica do cinema brasileiro”, que a concepção cinematográfica por ele professada será apreendida.

A segunda seção denomina-se “A ‘euforia terceiro-mundista’ e o ‘Cinema Tricontinental’”. Nela estudarei como a efervescência de um período marcado por questões como as da descolonização afro-asiática, da Revolução Cubana e do despontar da noção de “Terceiro Mundo” estimulou o pensamento cinematográfico de Glauber Rocha. Recorrendo a um conjunto de correspondências enviadas e recebidas pelo cineasta, pretendo afirmar como a conjuntura histórica vivenciada o levou a incorporar a “euforia terceiro-mundista” como uma das bases do que viria a constituir o “Cinema Tricontinental”. Mais precisamente, analisarei como alguns desdobramentos da Revolução Cubana e a ocorrência da Conferência Tricontinental em 1966, relacionados à questão da “internacionalização da revolução”, podem ser considerados o ponto de partida para se pensar como aquela “euforia” se consolidou em Glauber Rocha a ponto de servir de estímulo para a produção de obras. Abordarei também alguns problemas relativos ao chamado “terceiro-mundismo” cinematográfico latino-americano com o objetivo de situar o lugar do “Cinema Tricontinental” nesse contexto de produção. Na terceira seção, “O arcabouço teórico do ‘Cinema Tricontinental’”, proponho-me a observar como essa aposta cinematográfica foi teoricamente elaborada através de uma série de textos assinados por Glauber Rocha entre meados da década de 1960 e o início do decênio seguinte.

Por fim, a última seção, “O leão das sete cabeças cortadas: a passagem do presente-passado”, será dividida em três partes com o objetivo de abordar os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” conforme suas especificidades, mas sem descuidar da estreita relação que possuem e que os unem como obras integrantes do “Cinema Tricontinental”. Inicialmente estudo as condições de produção cinematográficas existentes à época e que permitiram a Glauber Rocha pôr em prática este arrojado projeto cinematográfico sem que os produtores lhe impusessem preceitos de ordem temática ou formal. Em seguida, a pesquisa se volta para a análise de algumas sequências do filme “O leão de sete cabeças” que considero as mais significativas para a compreensão do sentido da história a que o “Cinema Tricontinental” é afeito. Enfim, procedimento idêntico será adotado para estudar a mesma problemática sob a ótica do filme “Cabeças cortadas”.

Definida a estrutura do trabalho, destaco sua vinculação ao campo da História Política e, mais especificamente, à linha de pesquisa “Política e Cultura”, já que visio compreender o projeto político-estético intrínseco aos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”,

proposta que Glauber Rocha destinou aos povos do “Terceiro Mundo”, objetivando ampliar o coro das vozes comprometidas em denunciar e sustar a ação das opressões dos grandes centros mundiais. Ao encarar a atividade glauberiana como um esforço para forjar um determinado sentido à história das sociedades submetidas ao jugo imperialista é possível investigar a historicidade de sua tarefa sob a ótica da História Política, ou seja, “como a história da intervenção consciente e voluntária dos homens em todos os domínios onde são resolvidos os seus destinos”.⁶ Se, por um lado, a História Política atual não se restringe ao relato de eventos institucionalizados, por outro lado, seu renovado campo permite abarcar, por exemplo, o estudo de elementos socioculturais conjugados à questão do poder. O que possibilita outros enfoques sobre o “Cinema Tricontinental”. De fato, a problemática do poder se expressa na atividade cinematográfica. Assim o declaram Leif Furhammar e Folke Isaksson, para os quais não apenas as instâncias do poder oficial fazem uso dos filmes como instrumentos de ação política, mas também grupos específicos utilizam o cinema como forma de resistência a uma determinada conjuntura.⁷

Quanto à fortuna crítica relacionada ao estudo do “Cinema Tricontinental”, concordo com Ismail Xavier e sua afirmação de que o cinema pensado e realizado por Glauber Rocha perfaz um movimento que se expande do sertão nordestino ao Brasil em geral. Deste, avança em direção à América Latina e, por fim, ao “Terceiro Mundo” como um todo.⁸ Eis uma asserção habitual entre os que estudaram o universo cinematográfico glauberiano. Contudo, a bibliografia existente carece de análises que levem em conta a profunda interligação existente entre os textos e os filmes que compõem o “Cinema Tricontinental”. Com efeito, foi dada atenção demasiada às obras de grande prestígio junto à crítica e ao público e que acumularam numerosos prêmios no Brasil e no exterior como “Deus e o diabo na terra do sol” (1964), “Terra em transe” (1967) e “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” (1969). Fica assim comprometido o estudo dos filmes que constituem o “Cinema Tricontinental”.

Todavia, embora pouco estudado, foi observado a partir de alguns pontos de vista que resultaram em análises das quais sobressaem a primazia conferida às comparações entre a produção de Glauber Rocha e a de outros cineastas; à influência das ideias de afamados autores atuantes noutros campos da realização artística; afora a utilização de quadros teóricos e metodológicos muito cerrados cujas orientações suscitam problemas que põem num plano

⁶ JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 183.

⁷ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

⁸ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 117-118.

secundário as questões centrais dos filmes – algumas vezes sufocando o exercício inventivo glauberiano. Noutras prescindindo das reflexões fartamente desenvolvidas pelo cineasta em textos e entrevistas que reclamam a imperativa coesão entre os filmes e quase sempre ocorrendo em referências desarticuladas. Isto é, ao considerarem apenas um dos filmes, o diálogo com o outro é desconsiderado, e, quando muito, a menção aos mesmos consiste apenas em indicar seus elementos temáticos, comprometendo a força nutriz contida no projeto de efetivação de uma cinematografia questionadora dos problemas atinentes ao “Terceiro Mundo”.

Por um lado, Raquel Gerber⁹ e Sylvie Pierre¹⁰ estudaram a produção internacional glauberiana sem devidamente atentar para o seu embasamento teórico, tornando frouxo, pois, o profundo nexos que há entre tais filmes, cuja ligação vai muito além do simples fato de se tratarem de obras produzidas no exterior. Já René Gardies insistiu em encerrar toda a filmografia de Glauber Rocha nos quadros do estruturalismo, em que os elementos de todos os filmes concorrem para o bom êxito de uma operação monolítica: a produção glauberiana é sempre a repetição da gesta “que conta a guerra incansável de São Jorge contra o Dragão”.¹¹ Ivana Bentes, por seu turno, foi mais prudente no trato de “O leão de sete cabeças”. Constata o quanto “Cabeças cortadas” está integrado àquele, sublinhando que tais obras derivam da aposta glauberiana na criação de um “cinema revolucionário tricontinental”, teoricamente elaborado e apoiado numa série de escritos. Entretanto, logo após observar tal dado, a autora não se detém nos fundamentos teóricos que alicerçam as respectivas produções – mesmo porque considera “O leão de sete cabeças” o “filme chave desta proposta internacionalista”. Daí a menção a “Cabeças cortadas” não ultrapassar a mera referência ao fato de que esse filme está perfeitamente entrosado àquele.¹²

Em Dissertação de Mestrado estudei parcialmente os fundamentos teóricos que caracterizam o “Cinema Tricontinental” e que conferem coerência aos filmes que o identificam. Tal análise, entretanto, referiu-se ao exercício glauberiano desenvolvendo tão somente algumas questões colocadas pelo filme “O leão de sete cabeças”.¹³ Outras produções acadêmicas, entre Teses, Dissertações e apresentações de trabalhos em jornadas discentes,

⁹ GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: BERNADET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). *Glauber Rocha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 10-40.

¹⁰ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996. p. 256-262.

¹¹ GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: BERNADET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). *Glauber Rocha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 60.

¹² BENTES, Ivana. África teórica. *Revista Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 93-115, julho/agosto 1998.

¹³ BESSA, Anderson Jorge Pereira. *Por um cinema político “tricontinental”*: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

abordaram o “Cinema Tricontinental” sob os mais variados enfoques. Daniela Stara, por exemplo, partiu da constatação de que Glauber Rocha foi um diretor cinéfilo, um profundo conhecedor da história do cinema que soube reciclar e reformular as técnicas cinematográficas sobre a base desse conhecimento. Buscou assim incorporar Glauber Rocha na história do cinema com o objetivo de reconhecer as influências cinematográficas inspiradoras da produção glauberiana. “Cabeças cortadas” foi utilizado para demonstrar de que forma a cinematografia do diretor espanhol Luis Buñuel influenciou o modo na criação daquele filme de Glauber Rocha.¹⁴

Por sua vez, Maria Alzuguir Gutierrez selecionou algumas sequências de “O leão de sete cabeças” a fim de verificar, tanto nesse filme quanto nos escritos de Glauber Rocha, a inspiração e a presença de componentes da estética de Bertolt Brecht. Concluiu que a análise de sequências do filme levou ao encontro das histórias do Brasil e da América Latina em sua relação com a África, da guerrilha, do pensamento político e da figura mítica de Ernesto “Che” Guevara. A apreensão de recursos do “teatro épico” em “O leão de sete cabeças” permitiu, segundo Gutierrez, apreciar algumas especificidades do cinema glauberiano na busca por uma participação reflexiva e crítica do espectador ancorado nos preceitos brechtianos, bem como aprofundar a compreensão das relações entre cinema e teatro.¹⁵

Em sua tentativa de aproximar a produção internacional de Glauber Rocha de obras realizadas noutros campos artísticos, desta vez da literatura, Maria Alzuguir Gutierrez, noutra ocasião, analisou “Cabeças cortadas” em sua “afinidade com os ‘romances de ditadores’ latino-americanos”. A proposta foi a de “ligar” o filme a uma “vasta tradição literária ibero-americana dos ‘romances de ditadores’”, dos quais *El recurso del método* (1974), de Alejo Carpentier, *Yo el supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos e *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García-Márquez, merecem atenção especial por conta da proximidade da produção de “Cabeças cortadas” com a data de publicação dos três romances. Esse dado cronológico é inclusive tomado como o fator que mais chama a atenção da pesquisadora.¹⁶

Como é possível notar, o “Cinema Tricontinental” resulta desarticulado, contrariando as próprias convicções de Glauber Rocha, visto que o recurso aos textos que o fundamentam,

¹⁴ STARA, Daniela. *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*. 2010. 443 f. Tese (Doutorado em Comunicação Audiovisual e Publicidade) – Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

¹⁵ GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

¹⁶ Idem. Cabeças cortadas: filme de ditador e esperpento de Glauber. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 5, n. 9, p. 01-11, janeiro/junho 2011.

e, principalmente, a aproximação entre os filmes que conformam tal cinema, praticamente inexistente. Quando se busca estabelecer algum tipo de relação ora é entre *um* dos filmes e algumas obras literárias, ora entre *outro* filme e a produção de algum cineasta ou dramaturgo renomado, mas não *entre* os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Em raras ocasiões, no entanto, formas de articular as obras produzidas no exterior foram propostas. Maurício Cardoso, por exemplo, analisou “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” partindo da noção de que os significados expressos nas obras cinematográficas resultam de determinações externas como as relações econômicas, sociais e culturais configuradas pelo processo histórico.¹⁷ Acredita que os dois filmes constituem o núcleo dinamizador do “Cinema Tricontinental”. Porém, em que pese o esforço desse pesquisador para articular em sua análise “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, creio que um estudo mais profundo do “Cinema Tricontinental” deveria avançar mais no problema do sentido da história encaminhado por Glauber Rocha nesses filmes.

O acento posto na interação entre os filmes e nas suas ligações com os escritos que fundamentaram teoricamente a prática do “Cinema Tricontinental” não aspira ao preceito estimado por muitos historiadores cujo ofício estaria cifrado no ato de “preencher as lacunas” das obras de seus companheiros de profissão por meio da busca frenética de “documentos inéditos” – como se o avanço dos estudos em história só fosse possível por meio da “descoberta de novas fontes” – ou de estar à cata de “brechas” que permitam tratar o que outros historiadores apenas tangenciaram graças à utilização de “novas metodologias” e/ou “abordagens teóricas diferenciadas”. Antes, com aquele acento, exprimo tão somente o desejo de me situar rente à prática glauberiana de ativação de um “Cinema Tricontinental”, cuidando para que as exigências teóricas, metodológicas e documentais da disciplina histórica não ajam como o caprichoso *Procurto*, que amputava ou esticava o corpo dos seus hóspedes para ajustá-los ao tamanho do seu leito.

Sem ansiar preencher os supostos espaços em branco deixados pelas pesquisas anteriores ou pretender investir sobre terreno pouco desbravado a que os referenciais teóricos e metodológicos mais sofisticados dariam acesso, tentarei estudar *com* Glauber Rocha *uma* dentre *várias* maneiras de experimentar o tempo, configuradora de *um* dentre os *muitos* sentidos dados à história, isto é, aquele que se inscreveu *no* “Cinema Tricontinental”, o qual, talvez, possa ser considerado como a *sua* resposta às questões vividas na época e *sentidas por*

¹⁷ CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. 285f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

ele como urgentes e de modo candente. Cumpre afirmar: ao regular a intensidade dos combates coevos pela mediação de um sentido atribuído à história cuja expressão é simultaneamente um juízo agudo da obra colonialista/imperialista e um esforço para manter ardentes num presente convulsionado pela ideia de liberdade as chamas das lutas do passado, Glauber Rocha exercitou pelo viés cinematográfico uma complexa interação entre passado e presente que fez do tempo o fundamento do “Cinema Tricontinental”. O que vem a ser uma tarefa de difícil abordagem para os historiadores habituados a lidar com documentos escritos e que ainda costumam tratar as imagens como meras ilustrações, reproduzindo-as nos livros, por exemplo, sem comentários.

Alega-se que no campo da historiografia a noção de documento escrito como padrão de evidência histórica se impôs devido ao grande apreço conferido ao modelo da história cientificista, em detrimento, por exemplo, dos procedimentos adotados pelos antiquários, que reivindicavam a validade do uso das imagens como “fontes” da história. Somente com a crítica contemporânea da concepção de história oriunda do século XIX e a respectiva revisão da definição de documento histórico é que houve a revalorização do estudo das imagens.¹⁸ Quanto à produção cinematográfica, não obstante o interesse ter se manifestado tardiamente, o fato é que o cinema desde sua invenção se aproximou da matéria-prima dos historiadores, dado o seu poder de apreender imagens em movimento das ações humanas no espaço e no decurso do tempo. Hoje, tal proximidade é amplamente reconhecida e está na origem de inumeráveis textos destinados a pensar nas várias relações que podem ser estabelecidas entre o cinema e a história. Destacarei o modo como alguns autores encararam o assunto, sublinhando os avanços e as limitações dos seus enfoques, com o propósito de dispor de determinadas diretrizes que sejam as mais apropriadas possíveis ao estudo das questões colocadas pelo “Cinema Tricontinental”.

Muitas das páginas escritas há décadas por Marc Ferro ainda hoje continuam a despertar o interesse. Ao pôr em confronto as tentativas dos grupos dominantes de se apropriarem do cinema para colocá-lo aos seus serviços e a insubmissão de cineastas cujos interesses não coincidem com os dos dirigentes de uma sociedade, destacou a profunda tensão que investe a atividade cinematográfica no âmbito das disputas políticas, tornando um filme, portanto, “agente da História”. Isto porque os cineastas podem manifestar

¹⁸ KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, janeiro/junho 2006.

uma independência diante das correntes ideológicas dominantes, criando e propondo uma visão de mundo inédita, própria de cada um deles, o que vigorosamente suscita uma nova tomada de consciência, de tal forma que as instituições ideológicas instauradas (partidos políticos, igrejas, etc.) entram em disputa e rejeitam tais obras, como se apenas essas instituições tivessem o direito de se expressar em nome de Deus, da nação ou do proletariado, e como se apenas elas dispusessem de outra legitimidade além daquela que elas próprias se outorgaram.¹⁹

O trecho citado, nota-se, eleva a capacidade de intervenção do cinema a um ponto que permite a Marc Ferro encarar a prática cinematográfica e a sua utilização como “armas de combate” próprias da sociedade que produz o filme. E visto que as lutas políticas são também disputas pela orientação dada aos rumos da história, já que o cinema, firmemente implantado nessa arena, tem o poder de romper o equilíbrio dos esquemas teóricos, de desestruturar a vontade de ordenação contida nas afirmações dos dirigentes ou das oposições, um filme pode vir a constituir uma “contra-história”. “Contra” porque funda uma história apartada da direção pretendida pelas instâncias oficiais, que busca se desprender daqueles arquivos nos quais se cultiva a memória desejada pelas instituições. Uma outra consciência histórica advém desse movimento em que o filme desempenha um papel ativo ao não se submeter à história oficial. Nessa via aberta para a formação de outro juízo sobre o sentido da história, encontramos os cineastas, cada qual à sua maneira, empenhados no estabelecimento de uma autonomia

em relação às instâncias que tinham o monopólio dos discursos sobre a sociedade: o sistema político, claro, com seus partidos oniscientes, o sistema jurídico, que pretende legiferar sem desvendar o segredo de seus procedimentos, o sistema científico ou universitário, caracterizado pelas certezas estabelecidas.²⁰

Essa capacidade que o cinema dispõe de fornecer pontos de vista a respeito da dinâmica histórica que nem sempre se coaduna com aqueles dos poderes e saberes instituídos e que Marc Ferro tão bem identificou ajuda a pensar sobre a força corrosiva e transformadora de que Glauber Rocha pretendeu dotar a prática cinematográfica. Não com o objetivo de enquadrar o “Cinema Tricontinental” nos moldes de uma “contra-história”, mesmo porque o grau de autonomia que um cineasta pode obter num campo dispendioso como o da produção cinematográfica deve ser avaliado segundo cada caso estudado. Mas para pensar nas possibilidades que o cinema pode oferecer à expressão de outras memórias, ou seja, as dos que lutaram e foram vencidos no passado, assim como as dos combates dos povos dominados no presente. Sob essa perspectiva talvez adquira ampla ressonância a afirmação de que “em

¹⁹ FERRO, Marc. Coordenadas para uma pesquisa. In: _____. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 16.

²⁰ Idem. O império da imagem. In: Op. cit. p. 13.

contraponto com a História oficial, o filme se torna um agente da História pelo fato de contribuir para uma conscientização”.²¹

“Existe uma visão fílmica da História?” é texto em que Marc Ferro refinou suas proposições ao indagar se o cinema é capaz de modificar a visão que se tem da história ou se pode dotá-la de maior inteligibilidade. Buscou uma resposta nos modos pelos quais um “filme histórico” é abordado, mencionando, em primeiro lugar, as formas de análise herdadas da tradição positivista em que predominam os critérios de autenticidade que consistem em verificar a precisão da reconstituição no que toca aos cenários, aos diálogos, ao vestuário, dentre outros elementos fílmicos. Uma outra maneira de analisar um “filme histórico”, que, nas palavras do autor, “suplanta a primeira”, volta-se para a apreciação do seu sentido. Nesse caso, o cineasta seleciona, na história, os dados que alimentarão sua demonstração, deixando outros deliberadamente de lado, sem que a sua escolha necessite ser justificada ou legitimada. O que está em jogo nessa forma de operar é a causa defendida pelo cineasta. De modo que para Marc Ferro

a principal distinção não opõe realmente os filmes cuja moldura é a História [...] àqueles cujo objeto é a própria História, [...] pois a manipulação pode funcionar com todos os temas escolhidos. Ela oporia, antes, os filmes que se inscrevem nas correntes de pensamento dominantes, ou minoritárias, àqueles que propõem, ao contrário, um olhar independente ou inovador sobre as sociedades.²²

Por essa razão afirmou que duas condições são imprescindíveis para que a função de combate de um filme se exerça de modo efetivo: de um lado, o cineasta precisa ter conquistado autonomia perante as forças e instituições estabelecidas sob o risco de que o resultado de seu esforço seja apenas um complemento, em forma cinematográfica, da ação das linhas de pensamento dominantes ou das de outros grupos interessados em alcançar o poder. De outro lado, é forçoso que os procedimentos artísticos utilizados derivem do próprio cinema e não de outras práticas tais como o teatro filmado, por exemplo. Assim, a eficácia do cinema na constituição de uma “inteligibilidade dos fenômenos históricos” desatrelada dos interesses instituídos ou dos que lutam por se estabelecer irá variar de acordo com o grau de autonomia adquirido pelo cineasta e a força de sua contribuição estética.

Contrariamente aos filmes que reproduzem as concepções de mundo dos grupos dominantes ou as de seus oponentes, Marc Ferro acentuou a importância daqueles que realizam uma análise social e histórica independente de toda filiação e que utilizam meios

²¹ Idem. Ibidem. p. 11.

²² Idem. Existe uma visão fílmica da História? In: Op. cit. p. 184-185.

propriamente cinematográficos de expressão. Tanto o pensamento que exprimem quanto os procedimentos fílmicos empregados são, ao mesmo passo, autônomos e inovadores. São filmes que, não importa o gênero cinematográfico a que pertencem, documentário ou ficção, procedem à análise do presente sem perder de vista os seus elos com o passado. E para além do juízo que se possa fazer sobre o valor das apreciações que comunicam, Marc Ferro pôs em destaque as obras desses cineastas

que propõem uma interpretação global da História que só se deve à sua própria análise, e que não é mais somente uma reconstrução ou uma reconstituição, mas sim uma contribuição original para a inteligibilidade dos fenômenos passados, ou de sua relação com o presente [...].²³

Tais proposições são instigantes para se pensar o “Cinema Tricontinental”, que expressa uma consciência da história amplamente marcada pelos questionamentos do presente que remetem sem cessar ao passado, promovendo uma interpretação peculiar da dinâmica histórica. Com isso, simultaneamente, recusa prestar reverência às formas de conhecimento atreladas tanto aos interesses dominantes quanto aos de seus opositores ansiosos por se impor, e que se funda no emprego de recursos propriamente cinematográficos sem fazer concessão às soluções estéticas já cristalizadas e apropriadas pelos grupos estabelecidos. Contudo, embora admita, a partir da leitura dos textos de Marc Ferro, que o “Cinema Tricontinental” exprime uma “visão fílmica da História” esteticamente inovadora e independente dos esquemas de pensamento engessados, persiste o problema relacionado ao grau de autonomia indispensável à sua realização e que somente poderá ser dimensionado pelo estudo do contexto de produção dos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”.

Ademais, uma outra questão se coloca quando, a propósito da linguagem cinematográfica, o ato de prescindir da reconstituição precisa da ambiência de um dado período histórico parece ser desejável à efetivação de “uma contribuição original” para a “inteligibilidade dos fenômenos históricos”. Àqueles que se dispõem a estudar os filmes assim compreendidos, como proceder, já que o sentido da história comunicado além de não reproduzir as interpretações dominantes, também não opera com as mesmas ferramentas e nem se orienta pelas pretensões científicas do discurso histórico escrito? Aliás, antes de expor as diretrizes que considero proveitosas para lidar com tal problema, convém assinalar o quanto segue impregnada de autenticidade a compreensão dos historiadores acerca dos filmes que de alguma maneira abordam a história.

²³ Idem. Ibidem. p. 186.

Em “Testemunha ocular”, por exemplo, Peter Burke revisou gráficos, esculturas, pinturas, fotografias, filmes e outros meios de comunicação, sustentando a necessidade do incremento de métodos de crítica próprios para as imagens assim como fizeram para os textos. E ainda defendeu a utilidade de substituir a ideia de “fontes” pela de “evidências” do passado no presente, pois tradicionalmente “os historiadores têm se referido aos seus documentos como ‘fontes’, como se eles estivessem enchendo baldes no riacho da Verdade, suas histórias tornando-se cada vez mais puras, à medida que se aproximam das origens”.²⁴ Conquanto reconheça que tal postura seja “ilusória”, afirmará adiante que certas imagens oferecem “mais evidência confiável que outras”. No caso da pintura, avalia que os esboços desenhados a partir de cenas reais seriam mais “confiáveis” como testemunhos do que as pinturas trabalhadas mais tarde no estúdio do artista porque estariam livres dos constrangimentos do “grande estilo”. Essa linha de raciocínio atravessa toda a sua pesquisa e, não obstante o autor chame a atenção para as “tentações do realismo”, advertindo os que planejam estudar as imagens para não descuidarem dos propósitos dos seus realizadores, julga as produções agrupadas sob o rótulo “arte documentária” como “relativamente confiáveis” porque

são trabalhos que foram realizados primeiramente como registros, documentando as ruínas de Roma antiga, ou a aparência e costumes de culturas exóticas. As imagens dos índios de Virgínia pelo artista elizabetano John White, por exemplo, foram feitas no local, como as imagens de havaianos e taitianos feitas pelos desenhistas que acompanharam o capitão Cook e outros exploradores, precisamente a fim de registrar o que havia sido descoberto. ‘Artistas de guerra’, enviados a campo para retratar batalhas e a vida dos soldados em campanha, ativos desde a expedição do imperador Carlos V à Tunísia até a intervenção americana no Vietnã, se não mais tarde, são usualmente *testemunhas mais confiáveis*, especialmente no que se refere a detalhes, do que seus colegas que trabalham exclusivamente em casa.²⁵

É flagrante a contradição entre a crítica inicial que Peter Burke fez aos historiadores que abordam suas “fontes” como se delas fluísse a água cristalina da verdade que os tornariam mais próximos das origens e o tratamento que dispensa às imagens relativamente ao nível de confiabilidade que delas emana. Tanto que ao elaborar respostas para a pergunta “como podem as imagens ser utilizadas como evidência histórica?”, apresenta como uma “má notícia” para os historiadores o fato de que a “a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a realidade social mais do que a reflete”. Caso não considerem a multiplicidade das intenções dos realizadores suas interpretações podem resultar em graves equívocos. Contudo, nesse torvelinho para o qual as imagens arrastam o historiador

²⁴ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 16.

²⁵ Idem. *Ibidem*. p. 24, grifo nosso.

há espaço para uma “boa notícia”: o processo de “distorção” da “realidade social” promovido pelas imagens é justamente a evidência de questões que os historiadores podem desejar estudar, como as “ideologias” e as “mentalidades”.²⁶

Essa forma de encarar as imagens – ora mais, ora menos “confiáveis”; deformadoras da “realidade” e, como tais, promissoras para o estudo das “ideologias” e das “mentalidades” – embasa as análises das obras cinematográficas realizadas por Peter Burke. A questão da reconstituição precisa da ambiência de um determinado período histórico aparece como crucial. Que um filme tenha a capacidade de “fazer o passado parecer estar presente” ou para “suscitar o espírito de uma época passada” é, para o autor, um dado inquestionável. O problema consiste em saber até que ponto esse potencial foi explorado, o que permite medir o sucesso ou o fracasso de um filme. Por meio de comparações entre filmes que se passam em períodos relativamente remotos e aqueles cuja trama se desenrola em períodos recentes, Peter Burke tira algumas conclusões:

Filmes que se passam no passado relativamente recente são geralmente mais *precisos* do ponto de vista histórico, especialmente em relação ao estilo do período. [...] Por outro lado, é relativamente difícil encontrar um filme que trate de um período anterior ao século XVIII que faça uma *tentativa séria* de evocar uma época passada como um país estrangeiro com uma cultura material, organização social e mentalidade (ou mentalidades) muito diferentes das nossas próprias. *Na minha experiência pessoal, é muito difícil para um historiador ver um filme que se passa em um período anterior a 1.700 sem ficar desconfortavelmente consciente de anacronismos, nas cenas e gestos, bem como na linguagem ou nas idéias.* [...] Alguns destes anacronismos podem ser necessários, como uma forma de fazer o passado imediatamente inteligível para o presente. Outros podem ser deliberados, uma observação sobre os paralelos entre acontecimentos mais antigos e mais recentes [...]. De qualquer forma, *certos anacronismos encontrados mesmo nos melhores filmes históricos, parecem ser o resultado ou da falta de cuidado ou de uma falha em perceber o quanto atitudes e valores mudaram ao longo do tempo.*²⁷

A citação é longa, porém bastante elucidativa da concepção de Peter Burke a respeito das qualidades e dos defeitos dos filmes que abordam a história. Precisão, seriedade, anacronismos, cuidado, falha e outros termos mais referidos à produção cinematográfica parecem indicar que o autor tende a projetar sobre os cineastas as mesmas apreensões dos historiadores profissionais. Sim, há realizadores que pautam seus esforços pela preocupação em fazer filmes “baseados nos fatos”. Mas essa atitude, com certeza, não é generalizada e, por isso mesmo, não pode servir como fundamento para a formação de juízos. De todo modo, para Peter Burke, se poucos filmes podem ser isentos daquelas críticas, é porque ou seus

²⁶ Idem. Ibidem. p. 37.

²⁷ Idem. Ibidem. p. 202-203, grifo nosso.

realizadores consultaram historiadores respeitados ou basearam suas atividades em livros publicados por outros tantos. “O retorno de Martin Guerre” (1982) seria, portanto, um filme “sério”, pois enquanto Daniel Vigne o dirigia “a historiadora americana Natalie Zemon Davis atuou como consultora. [...] ela teve a oportunidade de observar o processo de filmagem”.²⁸

Quaisquer dúvidas acerca do panorama histórico ou mesmo das aspirações e das atitudes dos personagens, a historiadora era capaz de elucidar. Por que uma camponesa como Bertrande de Rols teria posto sua sorte em risco e demorado tanto tempo durante o julgamento para se voltar contra Arnaud du Tilh, o falso Martin Guerre? A essa indagação de alguns dos atores do filme, Natalie Zemon Davis esclareceu que a “verdadeira” Bertrande não aguardou tanto tempo. A onisciência do historiador aqui ultrapassa os limites de uma mera reivindicação. Sua onipresença e onipotência no momento mesmo da filmagem é a garantia da seriedade, da veracidade e, por conseguinte, da qualidade do filme. Se são raros os filmes que alcançam patamar tão elevado devido à dificuldade de abordar épocas tão recuadas no tempo, como o século XVI de “O retorno de Martin Guerre”, os “bons” filmes podem ser contados em “maioria” quando tratam de um passado mais recente.

“A batalha de Argel” (1966), dirigido por Gillo Pontecorvo, é um desses filmes voltados para a história do século XX e que são prezados por Peter Burke graças à ajuda prestada pelos cineastas na interpretação de eventos experimentados por muitos, tais como a Revolução Russa, a Segunda Guerra Mundial, a Guerra da Argélia, a Revolução Húngara, dentre outros. Contudo, a relativa proximidade dos acontecimentos não é critério suficiente que abone a favor de uma obra. “A batalha de Argel” só se apresenta como um “bom” filme visto que transmite a “impressão” de um jornal cinematográfico, façanha obtida pelo uso de atores não profissionais e pelo “estilo fotográfico” adotado pelo diretor, o qual, para as cenas dos franceses torturando e matando os terroristas suspeitos, se baseou em pesquisas realizadas nos arquivos policiais e contou com a colaboração do governo argelino. Nota-se que a sensação de realidade adquirida pela manipulação de determinados recursos cinematográficos, bem como a consulta aos arquivos, são fatores altamente prezados por Peter Burke. Não surpreende, portanto, que remate sua análise com a seguinte afirmação: “Uma colaboração em termos iguais entre um historiador e um diretor [...] poderia ser *outra forma* de usar o cinema para estimular a reflexão sobre o passado”.²⁹

“Outra forma” ou a *melhor forma* de refletir sobre o passado? *Uma* interpretação da história oferecida por um filme cujo cineasta apoiou-se em arquivos ou contou com os

²⁸ Idem. Ibidem. p. 206.

²⁹ Idem. Ibidem. p. 210-211, grifo nosso.

pareceres de um historiador não o torna mais autêntico do que *outro* sentido dado à história por um cineasta que não explicitou suas referências ou recorreu à chancela do profissional em história. Porque acredito, assim como tantos outros, que o ofício do historiador não se regula pela realização de pesquisas que objetivam chegar a *conclusões definitivas* e admite, por consequência, *múltiplas interpretações*, também não creio que o “efeito de realidade” ocasionado pelo cinema seja responsável por impor tantas “armadilhas” assim para aqueles que o estudam a ponto de Peter Burke afirmar que o grande problema seja o de “desmistificar” o filme.

No que diz respeito ao “Cinema Tricontinental”, recuso proceder a uma análise ideológica atormentada pela consciência da potência manipuladora da imagem ou a propósito da função de propaganda dos filmes que o constituem, mesmo porque não há sob a prática glauberiana formas de “pensamento deliberadamente ocultas” a serem descobertas pelo historiador por meio da “desconstrução” de um discurso subjacente aos seus filmes e escritos. Também não noto qualquer pretensão de Glauber Rocha em elaborar uma interpretação da história que se aproxime da prática dos historiadores profissionais, amparada em “fontes” escritas colhidas em arquivos ou até mesmo norteadas pelo emprego de recursos cinematográficos propiciadores daquela “impressão” de realidade de que Peter Burke parece ser tão simpático.

O que há – de forma escancarada, aliás, e não coberta por um véu a ocultar filiações com tal ou qual partido, exceto o da luta pela liberdade, ou ainda a encobrir ideias cujo desvelamento revelaria as influências responsáveis por determinar a essência da obra – é uma produção cinematográfica que explorou ao máximo os recursos de que pôde dispor e que, a partir daí, forneceu *um* sentido à história forjado na constatação de que as lutas do presente se tornariam mais fecundas à medida que os combates do passado não fossem relegados à condição de cinzas. O nexo entre o presente e o passado foi sustentado com tanta firmeza que a noção de “filme histórico” como reconstituição precisa dos ambientes e dos acontecimentos de uma época não é cabível para o que se pratica no “Cinema Tricontinental”.

Como estudá-lo, então? Decerto, não a partir de referenciais voltados para a aferição do grau de “confiabilidade” contido nesta ou naquela sequência de tal ou qual filme cotejado aos resultados obtidos pelas pesquisas históricas, o que permitiria, assim, atestar sua “seriedade”. E também, como um desdobramento dessa recusa, não associando a prática glauberiana que oferece à história *um* sentido próprio com orientações que compreendem o ato de “plasmar a história em imagens” como uma alternativa à “concepção tradicional da

História”, encerrando a atividade de Glauber Rocha nos quadros de uma “história visual” que faria dele um “cineasta-historiador”.

Sem dúvida, são instigadoras as sugestões que o historiador canadense Robert Rosenstone apresenta para as relações entre a história e o cinema. E, por isso mesmo, vale discuti-las. Suas análises partem do princípio de que o passado a que o cinema por vezes indica, alude e representa não é o “mundo real”. Entretanto, apesar de considerarmos história todo aquele universo composto de datas e documentos fundamentais apresentado nos livros didáticos, ele alerta que esse “mundo histórico” também não é “real”. O que aí existe se constitui somente de palavras impressas numa página que, devido a determinadas regras para encontrar evidências, nos levam a crer na ideia de que elas falam de situações do passado que foram realmente importantes. Ponto de partida polêmico que nega qualquer atributo de realidade à produção histórica e a vincula, antes, ao campo da ficção. Daí Robert Rosenstone sustentar a tese de que

o mundo familiar e sólido da história nas páginas impressas e a igualmente familiar, porém mais efêmera, história mundial na tela são semelhantes em pelo menos dois aspectos: referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde nós, seres humanos, viemos (e também de onde estamos e para onde achamos que estamos indo, embora a maioria das pessoas preocupadas com o passado nem sempre admita isso).³⁰

Uma vez que a realidade se encontra no passado e não nos livros de história que a ele apenas fazem referência, conferindo-lhe, isto sim, uma dada conformação resultante do emprego de normas e de procedimentos, o autor reivindica que aquele “mundo extinto” pode ser e tem sido “representado” nos filmes para convencer o seu leitor de que o “mundo da história na tela” deve ser visto com atenção. Isto porque, para além da função de mero entretenimento a que muitos tentaram conter o cinema, nele há espaço para o cumprimento de um “tipo de história” que é bastante complexa e que, como tal, devemos aprender a interpretar. Por esse motivo, para Robert Rosenstone, ao contrário de outros historiadores preocupados com a “impressão” de realidade suscitada pelos filmes, o problema não consiste nas transgressões do cinema à “concepção tradicional da História”, ou seja, ao “excesso de ficção ou a falta de rigor” relacionados às obras cinematográficas.³¹ O que deve nortear as reflexões é a compreensão de que as imagens e as palavras não expressam e explicam o

³⁰ ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 14.

³¹ Idem. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens. *Revista O Olho da História*, Bahia, UFBA, n. 5, p. 01-12, setembro 1998.

mundo de maneiras idênticas e, portanto, um livro ou um filme jamais poderão fazer identicamente o que é característico de tal ou qual meio de comunicação – logo, a história apresentada por ambos forçosamente terá de ser analisada e julgada com critérios diferentes.

Essa virada no modo de encarar o potencial do cinema para abordar a história, não relegando as obras à categoria de simples “ficção” ou “entretenimento” ou lastimando as suas “imprecisões” evidentes, é o que permite a Robert Rosenstone formular a delicada ideia, sobretudo para as sensibilidades tradicionais e ciosas do seu ofício, de que alguns cineastas não só podem ser, mas já são historiadores. Mas adverte que “as regras da interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita”.

³² Assim, acolher a noção de que cineastas podem ser historiadores implica rejeitar algumas das práticas zelosamente resguardadas, especialmente, pelos profissionais mais conservadores. Por exemplo, o cineasta, ao contrário do “historiador tradicional”, não se atém na “constituição dos fatos”, isto é, naquela operação baseada na escolha dos vestígios do passado considerados significativos, sejam eles monumentos, acontecimentos ou pessoas, e, como tais, merecedores de serem incluídos numa narrativa. Segundo o autor, para além disso, o que o cinema comporta é o ato de “inventar fatos” – personagens, diálogos, incidentes e outros mais, o que significa que os vestígios do passado não são escolhidos, porém elaborados. Ainda mais importante no que se refere à constituição de uma “história visual” é a seguinte afirmação:

Também é possível encarar o filme histórico como parte de um campo separado de representação e discurso cujo objetivo não é fornecer verdades literais acerca do passado (como se a nossa história escrita pudesse fazê-lo), mas verdades metafóricas que funcionam, em grande medida, como uma espécie de comentário, e desafio, em relação ao discurso histórico tradicional. ³³

Esse enfraquecimento da noção de verdade histórica como sinônimo de descrição fiel dos acontecimentos do passado é salutar não só para o avanço das observações acerca da construção do conhecimento histórico, mas também por remeter à possibilidade de que a história venha a ser narrada por formas contemporâneas de expressão como as mídias visuais. No caso do cinema a atenção deverá incidir sobre o modo como os filmes operam para criar um mundo histórico, ou melhor, “se concentrar no que podemos chamar de suas regras de abordagem dos vestígios do passado e investigar os códigos, convenções e práticas por meio

³² Idem. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p. 22.

³³ Idem. *Ibidem*. p. 22-23

das quais a história é levada às telas”.³⁴ Levando em conta tais coordenadas, é preciso indagar: o que viria a ser um “filme histórico” na acepção de Robert Rosenstone?

O termo é usado para se referir às obras que buscam recriar o passado “conscientemente”, quer dizer, a algo “que tenta de maneira *séria* dar sentido aos vestígios daquele mundo extinto que nos foram deixados”.³⁵ Prossegue uma dúvida: quais os critérios devem ser utilizados para julgar a “seriedade” de um “filme histórico”? A resposta é oferecida pelo autor ao analisar os primeiros “filmes históricos”, que tendiam a ser, antes, “romances” ou “dramas de época”, nos quais o passado servia de mera ambientação para histórias de amor e aventura, não fornecendo, assim, contribuição alguma para o entendimento ou a explicação dos acontecimentos passados. Porém, no alvorecer da década de 1920, surgiram “filmes históricos” questionadores que apresentaram interpretações “sérias” sobre o significado do passado. A obra de Sergei Eisenstein merece destaque porque o cineasta russo

não faz nenhuma tentativa de produzir algo que possamos querer chamar de ‘realismo’. A sua estética e o seu estilo tornam impossível ver a tela como alguma espécie de janela direta para uma realidade passada. Recusando-se a se concentrar nos indivíduos, usando técnicas de edição radicais (quatro vezes mais cortes do que nos filmes típicos daquela época) e metáforas visuais evidentes [...] uma obra como ‘Outubro’ revela claramente que está *construindo*, mais do que refletindo, *uma visão específica do passado*.³⁶

A passagem é reveladora da concepção de “filme histórico sério” que é aprazível a Robert Rosenstone. Por um lado, pode-se prescindir da reconstituição precisa de uma época que promoveria a “impressão” de uma “realidade passada”. Mesmo porque o esforço de exatidão relativo à ambientação a funcionar como suporte para histórias desprovidas de questionamentos atesta a falta de “seriedade” de uma obra. Por outro lado, a ausência de “realismo” parece até ser desejável quando um cineasta, por ser detentor de uma “estética” e de um “estilo” de padrões elevados, mais do que refletir, se esforça por construir uma visão peculiar do passado. A par do “longa-metragem dramático” e do “documentário”, categorias de “filmes históricos” considerados por Robert Rosenstone, o “filme histórico inovador ou de oposição” figura como um tipo de obra que, em relação ao pensamento histórico, possui “potencial de impacto” e “impacto real”. Em geral, tratam-se de filmes que se posicionam francamente contra os esquemas hollywoodianos das histórias “perfeitas” de vilões e heróis. Simultaneamente, o empenho quanto à linguagem cinematográfica é indicativo de um esforço

³⁴ Idem. Ibidem. p. 29.

³⁵ Idem. Ibidem. p. 15, grifo nosso.

³⁶ Idem. Ibidem. p. 32, grifo nosso.

para lidar com a história de forma mais complexa e interrogativa. Tais filmes sobre o passado, o autor enquadra numa categoria que ele mesmo rotula de “história pós-moderna”, cujas características apresenta da seguinte maneira:

[...] colocam em primeiro plano sua própria construção; contam o passado de forma autorreflexiva e a partir de uma multiplicidade de pontos de vista; abandonam o desenvolvimento narrativo normal ou problematizam as narrativas que são recontadas; utilizam humor, paródia e absurdo como maneiras de apresentar o passado; recusam-se a insistir em um significado coerente ou único para os acontecimentos; utilizam o conhecimento fragmentário ou poético e nunca esquecem que o presente é o ‘locus’ de todas as representações do passado.³⁷

Apesar de não desenvolver a explicação do termo “história pós-moderna”, limitando-se a afirmar que ele deriva da “definição dos teóricos da pós-modernidade”, Robert Rosenstone ressalta que diante de tais produções cinematográficas o pesquisador deve estar sempre alerta para o fato de que os cineastas são criadores de filmes, e não de teorias sobre a história. Recomenda, deste modo, que o entendimento do pensamento histórico contido na obra de um determinado cineasta seja buscado em sua própria produção. Por fim, insiste, corretamente, no equívoco que há em pressupor que o mundo apresentado nos filmes deve se adequar aos padrões da história escrita e na arbitrariedade contida no ato que há em prescrever um modo correto e outro errado de contar o passado. O que importa, o que é preciso aprender, é estudar a maneira como o passado está sendo narrado nos filmes. É óbvio que as práticas e as regras pelas quais o passado é apreendido pelo cinema diferem daquelas da história escrita. E nem poderia ser diferente. Por qual razão?

É bastante evidente que os filmes usam os dados de uma maneira mais solta do que a história acadêmica. Também é evidente que o passado na tela não visa ser literal (a história visa?), mas sim simbólico, sugestivo, metafórico. No entanto, os melhores filmes históricos [...] podem estabelecer interseções, tecer comentários e acrescentar algo ao discurso histórico mais amplo do qual se originam e ao qual se dirigem.³⁸

Muitas das considerações feitas por Robert Rosenstone são relevantes para os objetivos deste estudo. Ao conferir ao cinema a capacidade de *realizar* história e de tecer *reflexões* sobre ela, bem como a aptidão para *construir* uma imagem particular do passado, que não se pauta pela busca de um passado supostamente verdadeiro entesourado em algum arquivo a ser descoberto; ao realçar sua singularidade perante a história escrita, não subjogando o cinema aos critérios da história acadêmica, mas sem com isso descartar a

³⁷ Idem. Ibidem. p. 38.

³⁸ Idem. Ibidem. p. 54.

possibilidade de que os filmes indaguem, façam comentários ou até mesmo acréscimos aos discursos históricos realizados sob outros meios, Robert Rosenstone oferece suportes para se pensar a respeito da prática glauberiana. Voltada não somente para a questão do passado dos povos oprimidos por tantos séculos e controlado por narrativas históricas produzidas segundo os interesses dominantes, mas também comprometida com a construção de uma visão específica do passado que se institui em conformidade com as demandas das lutas do presente.

No entanto, embora admita que o passado pode e deve ser contado no cinema, especialmente num mundo em que as imagens ocupam um lugar preponderante. E também reconheça que a utilização de recursos próprios às linguagens, técnicas e estilos cinematográficos pode constituir uma história cujos procedimentos diferem das normas que regem a história escrita, não estudei o “Cinema Tricontinental” como o resultado da obra de um “cineasta-historiador” que realiza uma “história pós-moderna”. Primeiro porque Robert Rosenstone utiliza indiscriminadamente o conceito de “pós-modernismo”: que, aliás, tem servido para identificar os mais variados projetos, e, por isso mesmo, tem se revelado altamente ambíguo e polêmico. No caso da frouxa acepção de “filme pós-moderno”, como expressão de uma “história pós-moderna”, parece referir simplesmente aos filmes empenhados em romper com a transparência das formas tradicionais de composição. Ademais, entendo que a função da história, escrita ou visual, seja a de contribuir para a ampliação dos conhecimentos do passado, o que torna problemático designar a atividade de Glauber Rocha como a de um “cineasta-historiador”.

Não desconsidero que a história se realize a partir de pontos de vista múltiplos, que dão origem a interpretações as mais diversas, e que pode assumir uma configuração cinematográfica não orientada, obviamente, pelos padrões da história escrita. Também não nego que ao pretender interpretar a história, Glauber Rocha tenha, à sua maneira, cooperado para o entendimento do passado. Ocorre que o “Cinema Tricontinental” atribui *um* sentido à história e à dinâmica temporal que ultrapassa os limites da contribuição para o aumento dos conhecimentos do passado. Em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, a interpretação dos acontecimentos de épocas pretéritas desdobra-se numa *instrumentalização da história* que justifica e presta apoio às lutas do presente ao mesmo tempo que configura o passado no relato da emancipação como tempo pleno de energias vitais.

Esse cruzamento temporal, no qual o passado é apreendido não sob o ângulo da resignação, mas sim como o instante em que a decisão pela liberdade está em constante iminência, e que, não obstante as gerações vencidas em lutas contínuas, irrompe no presente

reclamando a reparação das injustiças passadas e não a simples contemplação do sofrimento. A essa peculiar interseção entre o passado e o presente, instauradora de um sentido dinâmico à história, Glauber Rocha deu uma forma cinematográfica que deve ser estudada como tal. Partir dos filmes, portanto. E, conforme assinalado, apesar dessa obra ter sido pensada numa série de escritos que devem ser abordados detidamente, pois, juntos, constituem uma teoria do “Cinema Tricontinental”, esses textos por si mesmos não são capazes de explicar o que os filmes registram em imagens. Considerar o cinema no que ele tem de específico é um procedimento indispensável, tendo em vista o que foi abordado.

Jean-Louis Leutrat chamou a atenção para o fato de que foram poucos os que se colocaram a meta de estudar as ligações entre o cinema e a história de uma maneira que considere atentamente as especificidades do meio de expressão. O que tem ocasionado não raros equívocos pela simples razão de que os estudiosos, por darem ênfase excessiva às marcas inevitáveis da sociedade no filme, quase sempre se esquecem de que estão entrando num domínio delicado como o do campo cinematográfico, acarretando a proliferação das interpretações abusivas. O sentido dado por um cineasta à sua obra certamente possui relação com outros âmbitos da vida social. Entretanto, esse vínculo não pode ser compreendido senão pelo estudo do trabalho cinematográfico. De fato, as questões políticas, sociais, econômicas, culturais e outras mais que distinguem um contexto histórico tendem a repercutir, em maior ou menor grau, na orientação que um cineasta dá à sua atividade. Contudo, se tais questionamentos de algum modo incitam a sua obra, é sob a forma cinematográfica que terão expressão, o que não significa afirmar que os filmes inevitavelmente são um espelho da época em que surgiram. Erros grosseiros podem derivar do estudo dessas relações quando os elementos cinematográficos são negligenciados. Daí o autor advertir que

não se trata de fazer a obra confessar um sentido ‘inconsciente’ que ela esconderia, não se trata de absorver o social ou o histórico pelo cinematográfico, ou vice-versa, nem se trata tampouco de postular que o sentido seria importado de um ‘exterior’ num recipiente, que deveria ser extraído como um ‘corpo estrangeiro’. Trata-se de examinar simplesmente como o sentido é produzido – mas este ‘simplesmente’ exige atenção, saber, precaução. A matéria e o objeto tratados são de um tipo particular infinitamente delicado e volátil. É preciso paciência, tempo e muita prudência. Parta-se da hipótese de que [...] a questão [...] da história e da sociedade nos filmes não é dissociável da história do cinema entendida como história das formas cinematográficas.³⁹

³⁹ LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Revista Imagens*, São Paulo, Editora Unicamp, n. 5, p. 31, agosto/dezembro 1995.

Deter-se na produção do sentido que identifica uma obra cinematográfica e que se encontra presente nela própria solicita o entendimento de que o problema da história nos filmes é uma questão que remete diretamente ao estudo das formas cinematográficas. Por certo, dado que os filmes se apresentam não sob única, mas sob as mais variadas formas, as quais, por sua vez, constituem uma história das formas cinematográficas, e visto que determinados aspectos do passado emergem das interrogações postas pelos filmes, e não do que o pesquisador pretende ver neles a partir de uma bibliografia selecionada. Orientar-se, então, pelo estudo da forma de que dispõe um filme é um princípio pertinente para apreender tanto o seu sentido quanto a sua ligação com a conjuntura da qual advém, evitando, assim, que a pesquisa histórica reprima o cinema por pairar acima dele – o que implica, portanto, a possibilidade de compreender sob uma outra perspectiva a afirmação de que tal ou qual forma cinematográfica teve seu lugar de emergência e suas condições de aparição na história.

Evidentemente não se trata, aqui, de realizar um balanço da história de todas as formas cinematográficas. Mas sim de estudar o “Cinema Tricontinental” norteado pela noção de que a forma cinematográfica apresentada pelos filmes que o compõem e que confere o seu sentido é fruto do esforço do seu realizador. Que sentiu a necessidade de criá-la motivado pelas questões colocadas pelo seu tempo, as quais foram por ele assimiladas e configuradas sob uma forma que caracteriza o seu ofício de cineasta e que, ao mesmo tempo, está inserida na história das formas cinematográficas com as quais Glauber Rocha dialogou para compor aquela que corresponde ao “Cinema Tricontinental”. De acordo com Jean-Louis Leutrat, um instrumento eficiente para os que se propõem a estudar as formas cinematográficas nessa acepção mais ampla é a análise de filmes. Em suas palavras:

Analisar é delimitar um terreno, medi-lo, esquadrinhá-lo muito precisamente (trate-se de um fragmento de obra ou de uma obra inteira). Uma vez recortado e balizado o terreno, devemos nele, e em conformidade com sua natureza, efetuar seus próprios movimentos de pensamento. Para este périplo é imperativo dispor de várias cartas, ou seja, de instrumentos trazidos de disciplinas diversas, para que se possa superpô-las, saltar de uma a outra, estabelecer as passagens, as trocas e as transposições. A atenção do intérprete é solicitada ao máximo, tanto quanto seja verdade que os realizadores (os que contam) investem um tempo, uma energia e um cuidado consideráveis em elaborar suas obras em torno de ‘signos freqüentemente imperceptíveis e quase fúteis’. A descoberta de tais signos depende das questões postas às obras, cada obra necessitando de questões particulares. [...] ‘não há migalhas numa obra, nem triagem possível entre o que seria importante, revelador ou insignificante’; ‘a interpretação (ao menos neste caso) [...] não plana por cima das obras, de uma atitude na qual o ‘detalhe’ finalmente se reduziria a ponto de desaparecer; ela vê ao contrário surgir e proliferar-se o detalhe’. Afinal de contas, tudo pode ser levado em conta, dado que é disto que o sentido advém.⁴⁰

⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 32.

Assim compreendida, a análise de um filme demanda um cuidado redobrado com o movimento que lhe é intrínseco, já que daí resulta sua qualidade de algo que é portador de uma forma e de um conhecimento que lhe são peculiares. Atentar para o fluxo da obra cinematográfica cujo arranjo constitui-se de uma série de elementos a serem devidamente observados, pois comportam seu sentido, torna-se uma exigência porque é dessa operação que as indagações feitas à obra poderão surgir, ou seja, partindo de sua própria análise. Após ter feito esse caminho, em que todos os detalhes do filme podem e devem ser mobilizados, estarão dadas as coordenadas para estabelecer questões relativas à relação da obra cinematográfica com o seu contexto histórico. Aquilo que merece consideração ou o que é irrelevante no estudo de um filme não são aspectos que podem ser decididos por meio de uma seleção bibliográfica que discutiria questões contemporâneas à época em que a obra foi filmada. Ao proceder desse modo, nem a história se impõe ao filme, que não está a reproduzir os conhecimentos difundidos nos livros, nem a obra cinematográfica se aparta do contexto, que passa a ser questionado pelas interrogações postas pelo filme.

Resta afirmar que a proposta de estudar o “Cinema Tricontinental” a partir das questões suscitadas pelos filmes que o identificam, as quais são responsáveis tanto por lhe conferir um sentido quanto por serem indagadoras do contexto de que faz parte – referencial que não visa, portanto, à análise da história *nos* filmes ou à dos filmes *na* história, e sim a observação dos filmes *com* a história –, é indicativa de um esforço para não determinar aprioristicamente o que é relevante ou irrelevante, o que significa aceitar que todo detalhe em qualquer um dos filmes pode ser importante. Restringir-se à contribuição dada pela disciplina História para o entendimento de um filme, como se este fosse um mero receptáculo dos problemas coetâneos à época de sua produção, turva a capacidade de abordá-lo como obra singular que dialoga com o contexto em que se insere, em vez de ser por ele sufocada. Então, apenas colocando o(s) filme(s) em destaque será possível abranger o seu potencial na construção de uma história *com* o cinema, isto é, como obra que oferece o seu sentido à história ao interrogá-la. Se, como quer Marc Ferro, o cinema contribui para a “inteligibilidade dos fenômenos históricos”, ou, como admite Robert Rosenstone, é um meio de expressão capaz de construir uma “visão específica do passado”, que possui sua singularidade perante os padrões da história escrita, a apreensão dessa aptidão exige uma atitude que eleve o cinema à condição de meio do qual partem as interrogações do historiador.

Com sua formação geralmente baseada na análise de registros produzidos sob a forma escrita, como o historiador pode lidar com a forma cinematográfica, agora alçada ao primeiro

plano? Sem dúvida dispondo de referenciais que contemplem as especificidades do material fílmico, favorecendo a abordagem das questões colocadas seja por um único plano cinematográfico, seja por uma sequência ou, enfim, pelo filme todo a ser estudado. Da leitura de obras consagradas a análises de filmes depreende-se que certamente não há uma receita que deva ser seguida ou critérios rígidos para se compor um bom estudo. No entanto, alguns princípios e algumas condutas válidas podem ser discernidos com vistas ao desenvolvimento da capacidade analítica em cinema.⁴¹

Um primeiro obstáculo de ordem material a ser contornado consiste em perseguir em vão o mito de uma descrição exaustiva do filme. Iniciativa certamente fadada ao fracasso, visto que a própria natureza imagética do meio proíbe pensar em qualquer “reprodução verbal”, pois, ao contrário da análise literária que explica o escrito pelo escrito, a complexidade do cinema conduz à colocação rigorosa do problema de sua descrição pela linguagem. De imediato, portanto, estudar um filme implica vê-lo e revê-lo para que não se cometa equívocos derivados de uma visão única da obra, já que muitas vezes ou lembramos de ter visto o que nos agradou ou retemos apenas um determinado aspecto que fortalece uma hipótese de trabalho ou uma impressão de conjunto. Por isso a necessidade de averiguações sistemáticas para que o pesquisador possa recolocar em questão suas primeiras impressões, permitindo reconsiderar as suas hipóteses ou as suas opções, seja para consolidá-las ou invalidá-las.

Por outro lado, o receio de elaborar hipóteses um tanto pessoais acerca de uma obra cinematográfica pode degenerar numa atitude que busca se refugiar na citação e na síntese de todos os escritos existentes sobre o filme estudado, o que constitui um zelo enciclopédico que não se pode confundir com a atividade analítica. Um outro desacerto decorre de uma ideia comumente admitida, a qual pretende que a qualidade do trabalho seja mais ou menos equivalente à amplitude e à intensidade do esforço despendido pelo estudioso “contra” o filme. Aqui tudo ocorre como se a relação entre o pesquisador e o filme devesse ser “uma relação de força, de luta. Se o filme me hipnotiza e me domina, eu, analista, vou, como reação, criticar o filme, ou melhor, atacar o filme; em suma, vingar-me do filme para finalmente dominar”.⁴² Tal ponto de vista deve ser evitado porque muitas vezes pode ser o indício de uma luta desesperada de um estudo que se compromete com uma hipótese e busca defendê-la até o fim e a qualquer custo.

⁴¹ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. São Paulo: Papirus, 2012.

⁴² Idem. *Ibidem*. p. 18-19.

Posicionar-se algumas vezes, ou até mesmo regularmente, diante do filme ou do fragmento de filme a ser estudado sem tentar fazer um esforço intelectual particular pode ser uma boa conduta, pois assim o pesquisador é capaz de encontrar uma espécie de disponibilidade que lhe possibilita inclusive acolher elementos novos que se situam fora de suas projeções e de suas preocupações particulares. O que, afinal, pode vir a constituir um aporte considerável e principalmente uma renovação. É claro que um procedimento como esse não significa um afrouxamento intelectual, mas sim uma tentativa de pôr em prática uma postura que se propõe a flexibilizar uma forma de pensamento na qual o ato necessário de estar alerta pode se transformar em violência contra a obra que se estuda.

Nesse sentido, o instrumental utilizado para a abordagem dos filmes estará ancorado nessas e nas seguintes observações. Para Alcides Freire Ramos, o tratamento do filme como registro histórico ocorre em dois níveis: o primeiro, de caráter “positivista”, confere valor à utilização dos documentários, dos cinejornais e dos filmes de atualidade, que são percebidos como formas portadoras de uma suposta objetividade, pois que, sob este enfoque, a câmera cinematográfica prescindiria da ação humana, sendo, portanto, considerada um instrumento objetivo. Contra esta abordagem, o historiador expôs aquela na qual os “filmes ficcionais” também se tornam representativos enquanto evidência histórica.⁴³ De modo que o trabalho se harmoniza a esta última vertente, destaco que os filmes a serem estudados funcionam como registros que orientam a pesquisa. Há, porém, a preocupação em destacar que a matéria cinematográfica não será tratada como mera ilustração, ou seja, passível de ser checada e comprovada em evidências consideradas mais fidedignas. Os historiadores sustentam que assim como os documentos escritos devem ser questionados, as imagens não falam por si. Portanto, tratá-las em sua especificidade e confrontá-las à conjuntura histórica em que se inserem são princípios norteadores da pesquisa.

Foi assim que Marcel Martin sinalizou com a possibilidade de abordar os registros cinematográficos em dois níveis, visando evitar os reducionismos ou os erros de interpretação. Ao determinar a necessidade de relacionar em termos equilibrados o que denominou como “crítica interna” e “crítica externa”, o autor apresentou uma proposta para se trabalhar com o registro imagético.⁴⁴ A primeira vertente, a da “crítica interna”, prioriza a análise da estrutura interna da obra cinematográfica, denotando a primazia da dimensão estética. Em outras palavras, o pesquisador precisa lidar com as características fundamentais

⁴³ RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p. 07-26.

⁴⁴ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 21-29.

da imagem fílmica: o espaço, o tempo, os diálogos, a trilha sonora, a montagem e outros procedimentos narrativos devem ser valorizados. A segunda vertente, a da “crítica externa”, situa a produção cinematográfica no campo mais amplo do contexto histórico, ou seja, buscando verificar as relações que a obra estabelece com a conjuntura em que foi produzida. Assim, constata-se que a “crítica externa” associada à “crítica interna” permite abranger, por exemplo, a impregnação política de um determinado filme, assim como os mecanismos técnicos e sociais que influenciaram a sua criação. Assim procederei ao estudo dos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, articulando esses dois níveis de análise.

Por fim, retomo a afirmação de que uma série de cartas e textos assinados por Glauber Rocha no decurso dos anos 1960-1970 constitui um conjunto de evidências importantes, uma vez que tais escritos possibilitam apreender a noção de cinema textualmente elaborada ao longo daquele período e que foi nomeada pelo cineasta como “Cinema Tricontinental”. Mas essa relação entre textos e filmes demanda algumas considerações. Para não incorrer no erro que consistiria em encarar as obras cinematográficas como simples ilustrações da produção textual, ou vice-versa, atribuo a essa proposta fílmica uma dimensão de processo que a identifica como um projeto artístico composto por textos e filmes que dialogam e se complementam, sem que haja submissão de um registro sobre o outro. Abordar o “Cinema Tricontinental” sob esse enfoque, conferindo um elemento de processo aos filmes que o constituem, significa não rejeitar alguns dos problemas que Glauber Rocha colocou para o seu ofício em outros momentos de sua carreira, seja antes ou depois de ter filmado “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”.

Em seu estudo sobre as teorias de cinema na América Latina, o fotógrafo e crítico de cinema José Carlos Avellar examinou muitos dos escritos produzidos por cineastas latino-americanos como Fernando Birri, Fernando Solanas, Glauber Rocha, Julio García Espinosa, Jorge Sanjines e Tomás Gutiérrez Alea. Reconheceu que a produção textual desses cineastas deve ser entendida “não só como anotação utilitária sem vida própria que desaparece quando o filme fica pronto”.⁴⁵ Esse ponto de vista é válido para pensar o “Cinema Tricontinental” como uma proposta que se efetiva não apenas nas obras cinematográficas, mas que encara os textos como instantes nos quais Glauber Rocha já elabora os filmes ainda não realizados. Daí a abordagem aos escritos glauberianos com o objetivo de buscar neles informações e questões que possam ser relacionadas à produção fílmica. Como muitos dos problemas temáticos e formais desenvolvidos em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” estiveram no centro

⁴⁵ AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 7.

do pensamento de Glauber Rocha antes que ele partisse à realização daquelas obras, acredito que esses textos devem ser estudados não somente como resultado das indagações que o cineasta se colocou na época em que os escreveu. Mas, sobretudo, como um conjunto textual que expressa o desejo de acionar uma experimentação cinematográfica e que, como tal, contribui para a compreensão dos filmes ao mesmo tempo que a eles se liga.

Quanto aos registros históricos utilizados destaco a compilação de cartas organizadas por Ivana Bentes, publicada no mercado editorial sob o título “Glauber Rocha: cartas ao mundo”.⁴⁶ Reunindo 265 correspondências redigidas entre os anos de 1953 e 1981, trata-se de obra indispensável aos que estudam o pensamento cinematográfico glauberiano. Ademais, algumas entrevistas concedidas por Glauber Rocha são valiosas para o aprofundamento do estudo de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Dentre elas, ressalto as duas gravadas em Havana, em novembro de 1971, nas quais o cineasta discorre sobre as questões desenvolvidas em “O leão de sete cabeças”. Ambas foram reproduzidas, reunidas e publicadas pelo filho do cineasta, Eryk Rocha, em livro intitulado “Rocha que voa”.⁴⁷ Quanto ao filme “Cabeças cortadas”, destaco a consulta à longa entrevista que Glauber Rocha concedeu a Miguel Pereira e que foi parcialmente publicada no jornal “O Globo” em 10 de junho de 1979. Em 2006, a versão integral foi reproduzida nas páginas da Revista Alceu.⁴⁸

Em “Glauber Rocha y Cabezas Cortadas”, Augusto M. Torres, roteirista do filme, fornece os principais testemunhos relativos à gênese, à produção e ao processo de filmagem de “Cabeças cortadas”.⁴⁹ Excertos de entrevistas concedidas a inúmeros jornais e revistas foram reunidos, organizados e publicados pelo jornalista Sidney Rezende em “Ideário de Glauber Rocha”.⁵⁰ Já os roteiros de todos os filmes realizados por Glauber Rocha estão reproduzidos na importante obra organizada pelo cineasta Orlando Senna, “Roteiros do Terceyro Mundo”.⁵¹ Os textos escritos por Glauber Rocha ao longo de sua carreira estão compilados em obras como “Revolução do Cinema Novo”⁵², “O século do cinema”⁵³ e “Revisão crítica do cinema brasileiro”.⁵⁴ O filme “O leão de sete cabeças”, por sua vez, foi lançado no formato DVD pela Versátil Home Vídeo, a partir da cópia restaurada em 2010

⁴⁶ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁷ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

⁴⁸ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, julho/dezembro 2006.

⁴⁹ TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1971.

⁵⁰ REZENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

⁵¹ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

⁵² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁵³ Idem. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

⁵⁴ Idem. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

pela filha do cineasta, Paloma Rocha. Por outro lado, embora “Cabeças cortadas” ainda não esteja disponível no mercado, é possível assisti-lo em plataformas de compartilhamento de vídeos, tendo como base a matriz localizada na Cinemateca Brasileira e que foi restaurada em 2002 com recursos concedidos pela FAPESP ao projeto de pesquisa de Duvaldo Bamonte (Doutorado: ECA-USP).⁵⁵ Enfim, o manejo de todos esses registros conforma o estudo ora apresentado.

⁵⁵ BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: ECA-USP, 2002.

1- A CONSTITUIÇÃO DO PENSAMENTO CINEMATOGRAFICO GLAUBERIANO NO ÂMBITO DO MOVIMENTO “CINEMANOVISTA”: A “REVISÃO CRÍTICA DO CINEMA BRASILEIRO”

1.1- A ascensão do “cinemanovismo”: aspectos conjunturais

Analisar os atributos de que Glauber Rocha investiu a prática cinematográfica no decurso de sua trajetória significa atentar para a crença inabalável que possuía no entendimento do cinema como força propulsora de transformações sociais, o que o levou à concepção de arte politicamente engajada. Baseada, por sua vez, tanto na recusa às reduções formais quanto na objeção aos argumentos dos que difundiam a ideia de que o cinema é a maior diversão e, portanto, destinado unicamente a entreter. A defesa de uma estética politizada, vinculada ao duplo propósito de atingir amplos segmentos do público e de adensar os debates sobre os possíveis rumos da liberdade, atesta o anseio do cineasta em tornar fértil uma filmografia não desvinculada de preocupações políticas e empenhada em combater as dominações.

Esses fatores devem ser levados em conta ao estudar a produção textual de Glauber Rocha nos primórdios de sua atividade com a finalidade de compreender as bases da postura cinematográfica que assumiu ao longo de sua carreira. É indiscutível que a atividade glauberiana no início da década de 1960 esteve profundamente entrosada à formação do movimento cinematográfico denominado “Cinema Novo” brasileiro. No entanto, a pesquisa realizada não tenciona reconstruir o processo que ocasionou o surgimento do “cinemanovismo”. Obviamente, não pretendo apartar a produção glauberiana do percurso no qual despontou e se consolidou o “Cinema Novo”. Porém, é justamente pelo fato desse movimento cinematográfico não ter sido um bloco homogêneo, graças à diversidade de noções estéticas e de perspectivas políticas existentes nas produções dos cineastas “cinemanovistas”, que a análise pode incidir diretamente sobre as formulações intrínsecas à obra de Glauber Rocha.

A proposta, portanto, é a de buscar o pensamento cinematográfico glauberiano a partir do modo como ele interpretou a história do cinema nacional segundo algumas das coordenadas filmicas que definiam o movimento “cinemanovista”. Para tanto, nesta seção estudarei a sua atividade não através do exercício como cineasta, mas como crítico de cinema, enfatizando o seu papel como um dos principais pensadores e articuladores do “Cinema Novo”. O que foi sintetizado na obra por ele escrita em 1963, “Revisão crítica do cinema

brasileiro”. O objetivo, vale frisar, não é o de fazer uma análise sobre o “cinemanovismo”, acerca do qual, aliás, existe uma abundante e rica fortuna crítica.⁵⁶ Antes, pretendo conferir ao “Cinema Tricontinental” uma dimensão de processo, pois muitas das características desse projeto cinematográfico foram objeto da atenção de Glauber Rocha num momento em que o “Cinema Novo” se constituía e se consolidava. Parto da premissa de que o cineasta, como sujeito inserido naquele movimento, foi capaz de fornecer seu ponto de vista acerca da trajetória do cinema brasileiro sob a ótica “cinemanovista”.

Inicialmente, convém sublinhar que a agitada conjuntura brasileira da primeira metade da década de 1960 consistiu num momento em que as instituições políticas brasileiras eram sensíveis às pressões populares, tornando compreensível a atuação vigorosa dos grupos inclinados à esquerda no campo político-cultural. Particularmente durante o governo João Goulart, a “euforia anti-imperialista” que amalgamava o ideário de grande parte da intelectualidade nacional, associada ao apoio que vastos setores da sociedade concederam à realização das controvertidas “Reformas de Base”, indicam a quantas andava a politização da sociedade brasileira. O que levou Roberto Schwarz a afirmar:

Neste período aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político de esquerda [...]. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente.⁵⁷

Em tal ocasião, as estratégias de difusão das ideias socialistas tinham no Partido Comunista Brasileiro o seu principal arauto. Não obstante confinado à ilegalidade partidária desde 1947, havia certa tolerância para a atuação pecebista. Vide a permissão que o partido

⁵⁶ Para uma discussão detalhada do “Cinema Novo” brasileiro, que leva em conta a gênese do movimento, as realizações dos mais variados cineastas agrupados sob tal designação e a sua recepção no exterior, conferir, dentre outros, o estudo de Alexandre Figuerôa, “Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França”. Em especial os capítulos 1, 3 e 4, respectivamente denominados: “O Cinema Novo”, no qual o autor discorre acerca da evolução histórica do movimento, do problema da formação de uma estética nacional e da sua presença na Europa; “O Cinema Novo nas revistas especializadas”, em que trata da formação dos discursos sobre o “Cinema Novo” em revistas internacionais, especialmente as francesas; e “A concepção de um modelo cultural para o Cinema Novo”, em que Figuerôa parte das relações existentes entre os “novos cinemas” surgidos nas décadas de 1950 e 1960 para estabelecer o lugar que a crítica especializada reservou ao “novo cinema” brasileiro.

Ademais, Ismail Xavier, em obras como “Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome” e “Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal”, bem como Jean-Claude Bernadet, em “Brasil em tempo de cinema” e “Cinema brasileiro: propostas para uma história”, realizam estudos abrangentes sobre o “cinemanovismo”, pondo em relação os filmes dos mais variados cineastas “cinemanovistas”. Com caráter de síntese, mas nem por isso menos esclarecedor, é o verbete “Cinema Novo”, escrito por Paulo Antônio Paranaguá, presente na “Enciclopédia do Cinema Brasileiro” entre as páginas 144 e 146.

⁵⁷ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 12-20.

possuía para propagar seu ideário através do semanário “Novos Rumos”. Todavia, ao relativizar a atitude mais aguerrida que o movimento “comunista” empregou em escala mundial no âmbito da “Guerra Fria”, o Partido Comunista Brasileiro adotou um programa de moderação, aclamando o estabelecimento de alianças com os chamados setores progressistas da burguesia nacional. Apesar do partido não imputar preceitos rígidos à realização artística, o item 26 da Resolução Política do PCB, aprovada na Convenção Nacional de 1960, esclarece o valor atribuído aos intelectuais e delinea caminhos a serem percorridos pela atividade cultural. Diz a deliberação:

Os comunistas devem dedicar particular atenção à intelectualidade, que, em sua grande maioria, é partidária do progresso e da emancipação nacional. A unidade dos intelectuais de diversas tendências políticas e ideológicas pode ser alcançada em torno de objetivos comuns como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento [...].⁵⁸

Com efeito, nos idos de 1960 o ideário socialista aliado à propensão nacionalista repercutia efetivamente entre os artistas. Deste ponto, é cabível assinalar que, mesmo antes de revogada a emenda parlamentarista que restituiu integralmente os poderes a João Goulart, a pressão de setores das esquerdas pela obtenção de resultados palpáveis para as “Reformas de Base” enlevava o meio artístico. Homens dos mais diversos campos da cultura nacional não ficaram alheios ao embate, vislumbrando a possibilidade de precipitar as “Reformas de Base” através das atividades que desempenhavam. A realização do “I Festival de Cultura Popular” ocorrido no Estado da Guanabara em setembro de 1962 confirmava que, com disposição cada vez mais enérgica, a produção cultural se empenhava politicamente. Contando com a presença de artistas ilustres como Carlos Lyra, Di Cavalcanti, Ferreira Gullar, Glauber Rocha e outros mais, o manifesto que lá assinaram, parcialmente reproduzido a seguir, apresenta uma informação bastante elucidativa da apologética que os artistas situados à esquerda exaltavam naqueles tempos:

Nós, intelectuais e artistas [...], conscientes de nossa responsabilidade social, manifestamos a convicção de que não iremos permanecer alheios às lutas do povo brasileiro por sua emancipação econômica e política. [...] reconhecemos que as injustiças derivadas da estrutura social em que vivemos criam condições desumanas de existência, não só no plano econômico, como também no plano cultural. Especialmente, sentimos e condenamos toda a privação de liberdade e toda frustração espiritual determinadas por uma sociedade incapaz de estender democraticamente a todos os seus membros os benefícios da cultura. Assim, expressamos, com este I Festival de Cultura Popular, nossa solidariedade, no plano

⁵⁸ Resolução Política do PCB de 1960. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 16 a 22 set. 1960, p. 04.

teórico e cultural, com os mesmos valores e nossos objetivos que dão sentido à luta popular pelas reformas de base.⁵⁹

Portanto, a alvorada da correspondente década apresenta-se para o pesquisador como um período de enorme efervescência política e cultural. A produção artística, em grande parte, compartilhava a atitude inflamada peculiar a um momento em que se clamava por medidas efetivas de transformação política e social. O caráter politicamente engajado ante a realidade nacional estava na lógica das coisas, atraindo a atenção dos quadros artísticos. Entretanto, a complexidade de sua atuação não encaminhava a produção cultural a soluções idênticas. Muito embora o compromisso político figurasse como horizonte comum, havia incompatibilidades que beiravam os limites da desavença. Especialmente quanto aos métodos teóricos e práticos relativos ao alcance da arte participante, uma vez que sua concretização, em muitos casos, mirava exclusivamente o despertar político da população. Para o grupo alinhado nos CPC's (Centros Populares de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, o aprimoramento estético do fato artístico deveria ser erradicado, pois era encarado pelos "cepecistas" como um entrave às mensagens de conscientização que almejavam incutir nas camadas populares.⁶⁰

Na pauta dos debates referentes ao caso cinematográfico destacavam-se, além das questões econômicas sobre as quais se especulava o futuro do cinema brasileiro, argumentos destinados a fomentar o pensamento relativo ao significado cultural da cinematografia nacional em articulação com as discussões mais genéricas sobre os rumos do processo político e social do país. Dentre os mais significativos, menciono a comunicação "Uma situação colonial?", apresentada por Paulo Emílio Salles Gomes, crítico que exerceu forte influência entre os expoentes do "cinemanovismo", durante a "Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica", ocorrida em São Paulo, entre os dias 12 e 15 de novembro de 1960. O rigor de suas apreciações, bem como o efeito instigador com que elas atuaram junto aos jovens

⁵⁹ Intelectuais: na luta com o povo. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 14 a 21 set. 1962, p. 03.

⁶⁰ No livro "Em busca do povo brasileiro", Marcelo Ridenti, em especial no segundo capítulo, "A grande família comunista nos movimentos culturais dos anos 60", não só analisa os fundamentos da proposta "cepecista" nos mais diversos campos da realização artística, dentre eles o cinema, o teatro, a poesia e a música, como também discute a enorme afinidade existente entre os artistas vinculados aos Centros Populares de Cultura e o Partido Comunista Brasileiro na perspectiva de defesa de uma "arte nacional-popular" – que, contudo, ao menos em sua vertente "cepecista", era criticada por alguns segmentos artísticos dada a tendência de rebaixamento da qualidade estética das produções em nome do alcance da mensagem política pelos grupos populares. Em entrevista a Marcelo Ridenti, Ferreira Gullar avaliou a experiência cepecista nos seguintes termos: "O grande erro do CPC foi dizer que a qualidade literária era secundária, que a função do escritor é fazer de sua literatura instrumento de conscientização política e atingir as massas, porque se você for sofisticado, se fizer uma literatura, um teatro, uma poesia sofisticada, você não vai atingir as massas. Então, propunha fazer uma coisa de baixa qualidade para atingir as massas. [...] nós sacrificamos os valores estéticos em nome de uma tarefa política [...]". In: RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 111.

realizadores, insatisfeitos com os caminhos até então trilhados pelo cinema nacional, são um atestado da onda de renovação que se alastrava e solicitava novos parâmetros para a abordagem cinematográfica.

No texto, ao conferir aos setores componentes do cinema brasileiro uma vivência forjada sobre preceitos estrangeiros, Paulo Emílio Salles Gomes integra a mentalidade da existência subdesenvolvida e a cultura cinematográfica nacional. Na crítica áspera a que dá ensejo, a mediocridade se evidencia como o atributo que nivela todas as atividades ligadas ao cinema no país. O estigma cruciante do subdesenvolvimento deixa marcas indeléveis: do mesmo modo que nos lugares mais miseráveis do Brasil a aparência deplorável do habitante se define e se impõe àqueles que o observam, os realizadores de cinema no país também estão sujeitos ao desenvolvimento de uma anemia intelectual que incute traços visíveis e lastimáveis à produção cinematográfica nacional. A referência que o autor faz ao problema colonial assume o tom de denúncia e se converte em algo a ser reprimido, já que opera como um óbice à capacidade criativa. Na realidade, este escrito foi apresentado num contexto em que era comum a cogitação das possibilidades vindouras do Brasil e o meio artístico se empojava com a expectativa de concretizar a libertação do país das amarras do colonialismo cultural. Assim é compreensível a tônica das motivações que embasam o escrito “Uma situação colonial?”.

Ao se reportar aos profissionais responsáveis pela importação e exibição de filmes no país, o crítico assevera que a forma com que cumpriam suas tarefas não se harmonizava àquele momento histórico ímpar em que as exigências nacionais requeriam posicionamentos de caráter progressista. Muito embora enriquecessem, o progresso econômico de tais indivíduos estava desligado da preocupação com a concorrência desleal que o filme nacional sofria ante o produto estrangeiro. Por conseguinte, eles não partilhavam dos esforços voltados ao incremento cultural nacional, pois “[...] sua prosperidade não está condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade”.⁶¹

Quanto aos produtores de cinema, Paulo Emílio Salles Gomes ressalta a debilidade de seus empreendimentos enquanto impulsionadores do específico cinematográfico nacional. Na verdade, os filmes que aqueles indivíduos produziam nem deveriam ser considerados como cinema, já que funcionavam simplesmente como uma extensão dos espetáculos apreciados pelo público na televisão ou no rádio. Uma vez que a concepção cinematográfica que os produtores e espectadores brasileiros possuíam era atrelada à afeição descomedida pelo filme

⁶¹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, n° 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Acesso em: 24 jun. 2018.

estrangeiro, as películas que os primeiros realizavam não saciavam o apetite cinematográfico dos segundos, que era satisfeito pela produção de outros países. Desdobra-se um processo repleto de consequências desastrosas ao filme nacional, ou seja, a garantia do seu sucesso só ocorria pelo fato do espectador não os comparar ao produto internacional. O cinema propriamente dito, então, era aquele que se fazia em terras distantes, sobretudo aquele realizado em Hollywood. Qualquer outra coisa é o que o produtor brasileiro realizava e o público nacional estimava.

Ao conduzir seu foco analítico ao setor responsável pela propagação da cultura cinematográfica manifesta-se a severidade que o crítico emprega aos seus julgamentos. Daí o valor concedido ao papel fundamental das cinematecas como espaço destinado a promover tarefas educativas que deveriam propiciar ao público e aos realizadores de filmes a compreensão dos pressupostos básicos da linguagem cinematográfica. Ocorre que no Brasil, comunica o autor, os festivais apresentados nas cinematecas funcionavam através da exclusão do grande público. Por destinarem-se apenas a uma parcela ínfima da sociedade, tais festivais privavam o cinema de sua peculiaridade de arte democrática e popular e, igualmente, reduzia a oportunidade de aumentar os padrões de apreciação reservados aos grupos sociais privilegiados.

Em “Uma situação colonial?” a condição da crítica cinematográfica pouco difere da dos importadores e exibidores, pois, tal qual a prosperidade desses estava condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico brasileiro girava sucessivamente na órbita de um mundo cultural distante. Os malefícios daí decorrentes corroboravam intensamente para o repúdio e a incompreensão do filme nacional. A passividade com que o perito em cinema recebia o produto internacional somada à impossibilidade de sobre ele influir decisivamente desfigurava a função do crítico e comprometia o entendimento do que não estava inserido no panorama cultural da “metrópole”. O filme brasileiro assim configurado desorganizava e atormentava a acepção de cinema formada pelo especialista. E assim o autor do texto assegurou: “[...] atacando com irritação, defendendo para encorajar, ou norteado pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna”.⁶²

Por fim, ao invocar a tradicional relação comercial que impele os contatos entre colônia e metrópole e, ao aplicá-la categoricamente ao âmbito cinematográfico, o autor reforçou a necessidade de se deflagrar a tomada de consciência a respeito da situação colonial

⁶² Idem. Ibidem.

que instaurava e compelia a alienação ao núcleo da cinematografia brasileira. Em função de elaborações tão críticas como essas, tomo um último exemplo do texto:

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados.⁶³

Da denúncia do colonialismo que acomete o cinema nacional e que particulariza as observações de Paulo Emílio Salles Gomes se depreende o ativismo por ele dispensado a fim de conferir autenticidade ao filme brasileiro. Ao chamar atenção para a importância de se construir um estilo cinematográfico nacional, o crítico desqualificou qualquer tipo de realização pautada em ideais imitativos. O esforço dispensado para constituir uma cultura cinematográfica tonificada exigia o incremento de uma concepção estética própria ao cinema nacional. A força dos seus comentários obteve o respaldo de uma nova geração de cineastas que se afiliava pelo desejo de promover uma ruptura decisiva no processo cinematográfico brasileiro. Foi em tais circunstâncias, e, em acordo com a mentalidade contestadora da realidade nacional que então se afigurava, que se operou a formação do grupo do “Cinema Novo”. No perfil deste movimento cinematográfico, os cineastas que compunham suas fileiras, além de assumirem uma postura radicalmente anti-imperialista, se comprometeram com um desígnio que objetivava a concretização do par conscientização/desalienação das camadas populares. Fator irrepreensível à viabilidade da atuação política consistente dos grupos sociais oprimidos segundo os “cinemanovistas”.

Portanto, a partir do início dos anos 1960, a produção cinematográfica brasileira esteve marcada, tanto no campo da estética quanto no dos temas abordados, por uma diversidade de inovações. Influenciados pelas novas correntes cinematográficas europeias, especialmente pelo neorealismo italiano, os jovens cineastas se engajaram num processo de descoberta e transformação da realidade nacional. O que levou a uma experimentação na produção de imagens da sociedade brasileira que, no início de 1964, estabeleceu de modo definitivo o surgimento da proposta estética “cinemanovista” através do lançamento de três filmes: “Vidas secas”, dirigido por Nelson Pereira dos Santos; “Os fuzis”, de Ruy Guerra; e “Deus e o diabo na terra do sol”, realizado por Glauber Rocha. A repercussão adquirida por essas obras no Brasil e no exterior notabilizou uma forma de produção muito em voga na Europa, que se identificava pela reação ao cinema industrial, nos moldes daquele realizado em Hollywood.

⁶³ Idem. Ibidem.

Por conseguinte, é possível detectar, na primeira metade desta década, uma certa unidade estética entre os membros do “Cinema Novo”.

Envolvidos com os mesmos ideais, procuraram produzir cinema de forma independente, sem preocupação com os acabamentos formais que caracterizavam a produção de tipo industrial, tão própria daquela feita pela companhia cinematográfica paulista Vera Cruz, da qual os cinemanovistas eram profundamente críticos, apresentando-a como uma tentativa de reprodução de padrões hollywoodianos em terras brasileiras, sustentada em um suposto falseamento de nossa realidade social e cultural. Ao mesmo tempo, criticavam também as produções de comédias e musicais populares, conhecidas como chanchadas, características de produtores localizados no Rio de Janeiro. Para os cinemanovistas, tanto a tentativa de implantar uma ‘Hollywood nos trópicos’ quanto as produções popularescas e grosseiras da Atlântida [...] representavam aquilo que não queriam como produtores de cinema.⁶⁴

De fato, o “cinemanovismo” se orientou não somente pelo desejo de realizar obras que resguardassem a independência formal e a inovação estética, mas, além disso, propunha a discussão sobre a função política e social da produção cinematográfica. Glauber Rocha teve importância crucial na elaboração teórica deste movimento. A abundante produção textual dedicada a instituir os princípios basilares do “Cinema Novo” compõe um registro documental importante para o estudo dos fundamentos cinematográficos que ele defendeu. Aos objetivos desta pesquisa, concentro-me no papel singular exercido pelo cineasta na tessitura das diretrizes de um “novo cinema”. O que pretendo fazer é um exame metuculoso dos seus escritos mais representativos, os quais versam sobre tal assunto.

No centro desta preocupação está a busca em conferir um alcance mais efetivo ao estudo do “Cinema Tricontinental”. Boa parte dos questionamentos que “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” apresentam foram alvo das considerações de Glauber Rocha em etapas anteriores de sua trajetória. Retomo estas ideias originárias de cinema não para considerar aqueles filmes como obras de maturidade do cineasta. Na verdade, existe um elemento de processo naqueles filmes. E, desde que haja um aprofundamento sobre o assunto, veremos que muitos dos problemas que os filmes apresentam, dentre eles a noção de política em relação com a estética e o primado atribuído ao compromisso criativo, que é fruto da rejeição à supremacia das formas cinematográficas estrangeiras, já haviam sido discutidos pelo cineasta em seus primeiros escritos.

Deles sobressai um ânimo que não arrefece perante o desafio de exercitar uma prática fílmica esteticamente renovada e politicamente transformadora. Entusiasmo esse que vai

⁶⁴ MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. p. 212-213.

tecendo o conjunto textual e que recomenda o rompimento com as normas cinematográficas dominantes. A recusa ao exclusivismo estético, pois obsta qualquer função social na arte, e a não concessão ao filme entretenimento, que, afastando a política, funda a alienação do espectador e reforça a sua dificuldade para a participação ativa nos rumos da sociedade, colocam o cineasta em confronto com as principais orientações cinematográficas de seu tempo. A consciência de que tais orientações estavam enraizadas nos hábitos do público por força da penetração extensiva do produto estrangeiro se identifica na sistematização de um projeto cinematográfico alimentado pela repulsa daquelas ideias e com vistas à criação de um mundo menos propenso à exploração abusiva do homem pelo homem.

O tema da influência avassaladora que a filmografia estrangeira exerce sobre a mentalidade dos povos dominados é capital. Rechaçar o poder de manipulação dessas realizações é de importância decisiva para Glauber Rocha, uma vez que elas instigavam a distorção fundamental do direito de agir e falar responsáveis. A contraposição à unidade servil que liga os modos de apreciação do público e dos realizadores adeptos das formas culturais dominantes é, portanto, a irrupção de conteúdos e estilos novos que não mais incitem a obediência passiva. Trata-se certamente de um dos pontos sobre os quais o pensamento glauberiano divergia radicalmente do caráter apolítico da produção hollywoodiana. Além de difundir o *american way of life*, o cinema estadunidense, ao ocultar o lugar social ocupado por opressores e oprimidos, tornava-se uma ferramenta hábil de supressão das tensões sociais, dado que mantinha as plateias arredadas da política.

Atuando como afirmação, e não como negação do *status quo*, tais filmes passavam a ter uma função inercial ao eliminarem a encenação de grupos sociais em conflito no seio da coletividade. O revés dessa proposição é a manifestação do efeito de contrassenso que o filme norte-americano poderia acarretar nos chamados países periféricos. Ora, ao desvelar o fosso abissal existente entre a opulência e a penúria, a produção hollywoodiana acabava impulsionando um movimento que trazia à baila a reprovação das disparidades sociais. Assim informam Leif Furhmmar e Folke Isaksson, para os quais o abalo procedente do encontro entre prosperidade e miséria que Hollywood conduz é até mesmo capaz de pôr em marcha a revolução nos países pobres.⁶⁵

Em que pesem as singularidades da expressão cinematográfica hollywoodiana e seus efeitos sobre as plateias mundiais, o fato é que, sendo um meio de comunicação de amplo alcance, o cinema tende a manipular anseios e decisões, modificando comportamentos e

⁶⁵ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 223.

opiniões, além de estimular ações. Cômico dessa especificidade do meio, Glauber Rocha partiu ao laborioso esforço de constituição de uma voz cinematográfica própria. Ancorada, em parte, na vontade de abalar a fortaleza em que se transformou, no contexto fílmico, o cânone hollywoodiano.

Para alcançar o ponto em que melhor se afiguram os rudimentos da posição cinematográfica que o cineasta tomou para si é indispensável referi-la a um fato preciso: a atuação como produtor executivo do filme “Barravento” (1960). É fato que a atividade cinematográfica glauberiana principiou com a realização do curta-metragem “O pátio” (1959). Obra destituída de referenciais políticos e sociais, “O pátio” indica que o cineasta dialogava ativamente, naquele momento, com experiências estéticas de cunho puramente formal. A noção de vanguarda como sinônimo de aspiração ao cultivo do formalismo cinematográfico só seria suplantada com o trabalho na produção de “Barravento”. As incompatibilidades existentes entre o diretor inicial do filme, Luís Paulino dos Santos, com alguns membros da equipe de produção levaram Glauber Rocha a assumir a direção de “Barravento” – que se tornou o seu primeiro filme no formato longa-metragem.

O importante é observar que a influência exercida pela nova tarefa na modificação da mentalidade estetizante rumo à adesão de uma arte comprometida politicamente foi decisiva na fundação de uma estilística adequada para a realidade do subdesenvolvimento. No texto “O processo cinema”, maio de 1961, o cineasta admitiu que a atividade desempenhada em “Barravento” o levou ao contato com o quadro de pobreza extrema típico do interior nordestino. O que favoreceu a aceitação de uma estética politizada. Tanto que ele a converteu em condição impreterível ao seu cinema. Melhor: arte que esperava fazer com que a sociedade se ocupasse da crítica de si mesma e de suas debilidades sem perder a confiança na própria força que almeja e planeja um futuro mais justo. Isto é o que manifestam várias passagens do escrito. Retomo uma delas:

Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humana heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do país, dos problemas primários da fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias [...], o cinema como veículo de idéias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, [...] é preciso antes fazer as três tradicionais refeições diárias.⁶⁶

⁶⁶ ROCHA, Glauber. O processo cinema. In: _____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 48-49.

Nesse caso, o bom filme não é sinônimo de ganhos comerciais. E nem se identifica na transmissão de ideias duvidosas. O sectarismo formalista é uma inconseqüência artística. Do mesmo modo, a tarefa cinematográfica a atuar como o ópio da miséria é uma anomalia a ser repelida. A consolidação do ofício de cineasta politicamente atuante, portanto, não pactuava com a opinião então corrente de que a parte da humanidade cujo trabalho é ferreamente explorado teria no cinema, fábrica de fantasias e de sonhos, uma forma de se evadir dos cerrados e sufocantes limites da organização social existente. Se novos preceitos eram reivindicados para a transformação da prática cinematográfica, a grandiosa empreitada deveria revestir a atividade fílmica de funções marcadamente singulares. Assim, o solapamento do ponto de vista que encarava o cinema como objeto de mero entretenimento se traduzia na utilização do meio como modo de arguir a especificidade da vivência político-social de um país subdesenvolvido.

A superação do terrível drama da dominação colonial exprimia a vontade de realizar filmes diferentes, descolonizados, dedicados à censura das mazelas resultantes do pauperismo. Na visão de Glauber Rocha, o cinema penetra intimamente na vida social. E num mundo onde predomina a técnica, a sedimentação de uma cultura cinematográfica é algo marcante. Formas de comportamento, noções de belo e feio, faculdades morais, incitação das imaginações, enfim, para o cineasta, não há área da vida humana que o cinema não afete e influencie.⁶⁷ Seu grande horror não provém necessariamente desse fato, mas da consciência da agressividade e da eficácia com que as possantes cinematografias estrangeiras propagavam os ideais de seus países. E o pior: o pusilânime produto nacional, mal guardado para impor qualquer bloqueio à divulgação do ideário estrangeiro, ainda fortalecia o movimento perpetrado pelo produto externo. Claro, se até mesmo a abordagem de temas nacionais se restringia à imitação dos modelos das indústrias norte-americana e europeia.

Quanto mais profundamente se reconheça o poderio exercido pelos grandes centros difusores de imagem, tanto mais se verá que uma atitude de oposição é indispensável. Por essa via aprecio a experiência radical da crítica glauberiana que não se esquivou ao ataque à poderosa cinematografia estrangeira e aos cultivadores de suas normas em âmbito nacional. Em outros termos, o atributo anti-imperialista fica consubstanciado ao cinema que Glauber Rocha ansiava estabilizar. Como assinalado, a compreensão dos fundamentos desta arte militante se faz no ponto em que as ideias do cineasta convergem com as orientações mais abrangentes do “Cinema Novo”. Convicto do efeito insurrecional que o advento do

⁶⁷ Idem. O “Cinema Novo” e a aventura da criação. In: Op. cit. p. 127.

“cinemanovismo” representara, o cineasta, escudado pela postura “cinemanovista”, partia ao cumprimento de uma atividade crítica que distribuía elogios e injúrias no intento de manter aceso o combate pela efetivação de novas coordenadas filmicas.

Esta imposição de um modo argumentativo conflitante, de um experimento crítico que não se furta à demarcação dos dados que não lhe são aprazíveis, adquiriu um acabamento preciso na “Revisão crítica do cinema brasileiro” – produção destinada ao exame do itinerário percorrido pelo cinema nacional. Ao invés do estilo de manual que se poderia esperar de um trabalho reservado à abordagem de filmes e diretores consagrados, Glauber Rocha revê a história do cinema nacional sob a ótica dos traços definidores da matriz cinematográfica que desejava ajudar a instaurar, a saber, o “Cinema Novo” brasileiro. Este empreendimento textual conduz a análise a ser realizada. O que é justificado pelo fato do cineasta ter sintetizado em tal obra os pareceres que, doravante, regulariam a sua prática, permitindo rematar o objetivo de apreensão das noções basilares do seu cinema – as quais, por participarem da feitura de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, estão em consonância com a noção de “Cinema Tricontinental”, que, desse modo, passa a estar inserido nos próprios rumos da produção “cinemanovista” segundo a ótica glauberiana.

1.2- **O pensamento cinematográfico glauberiano nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”: a trajetória do cinema nacional sob as diretrizes “cinemanovistas”**

“Revisão crítica do cinema brasileiro”, publicada em 1963, revela que Glauber Rocha ansiava reinventar o cinema nacional e reescrever sua história sob outras bases. O ímpeto resoluto e o teor impositivo das enunciações confirmam que o alvo do projeto de materialização de uma realidade cinematográfica “nova” era duplo: cumpria as funções de comunicar os infortúnios que assolavam a produção nacional e de acentuar o que era ilegítimo ao “novo cinema”. Na ocasião em que o livro foi assinado o “Cinema Novo” brasileiro já era uma realidade. Seu autor, Glauber Rocha, esforçou-se por circunscrever o território onde os “cinemanovistas” coabitavam. Isso porque a boa acolhida que o “novo cinema” recebera por volta de 1960 fez com que a rubrica “Cinema Novo” se convertesse num negócio vantajoso. O surto publicitário a que o termo foi sujeito, determinado, em grande parte, pelo prestígio alcançado internacionalmente, transformava-o em sinônimo de amplas possibilidades promocionais. Produtores e financiadores, vislumbrando as oportunidades de fatura comercial, partiram ao lançamento de filmes dirigidos por homens egressos do teatro, da

televisão ou do cinema de chanchada. A marca “Cinema Novo” aplicada a tais produções poderia render bons lucros. Era o que tais homens presumiam.

Aos que buscaram se apropriar da sigla, inclusive pervertendo os seus preceitos, Glauber Rocha, no calor da hora, revidou com a “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Sentindo a falta de raízes cinematográficas, o “cinemanovismo” precisava suprir esta carência. Era imprescindível alicerçá-lo, conferir-lhe antecedentes históricos, dar-lhe uma tradição. Ao tentar alcançar este ideal audacioso, acionando todo um sistema de afiliações e rupturas, em julgamentos que variam a indicar entre cinema é isto e isto não é cinema, o cineasta retrçou o percurso da filmografia brasileira. O que pensar da profusão de afeições e insultos que irrompem das páginas do livro? Sem dúvida, o tom severo aplicado à releitura da história do cinema nacional resultou num texto belicoso, que incorpora diretores e filmes que se assemelham aos princípios do “Cinema Novo” e exclui ou minimiza a importância histórica daqueles que a ele não se ajustam.

Assim, a atividade de crítica textual a ser propagada objetivava arregimentar o engajamento proficiente à prática “cinemanovista”. A “Revisão crítica do cinema brasileiro” resultou desses esforços. Nela, o fato trágico na história do cinema nacional é a ausência quase completa de uma filmografia voltada à crítica dos costumes e das concepções de mundo do homem nacional, cujas formas, ademais, careciam de um aspecto original, condizente com a realidade social do país – sequelas da degenerescência resultante da imitação dos modelos cinematográficos estrangeiros. Revisar a história do cinema brasileiro para Glauber Rocha é, então, anunciar em altos brados o que é válido e o que foi inútil neste trajeto.

Em seu conjunto, as declarações contidas na obra, feitas sob o domínio da linearidade histórica, foram executadas de forma a consentir um arranjo harmonioso das produções nacionais. Dela eram afastadas, recusadas, todas as perturbações que não coubessem na progressão finalista que desembocava no modo glauberiano de abarcar o cinema, qual seja, a afirmação implacável das linhas mestras do “cinemanovismo”. Logo, Glauber Rocha não chegou à diferença. Mas, através do que pode ser considerada uma espécie de sistematização das ideias que abraçou, estabeleceu uma identidade conclusa e plena do que pensou ser legítimo na formação e na continuidade do cinema brasileiro. Na perspectiva histórica que elaborou e que gostaria de ver ratificada, a qual só poderia ser regulada por um juízo de valor, o resgate e a supressão de filmes e cineastas marcham em consonância. Ou seja: inclusão e exclusão históricas, escolha de *um* passado, eis os eixos formativos da “Revisão crítica do cinema brasileiro”.

Para proceder ao estudo dos critérios analíticos que orientam as afirmações presentes no escrito é preciso destacar que, ao refazer o caminho trilhado pelo cinema nacional, Glauber Rocha assumiu um enfoque particularizante, marcado por uma noção anti-imperialista de compreensão histórica da cinematografia brasileira. Conforme destacado, a coloração histórica da “Revisão crítica do cinema brasileiro” se distingue num vaivém entre resgate e supressão que alude aos fundamentos fílmicos que o cineasta valorizou e que constitui um dos movimentos capitais da obra. Nesse caso, não há lugar para a existência de tendências estéticas caprichadas nos clichês de entorpecimento, cujos produtos afastam o público do social para o alienante fantástico, pois o cineasta, simpático a um cinema eminentemente interessado, vislumbra nelas a gratuidade e a extravagância, a criação descomprometida e lúdica.

Como Glauber Rocha seguiu o “método do autor” como paradigma de análise em seu livro, procedimento estritamente relacionado à experiência do cinema moderno, é forçoso elaborar uma síntese sobre a passagem do cinema tradicional para o cinema moderno. Sumariamente, as sucessivas inovações tecnológicas pelas quais a atividade cinematográfica atravessou no decorrer de 1930 a 1960 abalizaram a transição do cinema tradicional para o cinema moderno. Fatores múltiplos como a difusão de câmeras mais leves, proporcionando uma maior facilidade às manobras; a melhoria das técnicas de gravação direta do som; a introdução de objetivas com foco curto e de películas detentoras de maior sensibilidade, potencializando o avanço das tomadas contínuas sem as demasiadas fragmentações da montagem clássica, dentre outros, possibilitaram o rompimento dos esquemas tradicionais de expressão e de produção.

Ao nível da estrutura narrativa, o enredo tradicional e a concepção de personagem acabada foram descartados. Quanto à linguagem cinematográfica, o abandono de formas que tendiam a ocultar o procedimento de encenação em favor de técnicas de filmagem e de montagem de teor antinaturalista, as quais se dispunham a aclarar a subjetividade do diretor cinematográfico. Nesse clima de renovação, uma outra noção das possibilidades de comunicação que o meio expressivo poderia oferecer foi desenvolvida. Junto com uma nova geração de cineastas, uma nova atitude em face da linguagem cinematográfica, desde então investida de um caráter sociológico e politizado. Para ampliar a compreensão a respeito do ideário que fomentava o cinema moderno transcrevo alguns trechos de um livro assinado pelo professor italiano Antonio Costa:

Uma nova consciência [...] atribui ao cinema papéis importantes não só para a definição de novos modelos de representação, mas também para o conhecimento das mudanças em curso. A ideologia dominante no ‘cinema moderno’ é uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva, à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas, é atribuída a tarefa de captar as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política.⁶⁸

Na esteira destes acontecimentos despontou a “semiologia do cinema” e a sétima arte revestiu-se de uma ontologia. No que tange ao “método do autor”, assumido por Glauber Rocha em sua leitura histórica do filme nacional, seus fundamentos se embasaram, nomeadamente, na atividade teórica dos redatores da revista francesa *Cahiers du Cinéma*. Estes, sob o designativo *Politique des auteurs*, propuseram a utilização da câmera pelo cineasta com a mesma liberdade com que um escritor empunhava a sua caneta. O que resultaria num exercício espontâneo a ser realizado com baixos custos, evitando, assim, os complicados e onerosos trâmites dos grandes estúdios. Para a consecução desta finalidade recomendaram a necessidade de centrar a obra cinematográfica na figura do “diretor-autor”.

Respalhada no Brasil através da emergência do “Cinema Novo”, a política autoral advinda das fórmulas propostas pelos franceses esteve aqui agregada ao problema crucial da cultura nacional. Não se resumindo a mera cópia da tendência internacional, a questão da valorização do “autor” no país, em franca oposição ao cinema realizado sob normas industriais, articulava-se ao problema de repensar a identidade nacional.⁶⁹ Pautava-se na investigação do autêntico popular em diálogo concomitante com as peculiares situações política e social do país. Ou seja, se a “política dos autores” europeia “era porta-voz do sujeito individual soberano”, sua abordagem diferia no âmbito do “terceiro-mundismo”, que “nacionalizava o autor, considerado porta-voz não apenas da subjetividade individual, mas, em vez disso, da nação em seu conjunto”.⁷⁰

Com isso, tornou-se um imperativo a ideia de que, por intermédio do cinema, transformações sociais profundas poderiam ser incitadas. E o lema acolhido foi cristalizado por Glauber Rocha através da expressão “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Que traduzia o anseio de travar um contato direto com o evento filmado, além de conferir à câmera um papel ativo como instrumento de conhecimento, de interpretação e de contestação das contradições políticas e sociais. Ligado a tais princípios estava o requerimento do apreço ao

⁶⁸ COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989. p. 115.

⁶⁹ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 33.

⁷⁰ STAM, Robert. Cinema e Teoria do Terceiro Mundo. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 116.

“autor” como sujeito à frente do processo de realização cinematográfica. À figura do “diretor-autor”, Glauber Rocha assim se referiu: “o diretor-autor, que já recusa a ‘história’, o ‘estúdio’, a ‘estrela’, os ‘refletores’, os ‘milhões’; o autor que necessita apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório; o autor que exige apenas liberdade”.⁷¹

Em seu entendimento, o cinema autoral é oposicionista porque, ao invés de divertimento, ele é conhecimento; é linguagem e não espetáculo; é revelação e não ilustração alienante do óbvio; e, por isso, coloca-se em objeção à mentira e à moral capitalista, aspectos integrados ao cinema industrial de acordo com a visão glauberiana. O “autor”, como sujeito criador de filmes, é o avesso do “não autor”, que almeja tão somente o dinheiro e o sucesso e pouco ou nenhum interesse reserva para a função cultural do cinema. Ao invés de atuarem como elementos de participação social, suas obras assumem a tarefa de deseducação política. Em seu ponto de vista reacionário, o “não autor”, portanto, sacrifica qualquer resquício de atuação consciente aos seus espectadores. Ele sabe do fascínio, do poder sugestivo que a imagem cinematográfica exerce nas fantasias humanas. Os usos e abusos dos ícones da mulher nua e da pornografia, por exemplo, integram a sua atividade. Usina de sonhos, o cinema que o “não autor” realiza entorpece e pratica o desvio do público para uma vida de escapismo.

Seu reverso, o “autor”, é o subversor da ordem vigente. Sua prática localiza nas formas cinematográficas alienantes os efeitos terríveis da exploração capitalista. O fluxo fílmico instaurado pelas imagens produzidas por um “autor” deve estender o conhecimento do homem sobre suas circunstâncias política e social. Para Glauber Rocha, se o cinema comercial não autoral é algo a ser erradicado, o cinema de “autor”, ao contrário, é substantivo de política revolucionária. O compromisso básico do “diretor-autor”, portanto, consiste na captação da realidade isenta de artifícios e na apresentação de caminhos possíveis para a solução dos males da opressão. O que inclui, com certeza, a crítica ao sistema capitalista. As palavras de Glauber explicam:

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? Como pode um autor forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos

⁷¹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 34-35.

clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente.⁷²

O cinema autoral, então, não se coaduna com as orientações seguidas pela produção não autoral. Se insisto em reforçar estas diferenças é porque o filme de “autor” é um componente importante para que se compreenda alguns dos problemas que especificam o “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” e, por conseguinte, a própria noção de “Cinema Tricontinental”. Artista comprometido com os grandes problemas políticos e sociais do seu tempo, o “diretor-autor” identifica-se na negação de qualquer possibilidade de coexistência entre o cinema que pratica e o “cinema-comércio”. Enquanto as origens comerciais do meio expressivo não forem questionadas, inviável seria a emergência de um “novo cinema”. Que não “envenene” as plateias com convicções errôneas ou incite o desenvolvimento de hábitos e atitudes inertes diante da realidade de privação imposta por uma sociedade injusta. Em suma, o filme de “autor”, que incorpora a política e no trabalho de politização a que se propõe não hesita. Que não ambiciona senão atuar na marcha histórica por meio do questionamento incisivo das opressões.

Profundo é o efeito da perspectiva autoral acolhida por Glauber Rocha ao avaliar historicamente o cinema brasileiro. Isto porque os julgamentos que emitiu na “Revisão crítica do cinema brasileiro” estão fundados numa metodologia que encerra uma dicotomia, ou seja, aquela que denota o dissenso marcante entre os objetivos dos cinemas autoral e não autoral. Assim, a visão histórica do filme nacional que o cineasta pôs em prática é adepta dos referenciais do cinema moderno. O que também pode ser entendido da seguinte maneira: a adoção do “método do autor” presume que a história do cinema foi focalizada na distinção definitiva entre cinema autoral e não autoral.

Definido o panorama metódico que conduz o olhar inquiridor do autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, procedo à análise do conjunto de ideias que orientaram a defesa efusiva – a inclusão ou resgate históricos – do cineasta Humberto Mauro; e a recusa – a exclusão ou supressão históricas – de Mário Peixoto na constituição do cânon de filmes e diretores que Glauber Rocha remeteu à finalidade de obter a “essência” de um cinema como “entidade nacional”. Cumpre observar que a inclusão e exclusão categóricas são peculiaridades que não se explicam somente pela escolha e aplicação do “método do autor”. Ao contrário, o tom combativo configurado no livro sob o signo da polêmica é também

⁷² Idem. Ibidem. p. 36, grifo nosso.

implicação da postura sentencial de seu autor, que sempre se esforçou para afirmar e consolidar todo um projeto para o cinema brasileiro.

Então, o registro literário assinado por Glauber Rocha estipula quais obras e quais cineastas devem se ajustar às linhas mestras do “novo cinema”. Em outras palavras, os que a esse modelo não se adaptam deveriam ser relegados ao esquecimento histórico. Daí compreende-se a intensidade da operação que pretendia acionar transformações políticas, sociais e estéticas, tendo o cinema e a crítica cinematográfica como instrumentais privilegiados. No tocante à “Revisão crítica do cinema brasileiro”, o rastreamento do caráter do cinema nacional ordenado por Glauber Rocha tem como marco inicial a década de 1930. Época em que o mineiro Humberto Mauro realizou seus principais filmes. E foi na obra desse cineasta que a abordagem glauberiana encontrou a raiz histórica de um estilo autoral nativo. Nivelando Humberto Mauro a cineastas como Robert Flaherty e Jean Vigo, destacou como grande aspecto qualitativo nos dois últimos o fato de encararem o cinema sob o ângulo da seriedade e por expressarem um tipo de linguagem que primava pelo não artificialismo no trato com o social.

Atributos esses que só puderam ser praticados em plenitude por homens dedicados ao cumprimento de um cinema livre. Que não se dobrava às imposições de produtores ou financiadores e nem às “mentiras” propagadas pelo “cinema-comércio” ou não autoral. Justamente o que Glauber Rocha discerniu como fatores relevantes no legado cinematográfico daqueles cineastas vão ao encontro de alguns dos principais pilares que sustentavam o movimento “cinemanovista” – a consciência atuante sobre o social, permitindo o forjar de uma visão de mundo transformadora da realidade, e a especificidade autoral, que, embasada na reivindicação da liberdade de criação do “autor”, somente se tornaria viável para além das amarras impostas pelo cinema industrial.

A primazia que Glauber Rocha concedeu aos componentes listados tem importância. Foi a partir deles que iluminou a obra de Humberto Mauro. Isto é, empreendendo uma reconstrução histórica da produção fílmica brasileira em perspectiva cronológica e teleológica. Nela, o cineasta mineiro se apresentava como o elo entre o passado do cinema nacional e as tensões paradigmáticas do “novo cinema”. Questão essa que suscita uma interrogação: o que levou Humberto Mauro, em boa parte de sua obra, à captação da paisagem mineira sem restringi-la ao campo da simples contemplação? Para um artista desinteressado cujo ponto de vista fosse moldado por esquemas conceituais meramente formais, o mundo seria sempre justificado como um fato estético. Não é esse o caso de Humberto Mauro. Ao menos de acordo com a ótica glauberiana, que assimila a visão daquele cineasta à de um

diretor guiado pela coragem, inteligência e sensibilidade. Em linhas gerais, o que a atribuição dessas qualidades significa? De que maneira elas se identificam no exercício cinematográfico de Humberto Mauro?

A apreciação que Glauber Rocha fez do filme “Ganga bruta” (1933) oferece uma resposta. Especialmente por ter adequado na observação da dimensão poética do filme o conceito de lírica elaborado pelo crítico literário e sociólogo brasileiro José Guilherme Merquior. Adaptação que permite apreender uma das razões do resgate histórico de Humberto Mauro e também firmar a compreensão dos preceitos cinematográficos defendidos por Glauber Rocha. Por ora, basta notar que a lírica politicamente engajada que aquele pensador conceitua se harmoniza à estética politizada que caracteriza o universo glauberiano. Se a noção de lírica sustentada por José Guilherme Merquior abrange os aspectos emotivo e imaginativo, contudo, ela não se confunde com os excessos sentimentalistas ou com as ideias fantasiosas que não correspondem à realidade. Pelo contrário, os modos de consideração do mundo não devem se limitar à esfera da simples descrição. A consciência passiva que se sujeita aos padrões estabelecidos precisa ser suplantada.⁷³ Ao concordar com as palavras de Merquior, Glauber Rocha reafirma a necessidade de defrontar o mundo para dele extrair um significado crítico do ponto de vista sociopolítico.

A apropriação desta noção de lírica para a leitura de “Ganga bruta” leva à constatação de que a película não se restringe a reproduzir a realidade existente. Louvável naquele filme é a adequação de um tipo de realismo que não se dispõe a avaliar a vida social como categoria inerte, mas que indaga e atribui expressões novas ao mundo. O direcionamento que esta verificação impõe esclarece o sentido do resgate de Humberto Mauro na revisão histórica glauberiana, ou seja, a noção estética do real que o cineasta mineiro imprimiu em “Ganga bruta” está em conformidade com os fundamentos estéticos aceitos pelo autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Ao promover o elogio do realismo em Humberto Mauro e determinar o seu papel como arauto desta tendência na cinematografia nacional, a qual germinou entre os “cinemanovistas” sob o que nomeou como “realismo crítico”, Glauber Rocha empreendeu semelhanças estilísticas entre as manifestações artísticas da década de 1930. Como? Aproximando o cinema praticado pelo mineiro da literatura de José Lins do Rego e Jorge Amado, da pintura de Candido Portinari e da música de Heitor Villa Lobos –

⁷³ MERQUIOR, José Guilherme. 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.

artistas cujas obras apresentavam uma temática consistente, fruto da crítica da importação cultural desordenada e da penetração consciente nos elementos culturais nacionais.

A ideia é outorgar poderes à filmografia de Humberto Mauro. Avizinhando-a de outros meios expressivos como a música, a literatura e as artes plásticas, que manifestavam ideais de cultura nacional nas especificidades de suas linguagens. Dito isso, afirma-se que o entrave à glória do cineasta mineiro em seu respectivo contexto derivou da estrutura lastimável da cultura cinematográfica brasileira, que, tendo por norma os modelos estrangeiros, em nada contribuiu para a formação de um estilo nacional ou para a construção de uma linguagem que cooperasse para a transformação da sociedade. Não apenas o prestígio que foi negado ao autor de “Ganga bruta”, mas também a situação ignóbil do cinema nacional enquanto expressão cultural legítima, mantém vinculação com a ausência de apoio cultural a Humberto Mauro no período em que atuou mais intensamente. A marginalidade a que sua experiência cinematográfica foi sujeita desde a década de 1930 inviabilizou o despontar de uma cinematografia genuinamente nacional. Caso sucedesse o inverso, diz Glauber Rocha, “o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas norte-americano, inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa”.⁷⁴

Por investir num tipo de abordagem dissonante, avessa às formas narrativas cristalizadas, Humberto Mauro só poderia lograr êxito no veredito do gosto glauberiano. Explico: nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro” inadequado é o cineasta que esgota o seu ofício no manejo hábil do repertório das técnicas cinematográficas dominantes. Esse, lógico, é um “não autor” – sua liberdade é restrita, praticamente inexistente. O impulso criativo aqui é freado, pois o “não autor” jamais viola os procedimentos narrativos convencionais. Sua estética, tal qual sua concepção de mundo, não nasce de um ato político. Ato este que não se conforma com a realidade social dada e, por conseguinte, não pactua com a ideia de que as plateias devam se render a uma atitude passiva diante do feitiço sensorial que a imagem exerce. Nocivos, pois, os “não autores”, que, entregues às normas cinematográficas, se eximem de polemizar com as formas e os temas que assumem em seus trabalhos. Atitude mecanizada a que acolhem, em absoluta concordância com as regras estilísticas estabelecidas. Ou melhor, reproduzindo-as de modo acrítico, eles não transmitem senão “mentiras”. Definidos em negativa por Glauber Rocha, os “não autores” não incitam a verve crítica do espectador. Muito menos a prática transformadora, visto que o diálogo que travam com a realidade induz a indolência.

⁷⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 48.

Assim torna-se compreensível por que o ato de repensar o cinema nacional no rastro da experiência de Humberto Mauro adquiriria importância salutar. Retomar os seus ensinamentos para reconsiderar a atividade de fazer filmes no país não em termos industriais, mas como manifestação autoral. O “autor”, que age movido por seu ritmo interior, dirigindo a câmera por uma intuição política que possibilita abarcar e pôr em questão o quadro efetivo de opressões e desigualdades que distingue a existência dominada. Afinal, quais são as qualidades estéticas presentes na obra do cineasta mineiro que permitem cifrar o entendimento do seu resgate histórico? Glauber Rocha oferece a resposta em quatro itens. Cito-os parcialmente:

- a) Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros, e no Rio, também barato, um dos vinte maiores de todos os tempos, *Ganga bruta*;
 - b) Mauro não entende como se gasta ‘tantos mil contos’ em uma fita, porque um filme não é arquitetura de efeitos, mas expressão visual de problemas;
 - c) em contraposição, todas as fitas brasileiras, depois de Mauro [...], são realizadas com recursos multiplicados e são infinitamente inferiores;
 - d) o princípio de produção do ‘cinema novo’ universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem [...], rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das idéias [...].
- Humberto Mauro obriga repensar o cinema no Brasil, pelo menos aqueles que são honestos e não temem assumir necessária consciência crítica”.⁷⁵

Na sistematização do projeto que previa a fundação de novas bases cinematográficas, a tradição inaugurada pelo autor de “*Ganga bruta*” em termos de aplicação da técnica (simples e barata), de estilo de narração (não empolada) e de elementos temáticos (cumprindo uma função na vida social) foi capital. Então, bastante oportuna seria a incorporação dos preceitos legados por Humberto Mauro, isto é, inevitável foi a consolidação de sua conexão aos primórdios do “cinemanovismo”. Sendo assim, não recuperar o diretor historicamente e desprezar as suas contribuições seria, nas palavras de Glauber Rocha, uma “tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéticas e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante”.⁷⁶

Inversamente, no programa condensado na “Revisão crítica do cinema brasileiro”, a supressão histórica a que o cineasta Mário Peixoto foi sujeito fornece uma indicação precisa dos caminhos cinematográficos pelos quais Glauber Rocha pretendia não se aventurar. Por qual razão? Porque “*Limite*” (1931), o único filme daquele realizador, agrupa uma série de componentes imagéticos contraditos pelo autor da “Revisão crítica”. A cizânia que tem lugar

⁷⁵ Idem. Ibidem. p. 49.

⁷⁶ Idem. Ibidem. p. 54.

nas páginas do livro funciona como demonstração de noções cinematográficas díspares, em rivalidade franca. O que é típico da predisposição combativa que Glauber Rocha acionou ao longo de todo o registro literário. Ora, detratar os esforços de Mário Peixoto caracterizava uma conduta ofensiva que visava a invalidação da centralidade de uma concepção estética para melhor sedimentar outra.

Então, quais princípios Glauber Rocha identificou em “Limite” que lhe valessem o empenho de proclamar a incompetência estilística de Mário Peixoto? Decerto, trata-se de uma obra carregada por um invólucro formal que aparta a propensão a qualquer estado de crítica social. Pelo menos é o que asseguram as conversas entre Glauber Rocha e Brutus Pedreira, um dos atores de “Limite”. Segundo o qual Edgar Brasil, fotógrafo do filme, empregava um tempo excessivo apenas para iluminar um galho de árvore. Trabalho árduo, tendo em vista que o rigor com que Mário Peixoto conduzia a produção significava exigências incomensuráveis no plano formal. Vale notar que nos primeiros parágrafos do capítulo dedicado a “Limite”, Glauber Rocha anuncia o caráter lendário que cercava o filme nos anos iniciais da década de 1960. As escassas cópias existentes estavam deterioradas. Os que cultuavam a obra procediam à complicada tarefa de levantar de verbas para salvá-la da destruição definitiva. Fator que não só comprometia a visibilidade da obra, mas também contribuía para ampliar a sua carga mítica. Diz Glauber: “O fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, nunca vi Limite nem sei se isto será possível algum dia”.⁷⁷

De fato, as opiniões enunciadas no livro a respeito do filme resultaram do rastreamento de periódicos publicados na época de seu lançamento. O que não obsta a emissão de pareceres mordazes dedicados a questionar o cunho estetizante peculiar a “Limite”. Esteta hermético, intimista, homem dedicado ao seu mundo interior, arredado da realidade e da história: eis alguns dos epítetos depreciativos endereçados a Mário Peixoto. Do rol de documentos obtidos para elaborar os seus julgamentos, Glauber Rocha privilegiou o conteúdo que evidenciava a natureza formal arraigada à película. Há razões importantes para levar a sério a reprodução integral que Glauber Rocha fez de um artigo assinado por Octavio de Faria em 1931. Foi sobre este escrito que ele apoiou sua leitura de “Limite”, dada a impossibilidade de assisti-lo.

Mas se Glauber Rocha transcreve a totalidade do documento, que tipo de informação tão valiosa nele haveria? O juízo crítico realizado por Octavio de Faria apresenta fortes evidências de que o filme é afeito ao alcance da perfeição formal. Desinteressada política e

⁷⁷ Idem. Ibidem. p. 58.

socialmente, motivada apenas pelo extremo esforço de elaborar o próprio senso estético, a obra fatalmente reduz sua matéria a um campo que está completamente purificado dos interesses sociais. É claro que o formalismo acentuado que caracteriza “Limite” representa um perigo aos olhos de Glauber Rocha. A realidade interpretada terminantemente por intermédio das categorias do belo restringe o mundo a um esquema de pura contemplação. Evidentemente, a criação artística assim configurada costuma fazer abstração do uso social da arte e ignora o seu papel como participante das lutas políticas. Ao contrário, o que ela desempenha é a função única de atender as necessidades lúdicas do homem, dedicando-se a uma espécie de jogo gratuito e sem compromisso. É como se o mundo, que, afinal, cumpre transformar em todos os níveis, fosse para Mário Peixoto aquilo que deve ser aperfeiçoado através do primado formal. Em seguida reescrevo alguns trechos do artigo de Octavio de Faria que confirmam estas observações:

“[...] uma produção que visa fazer arte e nada mais [...]. Limite interessa [...] como obra do cinema puro [...]. É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético [...]. É um filme de arte pela arte [...], não é um filme nacional que deve ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de cinema que levanta”.⁷⁸

O escrito assegura que os exuberantes recursos dispostos pelo realizador de “Limite” tornam imperceptível o fato de se tratar de um filme realizado no Brasil. No lugar disso, a movimentação da câmera e a cadência da montagem obedecem às regras do bom gosto difundidas pelas cinematografias dominantes. Mesmo o elemento principal do filme, a natureza, é captado de modo a não traduzir a paisagem nativa, examinar os costumes locais ou evidenciar as características nacionais. E ainda que a disposição autoral não esteja completamente desvinculada da obra, justamente porque Mário Peixoto pôde manipular os elementos de significação fílmica com certo grau de liberdade, a exclusão histórica de “Limite” deve ser posta em prática. A visão de mundo que a produção veicula é inautêntica para o autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Um sinal evidente de inconsciência histórica que só poderia estar ao serviço dos grupos dominantes.

Os conflitos existenciais dos personagens, a atitude apolítica, a não deglutição dos movimentos de vanguarda internacionais e o alto senso formal que identificam “Limite” funcionam como elementos de desarranjo ao ideal de cinema comprometido com a erradicação das desigualdades sociais. Não que o cineasta de “O leão de sete cabeças” e

⁷⁸ Idem. Ibidem. p. 60-64.

“Cabeças cortadas” fosse indiferente ao exercício estético. Porém, essa atividade em Glauber Rocha é indissociável do posicionamento político e vice-versa. Essa asserção demonstra que qualquer obra cinematográfica ancorada unicamente no preciosismo formal adquiriria ressonância impura na percussão harmônica executada na “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Se “Limite” poderia vir a ter algum interesse, seria apenas o de servir como exemplo a não ser seguido. “Arte pela arte”, “filme puro”, são categorias antepostas ao cinema destinado a atuar contra as opressões.

Um meio expressivo tão disseminado como o cinema, cujo acesso ocorre em ampla escala, não deveria deixar de manter um diálogo tenaz com a realidade aflitiva que esmaga a dignidade humana. Para Glauber Rocha, pouco ou nenhum valor tem a criação cinematográfica que não esteja nutrida por uma consciência política bem aparelhada, capaz de pôr em dúvida as instituições que os grupos dirigentes da sociedade apreciam. E é precisamente pelo fato de atrair multidões que o cinema deveria favorecer a transmissão de ideias socialmente progressistas ou até mesmo revolucionárias. Desde que despontou em cenário mundial, e, ao ser alçado à condição de sétima arte, o cinema influenciou decididamente sobre as formas de apreciação artística. Penso no filósofo alemão Walter Benjamin, que estabeleceu novos critérios à teoria da arte ao refletir sobre a natureza reprodutiva da técnica cinematográfica. Se num contexto tradicional a unicidade da obra de arte foi o fator que permitiu dotá-la de uma “aura”, a partir da revolução industrial, e, principalmente, graças à produção de obras que já nascem múltiplas, com todas as condições de “reprodutibilidade técnica”, aquele caráter de “sacralização” que envolvia a obra artística se dissipou. E modalidades novas de “percepção”, coletivas, próprias do público cinematográfico, emergiram.⁷⁹

Isso quer dizer também que o cinema, por força de sua reprodução ampla, não obsta o acesso ao consumo da arte. Muito pelo contrário: passível de ser apreciado por grandes segmentos da população, o cinema causou abalos no monopólio da apreciação artística assenhoreada pelos grupos privilegiados. O que não impediu que o meio de expressão se tornasse condutor de ideias danosas, estéreis – como bem se apresentam entre os que ajuizaram que ao cinema competia atenuar as agruras sociais. No entanto, de maneira a não perturbar a situação vigente, ativando a fantasia humana que inspira o sonho paralisante. De jeito algum Glauber Rocha endossa essas opiniões. Se para ele o exercício formal é válido

⁷⁹ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 165-196.

desde que o inconformismo político tenha participado da origem da obra, logo, a posição de neutralidade perante a vida, que motiva a debilidade da ação, há de ser repelida. Quando, então, um cineasta abdica daquele caráter de questionamento tão necessário, ele ganha estatuto de um ser politicamente danoso. E é nesse sentido que o não engajamento político-estético de Mário Peixoto constitui ocasião para sua minimização e exclusão enquanto cineasta que poderia ser alçado ao rol dos precursores do que Glauber Rocha considerou admissível no percurso histórico do cinema nacional.

Para que a supressão histórica de “Limite” fecunde a ação judicante não pode dar margem a dúvidas. O naipe combativo do ato glauberiano indica que o reconhecimento do “novo cinema” deve ser recoberto por certezas inquestionáveis. Para tanto, conforme ocorrido com a aplicação do conceito de lírica de José Guilherme Merquior à análise de “Ganga bruta”, Glauber Rocha alinhou-se a outro pensador. Agora para levar adiante questões acerca do processo histórico, incidindo-as com veemência ao caso “Limite”. Rodolfo Mondolfo, filósofo marxista em que Glauber Rocha se ampara, argumenta que o ser humano se realiza historicamente ao nível da reciprocidade entre indivíduo e sociedade.⁸⁰ Nesse nexos, tanto a existência do sujeito quanto a realidade da vida social avançam em termos da práxis. Logo, os homens não são somente produtos do ambiente social. De modo que o movimento da práxis é contínuo, são os homens que produzem as transformações do mundo em que habitam. E se ao ser humano compete a tarefa de mudar o mundo, basta que a sociedade burguesa seja interpretada, suas contradições se tornem discerníveis, para que o pendor revolucionário atinja a vida social.

A adoção dessa ideia politicamente contestadora agregada ao trabalho de criação estética faz com que Mário Peixoto não possa ser a demonstração de uma consciência artística análoga à que Glauber Rocha carrega e aprecia. A práxis transformadora que deve regular o exercício cinematográfico, Mário Peixoto a coloca às avessas em “Limite”. Tal fato estabelece, ao invés do questionamento inevitável dos valores instituídos, a noção de adesão aos padrões sociais instituídos. O ambiente social que aquele filme expõe, pois, inabilita a compreensão das contradições existentes na sociedade burguesa. Experiência malograda a de Mário Peixoto, que se furta ao entendimento das incoerências típicas de uma sociedade injusta. A decisão é de Glauber Rocha: no processo da práxis que instiga a mudança do mundo, a posição equivocada que “Limite” apresenta é a demonstração de uma concepção

⁸⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 66.

estética limitada, reacionária. Como tal, não poderia se situar historicamente exceto como produção a ser olvidada.

Aí reside o sentido da releitura de “Limite”. Ou seja, ela é resultado da ação glauberiana dedicada a banir da memória obras e cineastas cujos princípios artísticos expressem tendências aferradas às normas políticas e estéticas conjugadas em função do assentimento às regras sociais estabelecidas. É por essa razão que na progressão do modelo de descrição e de explicação apresentado por Glauber Rocha: “Limite é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema, é um limite [...] é uma contradição historicamente superada”.⁸¹ Somente quinze anos após essa declaração que o primeiro contato de Glauber Rocha com o filme ocorreu. Episódio que deu origem a um artigo publicado em 1978. A mordacidade nele contida exprime a permanência da grande aversão característica dos posicionamentos de outrora. Glauber Rocha sentenciou acerca do demérito de Mário Peixoto: “Finalmente vi Limite [...]. No meu livro ‘Revisão crítica do cinema brasileiro’ (1963) julguei Limite produto de intelectual burguês decadente: hoje penso a mesma coisa, compreendendo a dialetyka revolucionária gerada pelo sistema reacionário”.⁸²

Foi assinalado que o caráter teleológico marca o livro escrito por Glauber Rocha na medida em que o seu autor esquadrinha a história do filme nacional com base nos princípios cinematográficos que almejava firmar. Não havendo proteção contra as práticas fílmicas “reacionárias”, de modo algum o “novo cinema” estaria tonificado contra o poderio das formas consolidadas. Ora, o ânimo para o combate é, volta e meia, disposição de lançar-se contra uma situação importuna. Principalmente quando se sabe que Glauber Rocha agiria contra as próprias convicções caso aceitasse valores artísticos incapazes de lacerar o servilismo perante a realidade dada. Sendo assim, o estilo de leitura adotado na “Revisão crítica do cinema brasileiro”, afeito a controvérsias, testemunha o quanto esta conduta antagônica deriva da vontade de apontar os atos estéticos “execráveis” para que não se prossiga neles. Após esforçar-se a favor do resgate de Humberto Mauro e da supressão de Mário Peixoto, Glauber Rocha aterrissou nas paragens da Companhia Cinematográfica Vera Cruz para julgar a efêmera existência desta produtora.

Mas antes de avaliar o sentido da polêmica que anima as páginas do livro é preciso discorrer sobre os desacertos nos quais aquela empresa incorreu, levando-a ao fracasso. Maria

⁸¹ Idem. Ibidem. p. 67.

⁸² Idem. Limite. In: LABAKI, Amir. (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 76.

Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza dedicaram-se a elucidar o problema.⁸³ Explicam que a passagem para a década de 1950 representou, em concomitância com o desenvolvimento industrial nacional, um momento de efervescência cultural no estado de São Paulo. Aí, a burguesia paulistana, atuando como financiadora, e tendo à frente nomes de grande reputação nos meios industriais como Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, deu início a uma série de atividades culturais. Museus, companhias teatrais, escolas de arte foram fundados. E, dentre o conjunto dos empreendimentos, a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949. Interessante observar que a produtora paulista se orientava por um tipo de pensamento que recomendava o preparo de filmes com elevado nível técnico e artístico. Esse anseio por atingir uma qualidade irretorquível respondia à decisão de realizar um cinema que pudesse ser estimado internacionalmente. Certamente que um plano assim tracejado sugere que se copiem os procedimentos responsáveis por alçar as cinematografias estrangeiras à condição potente de que desfrutavam. A garantia do êxito, então, seria originária da rejeição às produções baratas e de caráter popular que asseguravam o sucesso da chanchada carioca – era o que presumia o alto escalão da Vera Cruz.

Isso é melhor notado quando se tem ciência de que na execução da empreitada a produtora paulista ancorou suas atividades no padrão hollywoodiano. Desde que a reverência aos modelos internacionais era fato inquestionável, cada vez mais se exigia o confinamento dos quadros técnicos do país. A resposta ao desejo de se equiparar ao estrangeiro deu origem à construção de dispendiosos estúdios; à importação de equipamentos de alta excelência técnica; e, o mais importante, à estruturação de cargos ocupados quase que exclusivamente por profissionais europeus tarimbados. Tudo reunido para bem atingir o ideal de munir o cinema nacional com a tão sonhada qualidade internacional. Mirando a exportação de seus produtos, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz estabeleceu acordos com empresas norte-americanas para a distribuição dos filmes realizados. Primeiro com a Universal Pictures e, logo após, com a Columbia Pictures. E se os dirigentes da Vera Cruz foram movidos por boas intenções, com certeza aqui não é o espaço que oferecerá uma possível resposta.

O fato é que o custo vultoso dos filmes, o tratamento artificial dispensado aos temas nacionais e a incompreensão dos mecanismos de regência do mercado cinematográfico, obstruindo o retorno lucrativo, arrastaram a produtora paulista para a ruína e obrigou-a a rematar seus expedientes em 1954. Mas não há razões para se pensar que o saldo da frustrada experiência foi completamente negativo porque ao insucesso do empreendimento sucederam

⁸³ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Tomo III, v. 4, p. 463-500.

críticas profundas a respeito dos embaraços que acometiam o filme nacional, as quais se dispunham a prestar explicações sobre o funcionamento da engrenagem mercadológica do cinema. Claro que a opção estética adotada pela Vera Cruz também foi indagada. A aceitação do cinema como objeto de puro deleite e entretenimento é notória na postura da produtora. Mas o que realmente importa é que a Companhia não se permitiu pensar que o meio expressivo poderia ser utilizado como forma de conhecer e questionar a realidade subdesenvolvida do país. Para o pensamento cinematográfico que se desenvolveu após a falência da empresa, aquela posição em face do cinema avivou um sentido contrário ao que preconizava a Vera Cruz. Por isso, Nelson Pereira dos Santos, um dos expoentes da luta em prol da constituição de novas diretrizes para o cinema nacional, assim expressou:

A grande questão, na realidade, era a discussão de uma visão brasileira para o cinema brasileiro. Por incrível que pareça, naquele momento, o grande centro, a Vera Cruz, fazia um cinema que não queria reconhecer o subdesenvolvimento, que não queria reconhecer a miséria [...]. Por causa do contraste na imagem – cabelo muito preto contrastava com a pele branca e ficava feio – o ator tinha que oxigenar o cabelo. As histórias deveriam ser contadas como se o cinema tivesse uma linguagem única – a do cinema comercial, uma linguagem padronizada, industrializada. Mas nós estávamos discutindo o cinema do futuro, não aquele que estava sendo feito entre nós.⁸⁴

Essas palavras antecipam o que não está imune a censuras no panorama histórico que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” realiza. Sim, o legado da Companhia Cinematográfica Vera Cruz simbolizava um contrassenso rumo ao qual convergia toda a aversão de Glauber Rocha, que considerou a década de 1950 a mais obscura na história do cinema brasileiro. Isso porque, além da “abominável” mentalidade que norteava o exercício da produtora paulista, foi esse o período de consagração das chanchadas. Para as duas orientações cinematográficas, uma única sentença: a criação fílmica necessita exprimir uma visão transformadora do mundo. Não se adequar às instituições em vigor. O cineasta deve ser o portador de uma consciência político-estética que lhe permita opor resistência às verdades edificadas que retardam a capacidade de atuação do homem. Se aos olhos de Glauber Rocha o cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, apresentava-se como o principal veículo dessas ideias, pernicioso seria o acolhimento de suas técnicas e temas. Assim, tudo o que a Vera Cruz produziu se relacionava a uma conduta do mal agir.

Bem que a experiência autoral de Humberto Mauro poderia ser lembrada no momento em que se definiam os quadros dirigentes da Companhia – essa é a opinião de Glauber Rocha.

⁸⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos. Apud AVELLAR, José Carlos. (Org.). *Alex Vianny: o processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 498.

Mas como, se o entendimento do que era um bom filme se entrelaçava à imitação do custoso padrão hollywoodiano? Restou, então, recorrer ao trabalho de técnicos estrangeiros, à construção de cenários luxuosos e ao pagamento de altos salários para grandes estrelas. Para Glauber Rocha, o que sobrou na experiência dessa espécie de Hollywood dos trópicos foi “burrice” e “amadorismo”.⁸⁵ Avaliação cruel essa que o autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro” propõe? A questão é complexa para ser respondida em termos decisivos. O importante mesmo é notar que a influência do cinema estrangeiro se torna explícita no caso da Vera Cruz. A falsificação da realidade de privação do país, a manipulação da linguagem cinematográfica subordinada às regras de estilo fixadas no exterior, a indiferença quanto ao papel político que o filme poderia exercer e a substituição da problemática social por valores artísticos que tendem a priorizar a beleza das formas ou o aumento da impotência coletiva são os aspectos contra os quais a crítica glauberiana se indispõe. Logo, impossível é conceder qualquer sanção àquelas orientações cinematográficas.

A exigência de que ao cinema caberia discutir as questões sociais atinentes a um determinado país não repercutia na produção cinematográfica da Vera Cruz. Em trabalhos cuja estrutura e tratamento dramáticos estão ligados a princípios de encenação acadêmica, o modo de captação do real geralmente oferece uma visão do mundo enganosa. Cenografia, vestimentas, maquiagem e fotografia se conjugam para atenuar a aparência desagradável que um meio social assolado por desigualdades insiste em demonstrar. Quando a paisagem de pobreza extrema é estilizada o inconformismo político não está integrado às preocupações de um cineasta. No juízo glauberiano, execrável também é o fato dos filmes realizados pela produtora paulistana adotarem a convenção do cinema norte-americano de apreensão dos costumes dos “povos do Sul”. Isso quer dizer que o sentido crítico de uma obra fica comprometido quando a especificidade de um local se limita ao exotismo e ao folclore.

Se o autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro” tomou como rumo o cinema autoral, é evidente que os enganos cometidos pela Vera Cruz se originam do esquema industrial assumido. No mecanismo que identifica o cinema regulado por normas industriais a figura do produtor é impositiva. Atores, técnicos e diretores quase sempre estão sujeitos ao seu total controle. A regra é o lucro: celebridades e roteiros palatáveis, bem ao gosto de um público educado pela imagética hollywoodiana, devem ser harmonizados por cineastas eficientes no manejo da técnica – tudo com vistas ao retorno de cifras consideráveis. Sendo assim, impossível é a existência de um “autor” quando a sua atividade não está livre de

⁸⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 72.

interferências externas. O que Glauber Rocha quer dizer é que a liberdade imprescindível que o “autor” reivindica é ela mesma o sintoma de uma postura política. O que significa que somente em liberdade o cineasta pode dar vazão a uma atitude politicamente inconformada, seja com o cerceamento de sua atividade, seja com as dificuldades que afligem uma vida social em grande parte despojada dos meios básicos de sobrevivência.

Não que Glauber Rocha fosse adepto de um comportamento marcado pela xenofobia. Isso ele deixa bem claro. Mas seria uma contradição aceitar a importação de diretores e técnicos, como fez a Vera Cruz, quando, na verdade, as normas ditadas pelo cinema estrangeiro precisavam ser abortadas. É que grandes cenários para produções suntuosas constituíam um disparate em uma realidade precária como a do Brasil ou de qualquer outro país subdesenvolvido. Glauber Rocha admite que a existência de quadros profissionais competentes no país era modesta. Contudo, os rudimentos de um cinema genuinamente nacional foram completamente apagados da memória no momento em que a Vera Cruz despontou. Inaceitável, portanto, o esquecimento da presença disponível de Humberto Mauro. Ainda mais porque o seu exemplo foi olvidado em favor de cineastas estrangeiros, hábeis na técnica, mas sem algum conhecimento dos problemas sociais nacionais. Desinteressados em expressar qualquer posição política.

E o que é dito a respeito de “O cangaceiro” (Lima Barreto, 1952) – filme da Vera Cruz que alcançou maior notabilidade? Decerto que o lugar reservado à obra impossibilitava que quaisquer comentários elogiosos lhe fossem feitos. Falo daquele compromisso de Glauber Rocha em pôr no limbo os filmes e os diretores que não se enquadravam nos parâmetros cinematográficos em que se escudava. Uma vez que a redescoberta de Humberto Mauro e do filme “Ganga bruta” traduzia os novos caminhos a serem percorridos, logo, o processo de ostracismo daqueles que detinham pontos de vista dessemelhantes só tendia a acentuar. Na verdade, o filme de Lima Barreto inaugurou a temática do cangaço no cinema brasileiro. Esse é um dado importante, pois a desdita sertaneja sempre foi objeto da atenção de Glauber Rocha. Ocorre que o grande equívoco de Lima Barreto foi ter dispensado um tratamento requintado e artificial ao tema. Em vez de interpretar a dimensão social do cangaço e suceder à crítica do sistema latifundiário, recorreu ao apuro formal e ao apelo do exótico. Arquitetou, sim, um drama de aventuras em moldes convencionais cuja tônica narrativa pretendia fomentar um sentido de louvação a terra.

A ufania nacionalista não é bem-conceituada nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Principalmente quando beneficia a ordem em vigência. Com tintas épicas, “O cangaceiro” perfaz a exaltação patriótica e difunde uma visão política sectária da reação.

Na visão glauberiana, a obra divulga um ideário favorável à manutenção da grande propriedade rural. Como? No filme, a questão do cangaço não constitui um problema de ordem social. Pelo contrário, o que caracteriza a violência típica de um cangaceiro é a sua propensão natural para a maldade. Assim revela a concepção do personagem Galdino, que, no final moralizante proposto por Lima Barreto, paga com sua morte as atrocidades que praticou.

Daí deriva uma outra questão. Com quais soluções estéticas o contraste promovido entre bons perseguidos e maus perseguidores será eficiente? Através do bom emprego, melhor, da cópia fiel de todos os recursos presentes no “western” hollywoodiano. Que, ao instaurar o conflito entre a lei e a desordem, opõe as regras da convivência civil ao universo dos que vivem à margem das normas legais. Nem é preciso insistir que o desenlace de “O cangaceiro” induz a reprovação dos perturbadores da ordem. Eis uma ocasião propícia ao retorno da questão do poder das formas cinematográficas estrangeiras. Glauber Rocha argumenta que por força da abrangência do cinema e da proximidade econômica e cultural estadunidense, a imagem do mundo que os espectadores possuem é excessivamente condicionada pelo filme norte-americano. Aí reside o suplício do cinema nacional. A visão do público brasileiro, instruída pelo produto estrangeiro, refuta a imagem do país quando ela não corresponde ao mundo tecnicamente perfeito e moralmente ideal propagado por Hollywood.⁸⁶ Não é sem razão que o sucesso popular do filme nacional quase sempre estará fadado a imitar o cinema ianque. Que tal dado não seja naturalizado, mas subvertido, é o que movimenta a atuação glauberiana.

Essa vontade de levar a efeito um exercício cinematográfico renovado, liberto do caráter imitativo e que concentra a política em si, faz entender a carga pejorativa que o livro imputou à obra de Lima Barreto. Das suas páginas ressaltam a evidência de que “O cangaceiro” corrompe o problema social agreste. Sim, o filme encarrega-se do uso do repertório simbólico do cangaço: armas, chapéus de couro, paisagem árida, música e danças típicas. Mas com o objetivo de criar a atmosfera oportuna ao desdobramento do gênero “western”. Para tanto, todos os chavões daquele estilo tipicamente hollywoodiano têm proveito. Nenhum escapa: fotografam-se nuvens densas num horizonte crepuscular para intensificar o clima romântico; intérpretes másculos se defrontam pelo amor de uma mulher delicada; o ritmo às rápidas, próprio para descrever, e não para analisar. Isso demonstra que Lima Barreto faz da imitação um gesto de anulação do problema social do cangaço, evitando

⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 128.

o que é expressamente característico do sertanejo – a aflição que só a redução das injustiças sociais pode reparar.

Tentativa em vão de se referir ao universo do sertão quando a estrutura narrativa e o procedimento estético adotados se incumbem de copiar o mundo dos caubóis do Oeste americano. Contraproducente, então, a atividade de Lima Barreto, que assim atuando consente o poderio da imagética estadunidense. Cooperava para que o espectador receba o drama nacional em forma estrangeira e recuse o filme brasileiro com linguagem original. Tal e qual Mário Peixoto, Lima Barreto, isento de uma consciência artística transformadora do mundo, deveria ocupar o grupo dos cineastas historicamente reacionários. Assim, sua supressão histórica é inevitável. O leitor então fica diante de uma decisão na qual a menção a qualquer realização do “monstro” Vera Cruz implicava a instauração do demérito de tal proposta cinematográfica. É o que Glauber Rocha escreve:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem o cinema na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro [...] Como arte, o detestável princípio da imitação, de cópia dos grandes diretores americanos [...].⁸⁷

A liberdade do “autor” é ação política na medida em que declara a rejeição contra as coações típicas que o modelo industrial impõe aos cineastas. Uma vez que aspira ao lucro e tende à promoção de ideias politicamente evasivas, a produção cinematográfica de tipo industrial é afeita ao controle da atividade criadora dos diretores que mantém sob o seu tacão. Por esse motivo, a liberdade que um “autor” reclama se fortalece como gesto político por meio da criação estética, que se faz política em luta com as condições sociais desiguais ao propor o questionamento como prática adequada à transformação da sociedade. É, pois, para além dos cerceamentos que identificam a produção industrial, que um cineasta pode experimentar a liberdade que converte o seu ofício em ato político. Dessa forma, o colapso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz não representou para Glauber Rocha a cristalização de um momento traumático na história do cinema nacional.

Na realidade, já foi afirmado que dos escombros da produtora paulista uma nova consciência cinematográfica surgiu. Que fez nascer o desejo de realizar um cinema afeiçoado à produção barata, permitindo a manutenção da autonomia criativa demandada e harmonizada ao compromisso político-estético cuja prática exigia soluções inversas das que a produção

⁸⁷ Idem. Ibidem. p. 83.

hollywoodiana fornecia. Daí a expressão de admiração aos filmes “Agulha no palheiro” (Alex Viany, 1952) e “Rio, 40 graus” (Nelson Pereira dos Santos, 1954). Obras autorais que, na revisão glauberiana, investiram contra os princípios da mentalidade cinematográfica hegemônica. Recursos mínimos de produção, no entanto, a liberdade para abandonar as fórmulas comerciais e posicionar-se contra a ortodoxia das formas dominantes. Independência para compor a crítica social sem que a realidade de misérias e privações carecesse de camuflagem.

Há, nota-se, razões suficientes para que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” entoe o discurso em louvor daqueles dois realizadores. Sucessão de elogios que concerne à afinidade existente entre as concepções cinematográficas de Glauber Rocha e as de Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Mas basta operar de modo independente para que o fantasma da supressão histórica não perturbe os feitos de um realizador? Desde que a estética se faça política enquanto ato questionador das mazelas sociais o assombro da exclusão estará afastado. Isso significa que pouco vale o cineasta se opor às convenções do modelo industrial quando sua postura política é estéril. A ideia que Glauber Rocha moveu foi a de que o fracasso da produção industrial paulista originou duas tendências no cinema independente. A primeira, antes mencionada, em que a liberdade de criação promovia a discordância com a situação social vigente. A segunda, observada a seguir, em que a busca por autonomia se traduzia em liberdade de manejar a linguagem fílmica para realizar um cinema meramente formalista.

É esse o caso do cineasta Walter Hugo Khouri. Não é à toa que Glauber Rocha afirmou que tudo o que escreveu sobre Mário Peixoto e o filme “Limite” é aplicável àquele realizador. Sem dúvida, o tom da denúncia soa forte. Pois a obra do cineasta paulistano transforma-se numa caixa de ressonância que ecoa a experiência estetizante de Mário Peixoto. Glauber Rocha não deixou de reconhecer em Walter Hugo Khouri a vontade autoral que requer a liberdade criativa contra as proibições do modelo industrial. Todavia, nada disso importa porque ele não fez jus ao significado amplo que a ambicionada liberdade deveria comportar. Por cultuar a forma em estado puro, o cineasta recusou o sentido da denúncia social que faria de sua atividade estética uma ação política. Diante de tal confirmação compreendem-se os motivos que levaram Glauber Rocha a considerá-lo um “intelectual pequeno-burguês” equivocado e adorador de formas obscuras a serviço da “mentira” e da “injustiça”. Nada mais lógico, portanto, do que invalidar os seus esforços, pois, na marcha

teleológica da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, Walter Hugo Khouri “não se projeta para a frente: recua sempre”.⁸⁸

Relevante, então, é notar o sentido dos elogios feitos aos cineastas independentes que não furtaram à criação artística os atributos que a convertiam num ato político-estético (não conformado com quaisquer coibições impostas ao trabalho criativo e também contrário às condições sociais injustas). O reconhecimento de que a atuação dos cineastas independentes contém as qualidades adequadas ao exercício cinematográfico permite o avanço da “Revisão crítica do cinema brasileiro” rumo à meta da teleologia que o registro literário pôs em andamento. Se as experiências autorais advindas do colapso Vera Cruz foram aprovadas com alardeio é porque elas marcam um momento de ruptura na história do cinema nacional. Que permitiu suspender a continuidade do grave movimento regressivo trilhado pelo filme nacional desde que os ensinamentos presentes na obra de Humberto Mauro foram desprezados.

Involução, eis a qualificação que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” atribuiu à produção nacional no tempo transcorrido entre os feitos de Humberto Mauro e a renovação da concepção cinematográfica instaurada pelos cineastas independentes. Se durante esse interregno esforço algum foi útil, e como tudo o que aí se realizou estava destinado a se extinguir da memória, chegara o instante de conferir bases sólidas a uma outra postura. O cinema de “autor”, tão resguardado nas linhas do livro, precisava firmar um prestígio inequívoco que abalasse a força de estilos cinematográficos tão enraizados e promotores de visões de mundo apolíticas, os quais, conforme visto, motivaram críticas depreciativas ao longo da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. A batalha que todo o texto perfaz contra a supremacia daqueles estilos também deveria prover a atitude autoral de elementos humanos empenhados em concretizar a existência do “novo cinema”. Porém, como esse propósito está articulado nas páginas do livro? A resposta só é encontrada quando Glauber Rocha atinge a estação derradeira da história do cinema nacional. Ou, dito em outras palavras, no momento em que ele alcança o marco da teleologia expressa na obra, a saber, o “cinemanovismo”.

O tratamento dispensado às origens do “Cinema Novo” evidencia o quanto Glauber Rocha ansiava capacitar o “novo cinema” para fornecer sustentação à prática fílmica autoral. Essa determinação foi cumprida através do estabelecimento de um evento inaugural para o “cinemanovismo”, transformado em acontecimento de especial interesse. A “Bienal de São Paulo” de 1961 se converteu no ponto de referência de onde irradiou uma nova consciência

⁸⁸ Idem. Ibidem. p. 118.

cinematográfica. Lá, as especificidades desse “novo cinema” foram realçadas. Era preciso, portanto, municiar as comunicações e as ideias controversas que os jovens realizadores agenciaram durante aquele evento.⁸⁹ Fazer da polêmica acesa um resultado de grandes consequências. E é como um diagnóstico de tal ocorrência que Glauber Rocha anuncia o valor da VI Bienal de São Paulo para o advento do “Cinema Novo”, ou seja, episódio com proporções equivalentes à importância da Semana de Arte Moderna de 1922.⁹⁰

Já foi destacado que a sigla “Cinema Novo” atraiu a atenção de produtores ávidos por sucesso comercial. Ao mesmo tempo, a crítica cinematográfica exigia definições precisas do termo. E como a chanchada foi um dos primeiros alvos do ataque “cinemanovista”, qualquer filme que rompesse com os parâmetros daquele gênero seria considerado pelos especialistas um exemplar do “cinemanovismo”. É importante a implicação desse fato para a compreensão da disposição enérgica que Glauber Rocha consagrou à tarefa de configurar e consolidar o “novo cinema”. A esse respeito, destaco a seguinte advertência: “a primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do ‘cinema novo 1962’. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico”.⁹¹ A insistência com que Glauber Rocha recorre ao campo semântico da luta armada indica que o desejo de firmar o “novo cinema” está ancorado na decisão de desafiar as normas cinematográficas em vigência.

Para que o conflito árduo a ser movido nas trincheiras do “Cinema Novo” fosse eficaz era indispensável elucidar as estratégias do inimigo. Quer dizer, comunicar e criticar os procedimentos cinematográficos incompatíveis com a visão fílmica julgada adequada. O que faz da “Revisão crítica do cinema brasileiro” uma espécie de petardo literário que, além do mais, agregava a vontade de esclarecer com tática sagaz os indivíduos que estavam situados no terreno dos aliados. Daí a necessidade de definir um programa de luta, no qual estão arrolados não apenas os elementos engajados nas fileiras do combate, mas também os possíveis adeptos. Por essa razão, convém destacar os filmes e realizadores que Glauber Rocha admitiu como partidários do “cinemanovismo” e observar o porquê desse acolhimento.

Série de observações cuja função imediata é inventariar as novas diretrizes cinematográficas; tarefa intelectual destinada a extrair do passado do cinema nacional as

⁸⁹ Foi através da “Homenagem ao Cinema Brasileiro”, ocorrida durante a VI Bienal de São Paulo de 1961, que o “novo cinema” brasileiro foi colocado em evidência. Isso às vésperas do sucesso que Anselmo Duarte alcançou no Festival de Cannes com o filme “O pagador de promessas” e três anos antes da “eclosão madura da trilogia” composta por “Vidas secas”, “Os fuzis” e “Deus e o diabo na terra do sol”. A “Homenagem” teria sido fruto dos esforços do crítico de cinema Paulo Emílio Salles Gomes e de Jean-Claude Bernadet, responsável pela concepção e realização efetiva da mostra. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

⁹⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 130.

⁹¹ Idem. *Ibidem*. p. 132.

experiências consideradas adequadas e inadequadas, configurando uma narrativa histórica de fundo teleológico que enaltece os vestígios do estilo autoral para alicerçar o “Cinema Novo”; se esse é o objetivo da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, ressaltar que na composição do texto tomou parte a exaltação à atitude “cinemanovista”. Primeiro, Ruy Guerra, diretor de “Os cafajestes” (1962). Investido da postura autoral que demandava a liberdade criativa, ele se voltou para a experimentação estética sem ficar encerrado na pura forma. É que o exercício estético, aqui, não estava dissociado da preocupação com os problemas sociais. Por outro lado, a recusa à linguagem peculiar ao cinema comercial permitiu a Ruy Guerra afrontar com “seriedade” a complexa realidade da Zona Sul carioca para realizar a crítica dos valores aceitos pelos jovens de classe média. Autor e obra aproximam-se da concepção fílmica sustentada por Glauber Rocha. Logo, eram aliados na luta pela consolidação de um “novo cinema”.

Revelador é o lugar que o escrito reservou a Roberto Farias. Sua competência para a comunicação com o público foi elogiada. Acontece que a expressão autoral ficou comprometida, pois, atrelado às convenções do filme industrial, o cineasta neutralizou a força criativa que deveria embasar o “novo cinema”. Tudo o que foi assinalado sobre a “Revisão crítica do cinema brasileiro” leva a concluir que na orientação cinematográfica defendida por Glauber Rocha a consciência artística é consciência política que emana da independência do “autor”. Essa demanda pela liberdade de criação favorecia a emergência de uma tendência insurgente no arranjo do ato político-estético, pois possibilitava aguçar a crítica das normas sociais indiferentes às desigualdades. Assim como a isenção do cineasta é um aspecto prejudicial, a simples apresentação das agruras coletivas é nociva à concepção cinematográfica que se queria firmar. Portanto, não encarar a problemática social ao nível da superfície. É por isso que a posição “pouco firme” assumida por Roberto Farias em face das questões sociais no filme “Assalto ao trem pagador” (1962) foi censurada por Glauber Rocha: “quando despedir as influências americanas [...] e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema”.⁹²

Semelhantes equívocos são apontados em “Cinco vezes favela” (1961-1962), produzido pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Composto por cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade, os erros decorrem, especialmente, do modo com que os dois primeiros cineastas abordaram a temática da fome do favelado. É inútil o

⁹² Idem. Ibidem. p. 138.

esforço político quando a denúncia de um grave problema social espera provocar a comiseração das elites. Ou quando o problema da exploração está circunscrito à ótica esquematizada que prevê o enfrentamento entre a integridade do pobre e a devassidão dos ricos. Entretanto, é digno de apreço o desprezo do filme pela linguagem característica do modelo industrial.

É politicamente agressiva esta atitude que não faz concessões ao estilo difundido pelo cinema comercial. É que um filme só poderia ser considerado portador de reais intenções autorais à medida que rompia com as realidades estéticas cristalizadas e instigadoras da apatia política. O “bom cinema”, o “novo filme”, estaria na obrigação de ser intencionalmente experimental. Experimentação, contudo, originária da liberdade criativa que funda o ato político-estético assentado na recusa à linguagem e ao estado social vigentes. É que compõe o cerne do ofício autoral. Logo, “Cinco vezes favela” é, segundo Glauber Rocha, um exemplar desse cinema tão ansiado, dado que “não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem”.⁹³

Finalizo a seção abordando as observações glauberianas a respeito das origens do “cinemanovismo” com algumas alusões relativas à produção de documentários. Para evitar o acúmulo de repetições, detenho-me na avaliação que Glauber Rocha fez do curta-metragem “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1959-1960) – um dos marcos inaugurais do “Cinema Novo” ao lado de “Arraial do Cabo” (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959). As razões das notas de elogio que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” dispensou ao filme serão esclarecidas adiante. Por ora, destaco as asserções combativas proferidas por Glauber Rocha com o objetivo de esclarecer o porquê do permanente desacerto da realização documentária brasileira.

Sucessão de erros? Sim, porque o filme documentário não poderia se prestar a fazer propaganda nacionalista que tende a falsificar o real quadro de miséria do país. Como agravante, o estímulo concedido para a repetição mecânica de fórmulas consagradas por cineastas europeus e norte-americanos. Tudo com vistas ao alcance de uma suposta boa qualidade. Efeito danoso o que o incentivo à imitação gera. Isso porque o documentário no formato curta-metragem era, aos olhos de Glauber Rocha, a melhor escola para a formação de um jovem e “novo” cineasta. Maturar a habilidade técnica e promover o sentido criativo, é o que o formato deveria proporcionar à juventude interessada em ingressar no meio cinematográfico. Mas como, se até mesmo os órgãos governamentais recusavam subsídios?

⁹³ Idem. Ibidem. p. 141.

Ou o jovem realizador custearia o próprio empreendimento, correndo sérios riscos de prejuízo financeiro, ou aceitaria a direção de filmes publicitários, comprometendo a liberdade de criação.

Num meio tão hostil à emergência do “novo cinema”, “Aruanda” funcionou como uma lufada de ar fresco. Ao documentar as difíceis condições de vida no interior nordestino através da precariedade de recursos técnicos, o filme refutava o compromisso com os modelos cinematográficos dominantes. Antiacadêmica, a linguagem adotada por Linduarte Noronha rejeitava a iluminação sofisticada e a montagem linear. A captação do real opunha-se ao artificialismo e a miséria material era retratada sem disfarces. Aí residia a “verdade” que o “autor” legítimo deveria perseguir. Para Glauber Rocha, o que significa essa busca da verdade? Decerto, não se trata daquela ingênua ideia que atribuía à câmera o poder de alcançar uma objetividade impossível. Trata-se, sim, de conhecer, indagar, questionar o real através do cinema. Por isso é que a neutralidade ambicionada pelo cientista não corresponde ao trabalho de um “autor”. Esse, de forma alguma, esgota sua atividade no nível da informação, da apresentação do mundo existente. Pelo contrário, a discussão das contradições sociais é que determina a sua tarefa. Por conseguinte, a atuação política a partir da realidade conforma a produção autoral.

Um “autor” é partidário da “verdade” no momento em que decide filmar um fato isento de dados alienantes. Melhor, quando não satura a imagem com os procedimentos forjadores do real típicos do filme rodado em estúdio. Mas a simples descrição, a obra puramente informativa, representa uma deficiência. Se o exercício autoral autêntico é manifestação política-estética que declara o inconformismo do cineasta, o revés do cinema de “autor” é o acatamento das regras e dos valores artísticos e sociais instituídos. Consequentemente, o filme autoral é “verdadeiro” na medida em que não preconiza o torpor perante a vida. Faz, sim, agitação política em torno dela. O “autor”, de tal modo, é o sujeito que realiza uma ideia, que expõe um problema ao espectador. Essas questões são importantes para compreender o pensamento cinematográfico glauberiano. São colocações reservadas ao filme documentário e ao filme ficcional. A implicação em ambos é a distinção operada entre “cinema-verdade” e “cinema-mentira”.⁹⁴ O que revela o antagonismo entre tais termos? É o mesmo motivo que opõe cinema de “autor” e cinema comercial, ou seja, o primeiro divulga uma “verdade” porque instaura a crítica à realidade, o segundo propaga mentiras porque não questiona o real e infunde a inércia.

⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 149.

O estudo dos fundamentos cinematográficos que Glauber Rocha defendeu em seus primeiros escritos críticos contribui para o estudo de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Participaram da elaboração desses filmes questões de cunho político-estético já presentes na produção glauberiana em relação de precedência àquelas obras. Daí recorrer aos princípios cinematográficos sustentados por Glauber Rocha na “Revisão crítica do cinema brasileiro” e em outros textos assinados no início da carreira. É que alguns problemas colocados por aqueles filmes não nasceram no momento exato das filmagens. Pelo contrário, muito do que o “Cinema Tricontinental” apresenta provém de análises realizadas pelo cineasta ao longo de sua trajetória.

Então, não há razões para negar às obras “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” a presença de algumas das posturas assumidas nesses escritos iniciais. Falo da recusa das normas estilísticas fixadas pelo modelo cinematográfico industrial-comercial, que restringia a liberdade de criação e instigava a inação do espectador – fatores de graves objeções no conjunto da produção glauberiana. De igual maneira, lembro as sentenças condenatórias dirigidas aos filmes e diretores que cultuavam o virtuosismo formal e expressavam a falta de compromisso com o social. É para além desses esquemas que o ofício glauberiano adquire concretude. Os escritos examinados no decorrer desta seção evidenciam que, na concepção do cineasta, o “verdadeiro” cinema se configurava como um ato político-estético. Empenhado em fazer resistência às imposições artísticas interessadas em difundir visões de mundo apolíticas e para o qual a defesa da realização em bases independentes constituía condição necessária à obtenção da liberdade transgressora das formas convencionais que se esquivavam da crítica de uma ordem social opressora. Foi amparado nessa postura cinematográfica, elucidada nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, que Glauber Rocha pôs em ação um projeto cinematográfico que ele iria, anos mais tarde, denominar “Cinema Tricontinental” – estimulado, por sua vez, pelos questionamentos relativos a um período marcado pela ascensão da “euforia terceiro-mundista”.

2- A “EUFORIA TERCEIRO-MUNDISTA” E O “CINEMA TRICONTINENTAL”

2.1- A emergência da “euforia terceiro-mundista”, a Revolução Cubana e seus impactos no despontar do “Cinema Tricontinental”

O “Cinema Tricontinental” demanda um estudo atento dos vários textos assinados por Glauber Rocha entre meados da década de 1960 e o início do decênio seguinte. Não porque tais escritos se ocupem especificamente dos temas tratados em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, ofereçam descrições minuciosas dos seus processos de filmagem ou ressaltem tais ou quais detalhes a serem notados, os quais permitiriam estabelecer, enfim, a maneira mais adequada de estudá-los. Não obstante versem sobre o “Cinema Tricontinental”, algumas vezes de forma direta, noutras indireta, esses textos importam na medida em que constituem uma teoria cinematográfica indicativa da concepção que Glauber Rocha possuía do ofício de cineasta e do tipo de cinema que buscava praticar. Ao se deter sobre sua atividade deu a conhecer uma visão cinematográfica fortemente marcada pela responsabilidade política que o conduziu à elaboração de um projeto de cinema bastante singular cujas especificidades identificam o que nomeou como “Cinema Tricontinental”. Não se trata, portanto, de estudar os filmes que o constituem para neles encontrar o pensamento cinematográfico que teria norteado a sua realização, mas sim de interagir com a expressão conceitual desse pensamento com o objetivo de tornar possível uma compreensão mais abrangente daquelas obras.

Com Glauber Rocha a reflexão sobre o fazer cinematográfico é permanentemente aproximada de uma tomada de posição política radical perante os questionamentos da época em que viveu. As lutas políticas então em voga e as possibilidades abertas numa conjuntura marcada por grandes discussões incitaram a mobilização de sua energia criativa cuja manifestação mais característica é reveladora de uma concepção de agir que fundia prática social e vitalidade artística. O que equivale a dizer: o entusiasmo provocado por questões como as da descolonização afro-asiática, pela Revolução Cubana e seus desdobramentos e pela emergência da noção de “Terceiro Mundo” repercutiu em seu pensamento cinematográfico por meio do constante desenvolvimento de uma ideia fundamental – a que realça a necessidade de realizar filmes indagadores da situação histórica e política dos povos oprimidos pelos velhos e novos imperialismos. Sem tentar dissimular seus problemas, mas sim buscando intervir neles por meio de uma operação que associou os combates contemporâneos contra todas as formas de dominação à criação de uma obra cinematográfica igualmente empenhada em romper com as estéticas dominantes no campo cinematográfico.

Em que pese a centralidade dos problemas atinentes à América Latina e à África no desenvolvimento das tramas de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, é preciso reconhecer que os debates coetâneos sobre o destino histórico de todos os povos por tanto tempo sujeitos ao domínio imperialista incidiram sobre o pensamento glauberiano, contribuindo decididamente para a criação de uma teoria cinematográfica que se traduziu na expressão “Cinema Tricontinental”. Por essa razão, uma abordagem das questões mais gerais colocadas pelo contexto histórico vivenciado por Glauber Rocha ajudará a compreender aspectos cruciais relacionados à construção do seu pensamento cinematográfico.

Contudo, determinadas precauções de ordem teórica se impõem ao ato de pôr em destaque relações entre a produção artística e o contexto histórico do qual ela faz parte. No âmbito das observações referentes aos contatos entre arte e sociedade duas possibilidades contrastantes se apresentam. De um lado, os que admitem o condicionamento social das realizações artísticas costumam tender para orientações mais radicais assentadas na defesa de um determinismo implacável por parte das condições econômicas, sociais e políticas. De outro lado, os que enaltecem o caráter pessoal e inventivo do artista são afeitos a tratar a obra de arte como criação absoluta resultante da genialidade de um indivíduo isolado da vida social, sustentando o ponto de vista da autonomia completa da atividade artística. O extremismo contido em ambas as posições foi alvo da crítica do filósofo italiano Luigi Pareyson, que pretendeu substituir a rigidez encerrada naquelas duas tendências pela tentativa de conciliar as suas respectivas exigências. A situação real da arte, segundo o autor, não se identifica com tais excessos pois

[...] se é verdade que a realidade social deve passar através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, é também verdade que a pessoa é, por sua vez, uma realidade social, alimentada em si mesma pelo contato com os outros. Se é verdade que a passagem das condições sociais ao valor artístico não é deterministamente necessária, também é verdade que, com respeito ao valor artístico, as condições sociais não são um simples zero, privado de relevância estética enquanto completamente absorvido e dissolvido no ato criativo: um novo conteúdo não determina, de per si, a nova forma, mas também não se pode dizer que a produção artística seja uma criação absoluta, que cria também a própria matéria e o próprio conteúdo.⁹⁵

A ideia desenvolvida por Luigi Pareyson é a de que, caso o condicionamento social da arte seja acentuado em demasia a ponto de tomar o aspecto de uma completa determinação da arte por parte da sociedade, corre-se o indesejável risco de reduzir as produções artísticas a simples fatos sociais. Por outro lado, se a pessoalidade e a inventividade da arte forem

⁹⁵ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 90.

exageradas a ponto da obra se apresentar como criação absoluta e privada de condições e nexos, pode-se incorrer no erro grosseiro de despojar o trabalho artístico de qualquer ligação com as condições sociais do seu tempo. Portanto, é importante reconhecer que tais posições não são incompatíveis e que não estão necessariamente em contraste, visto que uma e outra convergem e coincidem na medida em que o homem é um ser singular e social. Assim, toda atividade humana, incluindo a produção artística, tem sempre um caráter “pessoal e social a um só tempo”, “inventivo e condicionado a um só tempo”.⁹⁶

Para os que aceitam aquelas concepções extremas é óbvio que ambas transparecem como inconciliáveis entre si. Mas, assim procedendo, fica debilitada a compreensão da arte, porque ela é tanto uma criação pessoal a ser observada na autonomia de seu valor quanto está relacionada a um contexto social que estimula a sua origem e contribui para a sua significação. Ao pesquisador compete, então, fazer coincidir pessoalidade, inventividade e condicionamento social, sem que haja comprometimento da especificidade da arte ou recusa dos pressupostos sociais relativos à realização artística. Convém, portanto, estudar o modo pelo qual o conjunto de valores de um dado período se traduz em operação artística, dando ênfase às questões e às possibilidades que um determinado contexto oferece ao artista e que são por ele sentidas como estímulos à criação de obras, as quais, por sua vez, propõem outros questionamentos à época em que se originaram.

Relevantes são as considerações de Luigi Pareyson para observar a disposição de Glauber Rocha para conceber um cinema político “Tricontinental”. Com elas, a abordagem da conjuntura histórica vivida pelo cineasta impõe-se como tarefa que não se limita a identificar os problemas de uma época da qual a obra glauberiana seria uma mera ilustração. Antes, o estudo do contexto passa a adquirir relevo pois as questões por ele colocadas permitem compreender o porquê da crença inabalável de Glauber Rocha de estar vivenciando um tempo repleto de possibilidades. Que, ao mesmo tempo que instigou o desejo de elaborar e de pôr em prática o “Cinema Tricontinental”, conferiu a essa produção os seus temas mais caros e a especificidade de sua orientação estética. Resultando, enfim, numa obra que se alimentava do diálogo permanente com os questionamentos do seu tempo e para o quais se propôs a apresentar não apenas uma determinada interpretação, mas também oferecer possíveis soluções às demandas da sua época. Faz-se necessário, então, analisar a conjuntura histórica relacionada à criação do “Cinema Tricontinental”, ressaltando, principalmente, os problemas

⁹⁶ Idem. Ibidem. p. 91.

que naquele contexto repercutiram com maior profundidade na elaboração da produção glauberiana.

Para que tal abordagem seja de fato proveitosa deve ser realizada por meio do estudo da articulação existente entre o movimento que a partir de meados do século XX foi denominado “descolonização” e as características referentes ao conceito de “Terceiro Mundo”. É certo que quando principiou o século XX, a supremacia europeia na África e na Ásia mantinha-se no apogeu. País algum parecia dispor das condições necessárias para fazer frente à superioridade dos armamentos e do poder econômico europeus. Sessenta anos depois, conforme o célebre estudo de Geoffrey Barraclough, a situação havia se modificado completamente, restando apenas poucos vestígios do domínio europeu. Segundo o mesmo autor, tal transformação merece ser destacada porque representa uma das maiores reviravoltas da história.

Entre 1945 e 1960, nada menos de quarenta países, com uma população de oitocentos milhões – mais de um quarto dos habitantes do mundo –, revoltaram-se contra o colonialismo e obtiveram sua independência. Jamais, em toda a história da humanidade, ocorrera uma inversão tão revolucionária, a uma tal velocidade. A mudança na situação dos povos asiáticos e africanos, e em suas relações com a Europa, era o sinal mais certo do advento de uma nova era [...].⁹⁷

A historiografia igualmente afiança que entre os fatores que impulsionaram a emancipação política asiática e africana é preciso pôr em destaque o enfraquecimento das potências europeias como processo em grande parte resultante de suas próprias desavenças e rivalidades. Assim, a inversão sucedida na situação dos povos outrora dominados é correlata ao advento da Segunda Guerra Mundial, responsável por impelir o declínio dos velhos impérios coloniais e, conseqüentemente, por dar ensejo à marcha da descolonização, isto é, ao surto de movimentos de independência na África e na Ásia. Por outro lado, é forçoso admitir que, apesar da grande onda de lutas e de reivindicações pela independência ter se alastrado entre as antigas colônias, o processo de descolonização assumiu características específicas em cada caso. E, nesse movimento, variados fatores incidiram, muitos deles referentes à bipolarização mundial subsequente ao pós-guerra.

Nesse caso, a influente posição ocupada pelos Estados Unidos no panorama internacional e as suas inquietantes relações com a hoje extinta União Soviética, ambos almejando lograr a preeminência mundial, constituíram aspectos de decisiva influência nos processos de libertação nacional. Especialmente nas regiões onde estavam em jogo questões

⁹⁷ BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 139.

ligadas a interesses econômicos, localização estratégica e posições ideológicas das lideranças locais. Aos Estados Unidos importava manter sob controle o “avanço comunista” e a promoção do ideário marxista. Já a União Soviética era detentora de grande admiração entre os meios políticos e intelectuais de esquerda, conquistando amplas parcelas de simpatizantes entre aqueles que almejavam o rompimento das amarras coloniais. De fato, a crise internacional que originou o que se conhece como “Guerra Fria” consistia no antagonismo entre os dois polos militares, cada um deles exprimindo a dessemelhança entre duas formas de vida. De um lado, os Estados Unidos “democrático e capitalista”. De outro lado, a União Soviética “do socialismo e do poder do partido único”, conforme a propaganda forjada na época.

Para que se compreenda a problemática do “terceiro-mundismo”, tais considerações são de extrema importância. Isso porque foi nessa conjuntura que a noção de “Terceiro Mundo” despontou como categoria política voltada para a identificação dos povos não vinculados ao “Primeiro Mundo” do capitalismo e ao “Segundo Mundo” da existência socialista. Ao passo que os dois primeiros mundos foram designados como “desenvolvidos”, tendo em vista o controle tecnológico de que eram detentores, ao “Terceiro Mundo” coube a depreciativa alcunha de “subdesenvolvido”, cuja abrangência se referia à enorme região do globo economicamente atrasada se comparada aos altos níveis de desenvolvimento alcançados pelas nações mais avançadas.

Contudo, tais afirmações precisam ser relativizadas. Englobando o conjunto dos países colonizados, neocolonizados ou descolonizados, o “Terceiro Mundo” é caracterizado pelas desvantagens estruturais derivadas do processo colonial e de uma injusta divisão internacional do trabalho. No que respeita à origem do termo, convém destacar que o mesmo foi cunhado na década de 1950 pelo demógrafo francês Alfred Sauvy, que estabeleceu uma analogia entre o “Terceiro Mundo” e o chamado “terceiro estado” da França revolucionária, isto é, “o povo, em contraste com o primeiro estado (a nobreza) e o segundo (o clero)”.⁹⁸ E pressupõe a existência de três mundos, a saber, “o Primeiro Mundo capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito”.⁹⁹

Apesar de atrelado a um vocabulário de viés colonizatório, que relega as nações que o compõem à condição de regiões presas a uma “tradição estática”, onde grassam o “atraso” e o

⁹⁸ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O Terceiro Mundo. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 55.

⁹⁹ Idem. *Ibidem*. Loc. cit.

“subdesenvolvimento”, cabe destacar que é a prolongada dominação estrutural que se encontra no centro da definição de “Terceiro Mundo”, pois os países “terceiro-mundistas” não são totalmente pobres em recursos, pouco industrializados ou povoados somente por “não brancos”.¹⁰⁰ E muito embora o período da “euforia terceiro-mundista” tenha dado lugar ao adiamento da tão propalada “revolução tricontinental” e ao reconhecimento de que mesmo os regimes socialistas tiveram que transigir com o capitalismo transnacional, o contexto desta pesquisa se situa naquela conjuntura, ou seja, numa época em que ainda se acreditava que as guerrilhas do “Terceiro Mundo” e os esquerdistas do “Primeiro” poderiam juntos levar adiante a revolução global.

Malgrado as ambiguidades e complexidades relacionadas à noção de “Terceiro Mundo”, é possível identificar algumas particularidades que asseguram o reconhecimento de qualidades intrínsecas aos territórios reunidos sob tal denominação. Assim, tais países assemelhavam-se não apenas pelo fato de estarem sujeitos à dependência, mas o despertar do sentimento “terceiro-mundista” também foi indicativo do esforço destinado a alcançar o desenvolvimento e buscar a afirmação de uma nova identidade com capacidade propositiva no cenário internacional. Nesse caso, a realização da Conferência de Bandung, em 1955, na Indonésia, pode ser considerada um marco, pois nela foram lançados os fundamentos da institucionalização da ideia de “Terceiro Mundo”.

Os chefes de Estado de vinte e nove países dos continentes asiático e africano reuniram-se na Conferência de Bandung. Aí se pronunciaram a favor do respeito da soberania e da integridade dos territórios, bem como pela igualdade dos povos e das nações, pela não utilização da força ou do emprego de atos e ameaças contra o princípio da independência política de outros países. Ademais, declararam o seu não alinhamento aos Estados Unidos e à União Soviética, visto que não intencionavam se envolver num possível confronto global entre as duas superpotências, além de firmarem o compromisso de fornecer sustentação e apoio para as lutas de libertação dos povos dominados. No que importa aos propósitos deste estudo, convém sublinhar a longevidade do que já foi denominado o “espírito de Bandung”, que repercutiu por mais de uma década.¹⁰¹

Foi assim que o anticolonialismo e o anti-imperialismo converteram-se em bandeiras do “Terceiro Mundo”. A palavra de ordem da época vinculava-se à construção de uma

¹⁰⁰ STAM, Robert. Cinema e Teoria do Terceiro Mundo. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. p. 112-113.

¹⁰¹ LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 3, p. 35-64.

independência autêntica que rejeitaria qualquer tipo de dominação, conduzindo à recusa de todas as formas de dependência e de subordinação, quaisquer que elas fossem – ou de caráter político e econômico, ou de tipo militar e cultural. Conforme notou Eric Hobsbawm, as características originariamente afro-asiáticas do “terceiro-mundismo” foram abandonadas com a consolidação da Revolução Cubana de 1959. E, a partir de então, o grupo não alinhado tornou-se “tricontinental” ao adquirir o reforço de países latino-americanos.¹⁰²

As páginas dedicadas por Eric Hobsbawm à análise do “Terceiro Mundo” em sua relação estreita com a ideia de “revolução” importam para a compreensão do modo como Glauber Rocha experimentou a época vivenciada como temporalidade repleta de potenciais libertadores, a qual instigou o cineasta à ação através da elaboração de um pensamento e de uma prática cinematográfica que deram origem ao “Cinema Tricontinental”. Do período vivido com intensidade proveio a certeza de que a liberdade plena estava em vias de ser conquistada. E, dos questionamentos do seu tempo, extraiu tanto as temáticas que com persistência se identificam em seu pensamento e em seus filmes quanto o radicalismo de sua orientação estética, repercutindo e prolongando os debates contemporâneos.

“Terceiro mundo e revolução” é texto no qual Eric Hobsbawm tratou das especificidades das antigas regiões dependentes do velho mundo imperialista, as quais, nas circunstâncias históricas de meados do século XX, passaram a ser agrupadas como o “Terceiro Mundo”. De imediato, uma diferença capital é apontada. Seja qual for a maneira por que se interprete as mudanças sucedidas no “Terceiro Mundo”, em seu conjunto o mesmo se distinguia dos dois outros mundos em um ponto fundamental. A saber:

Formava uma zona mundial de revolução – recém-realizada, iminente ou possível. O Primeiro Mundo era, de longe, política e socialmente estável quando começara a Guerra Fria global. O que quer que fumegasse sob a superfície do Segundo Mundo, era abafado pela tampa do poder do partido e da potencial intervenção militar soviética. Por outro lado, muito poucos Estados do Terceiro Mundo, de qualquer tamanho, atravessaram o período a partir de 1950 (ou da data de sua fundação) sem revolução; golpes militares para suprimir, impedir ou promover revolução; ou alguma outra forma de conflito armado interno. [...] Essa persistente instabilidade social e política do Terceiro Mundo dava-lhe seu denominador comum.¹⁰³

Essa “instabilidade” responsável por gerar revoluções que caracterizava o “Terceiro Mundo” não passava despercebida aos olhos das duas superpotências em confronto durante a “Guerra Fria”, cada qual encarando tal situação, conforme a orientação política assumida, ou

¹⁰² HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 350.

¹⁰³ Idem. *Terceiro Mundo e Revolução*. In: Op. cit. p. 421-422.

como uma ameaça a ser firmemente combatida, ou com certa simpatia devido à possibilidade de conquistar simpatizantes numa conjuntura política marcada por um sistema de alianças. Guardiões ciosos da posição que ocupavam no cenário mundial, os Estados Unidos associavam o potencial revolucionário do “Terceiro Mundo” ao expansionismo comunista soviético ou, no mínimo, como um trunfo para o outro lado na disputa global pela supremacia. Essa ameaça seria combatida pelos Estados Unidos através de variadas formas. Desde a ajuda econômica, a propaganda ideológica e estímulos à subversão militar até o estabelecimento de alianças com um regime local amigo ou comprado.

Essa forma estadunidense de atuar contribuiu para manter o “Terceiro Mundo” como uma zona de guerra. Mesmo porque, vale lembrar, depois que o mundo se “dividiu”, os Estados Unidos abandonaram suas antigas tradições anticoloniais e claramente procuravam apoio entre os setores mais conservadores do “Terceiro Mundo”. Já para os países ditos “comunistas”, a situação revolucionária que pairava sobre o “Terceiro Mundo” era também bastante evidente. E, embora durante várias décadas a União Soviética não pretendesse ampliar a região sob governo “comunista”, algumas lideranças ligadas à libertação colonial costumavam encarar-se como socialistas, pelo menos no que diz respeito ao empenho aplicado num projeto de emancipação, de progresso e de modernização que buscava seguir as mesmas linhas dos soviéticos.

De todo modo, é digno de nota que várias revoluções, como a cubana de 1959 e a argelina de 1962, chegaram ao poder com suas próprias energias, isto é, sem que os “comunistas” tomassem parte. E muitos dos líderes da descolonização africana arrogaram para si nada mais que o título de anti-imperialistas. Portanto, não foram poucos os que entendiam que o grande inimigo do “Terceiro Mundo” a ser combatido consistia na junção de pré-capitalismo, de interesses locais e do apoio a estes prestado pelo imperialismo estadunidense. A inversão desse estado de coisas encontrou na guerra de guerrilha a forma básica de luta revolucionária, sendo majoritariamente praticada em países coloniais nos quais as antigas metrópoles impuseram resistências à descolonização pacífica.

O caso de Cuba pode ser considerado paradigmático pois, ao fim de uma década de “conservadorismo global”, tanto atraiu a atenção de toda a esquerda do hemisfério ocidental quanto deu à estratégia da guerrilha enorme publicidade. Para os críticos de Moscou, por exemplo, nada satisfeitos com a política soviética de “coexistência pacífica” entre ela e o capitalismo, o exemplo cubano podia ser fartamente saudado. Ademais, serviu de grande inspiração para os intelectuais militantes de toda a América Latina e, o que é de suma importância, passou a “estimular a insurreição continental, exortada por Che Guevara, o

defensor da revolução latino-americana e da criação de ‘dois, três, muitos Vietnãs’”.¹⁰⁴ As implicações desta circunstância histórica na produção glauberiana serão devidamente estudadas adiante.

Por ora, é válido lembrar que, não obstante o sucesso que a estrada da guerrilha adquiriu na América Latina, na África e na Ásia, os problemas levantados pelo “Terceiro Mundo” mobilizaram sobremaneira as esquerdas no plano mundial, abrindo espaço para o despertar do sentimento “terceiro-mundista”. Esse tópico é de especial relevância devido à contribuição oferecida para a compreensão da visão que Glauber Rocha possuía das potencialidades da época em que vivia e que, conforme foi dito, incitou o ânimo do cineasta, fornecendo-lhe a crença, a disposição para a ação e os principais temas que constituem o “Cinema Tricontinental”. Numa época em que poucos esperavam revoluções sociais no mundo ocidental, em que até mesmo a confiança de que a classe operária industrial seria a “coveira do capitalismo” caíra em descrédito, exceto por lealdade à ortodoxia marxista, as insurreições do “Terceiro Mundo” passaram a representar uma fonte de água fresca. Dessa forma, o sentimento “terceiro-mundista” impregnou o pensamento de grande parte dos teóricos da esquerda mundial, que passaram a acreditar que a libertação humana se efetivaria através da emancipação de sua periferia depauperada, oprimida e coagida à dependência.

Em suma, a imagem de guerrilheiros de pele escura em meio a uma vegetação tropical era parte essencial, talvez a principal inspiração, da radicalização do Primeiro Mundo da década de 1960. O ‘terceiro-mundismo’, a crença em que o mundo seria emancipado pela libertação de sua ‘periferia’ empobrecida e agrária, explorada e forçada à dependência pelos ‘países-núcleo’ do que uma crescente literatura chamava de ‘sistema mundial’, tomou conta de grande parte dos teóricos da esquerda do Primeiro Mundo. Se, como sugeriam os teóricos do ‘sistema mundial’, as raízes dos problemas do mundo estavam não na ascensão do capitalismo industrial moderno, mas na conquista do Terceiro Mundo por colonialistas europeus no século XVI, então a inversão desse processo histórico no século XX oferecia aos impotentes revolucionários do Primeiro Mundo uma saída de sua impotência.¹⁰⁵

Como é possível notar, a questão “terceiro-mundista” não se restringiu às realidades políticas do “Terceiro Mundo”. E, embora a ideia de revolução mundial tenha sobrevivido somente sob a forma de movimentos regionais – pan-africano, pan-árabe e panlatino-americano –, é forçoso admitir que alguns deles continham elementos autenticamente internacionalistas, especialmente a “versão fidelista”. Afinal, de que outra forma explicar o apoio armado prestado pelo próprio Ernesto “Che” Guevara durante algum tempo no Congo

¹⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 428.

¹⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 431.

ou o envio de tropas cubanas para ajudar os regimes revolucionários de Angola e do Chifre da África na década de 1970? Assim, àqueles que criam na vitória da revolução social, o “Terceiro Mundo” se tornava um baluarte de esperança e fé – promessa de preservação e de revigoramento dos ideais esquerdistas em escala internacional. Passara a representar a grande maioria dos seres humanos porque “parecia um vulcão prestes a entrar em erupção, um campo sísmico cujos tremores anunciavam os grandes terremotos futuros”.¹⁰⁶ Por fim, as cruentas lutas pela independência no Vietnã viriam a reforçar o ideário “terceiro-mundista” ao colocarem em dúvida o poderio estadunidense:

A posição dos EUA como superpotência estava inevitavelmente enfraquecida pela universalmente prevista derrota no Vietnã, do qual a maior potência militar da terra foi obrigada finalmente a retirar-se em 1975. Desde que Golias fora derrubado pela funda de Davi, não havia uma ‘débâcle’ assim.¹⁰⁷

No mesmo sentido Gérard Chaliand encaminhou suas considerações acerca desse contexto histórico, no qual reconheceu o que chamou de “euforia terceiro-mundista”.¹⁰⁸ Que eclodiu em meados da década de 1950, durante o curso da guerra argelina, e rapidamente foi fortalecida pela Revolução Cubana. Movimento que não só suscitou a indignação norte-americana, mas, quando passou a trilhar as veredas do socialismo, fez com que os Estados Unidos considerassem o gesto cubano uma afronta e uma ameaça aos valores capitalistas estabelecidos em território americano. Essa “euforia”, assim sublinha Gérard Chaliand, não se limitou às realidades políticas do “Terceiro Mundo”. Não obstante diga respeito aos três continentes atrelados ao jugo estrangeiro, sua força se disseminou por todo o mundo ocidental, fascinando intelectuais, lideranças estudantis e artistas.

Conforme afirmou-se, a opção socialista era com frequência comunicada pelas lideranças dos países afro-asiáticos, além de pautar os esforços de inúmeros movimentos em terras latino-americanas. Grupos de guerrilheiros regiam suas operações embasados na crença de que elas surtiriam efeito a curto prazo. E caso o pesquisador pretenda interrogar-se sobre as aspirações conjuntas dos países da África, da Ásia e da América Latina, é possível estabelecer um denominador comum a todas elas, ou seja, deve-se reconhecer que o anseio geral se caracterizava pela decisão de realizar uma independência de fato a possibilitar um desenvolvimento real e autônomo. Por isso Gérard Chaliand assinalou a existência de uma

¹⁰⁶ Idem. Ibidem. p. 424.

¹⁰⁷ Idem. Ibidem. p. 439.

¹⁰⁸ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 8-9.

situação global sobre a qual pairava um espectro revolucionário. Antes de Eric Hobsbawm, mas em sintonia com as suas conclusões, Chaliand falou de um “mito terceiro-mundista” que a guerra do Vietnã encarnou em toda a plenitude – guerra popular que não só opôs eficaz resistência ao gigante imperialista, mas o derrubou e o venceu.¹⁰⁹

Não é casual a insistência em dedicar algumas páginas às circunstâncias históricas que permitem falar do desabrochar de um “sentimento”, de uma “euforia” e até mesmo de um “mito terceiro-mundista”. Tudo o que foi destacado a respeito da conjuntura de ascensão do “terceiro-mundismo” possui extrema relevância. Se encaro a efervescência epocal como um dado intimamente ligado à criação do “Cinema Tricontinental” é porque, em consonância com a perspectiva teórica antes enunciada, as condições sociotemporais do cineasta são consideradas como estímulos formativos e, como tais, possuem ressonância em seu pensamento e em sua prática cinematográfica. Por atenção a esses princípios, o estudo atribui projeção à atividade criativa de Glauber Rocha como exercício inventivo incitado pela disposição combativa peculiar a um momento histórico que reclamara e pusera em ação várias lutas de libertação contra os penosos embaraços gerados pela dominação.

Além disso, é necessário esclarecer que o estudo do pensamento cinematográfico que originou o “Cinema Tricontinental” admite um enfoque processual que não dispõe o conhecimento elaborado nos escritos glauberianos em forçosa situação de precedência quanto aos filmes realizados. Por exemplo, se o texto “Estética da fome”, datado de 1965, é fundamental para a compreensão de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, filmados anos depois, por outro lado, o estudo desses filmes, realizados em 1970, não pode prescindir dos assuntos discutidos no escrito “Estética do sonho”, apresentado um ano depois, em 1971. Há, portanto, de se considerar o estudo da teoria do “Cinema Tricontinental” a partir do conjunto de textos que o conforma, mas sem que essa operação signifique incluir ou excluir determinados escritos pelo simples fato de serem ou não contemporâneos da época em que os filmes foram rodados. Em suma, teoria e prática caminham a par na constituição do “Cinema Tricontinental” – alguns textos apresentam ideias posteriormente desenvolvidas cinematograficamente, determinados filmes suscitam questionamentos mais tarde elaborados em textos. Nesse caso, o relativo descompasso cronológico entre os escritos e os filmes em nada altera a compreensão.

Por conseguinte, não há motivos suficientes para argumentar que o viés transnacional, “tricontinental”, que particulariza os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”

¹⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 35.

tenha sido assumido por Glauber Rocha somente na ocasião imediata às filmagens. Na realidade, tudo parece indicar o contrário, uma vez que o cineasta desde meados da década de 1960 expressou o desejo de realizar obras nas quais a denúncia dos males da opressão imperialista transcendesse os limites puramente nacionais. Visto que o anseio de efetivar uma proposta cinematográfica internacionalista antecede os filmes realizados no Congo-Brazzaville e na Espanha, nada parece impossibilitar o desenvolvimento do argumento de que o cineasta exercitou tal objetivo com diligência ao longo de toda a segunda metade da década de 1960. Estou me referindo à produção teórica de Glauber Rocha – textos, correspondências e outros escritos constituem um conjunto documental que aponta para o empenho do cineasta em materializar uma filmografia tipicamente “terceiro-mundista” e que sugere muitos dos questionamentos aprofundados pelos filmes que compõem o “Cinema Tricontinental”.

Haja vista que a situação politicamente revolucionária e socialmente expectante que irrompeu com a ascensão do “terceiro-mundismo” não é extrínseca à atividade cinematográfica, mas existe como formulação artística que Glauber Rocha atribuiu a ela; tendo em conta que os preceitos estéticos regulados pela noção de arte pela arte não se coadunavam com a prática glauberiana; e, por fim, que o cineasta tendeu a alimentar a função social da arte através de uma constante aproximação entre política e estética, é possível argumentar que tal conjuntura de oposição aos poderes estabelecidos e de declínio dos velhos impérios coloniais agiu como matéria a inspirar o próprio fluxo de criatividade artística. Mas essa afirmação recomenda um olhar cauteloso para os escritos de Glauber Rocha que tratam da possibilidade de realizar um cinema político marcado por questões próprias ao “terceiro-mundismo” e, ao mesmo tempo, impõe uma indagação. É admissível considerar “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” como frutos de um exercício inventivo motivado pelo “sentimento”, pela “euforia terceiro-mundista”? Essa interrogação moverá todo o estudo e uma resposta para ela será ensaiada ao longo das páginas seguintes.

Para iniciar, tomo uma afirmação enunciada por Glauber Rocha em 12 de julho de 1967: “Chegou a hora do terceiro mundo, do cinema revolucionário do terceiro mundo. Acho que a ação tem de se dar [...] no plano da expressão, através de filmes que sejam revolucionários, na sua própria práxis [...]”.¹¹⁰ Trecho de uma correspondência enviada ao crítico de cinema Jean-Claude Bernadet, a declaração é a um só tempo categórica e elucidativa pois demonstra o quanto as possibilidades de renovação relacionadas àquele período aguçaram as capacidades criativas de Glauber Rocha. É óbvio que, por si mesma, essa

¹¹⁰ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 281.

afirmação não basta para apressadamente concluir que o entusiasmo revolucionário e o sentimento aguerrido suscitados pelas circunstâncias do “terceiro-mundismo” constituem a substância de que se nutriu a produção glauberiana. Contudo, desde que cotejada com outros escritos que versam sobre assuntos semelhantes, a declaração acima se torna altamente reveladora das motivações oriundas do contexto histórico vivenciado e que auxiliam o entendimento do processo de construção do “Cinema Tricontinental”.

Para lidar com essa problemática considerarei a Revolução Cubana e alguns dos seus desdobramentos como o evento impulsionador do ímpeto criativo que paulatinamente levou ao cumprimento do “Cinema Tricontinental”. A persistente menção a tal acontecimento nos textos e nas correspondências escritas por Glauber Rocha indica que o êxito daquela revolução desempenhou sérias implicações sobre as suas convicções cinematográficas. É como se a vitória cubana houvesse inspirado a crença de consolidar os anseios artísticos vinculados a uma prática cinematográfica afinada com as lutas de libertação coetâneas na medida em que a resistência cubana contra o poder estadunidense produzira resultados. Na concepção glauberiana, a atividade cinematográfica não poderia fazer concessão alguma aos valores que legitimavam as dominações e as desigualdades sociais. Por isso, o cinema de espetáculo, de comédia, de suspense, de aventura, enfim, difusor de cenas evasivas e fabulosas, tipicamente hollywoodiano, concentrava o que Glauber Rocha compreendia como sendo esteticamente desprezível, pois traduzia uma visão do mundo enganosa. Uma vez que a efervescência revolucionária da época demandava a crítica, a dúvida e a reflexão, considerou esse tipo de cinema fadado ao colapso, detentor de qualidades artísticas sem fundamento real.

Diante das potencialidades liberadoras suscitadas pela nova conjuntura histórica, importante é a postura do cineasta cuja atividade se pauta pela recusa a sacrificar a expressão de uma ideia. Ou melhor: ideia a demonstrar a não compatibilidade com as injustas condições políticas e sociais vigentes e que tenciona agir decididamente no seio da sociedade como fator indutor de profundas transformações. Portanto, a matéria cinematográfica passa a ser entendida como aliada das mudanças sociais, e o ofício do cineasta orientado pela tarefa de recriar o mundo, desmistificando-o por meio do questionamento capaz de exprimir aos subjugados a “verdade” de sua condição. Isso porque na produção cinematográfica em voga, “o público burguês se reconhece graças ao liberalismo que aceita todos os personagens menos [...] os danados da terra do cinema terceiro-mundista”.¹¹¹ Ao contrário, o cineasta “terceiro-mundista”, firme no propósito de expressar uma ideia não pactuante com as condições

¹¹¹ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. p. 105.

sociopolíticas desiguais, “recria o mundo e [...] responde às alienações [...]. A ‘Verdade Cinematográfica’ é a imposição de movimentos ideo-audio-visuais revolucionários”.¹¹² Ao proceder dessa maneira, perseguindo a “verdade” de ideias audiovisualmente revolucionárias, o cineasta questionava as aberrações que regiam a vida social e que fomentavam as agruras coletivas.

À medida que a inspiração política se integrava à vivacidade artística para constituir o ato criativo socialmente inconformado, o exercício cinematográfico também atuava como resposta ao contexto histórico marcado por revoluções. Ao ponderar sobre o caráter da atividade cinematográfica como operação que responde aos feitos revolucionários de um período, Glauber Rocha estabeleceu o lugar que a Revolução Cubana ocupava em seu pensamento e em sua prática de cineasta. O fato de um povo alcançar êxito em sua luta por autodeterminação parecia tornar críveis as expectativas de libertação. O processo mais amplo da insurreição afro-asiática agora ressoava em território latino-americano. Em tais circunstâncias não constituía um disparate supor que o exemplo cubano poderia se alastrar em escala continental. Mas o que isso tem a dizer a respeito da noção cinematográfica glauberiana?

Respondo que a inventividade do cineasta foi impulsionada por esse estado geral de exigência revolucionária, ao qual explicitamente aderiu ao transformá-lo em possibilidade artística e que, portanto, participava da origem de obras. O frenesi que a Revolução Cubana infundiu no ânimo do ainda jovem Glauber Rocha foi de tal monta que ele chegou a negar ao cinema qualquer função artística. No despontar da década de 1960 chegara ao cúmulo de propor a utilização única do meio como plataforma de divulgação de princípios revolucionários. De alguma maneira, parecia pretender a supressão do experimento estético em nome de uma orientação cinematográfica a atuar como simples veículo de enunciados esclarecedores. É o que podemos ler numa correspondência enviada ao cineasta Paulo César Saraceni em março de 1961:

Escrevi um artigo negando o cinema. [...] Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui [...]. Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São [...] raçudos, jovens geniais. Estão fazendo um novo cinema, possuem uma grande revista, vários filmes longos e curtos. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário eu me suicido. Estou em processo para isto. Jamais serei um reacionário, um alienado,

¹¹² Idem. Ibidem. Loc. cit.

comprometido com a corrupção, o capitalismo, a escravidão. Creia-me, com sinceridade.¹¹³

O depoimento indiscutivelmente manifesta o fascínio que tanto o episódio da Revolução Cubana quanto o seu processo de consolidação provocaram em Glauber Rocha. Porém, esse arrebatamento é aqui acompanhado de uma forma de pensar que funda uma espécie de separação entre arte e política, como se o engajamento a que se via impelido por conta daquela nova circunstância histórica fosse tributário de um medíocre ponto de vista segundo o qual a ação revolucionária e a inventividade estética necessariamente atuassem em campos opostos. Mas apesar da gravidade daquelas declarações não há razões para levar adiante a hipótese de que o cineasta partilhava da ideia de subordinação instrumental da arte aos fins de propaganda política.

Na realidade, uma leitura atenta daquele depoimento permite entrever elementos que mais adiante fundamentarão o “Cinema Tricontinental”. Tanto o acento posto na realização de um “novo cinema” que se constitui paralelamente à construção de uma “civilização nova” quanto a proposta de aproximação dos cineastas latino-americanos por meio da constituição de um congresso podem indicar, por um lado, que as possibilidades de renovação política postas pela época demandavam uma prática cinematográfica também renovada; e, por outro lado, que o viés transnacional e a forma “independente” de filmar que particularizam o “Cinema Tricontinental” já vicejavam através do projeto de empreender um “congresso latino-americano de cinema independente”.

De fato, reprimir a experimentação da linguagem cinematográfica ou sujeitar a realização artística à completa proscrição do exercício estético são atitudes que de forma alguma se adequam aos preceitos fílmicos que Glauber Rocha impôs à sua atividade. Esse argumento será discutido adiante ao estudar o modo como as funções de “recado político” e empreendimento estético se fundiam no cinema que interessava a Glauber Rocha. Por ora, destaco que o trecho da correspondência transcrita elucidada o estado de espírito aguerrido que o advento da Revolução Cubana firmou no imaginário do cineasta e que ele agregaria à sua tarefa criativa com uma tenacidade que só cresceria. Se insisto nessas evidências históricas a apontarem para o influxo do acontecimento cubano sobre a imaginação do cineasta é porque considero que tal episódio foi decisivo para o despertar do sentimento “terceiro-mundista” em Glauber Rocha, o que confere identidade ao “Cinema Tricontinental”.

¹¹³ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 151.

E com o objetivo de atribuir bases mais sólidas a esse argumento, cito uma outra carta na qual o que antes só podia ser lido nas entrelinhas agora se torna patente. Enviada em maio de 1961 a Alfredo Guevara, cineasta fundador do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematograficos* (ICAIC), essa correspondência expõe com clareza o lugar que a Revolução Cubana passaria a ocupar nas orientações cinematográficas de Glauber Rocha, fornecendo a crença, as temáticas e o caráter transnacional de que o “Cinema Tricontinental” se nutriria:

Saúdo a nova República Socialista Cubana, não somente eu, mas todos os jovens universitários, operários, artistas e brasileiros que também iniciam *a grande luta contra o colonialismo e a opressão americana* [...]. Felizmente vocês venceram e proclamaram *o que significa esperança* para o nosso futuro latino: a República Socialista é *uma bofetada corajosa nos imperialistas*, é um desafio glorioso de um povo pequeno e pobre contra o monstro de Mr. Kennedy [...]. *Espero, com expectativa*, que vocês continuem na obra de construção social e também deste *cinema livre* da América Latina [...]. Por que Cuba não organiza um Encontro Internacional de Cineastas Independentes da América Latina com exibição de filmes e discussão de nossos problemas comuns? Seria uma forma de organizarmos uma *liga internacional latino-americana de cinema revolucionário*. Fica a ideia e aqui no Brasil estou disposto a trabalhar por isto.¹¹⁴

O combate contra o “colonialismo e a opressão americana”, a “esperança” oriunda da luta contra os “imperialistas”, a constituição de uma “liga internacional” de “cinema revolucionário” e a convicção de que um “cinema livre” está posto em mútua relação com uma situação revolucionária ou que esta reclama novas formas de orientação artística. Tais temas, suscitados pela Revolução Cubana, não somente estão na origem do pensamento cinematográfico que anos mais tarde conformaria uma teoria do “Cinema Tricontinental”, mas, por isso mesmo, constituem o ponto central do que se assiste em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. De grande relevância ao despertar do sentimento “terceiro-mundista” em Glauber Rocha, a vitória cubana abriu o caminho que levou à ideia de efetuar uma filmografia de viés transnacional, com temas e formas atinentes à situação revolucionária que pairava sobre o “Terceiro Mundo”, adquirindo abrangência e solidez cada vez maiores no modo do cineasta encarar e abordar o seu meio de expressão.

Se essa proposta foi inicialmente pensada em termos de América Latina antes da realização dos filmes que serão estudados, importa sublinhar que esse dado interessa e demanda o aprofundamento de sua análise. Muitas das questões desenvolvidas nessas obras foram alvo da preocupação do cineasta nos copiosos escritos assinados na segunda metade da década de 1960. Empenhar-se no estudo dessa produção textual que oferece ao seu leitor uma verdadeira teoria do “Cinema Tricontinental” é uma atividade indispensável para a melhor

¹¹⁴ Idem. Ibidem. p. 152-153, grifo nosso.

compreensão de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. E a esse fim será reservada a terceira seção da pesquisa. Por ora, tenho enfatizado a posição central ocupada pela Revolução Cubana no desencadeamento do sentimento “terceiro-mundista” em Glauber Rocha. Admitindo que os objetivos propriamente cinematográficos concentravam a atenção do cineasta, devo discorrer com um pouco mais de rigor sobre essa problemática.

É reconhecido o profundo abalo que a Revolução Cubana instaurou no decorrer da segunda metade do século XX. O episódio tornou célebres os lemas do anti-imperialismo norte-americano e do socialismo, até então talvez limitados aos grupos de esquerda. Da mesma maneira a ideia de revolução se tornou um assunto atual para os latino-americanos. Uma das implicações mais relevantes do acontecimento consistiu nas reformas que, após a queda do regime liderado pelo general Fulgencio Batista, foram empregadas em Cuba. Medidas adotadas, vale sempre frisar, numa época em que os conflitos característicos da Guerra Fria deram lugar aos conhecidos golpes de Estado no restante da América Latina. Das resoluções castristas, uma, particularmente, é de grande interesse para o desenvolvimento desta pesquisa. E, como tal, deve ser posta em destaque. Falo da política cultural de integração latino-americana e de incremento à realização artística que teve como efeito elevar Cuba ao posto de notável zona de intercâmbio entre intelectuais e artistas latino-americanos.

115

Com esse dado é possível encaminhar a problemática acima levantada e que trata do reconhecimento do nexos existente entre os efeitos da Revolução Cubana no cenário histórico da segunda metade do século passado e o despontar do sentimento “terceiro-mundista” em Glauber Rocha. Na verdade, já esbocei o caminho a ser trilhado ao tratar daquela correspondência encaminhada em maio de 1961 ao então diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, Alfredo Guevara. Pelo volume de cartas que ambos enviaram um ao outro é razoável falar de um conjunto epistolar do qual sobressai o fato de que a experiência revolucionária cubana gradativamente ativou em Glauber Rocha o desejo de estender o raio de ação de sua prática cinematográfica aos problemas do “Terceiro Mundo”. Todavia, aos objetivos deste estudo considero desnecessário abordar o conteúdo de todas estas correspondências, uma vez que não me proponho a focalizar as relações estabelecidas entre Glauber Rocha e o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica. Isso porque o “Cinema Tricontinental” pauta-se pela ideia de constituir uma cinematografia à altura dos esforços despendidos pelos movimentos atuantes em prol da libertação dos países do

¹¹⁵ SADER, Emir. *Século XX: uma biografia não autorizada*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 103.

“Terceiro Mundo”, uma filmografia que representasse no plano artístico a perseverança de todos os povos engajados em suprimir a repressão.

A certeza de que os ultrajes resultantes da dominação imperialista excediam os limites nacionais e de que o cinema a ser posto em prática deveria repercutir a indignação dos povos oprimidos deu lugar, a princípio, à proposta de organizar um empreendimento cinematográfico a englobar toda a América Latina. A exitosa insurgência cubana contra o “colosso” estadunidense esteve na base desse plano de construção de um cinema revolucionário latino-americano, sendo fundamental para o seu incitamento. À medida que reforçava a defesa de uma orientação cinematográfica que conjugava política e estética, o levante cubano fomentava a realização artística. Nessas circunstâncias históricas, em que as chances de libertação eram bem mais do que simples quimeras, é válido argumentar que o contexto histórico alimentava o inconformismo que Glauber Rocha impôs ao seu ofício. E o sopro de ânimo advindo da mencionada política cultural de integração latino-americana tencionada por Cuba fez irromper o sentimento “terceiro-mundista” que o cineasta praticaria à farta nos anos seguintes por meio do “Cinema Tricontinental”.

E para ratificar a hipótese aventada, recorro uma última vez às correspondências trocadas entre Glauber Rocha e Alfredo Guevara. Dessa vez, o processo de finalização do primeiro filme de longa-metragem dirigido por Glauber Rocha, “Barravento” (1961), fornece bem mais do que pistas que permitem intuir que as circunstâncias derivadas da Revolução Cubana estão na origem da exaltação “terceiro-mundista” que o cineasta aplicaria ao domínio do cinema. As cartas trocadas com o diretor do ICAIC durante os anos de 1960 e 1961 são assinaladas pela preocupação com a projeção de “Barravento” no exterior. Dessas correspondências sobressai o interesse de Glauber Rocha e de Alfredo Guevara em planejar um sólido projeto de intercâmbio das cinematografias latino-americanas. Regulado pelo compromisso político-estético, pretendia uma cinematografia empenhada na luta contra os imperialismos e contra todas as outras formas de opressão, sem que tal esforço significasse a sujeição dos aspectos propriamente artísticos à mensagem política. A ideia parece ser a de que um tempo revolucionário solicitava obras politicamente empenhadas cuja forma artística deveria ser igualmente revolucionária.

Além de expressar com euforia o seu entusiasmo pela Revolução Cubana e pelo movimento cinematográfico dela proveniente, uma correspondência enviada por Glauber Rocha em 27 de dezembro de 1960 compara a situação de exploração a que determinados segmentos sociais estavam sujeitos no Brasil com a situação social cubana anterior à Revolução. E destaca a importância da realização de um intercâmbio entre os dois países,

deixando entrever que naquele contexto histórico um “novo” e “verdadeiro” cinema deveria ocupar lugar de destaque. Leiamos:

O nosso filme, ‘Barravento’, versa sobre o problema social dos negros pescadores do litoral da Bahia, que é uma situação terrível de exploração igual a muitas outras classes do Brasil. É uma produção independente, rodada por uma equipe jovem que pretende desenvolver um cinema verdadeiro [...]. ‘Barravento’, cujo significado é ‘transformação’, ‘revolução’. Fala alto pela necessidade das classes negras e exploradas levantarem um grito contra a exploração [...]. Por isto, oferecemos este filme para, em breve, ser exibido em Havana [...]. Poderíamos, inclusive, fazer um intercâmbio: poderíamos trocar ‘Barravento’ por ‘Histórias de la Revolución’, o filme de vocês [...]. Distribuiríamos o filme de vocês no Brasil e vocês distribuiriam o nosso em Cuba. Se isto não for possível, poderíamos estudar outra fórmula. Temos grande interesse de exibir ‘Barravento’ em Cuba, pois este filme é um retrato do Brasil que sofre, muito parecido com Cuba antes da revolução. E mostra que também em nossa pátria a juventude está alerta para tomar posições definidas em relação aos sofrimentos de nosso povo. Gostaria de receber uma carta sua, explicando quais as possibilidades de maior intercâmbio entre o cinema brasileiro e o novo cinema cubano.¹¹⁶

Dias depois, em 4 de fevereiro de 1961, Alfredo Guevara respondeu ressaltando o quanto a interação dos cineastas da América Latina era por ele ambicionada, sublinhando a relevância de uma cooperação mútua das várias cinematografias. Aproveitou a ocasião para enfatizar que o caráter artístico e politicamente atuante do cinema não poderia estar sujeito aos imperativos empresariais e meramente lucrativos da indústria cinematográfica, como se estivesse a fazer referência ao alienante cinema produzido em conformidade com as diretrizes hollywoodianas.

Conforta saber que por toda América Latina brota un nuevo movimiento cinematográfico, pleno de fuerza y sinceridade, y capaz de remover los podridos cimientos de una indústria que generalmente olvida que trabaja con un material precioso, el arte. Según puedo apreciar por el argumento de *Barravento*, se trata de un film no solo bien realizado y fotografado, sino también valeroso y combatiente. Estamos en disposición de exhibirlo en Cuba [...], la colaboración entre nuestras dos cinematografías es para nosotros lo más deseado. [...] Espero que nuevos planes y realizaciones hagan de su trabajo en *Barravento* toda una corriente, y le aseguro que con sus letras y mi carta, con su film y los nuestros, se abrirá un período de verdadera amistad y colaboración, como lo queremos con los movimientos cinematográficos de verdadera calidad de toda America Latina [...].¹¹⁷

¹¹⁶ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 132-133.

¹¹⁷ O trecho corresponde na tradução é: “Conforta saber que por toda a América Latina surge um novo movimento cinematográfico, cheio de força e sinceridade, e capaz de remover os fundamentos podres de uma indústria que geralmente esquece que trabalha com um material precioso: a arte. Como posso apreciar pelo argumento de ‘Barravento’, trata-se de um filme não somente bem realizado e fotografado, mas também corajoso e combatente. Estamos em disposição de exibi-lo em Cuba [...], a colaboração entre nossas duas cinematografias é para nós muito desejada. [...] Espero que novos planos e realizações façam de seu trabalho em ‘Barravento’ toda uma corrente, e lhe asseguro que com seus escritos e minha carta, com seu filme e os nossos, surgirá um período de verdadeira amizade e colaboração, como queremos com os movimentos cinematográficos de

Glauber Rocha, por seu lado, respondeu a essa carta em 3 de março de 1961, dispondo-se a escrever artigos sobre o “Cinema Novo” brasileiro para que Alfredo Guevara os publicasse no periódico “Cine Cubano”, além de buscar organizar, no Brasil, a divulgação do cinema realizado em Cuba – tudo isso em prol da articulação eficiente das relações entre os dois países.¹¹⁸ Fica evidente que em face do que Gérard Chaliand chamou de o “espectro revolucionário” que pairava sobre o período, Glauber Rocha e Alfredo Guevara orientaram suas atitudes para o alcance de um objetivo comum. Qual seja, o de rechaçar a força das formas cinematográficas dominantes por meio de uma ação em bloco, orientada para a constituição de uma espécie de Internacional Cinematográfica Latino-Americana, cujo interesse em firmar uma linguagem cinematográfica destinada a rechaçar a impotência política do cineasta e a inércia do espectador significava minar os fundamentos da imagética hollywoodiana promotora da evasão. Fica-se, portanto, perante uma sucessão de táticas com vistas à consecução de tal objetivo.

Para o êxito de uma empreitada tão audaciosa, o apoio e a prontidão de cineastas realmente comprometidos afigurava-se para Glauber Rocha como um componente crucial. Para conquistar a adesão de supostos adeptos lançou mão do convencimento para atizar a índole daqueles que considerava serem capazes de oferecer tão forçosa contribuição. Para que uma verdadeira “guerrilha” cinematográfica latino-americana pudesse ser deflagrada, a exaltação de ânimo parecia ser uma arma eficaz desde que as razões para o combate fossem persuasivas o bastante a ponto de acirrar a disposição dos lutadores. E nesse caso os escritos de Glauber Rocha são um convite para que se reconheça os meios de que ele dispôs para levar a cabo o seu desígnio. Pretendendo alcançar a aderência dos amigos “cinemanovistas” Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade ao mencionado propósito, escreveu-lhes em 13 de junho de 1961 uma carta na qual solicitava suas cooperações com o furor que se tornava um elemento cada vez mais típico de sua personalidade. Eis o seu apelo:

[...] eu já estou articulado com os cubanos, articulado demais. [...] se vocês já têm ligações com os argentinos, então podemos fazer um movimento ambicioso, sul-americano, um movimento de força, independente, capaz de derrubar a porcaria de GEICINES¹¹⁹ e estas lesmas cretinas do nosso velho cinema. [...] *História de*

verdadeira qualidade de toda a América Latina”. BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 136-137, tradução nossa.

¹¹⁸ Idem. *Ibidem*. p. 139.

¹¹⁹ Criado durante o período em que Jânio Quadros fora presidente do Brasil, através do Decreto N° 50.278, de 17 de fevereiro de 1961, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), pretendia dar incentivo à indústria cinematográfica e estava diretamente subordinado à Presidência da República. Afinado com os preceitos “cinemanovistas” de realização de um cinema livre, independente, politicamente empenhado, Glauber

*incesto, de traição humana, Bem e Mal [...] estão falsamente colocadas em nosso momento. Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente [...]. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. [...] Compreendo [...] que nossa ambição de puristas e formalistas deve ser esquecida.*¹²⁰

Afora a busca da anuência dos cineastas cujas orientações cinematográficas eram relativamente próximas daquelas que fundamentavam o trabalho de Glauber Rocha, a citação é elucidativa da concepção de cinema que considerava a mais apropriada para a época revolucionária que vivenciava com intensidade. O formalismo estético por si mesmo, desvinculado do posicionamento político aguerrido que infunde no filme os necessários questionamentos políticos e sociais, é componente a ser desprezado. O momento vivido, pleno de possibilidades transformadoras, revolucionárias, não comportava obras realizadas por artistas cuja identidade marcada pelo fato de serem homens nascidos no “Terceiro Mundo” desautorizava a abordagem de temas mais consonantes com as angústias existenciais burguesas, desprovidas de preocupações sociais mais abrangentes.

Tendo em vista o que até aqui foi apresentado, presumo ser legítimo afirmar que a Revolução Cubana e seus desdobramentos no âmbito da política cultural animaram o “terceiro-mundismo” cinematográfico que nos anos posteriores Glauber Rocha passaria a praticar com redobrado vigor. Em carta enviada a Alfredo Guevara em 21 de novembro de 1962 chegara a externar o desejo de realizar um filme que unisse os povos latino-americanos nos mesmos ideais de “justiça e liberdade”. Ademais, o embargo dos Estados Unidos a Cuba iniciado em fevereiro daquele ano, bem como a crise dos mísseis de outubro de 1962, foram acontecimentos que parecem ter vertido definitivamente a inspiração “terceiro-mundista” que alicerçaria a atividade glauberiana a partir da segunda metade daquela década. Da seguinte maneira expressou sua posição diante de tais acontecimentos, reafirmando com ânimo redobrado o que o exemplo cubano representava para si e de que modo repercutia em sua atividade:

Aqui recebemos, acompanhamos e lutamos contra o bloqueio sórdido do Kennedy e mais uma vez sentimos Cuba como nervo de nossa própria carne. Somos irmãos do mesmo continente e da mesma cultura e Cuba não morreria sozinha, porque todos estaríamos morrendo com ela caso os foguetes americanos caíssem sobre vocês. [...] Estou pensando num grande filme sobre a América Latina e cujo plano inicial seria ‘America Nuestra’ (‘América nossa’) que poderia ser realizado em Cuba, Argentina, Brasil, México, num sistema de co-produção, mas produzido também em todos os outros países para equipes locais fixarem o drama da América em luta. Seria um

Rocha de modo constante e persistente dirigiu críticas ácidas não apenas ao GEICINE, mas também aos outros órgãos reguladores da produção cinematográfica brasileira.

¹²⁰ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 157-158, grifo nosso.

filme de três ou quatro horas – e o epílogo seria *CUBA socialista como exemplo diante de nós outros oprimidos e explorados*.¹²¹

A despeito do papel da Revolução Cubana e das suas repercussões no desencadeamento do sentimento “terceiro-mundista” que Glauber Rocha assimilaria à sua prática cinematográfica, constatação novamente exemplificada pela citação acima, o fato é que os textos assinados no início da década de 1960 já indicam que as lutas de libertação do “Terceiro Mundo” serviam de estímulo à elaboração de uma orientação política-estética adequada a uma concepção cinematográfica internacionalista que aos poucos se delineava. O início da guerra de independência de Angola contra o colonialismo português em fevereiro de 1961; o assassinato em maio do mesmo ano do ditador da República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo Molina; as lutas de libertação sucedidas em todo o continente africano; enfim, toda aquela “instabilidade” política e social geradora de revoluções que distinguia o “Terceiro Mundo” era sentida por Glauber Rocha como inspiração criativa da qual nasceria um cinema igualmente revolucionário. É o que se pode observar no trecho de uma correspondência datada de junho de 1961:

[...] cada dia fico mais na esquerda e o exemplo de meus amigos cubanos e agora a morte do ditador Trujillo e a rebelião de Angola e toda a emancipação africana mostram que os países novos serão os líderes do mundo dentro de mais algum tempo: que do Brasil, Argentina, Cuba e outros latinos nascerão filmes fantásticos [...].¹²²

Da passagem transcrita constata-se o arroubo que a insurgência “terceiro-mundista” provocava em Glauber Rocha, indivíduo atentíssimo aos abalos políticos e sociais de sua época, os quais eram imediatamente apreendidos como movimentos que dele requeriam uma postura cinematográfica aguerrida condizente com o potencial revolucionário do “Terceiro Mundo”, traduzido nos diversos embates travados em escala transcontinental. A criação artística em tempos revolucionários deveria se alimentar da insatisfação manifestada pelos dominados naquela ocasião. O ato inventivo era municiado pelo confronto entre dominadores e dominados, que se convertia em iniciativa de arte de tal modo que o cineasta associava a nova vaga de resistência aos imperialismos ao nascimento de uma cinematografia original. A denúncia impetuosa e a força anticonformista que deveriam fundamentar essa filmografia em todos os seus aspectos, desde os temáticos aos formais, simultaneamente extrairia o seu vigor

¹²¹ Idem. Ibidem. p. 175-176, grifo nosso.

¹²² Idem. Ibidem. p. 157.

dos movimentos revolucionários, radicais e de libertação do “Terceiro Mundo” e deles seria o equivalente artístico.

A segunda metade da década de 1960 testemunha o amadurecimento dessa forma de pensar e de operar, o que pode ser apreciado nesta declaração feita a Jean-Claude Bernardet nos idos de 1967: “Minha idéia agora é que não podemos fazer um cinema revolucionário numa linguagem velha. [...] *O cinema tem de entrar no território da linguagem como a América no território da revolução*”.¹²³ Esse pequeno trecho de uma correspondência, embora bastante breve, mas pleno de significado para o entendimento das concepções cinematográficas defendidas por Glauber Rocha, é resultado da impressão causada pelo filme “Todas as mulheres do mundo”, dirigido por Domingos de Oliveira, sucesso brasileiro de crítica e de público, premiado no Festival de Brasília em 1966. Tal filme é o ponto de partida para Glauber Rocha reafirmar suas ideias acerca da relação entre linguagem cinematográfica e a época revolucionária.

Desde que a comunicação com o público seja estabelecida por meio de uma linguagem vinculada aos cânones do realismo burguês será considerada “velha”, pois incapaz de expressar o inconformismo político e social que a conjuntura vivida demandava. Uma obra cujo tema aborda a vida de um jornalista sedutor que passa a maior parte do seu tempo paquerando belas mulheres nas praias cariocas e que, ao encontrar o verdadeiro amor, passa a enfrentar o dilema de desistir de todas as mulheres do mundo para viver com uma só, não corresponde aos imperativos da época. Ao contrário, é deplorável porque contribui para a manutenção do estado de coisas, divulgando valores tipicamente pequeno-burgueses através de uma forma cinematográfica que ao fim e ao cabo é promotora da alienação.

A boa consciência gerada por uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem é o pior. ‘Todas as mulheres’ comunica. Mas comunica o quê? O otimismo, o moralismo pequeno-burguês, os valores de uma sociedade apodrecida. É um filme conformista, alegre, por isto comunica. Comunica e aliena. Comunica e silencia. Comunica e colabora com o status. Toda a esquerda festiva louvou ‘Todas as mulheres’ e ninguém ousou criticar este terrível aspecto.¹²⁴

A única opção para uma cinematografia que pretenda estar à altura da era de esperança revolucionária inaugurada pela irrupção da “euforia terceiro-mundista” é incorporar as problemáticas epocais num nível de expressão revolucionário. É preciso atacar a linguagem cinematográfica comprometida com os imperialismos que suscitam a alienação para dotar o cinema de um aspecto revolucionário assim como o “Terceiro Mundo” se move no território

¹²³ Idem. Ibidem. p. 282, grifo nosso.

¹²⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

da revolução. É forçoso admitir, então, que a partir da segunda metade da década de 1960 o “terceiro-mundismo” adquiriu maior densidade teórica no trabalho de Glauber Rocha. Ao longo desse período, o cineasta redigiu uma série de escritos nos quais apresentou um projeto cinematográfico consagrado a definir e consolidar uma via para o cinema revolucionário do “Terceiro Mundo”. Ainda que essa proposta, inicialmente, buscasse traçar os caminhos a serem percorridos pela produção latino-americana, é imprescindível afirmar que Glauber Rocha gradualmente estendeu a abrangência de suas formulações aos três continentes empenhados em concretizar uma real libertação.

2.2- A questão da “internacionalização da revolução” nos quadros da Revolução Cubana, a Conferência Tricontinental e o “terceiro-mundismo” cinematográfico: o “Cinema Tricontinental” em perspectiva relacional.

O impacto da “euforia terceiro-mundista” no despontar do “Cinema Tricontinental” deve levar em conta outros fatores além da repercussão alcançada pelo triunfo e pela consolidação da Revolução Cubana na primeira metade da década de 1960, que, sem dúvida, realizada no “quintal” dos Estados Unidos, foi capaz de infundir esperança, especialmente entre os setores das esquerdas latino-americanas. É preciso ressaltar que nessa conjuntura o modelo de socialismo soviético era questionado por ser considerado burocrático e demasiadamente acomodado à ordem internacional imposta pela Guerra Fria. Incapaz, portanto, de promover as tão almejadas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais. Nesse sentido, o modelo soviético seria contestado, por exemplo, a partir das próprias estruturas partidárias comunistas na Tchecoslováquia, invadida pelos tanques de guerra do Pacto de Varsóvia em 1968 com o objetivo de frear a chamada “Primavera de Praga”. Por outro lado, a “Grande Revolução Cultural Proletária” em curso na China a partir de 1966 também era encarada por segmentos da juventude de todo o mundo como uma resposta à burocratização de inspiração soviética.

Segundo Perry Anderson, a atração do maoísmo na década de 1960 esteve baseada na disseminação de “imagens ideais” da “Revolução Cultural” projetadas no exterior. Dentre elas, o autor destacou: a oposição ao processo de burocratização nos países socialistas; a ênfase na ação espontânea das massas no processo de ruptura da divisão entre o campo e a cidade, entre o trabalho manual e o trabalho intelectual; o uso do entusiasmo e da energia da juventude; a administração popular direta; o igualitarismo social em oposição às forças do mercado; e a política externa de solidariedade com as demais nações do “Terceiro Mundo”.

¹²⁵ O distanciamento do socialismo soviético e a continuidade das lutas de emancipação nacional pareciam abrir então novas alternativas, libertadoras, de caráter “terceiro-mundista”, ou seja, diferentes daquela polarização típica da Guerra Fria encerrada no conflito entre os alinhados à União Soviética e os aliados dos Estados Unidos. Não à toa, em artigo intitulado “Existe uma estética do Terceiro Mundo?”, Roberto Schwarz escreveu que o “terceiro-mundismo”,

encabeçado por figuras como Nehru, Nasser ou Castro, que propositadamente fugiam à classificação, [...] deu a muita gente a impressão de inventar um caminho original, melhor que capitalismo ou comunismo. Daí o clima de profetismo e vanguarda propriamente dita que se transmitiu a uma ala de artistas e deu a envergadura e vibração estético-política a seu trabalho. ¹²⁶

Esse “clima” influenciou na elaboração teórica e prática do “Cinema Tricontinental”. Portanto, na próxima seção, quando forem analisados os textos através dos quais gradativamente Glauber Rocha compôs o arcabouço teórico dessa aposta cinematográfica internacionalista, será preciso ter em mente que tanto a sua referência quanto a sua inspiração imediata está profundamente relacionada, dentre outros, aos rumos que a Revolução Cubana tomou a partir da segunda metade da década de 1960. Daí a necessidade de discorrer um pouco mais acerca dessa questão. Mais precisamente, cabe frisar que apesar de depender do apoio soviético nas esferas militar, econômica e política, Cuba soube salvaguardar sua própria independência diante da União Soviética no período de adaptação à complexa realidade da Distensão (Détente). Isto é: se não podia prescindir dos auxílios de sua longínqua protetora, Cuba conservou diante dela uma autonomia que lhe permitiu continuar a denunciar a subordinação dos governos latino-americanos às imposições norte-americanas.

A melhor arma de Cuba diante da URSS é o golpe que significaria para o prestígio russo a ruína da experiência socialista na ilha do Caribe. Numa fase em que a diplomacia soviética não tem conseguido utilizar em vantagem própria vitórias espetaculares, [...] em que a coesão interna do bloco socialista mostra evidentes sinais de esgotamento, essa nova humilhação política poderia significar a ruína, se não do papel dirigente da URSS, pelo menos dos seus atuais governantes. Cuba, por conseguinte, soube explorar do melhor modo possível a situação em que se viu no tabuleiro mundial. Mesmo assim, não é fácil admitir que se trate de uma solução definitiva. A tentação de modificá-la, favorecendo a urgência de revoluções socialistas na América Latina continental, portanto, é muito grande. ¹²⁷

¹²⁵ ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 84-85.

¹²⁶ SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética do Terceiro Mundo? In: _____. *Que horas são?* Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 127.

¹²⁷ DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 267.

A solução revolucionária, assim, não obstante as pressões da União Soviética para que a revolução não fosse exportada, será fartamente pregada aos grupos de esquerda latino-americanos a partir de 1962. Entretanto, uma revisão dessa linha de atuação parecia se esboçar por volta de 1965. Além das resistências que a via revolucionária encontrava entre os partidos comunistas latino-americanos, os problemas econômicos enfrentados por Cuba, em grande parte derivados do bloqueio norte-americano, tendiam a ser resolvidos através de orientações fundamentadas em cálculos estritamente econômicos – contrariando, por exemplo, as convicções de Ernesto “Che” Guevara, para quem a recuperação do espírito revolucionário seria a maneira mais adequada de enfrentá-los. Desse modo, a Ilha “parecia orientar-se [...] para uma versão em escala reduzida da construção do socialismo em um só país”.¹²⁸

O que não significou, contudo, o abandono completo da orientação mais propriamente internacionalista. De fato, se nesse momento o apoio material aos movimentos revolucionários do continente tinha deixado de existir, bem cedo a tese revolucionária foi recolocada para toda a América Latina. O futuro da Revolução Cubana dependia da ressonância adquirida no âmbito latino-americano. A ampla simpatia desfrutada no continente só seria conservada desde que Cuba continuasse a apoiar as teses revolucionárias. Repudiá-las implicaria um novo alinhamento com os grupos não revolucionários. A manutenção do princípio revolucionário era a garantia da adesão dos grupos que se identificavam com Cuba no interior das esquerdas latino-americanas.

Daí o entusiasmo sempre renovado de Glauber Rocha com a Revolução Cubana, a ponto do evento se converter em um dos principais motores do pensamento cinematográfico que ocasionou a elaboração do “Cinema Tricontinental”, o qual foi claramente definido, como se verá, principalmente nos textos escritos em 1967. Aliás, foi exatamente a partir desse ano, e após a tentativa infrutífera de Ernesto “Che” Guevara de implantar o foco guerrilheiro na Bolívia, que a reafirmação da tese revolucionária se impôs. O que permitirá a Cuba socialista conservar “não apenas a adesão sentimental das esquerdas latino-americanas, mas também aquela de todas as pessoas que, nesse Continente, sentem o quanto há na forçada aceitação de uma ordem social que lhes foi brutalmente imposta”.¹²⁹

Expressando, a um só tempo, um protesto e uma esperança, aquela tese supunha a “estratégia de internacionalização da revolução”, que, como assinalou Luis Fernando Ayerbe,

¹²⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹²⁹ Idem. Ibidem. p. 268.

orientou a política externa cubana durante a segunda metade dos anos 1960.¹³⁰ Um evento marcante dessa nova conjuntura foi a Conferência Tricontinental sucedida em Havana em janeiro de 1966. Sua realização e seus desdobramentos adquirem relevância pois o “Cinema Tricontinental” daí extraiu não somente a sua denominação, mas ainda o estímulo que levou Glauber Rocha a elaborá-lo e praticá-lo. De fato, ao detalhar os motivos que o levaram a realizar “O leão de sete cabeças”, o cineasta demarcou a importância das questões advindas daquele contexto sobre sua atividade: “Achei que eu precisava ir à África para ter [...] mais noção do Terceiro Mundo. E pensei que um latino-americano fazendo um filme na África seria também um ato político e cultural de colaboração à *noção da luta tricontinental*”.¹³¹

Logo, a origem do “Cinema Tricontinental” encontra-se extremamente vinculada ao problema da “internacionalização da revolução” que se colocava naquela ocasião. Como tal, é necessário avançar um pouco mais na discussão dessa questão. A Conferência Tricontinental de Havana, celebrada entre os dias 03 e 15 de janeiro de 1966, adquire importância na problemática do “terceiro-mundismo” por ter congregado movimentos revolucionários e de libertação nacional da África, Ásia e América Latina.¹³² Ali compareceram oitenta e duas delegações assumindo posicionamentos provenientes dos três continentes, opondo-se francamente à colonização, ao imperialismo e seus impactos na política e na cultura. Em seus doze dias de atividades, elaborou-se uma interpretação da história mundial na qual colonialismo, imperialismo e neocolonialismo estão identificados, no exercício da dominação, como formas interconectadas.

A crítica do capitalismo, além da defesa da luta armada e da revolução como métodos de transformação do mundo, também caracterizou as posições defendidas na Conferência. Embora compartilhe com a Conferência de Bandung (1955) o caráter de movimento anticolonial e anti-imperialista, a Conferência Tricontinental não foi marcada pelo problema do não alinhamento tão caro aos chefes de Estado reunidos onze anos antes na Indonésia. Tanto que no decorrer da Conferência Tricontinental foi possível estabelecer a unidade contra um imperialismo bastante detectável: o estadunidense. Em linhas gerais, pode-se afirmar que a Conferência instalada na capital cubana foi capaz de congrega um “Terceiro Mundo” que

¹³⁰ AYERBE, Luis Fernando. *A revolução cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 71-72.

¹³¹ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 91, grifo nosso.

¹³² São escassas as pesquisas relativas à Conferência Tricontinental. Afora as referências gerais acerca do evento, presentes, por exemplo, nas obras dos mais variados autores que abordaram a Revolução Cubana, há poucos estudos específicos. Dentre os quais é possível destacar os de Said Bouamama e Robert J. C. Young. Na produção de ambos é possível notar a preocupação em tomar a Conferência Tricontinental como referencial para pensar a questão dos modos de internacionalização das resistências nos dias atuais. BOUAMAMA, Said. *La Tricontinentale*. Les peuples du Tiers-Monde à l'assault du ciel. Genebra, Paris: Éditions du CETIM, Syllepse, 2016. YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: an historical introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.

se esforçava pela obtenção de uma independência política, econômica e cultural cujo eixo ideológico se situava à esquerda. Com efeito, de acordo com um documento oficial elaborado pelo governo norte-americano, intitulado *The Tricontinental Conference of African, Asian and Latin American Peoples*:

An event of outstanding importance to the Free World took place in Havana on January 3 of this year. The Cuban capital was the site of what was *probably the most powerful gathering of pro-Communist, anti-American forces in the history of the Western Hemisphere*.¹³³

Ao fim da Conferência, dezenas de declarações gerais foram aprovadas, as quais, além de condenar o imperialismo estadunidense, determinavam a criação de mecanismos capazes de coordenar e unificar os esforços ali reunidos. Dentre eles, ressalta a fundação da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL). Merece acento o fato de que a Conferência Tricontinental contribuiu para fortalecer o papel de Cuba no sentido de manter vivo o ideário da revolução “terceiro-mundista”. De acordo com Luiz Alberto Moniz Bandeira, àquela altura tanto Fidel Castro quanto Ernesto “Che” Guevara assumiam posições coincidentes no que se referia

à necessidade de impulsionar a revolução no Terceiro Mundo. Castro não se submetera ao acordo de refrear a luta armada, estabelecido em novembro-dezembro de 1964, sob inspiração de Moscou, com os partidos comunistas ortodoxos, e convocara a Havana cerca de 430 representantes tanto da esquerda legal ou clandestina [...] dos três continentes, como dos movimentos nacionalistas mais radicais, para participar da Conferência Tricontinental, instalada [...] com o objetivo de criar uma Internacional revolucionária no Terceiro Mundo, a Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL).¹³⁴

Um outro desdobramento da Conferência Tricontinental assinalado pela historiografia foi a criação da Organização Latino-Americana de Solidariedade (OLAS), a qual, “como ondas – *olas* – estenderia a revolução através da América Latina”.¹³⁵ Ao realizar seu primeiro e único congresso em Havana, em agosto de 1967, a OLAS definiu como alguns dos seus

¹³³ U.S. Government. Introduction. In: *The Tricontinental Conference of African, Asian and Latin American Peoples*: a staff study prepared for the subcommittee to investigate the administration of the internal security act and other internal security laws of the Committee on the Judiciary United States Senate. Washington: 1966. Disponível em: <<http://www.latinamericanstudies.org/tricon/tricon1.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2018, grifo nosso. O trecho correspondente na tradução é: “Um evento de grande importância para o mundo livre aconteceu em Havana em 3 de janeiro deste ano. A capital cubana foi o local do que foi provavelmente o mais poderoso encontro de forças pró-comunistas e antiamericanas na história do Hemisfério Ocidental”.

¹³⁴ MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998. p. 562.

¹³⁵ ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. p. 17.

objetivos a organização dos esforços revolucionários no âmbito latino-americano, fornecendo ajuda logística, principalmente no que diz respeito a treinamento militar e cobertura de inteligência. Foi no quadro dessa radicalização política interna e externa que Cuba apoiou várias organizações armadas sul-americanas, dentre as quais é possível destacar as seguintes: “o Movimento Peronista Montonero, da Argentina, o Movimento de Libertação Nacional Tupamaros, do Uruguai, a Vanguarda Popular Revolucionária, o Movimento Revolucionário Oito de Outubro e a Aliança Libertadora Nacional do Brasil”.¹³⁶

Não obstante o compromisso de pôr fim à “exportação da revolução” ter se concretizado em 1970, o fato é que durante a segunda metade da década de 1960 aquele ideário se manteve vivo, por exemplo, através da ida de Ernesto “Che” Guevara para a África e a Bolívia. Que teria sido motivada não pelas divergências com Fidel Castro quanto às relações com a União Soviética, a qual fazia oposição às tentativas de deflagrar o movimento revolucionário na América Latina. Antes, inseria-se no projeto de “exportação da revolução” apoiado pelo próprio Fidel Castro.¹³⁷ À parte as divergências interpretativas referentes a essa questão, ressalto que esse ideário revolucionário de cunho internacionalista repercutiu sobremaneira no pensamento cinematográfico glauberiano, que passou a se orientar pela premissa de que ao cinema competia atuar de maneira análoga no campo da produção cultural.

Daí o esforço de Glauber Rocha em elaborar num conjunto de escritos redigidos na segunda metade daquela década um projeto cinematográfico que, em 1967, intitularia “Cinema Tricontinental”. É na esteira da “euforia terceiro-mundista”, sobretudo no que se refere à radicalização da Revolução Cubana associada aos desdobramentos da Conferência Tricontinental, que essa proposta cinematográfica internacionalista adquire envergadura. Mas a problemática “terceiro-mundista”, obviamente, não é apanágio exclusivo do cinema praticado por Glauber Rocha. Nessa conjuntura histórica, os mais variados campos da atividade humana no âmbito do “Terceiro Mundo” se voltaram para a crítica das agruras oriundas da ação imperialista. Entre as décadas de 1950 e 1960, afirmou-se um tipo de pensamento contestador das sujeições ligadas às práticas colonialistas/imperialistas que confluuiu para as práticas cinematográficas “terceiro-mundistas”.

Convém, então, abordar algumas das ideias desenvolvidas por Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Frantz Fanon. Que tipo de argumentação esses autores defenderam que possibilitam

¹³⁶ AYERBE, Luis Fernando. *A revolução cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004. p. 72.

¹³⁷ ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001. p. 17.

estabelecer a filiação entre o seu pensamento e as considerações tecidas anos depois por Glauber Rocha acerca do “Cinema Tricontinental”? Marc Ferro apontou para o surgimento de uma corrente discursiva, no final da década de 1950, denominada “terceiro-mundista”.¹³⁸ Dentre os princípios que a constitui, elaborados a partir do grito de revolta dos próprios dominados, subsiste a opinião geral de que a experiência colonialista/imperialista, ao invés de impulsionar o progresso, sustou o livre desenvolvimento dos povos subjulgados. A acusação maior é a de que o imperialismo somente atuou no sentido da exploração de riquezas e, assim, aniquilou toda a existência do oprimido.

Marc Ferro inscreve os nomes de Aimé Césaire e de Frantz Fanon como representantes dessa corrente discursiva. Incluirei nela Amílcar Cabral, reconhecendo que o seu pensamento apresenta pontos de semelhança com o ideário sustentado por aqueles dois autores. Dentre os questionamentos que motivaram o discurso “terceiro-mundista”, ressalta a crítica à noção de que os povos “inferiores” que não ascenderam aos valores “civilizados” do Ocidente seriam “bárbaros”. Todavia, em face dos atos condenáveis cometidos pelos dominadores, não seria um embuste aquele argumento? Em seu “Discurso sobre o colonialismo”, redigido em 1955, o poeta, dramaturgo e ensaísta martinicano Aimé Césaire sentenciou a impotência do Ocidente, dada a inexistência de qualquer justificativa para os crimes perpetrados contra os colonizados. Demolindo continuamente as proposições ligadas ao discurso civilizador, o autor indagou o real sentido da experiência colonialista/imperialista.

Investido de uma retórica altamente repreensora, afirmou que é necessário ver, pensar e responder com clareza: a obra colonialista/imperialista não foi evangelização ou atividade filantrópica – ela não pretendia expandir o nome de Deus ou fazer recuar os limites da ignorância. Longe disso, para Aimé Césaire, admitir o significado patente do expansionismo ocidental ao longo dos séculos é considerar a cupidez e o uso da força bruta. Constatação que o levou a atribuir aos agentes da dominação a alcunha de “bárbaros”, invertendo o estigma que as formações discursivas imperialistas impuseram aos povos não ocidentais. Daí a afirmação de que o empreendimento imperialista é a “testa de ponte de uma civilização de barbárie de onde pode, não importa a que instante, surgir a negação pura e simples da civilização”.¹³⁹ Decerto, o imperialismo, na visão do autor, longe de difundir a marcha da “civilização”, trabalhou para embrutecer e degradar o homem “civilizado”, excitando os instintos mais cruentos que redundaram no ódio racial e na banalização da violência. Tomarei

¹³⁸ FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 213.

¹³⁹ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971. p. 18.

mais um exemplo do “Discurso sobre o colonialismo” para reforçar que, na corrente discursiva “terceiro-mundista”, a negação do discurso civilizador aponta para a desumanização do homem ocidental. Aimé Césaire diz que

a acção e a conquista coloniais, baseadas no desprezo pelo homem indígena e justificadas por este mesmo desprezo, contribuem inevitavelmente para modificar quem as empreende. [...] o colonizador que, para sossegar a consciência, se habitua a ver no próximo o ‘animal’, é levado a tratá-lo realmente como a um animal, e tende objectivamente a transformar-se ‘em animal’. É esta acção, este volte-face da civilização, que importa assinalar.¹⁴⁰

Amilcar Cabral, por sua vez, partilhou das mesmas convicções de Aimé Césaire referentes ao juízo falso que marca o discurso civilizador do princípio ao fim. Nos seus escritos, o ataque incessante aos fundamentos do discurso civilizador foi realizado a partir da oposição ao domínio português na atual Guiné-Bissau e em Cabo Verde. Todavia, tal fato não faz com que seus questionamentos fiquem isentos da crítica ao imperialismo em geral. Ao contrário, a consciência “terceiro-mundista” em Amilcar Cabral é extremamente acentuada. Tanto que em sua concepção a luta contra o imperialismo português faz parte de um fenômeno global, que se desenrola em três continentes: “os povos oprimidos da África, Ásia e da América Latina são necessariamente chamados a desempenhar um papel decisivo na luta pela liquidação do sistema imperialista mundial, de que são as principais vítimas”.¹⁴¹

Mas como o escritor guineano constrói seu raciocínio? O importante é sublinhar que a sua objeção ao discurso civilizador tem a mesma natureza das réplicas de Aimé Césaire. Ela é operada com base na discrepância que há entre o enunciado da missão quase divina de “civilizar” e as consequências nefastas da opressiva política imperialista. Além disso, os seus textos lidam com os efeitos drásticos da dominação ocidental recorrendo ao clássico esquema da luta entre o bem e o mal. Assim, para Amilcar Cabral, a atuação portuguesa jamais teve uma ação positiva na África. Aos africanos, espoliados durante séculos, “o colonialismo português é um inferno; e onde reina o mal não há lugar para o bem”.¹⁴²

Novamente, o choque violento entre a “mentira” do discurso civilizador e a “verdade” de uma administração imperialista infame é o fator que impulsiona o discurso “terceiro-mundista”. No argumento da “inferioridade” africana jaz a “falsidade” que legaliza o poder para extorquir e oprimir: “ao classificá-lo como ‘não civilizado’, a lei oficializa a

¹⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 20-21.

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amilcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 220.

¹⁴² Idem. Ibidem. p. 59.

discriminação racial e justifica a dominação portuguesa em África”.¹⁴³ A disposição em combater os enunciados civilizadores percorre as linhas escritas por Amílcar Cabral. Em sua opinião, o mundo inteiro deve tomar ciência da calúnia que envolve a noção de civilidade ocidental. Basta todos notarem que o empreendimento imperialista fere o princípio filantrópico contido no discurso civilizador. Os homens interessados na “verdade [...] devem [...] observar verdadeiramente tudo o que se passa, e só depois poderão julgar da ‘influência civilizadora’ de Portugal. Quando souberem a verdade aperceber-se-ão da situação desesperada dos africanos”.¹⁴⁴

Da sórdida exploração dos recursos humanos e naturais ao brutal exercício da força, tudo contribuiu, segundo Amílcar Cabral, para conferir uma feição “desumana” à obra portuguesa. As questões colocadas pelos textos de Aimé Césaire e de Amílcar Cabral indicam que o arcabouço da corrente discursiva “terceiro-mundista” é constituído da seguinte forma: ao mesmo tempo em que o enunciado da “missão civilizadora” ocidental é citado, tal proposição é confrontada a uma realidade histórica cruel o bastante para invalidar a exatidão do discurso civilizador. Os “terceiro-mundistas” não se contentam em constatar a impostura dos argumentos legitimadores da dominação ocidental, mas, além disso, imputam aos “civilizadores” os mesmos epítetos depreciativos atribuídos aos povos mantidos sob o domínio imperialista. “Bárbaros”, “desumanos”, “animais”, são termos que passam a qualificar o caráter dos agentes da dominação.

Mas é preciso avançar na compreensão da estrutura do discurso “terceiro-mundista”. Ir além da afirmação de que os “terceiro-mundistas” evocam os atos condenáveis do imperialismo para trazer à baila a falsidade ideológica do discurso civilizador – o que lhes permite depreciar a experiência imperialista, qualificando-a como obra “desumana”, levada a cabo por homens “bárbaros”. Ultrapassar tais constatações significa dizer que o discurso “terceiro-mundista” comporta algo mais do que um mero julgamento moral. Na realidade, as “verdades” desveladas pelos “terceiro-mundistas” apontam para um ideal político. Nesse caso, a teoria fundamenta uma prática. Isto é, o discurso “terceiro-mundista” legitima a luta revolucionária, justificando o recurso à violência por parte do oprimido pela evidência de que a devastadora ação imperialista não foi uma atividade filantrópica.

À medida que a “missão civilizadora” ocidental transpõe como um embuste destinado a amparar a espoliação dos povos “inferiores”, o furor do colonizado, no interior da produção “terceiro-mundista”, não é concebido sob o ângulo do barbarismo. Pelo contrário, a

¹⁴³ Idem. Ibidem. p. 61.

¹⁴⁴ Idem. Ibidem. p. 59.

violência, aplicada ao combate contra a tirania imperialista, contém uma potência libertadora. Ela rompe os grilhões que mantêm aprisionado o homem dominado, infundindo-lhe ânimo para afastar de uma vez por todas o aflitivo estigma da inferioridade. A defesa incisiva da insurreição violenta do oprimido demanda tecer outras considerações a respeito da produção de Aimé Césaire e de Amílcar Cabral, incluindo à análise, desta vez, alguns aspectos do pensamento daquele que talvez seja um dos mais notórios “terceiro-mundistas”, Frantz Fanon. Convém, portanto, analisar o modo com que os três autores extraem de suas observações consequências políticas, dentre elas a de que a luta armada não é ilegítima.

Nesse sentido, a obra poética de Aimé Césaire é exemplar. Nela, a experiência do expansionismo ocidental é sempre associada a uma atividade responsável por semear a completa destruição. O poeta não apenas atesta a “mentira” existente no discurso civilizador, mas, além de averiguar que o imperialismo é irradiação do mal, ele sustenta que o seu exercício desnaturou qualidades sublimes. O que era resplandecente e puro, a cobiça estrangeira emporcalhou e desmoralizou: “África [...] enterraram até ao pescoço à coronhada a tua tiara solar e transformaram-na num colar imundo; [...] prostituíram a tua face pudica [...]”.¹⁴⁵ A coerção aplicada ao despojo das riquezas do continente logo rende uma feição animalesca ao empreendimento imperialista: “África [...] forçada / devassada / ó terra revolvida pela devassa / saqueada / tatuada / enorme corpo / espesso desfigurado / onde o duro focinho resfolegou”.¹⁴⁶ Na composição do discurso “terceiro-mundista”, imagens que atribuem ao imperialismo um aspecto bestial e ganancioso. E é contra essa ferocidade que corrói até os ossos dos povos oprimidos que os “terceiro-mundistas” reclamam a necessidade de pôr fim ao domínio estrangeiro.

Daí a exortação de Aimé Césaire: “[...] vai-te cão das noites / vai-te inesperado e magno / em minhas têmporas sangrando / seguras entre os dentes / a carne que me é fácil de mais reconhecer”.¹⁴⁷ O reconhecimento desse horripilante estado de coisas, a certeza e o pesar de ter a carne “devorada”, põe em movimento um ideal político destinado à transformação social. Aqui a dinâmica do discurso “terceiro-mundista” transita do simples julgamento moral para a legitimação de uma prática política. A violência do espoliado é regeneradora, não uma atitude “bárbara”. O furor do colonizado diverge da crueldade imperialista – ele não é ocasionado pela ganância. A luta armada, portanto, é uma resposta positiva aos longos séculos de humilhação. Dessa maneira, o uso das armas pode ser

¹⁴⁵ CÉSAIRE, Aimé. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970. p. 39.

¹⁴⁶ Idem. *Ibidem*. p. 40.

¹⁴⁷ Idem. *Ibidem*. p. 62.

justificado pela história, que traz à tona a “verdade” sobre a “barbárie” imperialista. Fator que confere autenticidade à violência do oprimido. Um último trecho da poesia de Aimé Césaire esclarece o que foi assinalado:

História eu conto a África que desperta os homens / quando sob a memória heteróclita dos chicotes / eles acumularam o negro fogo enrolado / e cuja cólera atravessou como um anjo / a espessa noite verde da floresta / História eu conto / a África que tem por armas / [...] África tu não tens medo e combates / melhor que nunca enfrenta de olhos nos olhos os governadores de saque [...].¹⁴⁸

Os versos de Aimé Césaire evidenciam que a retórica “terceiro-mundista” não se restringia a confrontar a “mentira” do discurso civilizador e a “verdade” sobre a selvageria imperialista. Ou seja, o poeta faz uso da contraposição entre “falso” e “verdadeiro” para validar a luta revolucionária. Assim compreendido, o evento discursivo sustenta moralmente a prática política da insurreição armada. Os textos de Amílcar Cabral corroboram a afirmação de que no cerne do discurso “terceiro-mundista” a expressão ideológica é entrelaçada à política. Aqui, a estrutura discursiva novamente extrapola o sentido de desmascarar a “farsa civilizadora”. Nas palavras de Amílcar Cabral, a “justiça social”, o “progresso” e o “bem-estar da humanidade” são bens valiosos que não pactuam com o “rosto monstruoso” do imperialismo.¹⁴⁹ Por essa razão, a reconquista da dignidade humana, sordidamente extirpada pela dominação estrangeira, tem como corolário o desenvolvimento da guerra revolucionária.

Da história irrompem inumeráveis exemplos que negam a veracidade do discurso civilizador: “uma análise objectiva do imperialismo enquanto fenómeno histórico revela que o domínio imperialista, com todo o seu cortejo de misérias, de pilhagens, de crimes e de destruição dos valores humanos e culturais, não foi senão uma realidade negativa”.¹⁵⁰ É a constatação da atrocidade imperialista, historicamente avalizada, que leva o discurso a desfraldar a bandeira em prol da ação política revolucionária. Os fatos históricos, por si mesmos, possibilitam “provar que o instrumento essencial da dominação imperialista é a violência”.¹⁵¹ Ocorre que o princípio da libertação, aqui, assenta na atuação revolucionária, que, por sua vez, implica a luta armada. Para justificar a cólera do colonizado, Amílcar Cabral estabelece que ela, ao fim e ao cabo, é qualitativamente diversa da brutalidade imperialista.

¹⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 80-81.

¹⁴⁹ ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 68-69.

¹⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 234.

¹⁵¹ Idem. Ibidem. p. 211.

Melhor: a “violência criminosa dos agentes do imperialismo” é diametralmente oposta à “violência libertadora” do oprimido.¹⁵²

Enquanto as armas erguidas pelas forças imperialistas supõem o triunfo da “barbárie”, pois servem aos propósitos da espoliação e da repressão, para os combatentes da liberdade estupidamente negada, “as mais belas flores [...] são as balas, os obuses, os projecteis de toda a espécie que lançamos contra as forças colonialistas em África”.¹⁵³ O conjunto desses traços que configuram o ideal político do discurso “terceiro-mundista” impregna a obra do psiquiatra e ensaísta martinicano Frantz Fanon. Seu escrito mais célebre, “Os condenados da Terra”, publicado em 1961, é pleno de consequências políticas. Ao traçar a personalidade do colonizado a partir das “iniquidades” que nortearam a administração colonial, o autor tornava justa a guerra revolucionária. A violência do espoliado, ao contrário da perversidade do opressor, não é uma aberração e nem é a confirmação da condição “bárbara” dos povos inferiores.

Esse argumento tão decantado pelo discurso civilizador, Frantz Fanon o pôs às avessas. Os tormentos a que o colonizador submeteu o colonizado, descrevendo-o como um ser bestial, realmente contribuiu para desumanizar o oprimido. No entanto, tal fato não decorre da natureza animalesca ou da incivilidade do colonizado, conforme proclamado na “linguagem zoológica” empregada pela teoria imperialista. Segundo o autor, a perda da humanidade é oriunda da incessante devastação promovida pela ação colonial, que carregou a existência do oprimido de insignificância. Contudo, a partir do momento em que a “massa colonizada” reclama a humanidade perdida, a violência deixa de ser destrutiva para se tornar criativa.

Ao passo que a violência do colonizador destrói, aniquilando os sistemas de referência da vida colonizada, o furor do oprimido regenera, pois cria homens novos, libertos do horror da opressão. É aí que a escrita de Frantz Fanon adquire aquela carga política tão peculiar ao discurso “terceiro-mundista”. O que a cólera do colonizado exprime não é a manifestação de instintos selvagens, mas sim o renascimento do oprimido, que é fruto da recusa de uma história caracterizada pela hecatombe colonial: “O aparecimento do colono significou, sincreticamente, morte da sociedade autóctone, letargia cultural, petrificação dos indivíduos. Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono”.¹⁵⁴ Dessa forma, a violência, voltada para o combate revolucionário, converte-se numa prática política

¹⁵² Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁵³ Idem. Ibidem. p. 198.

¹⁵⁴ FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 73.

redentora, pois opera de modo construtivo. Logo, “[...] a violência [...] pode constituir [...] a palavra de ordem de um partido político. Os quadros podem convocar o povo à luta armada”.

Como se nota, a emergência do “terceiro-mundismo” é acompanhada da crítica profunda aos efeitos oriundos dos séculos de dominação. A franca oposição às práticas colonialistas/imperialistas que caracteriza o discurso “terceiro-mundista” será incorporada pela produção cinematográfica do “Terceiro Mundo”. De fato, a carga libertária que envolve essa noção, identificável em diversos esforços para se livrar de determinadas concepções de política, sociedade, história e cultura, deve muito ao prestígio que as análises de Frantz Fanon adquiriram. A influência das suas argumentações sobre descolonização e violência, especialmente sua capacidade de pensar a descolonização como construção violenta, que, contudo, possui fins redentores, e, por isso mesmo, legitimava a denúncia e a luta anti-imperialistas, serviu de lastro para a cinematografia “terceiro-mundista”. Não por acaso, inúmeros manifestos produzidos por cineastas “terceiro-mundistas” na década de 1960 prestaram homenagem ao martinicano, enfatizando, “ao estilo de Fanon, a militância e a violência anticolonial”.¹⁵⁶

Por outro lado, embora a noção de “Terceiro Mundo” faça referência à África, à Ásia e à América Latina, foi nessa última região que no decorrer dos anos 1960 e início da década de 1970 houve a consolidação de uma produção cinematográfica pujante assinalada pelo engajamento político ligado à abordagem de temas como a descolonização, a exploração colonial, o subdesenvolvimento, a alienação e o neocolonialismo.¹⁵⁷ Um dos fatores explicativos consiste na popularidade que o neorealismo italiano adquiriu na América Latina, preparando o caminho para a consolidação do “terceiro-mundismo” cinematográfico. Além das visitas que cineastas neorealistas fizeram à América Latina com o objetivo de discutir as possibilidades de realizar versões latino-americanas do neorealismo, muitos cineastas latino-

¹⁵⁵ Idem. *Ibidem*. p. 56.

¹⁵⁶ STAM, Robert. *Cinema e Teoria do Terceiro Mundo*. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 118.

¹⁵⁷ Ricardo Antônio Souza Mendes afirmou que entre o final da década de 1950 e o início dos anos 1960 emergiu na América Latina uma corrente cinematográfica voltada para a discussão dos problemas dos países do “Terceiro Mundo”. Segundo o autor, baseado na análise de Alfredo Marino, a origem desta corrente teórica e cinematográfica relaciona-se às obras de Fernando Birri, Nelson Pereira dos Santos e Tomás Gutiérrez Alea, que, já nos anos 1950, sentiram a necessidade de elaborar “um novo cinema em benefício dos marginalizados”. Mendes prossegue ressaltando que os “adeptos desta corrente na América Latina compuseram um movimento intitulado por alguns por *Nuevo Cine Latino-americano*. Vários foram os diretores que se manifestaram através desta perspectiva cinematográfica do Nuevo Cine: Octavio Getino, Fernando Solanas, Fernando Birri, Miguel Littín, Helvio Soto, Raul Ruiz, Jorge Sanjinés, Tomás Gutiérrez Alea, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Rui Guerra, Walter Lima Junior, Cacá Diegues, Roberto Farias e outros”. MENDES, Ricardo Antônio Souza. *O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares*. *Revista Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2006.

americanos estudaram no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, em Roma. Dentre os quais o argentino Fernando Birri, o brasileiro Trigueirinho Neto e os cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.¹⁵⁸

A possibilidade de realizar um “cinema tecnicamente pobre, mas imaginativamente rico”, em oposição ao dispendioso e alienante modelo hollywoodiano, atizou o ânimo de cineastas e teóricos do “Terceiro Mundo”, que se posicionaram a favor de uma produção cinematográfica que correspondesse aos anseios e às experiências dos povos latino-americanos. Numa época em que Cuba ainda não abandonara por completo a “estratégia de internacionalização da revolução” e que as lutas de libertação dos povos colonizados não haviam cessado, ocorreu a consolidação de uma “ideologia cinematográfica terceiro-mundista” no final da década de 1960. Identificável numa série de ensaios-manifestos militantes – tais como “Estética da fome” (1965) e “Estética do sonho” (1971), de Glauber Rocha; *Hacia un tercer cine* (1969), de Fernando Solanas e Octavio Getino; e *Por un cine imperfecto* (1969), de Julio García Espinosa¹⁵⁹ –, aquela “ideologia” conclamava “a uma revolução tricontinental na política e a uma revolução estética e narrativa na forma cinematográfica”.¹⁶⁰

Apesar das suas especificidades, é possível destacar um traço comum nesses ensaios-manifestos: a noção de que a dependência latino-americana derivava do colonialismo cultural. A descolonização da cultura, portanto, tornava-se a palavra de ordem contra aquela aflitiva situação. Atuando inclusive no plano da linguagem cinematográfica, a ideologia neocolonial levava à adoção de formas estéticas e ideológicas afinadas com os interesses dominantes. A aspiração a um cinema técnica e artisticamente perfeito era denunciada pelo seu caráter reacionário, pois tendente a ocultar os problemas das desigualdades oriundos das mais variadas formas de dominação. Nesse sentido, confrontavam não apenas o imperialismo exercido pela imagética hollywoodiana, mas também as tradições comerciais dos seus próprios países, encaradas como colonizadas, alienadas e burguesas.

Foi justamente devido a essa convergência de ideias que alguns autores buscaram agrupar as produções desses cineastas sob algumas denominações. Ella Shohat e Robert Stam assinalam as dificuldades colocadas pelo termo “Terceiro Mundo” quanto à sua aplicabilidade

¹⁵⁸ STAM, Robert. Op. cit. p. 113.

¹⁵⁹ Para um estudo comparativo dos diversos ensaios-manifestos produzidos por cineastas latino-americanos como os argentinos Fernando Birri, Fernando Solanas e Octavio Getino; os cubanos Julio García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea; o boliviano Jorge Sanjinés e o brasileiro Glauber Rocha, consultar a fundamental obra “A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina”, escrita por José Carlos Avellar. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.

¹⁶⁰ STAM, Robert. Cinema e Teoria do Terceiro Mundo. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 115.

ao cinema. A princípio, destacam que o seu uso parece pertinente ao chamar a atenção para a produção cinematográfica africana, asiática e latino-americana, além do cinema minoritário realizado no “Primeiro Mundo”. No entanto, a existência de divergências entre alguns teóricos tem ocasionado alguns questionamentos relativos a classificações. Enquanto Roy Armes¹⁶¹ definiu de modo genérico o “Cinema do Terceiro Mundo” como um corpo de obras cinematográficas produzidas nos países que o abrangem, Paul Willemen¹⁶² optou por falar sobre o chamado “Terceiro Cinema” como um projeto ideológico caracterizado por um conjunto de filmes “que aderem a um certo programa político e estético, quer eles tenham sido produzidos no Terceiro Mundo ou não”.¹⁶³

Ocorre que o termo “Terceiro Cinema” empregado de forma tão abrangente pode gerar problemas pois tende a suscitar a ideia de um projeto concebido coletivamente. Na realidade, ele foi utilizado pelos cineastas argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino no final da década de 1960 para se referir a um tipo de realização que deveria repercutir no campo da produção cinematográfica os mais variados esforços de libertação dos povos do “Terceiro Mundo”. As lutas vietnamitas, os dez anos da Revolução Cubana, o desenvolvimento de um movimento de libertação mundial capitaneado pelos países do “Terceiro Mundo”, enfim, uma “situación histórica nueva a un hombre nuevo naciendo a través de la lucha antimperialista demandaban también una actitud nueva y revolucionaria a los cineastas de nuestros países e incluso de las metrópolis imperialistas”.¹⁶⁴

Foi durante a filmagem e as primeiras projeções clandestinas do filme *La hora de los hornos*¹⁶⁵, de 1968, que Fernando Solanas e Octavio Getino escreveram o manifesto *Hacia um tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. Foram eles os criadores e divulgadores da expressão “Terceiro Cinema”. O escrito se apresenta como uma defesa pelo engajamento de um cinema que cerre fileiras no combate pela libertação argentina, compreendida, todavia, como inseparável da luta pela liberdade mais ampla de toda a América Latina. O “Terceiro Cinema” preconizado pelos

¹⁶¹ ARMES, Roy. *Third World film making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

¹⁶² WILLEMEN, Paul. The Third Cinema question: notes and reflections. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul. *Questions of third cinema*. London: British Film Institute, 1989. p. 01-29.

¹⁶³ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O cinema do Terceiro Mundo. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 59.

¹⁶⁴ SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. *Hacia um tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo*. *RUA - Revista Universitária do Audiovisual*, São Paulo, UFScar, setembro 2010. Disponível em: < <http://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine/>>. Acesso em: 16 nov. 2018. O trecho correspondente na tradução é: “Uma situação histórica nova para um novo homem nascendo através da luta anti-imperialista também demandava uma atitude nova e revolucionária dos cineastas dos nossos países e mesmo das metrópoles imperialistas”.

¹⁶⁵ LA HORA de los hornos. Direção de Fernando Solanas e Octavio Getino. Argentina, 1968. (264 min).

cineastas se constitui como oponente do “Primeiro Cinema”, “nacido com la expansión del modelo cinematográfico norteamericano sobre el mundo, pero basicamente consecuencia de su expansión económica, política, militar y cultural”.¹⁶⁶

Quanto ao “Segundo Cinema”, persiste a necessidade do confronto, pois, embora questione certos valores dominantes na ideologia imperialista, essa crítica não avança nas discussões formais a ponto de promover a tão almejada “descolonização cultural”. Ou seja, “insuficiente para contribuir a la solución de las necesidades de desarrollo cultural e ideológico de nuestros pueblos”.¹⁶⁷ Contra esse panorama que faz da matéria cinematográfica um sinônimo de divertimento ou espetáculo, mas que por essa via implementa a perigosa colonização cultural, o “Terceiro Cinema” se identifica. Pois, se na situação propriamente colonial “la penetración cultural es el complemento de um ejército extranjero de ocupación”, nos países neocoloniais a cultura assume o papel de verdadeira força de ocupação. Daí a advertência contra a ameaça que representa a colonização cultural, que confere à dependência o caráter de normalidade. Essa “deformação cultural” objetiva fazer com que “el pueblo no conciba su situación de neocolonizado ni aspire a cambiarla”.¹⁶⁸

Assim, “la colonización pedagógica sustituye con eficacia a la policia colonial”. À aparência de normalidade a que os meios de comunicação mobilizados numa situação neocolonial relegam o grave problema da dependência, o “Terceiro Cinema” deve acionar a “descolonização do gosto”. Como? Liberando “verdades” que possam gerar “una posibilidad de indignación, de subversión”, as quais só podem nascer da disposição do cineasta revolucionário em operar “con su observación subversiva, su sensibilidad subversiva, su imaginación subversiva, su realización subversiva”.¹⁶⁹ Mas para se libertar, o artista latino-americano necessita criar uma antiestética. Elaborar formas que contrariem os padrões de beleza burgueses infundidos pela colonização cultural. O “Terceiro Cinema” só se realiza, portanto, quando dispõe da capacidade de rechaçar os padrões cinematográficos articulados “según la métrica impuesta por la cultura burguesa”. Somente situando-se nas “márgenes de lo conocido”, o “Terceiro Cinema” poderá “descubrir e inventar formas y estructuras cinematográficas nuevas que sirvan a una visión más profunda de nuestra realidad”.¹⁷⁰ Em suma:

¹⁶⁶ GETINO, Octavio. Algunas observaciones sobre el concepto del “Tercer Cine”. Apud AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 115.

¹⁶⁷ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁶⁸ SOLANAS, Fernando E.; GETINO, Octavio. Ibidem. p. 116.

¹⁶⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁷⁰ Idem. Ibidem. p. 128.

Solanas e Getino formularam um esquema tripartite que distinguia entre o ‘primeiro cinema’ (Hollywood e seus análogos ao redor do mundo); o ‘segundo cinema’ (os filmes de arte de um Truffaut na França ou de um Torre Nilsson na Argentina); e um ‘terceiro cinema’, um cinema revolucionário *composto fundamentalmente por documentários de guerrilha militantes [...]*.¹⁷¹

Os argumentos desenvolvidos por Fernando Solanas e Octavio Getino no manifesto publicado em 1969 foram mobilizados por Glauber Rocha em várias ocasiões e estão disseminados em seus escritos, particularmente naqueles elaborados entre os anos de 1965 e 1967 – os quais deram um contorno definitivo à proposta de efetivação do “Cinema Tricontinental”. Essa demarcação temporal não tem a finalidade de afirmar a originalidade de Glauber Rocha perante outros realizadores (o que a identificação cronológica poderia supostamente avaliar). Mesmo porque a problemática dos efeitos nocivos decorrentes da penetração das formas e valores estrangeiros através dos meios de comunicação já estava sendo fartamente discutida por vários autores ligados à corrente discursiva “terceiro-mundista” desde a década de 1950.¹⁷² Aceno com aquele dado tão somente para afirmar que o “Cinema Tricontinental” está sim vinculado ao “terceiro-mundismo” cinematográfico. Contudo, encaro a aposta cinematográfica internacionalista glauberiana como uma dentre as várias respostas dadas aos questionamentos incitados pela conjuntura da “euforia terceiro-mundista”. Do mesmo modo como a noção de “Terceiro Cinema” foi a resposta oferecida pelos cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino.

Ademais, indiretamente Glauber Rocha parece se opor à categoria de cineasta praticante de um “Terceiro Cinema” ao escrever sua “Estética do sonho” em 1971. Ao constatar que “arte revolucionária” foi a palavra de ordem no “Terceiro Mundo” durante toda a década de 1960, o cineasta buscou destacar o papel eminente desempenhado pelos artistas no processo revolucionário. A partir daí elaborou uma tipologia dessa “arte revolucionária”, classificando *La hora de los hornos*, que inspirou a escrita de *Hacia um tercer cine*, como “arte revolucionária útil ao ativismo político”. Assim o fez para proclamar seu distanciamento dessa proposta artística, cuja “descontinuidade”, segundo Glauber Rocha, “se deve fundamentalmente às repressões do racionalismo”, com o qual buscava romper na estética que conformava o “Cinema Tricontinental”.

¹⁷¹ STAM, Robert. Cinema e Teoria do Terceiro Mundo. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papius, 2003. p. 116, grifo nosso.

¹⁷² Já no início da década de 1950, Frantz Fanon discutia a questão da “neurose colonial” relacionada ao problema da “espectatorialidade cinematográfica”. O exemplo de Tarzan foi por ele utilizado em “Pele negra, máscaras brancas”, de 1952, para tratar do conceito de “identificação”. Concluiu que a “objetividade da mídia [...] trabalha sempre contra o nativo”. In: STAM, Robert. Op. cit. p. 117-118.

De fato, ao incorporar a “desrazão” ao seu projeto cinematográfico, o cineasta passou a conjugar revolução, sonho e misticismo na feitura do “Cinema Tricontinental”. À razão burguesa, “dominadora”, Glauber Rocha opunha a força do sonho e do misticismo “afro-índio” típicos da “cultura popular” como componentes capazes de configurar um “novo signo revolucionário”.¹⁷³ Não obstante o problema da “descolonização da cultura” que norteia a noção de “Terceiro Cinema” seja intrínseco ao pensamento cinematográfico glauberiano, creio que encerrar o “Cinema Tricontinental” naquela categoria não corresponde aos anseios glauberianos, seja pelas razões apontadas, mas também por outras que o termo suscita. Tanto que Ella Shohat e Robert Stam não só identificam o problema que há em enquadrar determinadas obras sob o rótulo de “Terceiro Cinema”, como propõem uma classificação menos cerrada, isto é:

- 1- Um conjunto de filmes ‘Terceiro-Mundistas’ produzidos pelo ou para os povos do Terceiro Mundo (onde quer que eles estejam) *que aderem aos princípios do Terceiro Cinema*;
- 2- um conjunto mais amplo de produções cinematográficas *dos povos do Terceiro Mundo, quer os filmes sigam ou não os princípios do Terceiro Cinema*;
- 3- um outro conjunto de filmes feitos no Primeiro e Segundo Mundos em apoio aos povos do Terceiro que seguem os princípios do Terceiro Cinema; e
- 4- um último conjunto, com uma visão ao mesmo tempo ‘de dentro’ e ‘de fora’, que reúne as produções diaspóricas híbridas recentes [...], que ao mesmo tempo utilizam e questionam as convenções do Terceiro Cinema.¹⁷⁴

Segundo Ella Shohat e Robert Stam, em termos numéricos, a maior categoria é a segunda. Nela inclui o “Cinema Tricontinental”. Dada a necessidade de pensá-lo em termos relacionais, acredito que ele possa ser entendido como uma dentre as várias propostas cinematográficas resultantes de um cinema “terceiro-mundista”. Elaborado e praticado por um cineasta que fez parte dos “povos do Terceiro Mundo”, compartilha com o conjunto dessa produção muitas das suas características, como a preocupação com a militância, a oposição aos modelos cinematográficos dominantes e a ideia de transformar a carência de recursos em princípio construtivo.¹⁷⁵ Mas, ao pensar sobre as estratégias mais apropriadas em termos de

¹⁷³ O texto “Estética do sonho” será analisado de forma mais detida na próxima seção.

¹⁷⁴ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O cinema do Terceiro Mundo. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 60, grifo nosso.

¹⁷⁵ Além de Glauber Rocha, Fernando Solanas e Octavio Getino, convém destacar que o cineasta cubano Julio García Espinosa, no ensaio-manifesto *Por um cine imperfecto*, escrito em 7 de dezembro de 1969, também questionou o conceito de qualidade cinematográfica predominante. Ao fazê-lo, não defendeu, contudo, um cinema realizado de qualquer maneira, em que a preocupação com o rigor e o acabamento estivessem ausentes. Ao contrário, criticou, sim, as normas técnicas e a estrutura dramática adotadas pela grande indústria, ou seja, um determinado “padrão de qualidade”, difusor de ideias reacionárias. De fato, segundo Espinosa: “Cine imperfecto no quiere decir cine [...] mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entoadado loas al miserabilismo”. A noção de qualidade é o que deve ser interrogado: “estamos de acuerdo em que hay que luchar

linguagem cinematográfica e sobre os modos de abordar determinadas temáticas, a ruptura que o “Cinema Tricontinental” propunha era tão radical que chegou a tocar numa das noções mais caras ao Ocidente “civilizado” – a que diz respeito à razão, ou, mais propriamente, ao racionalismo derivado do Iluminismo. Apropriado pelos grupos de esquerda em nível mundial sob a ótica do materialismo histórico, tendeu a considerar o misticismo popular um entrave às transformações sociais. Glauber Rocha, ao contrário, o incorporou ao projeto de realização do “Cinema Tricontinental”. É momento de analisar os textos que o caracterizam e lhe conferem uma dimensão teórica.¹⁷⁶

por um cine de calidad. El problema se complejiza a partir de qué entendemos por calidad y a partir de qué cine es el que vamos nosotros asumir como opción de calidad”. Nesse sentido, a realização de um cinema ligado ao real, voltado para a crítica das mazelas resultantes das opressões, ou seja, “um cine de más empeño, un cine más comprometido, un cine más de ideas, un cine desmistificador”, não será qualitativamente inferior. Será, antes, um “cine imperfecto”, militante, pois se opõe à “perfeição” do cinema industrial promotor da evasão: “Hoy en día un cine perfecto – técnica e artísticamente logrado – es casi siempre un cine reaccionario”. ESPINOSA, Julio García. Por un cine imperfecto. Apud AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 175-180.

¹⁷⁶ Embora a conjuntura abarcada por essa pesquisa diga respeito ao período em que a “euforia terceiro-mundista” esteve no auge, é forçoso reconhecer que se atualmente é flagrante a crise do “terceiro-mundismo” na esfera política, o mesmo não se pode afirmar acerca do chamado “terceiro-mundismo cinematográfico”, que não só se encontra em atividade, como tem sofrido uma série de revisões. Robert Stam fez um balanço dos principais argumentos revisionistas e apontou, dentre outras questões, que a crítica cultural e política contemporânea adquiriu uma nova configuração “ao assumir como fato consumado a legitimidade fundamental do movimento anticolonialista”, mas sem deixar de explorar, ao mesmo tempo, “as fissuras sociais e ideológicas no interior das nações do Terceiro Mundo”.

O autor destacou também a crise terminológica por que passou o termo “Terceiro Mundo”, “visto agora como uma relíquia inconveniente de um período mais militante”. Comumente definido como “passivo”, o “Terceiro Mundo” era abordado como um ente que “sofreu” e “suportou” o colonialismo, o que, por sua vez, levou a uma uniformização das heterogeneidades, ao mascaramento das contradições e à supressão das diferenças. Na mídia, o conceito tendeu a tornar homogêneas “diferentes histórias nacionais, experiências do colonialismo europeu e graus de incorporação à produção e às relações de troca capitalistas, níveis e diversidade de industrialização e desenvolvimento econômico [...] e diferenças étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e de classe”. Daí o conceito de “Terceiro Mundo” ter obscurecido, por exemplo, a existência de um “Quarto Mundo” presente “no interior de todos os outros mundos, formado pelos grupos a que costumamos denominar ‘indígenas’, ‘tribais’ ou ‘primeiras nações’. Em suma, os remanescentes dos habitantes originais dos territórios dominados ou controlados pela conquista ou povoamento estrangeiro”. No caso do cinema, o problema está ligado principalmente aos chamados “filmes etnográficos”, nos quais os habitantes do “Quarto Mundo” aparecem de modo mais frequente. No entanto, tais filmes, ultimamente, têm tentado romper com todos e quaisquer vestígios de atitudes colonialistas. Ou seja: “se nos antigos filmes etnográficos vozes em *over*, ‘científicas’ e seguras de si, proferiam a ‘verdade’ sobre os povos-objeto aos quais não era concedido o direito à réplica (por vezes obrigando os ‘indígenas’ a desempenhar práticas de há muito abandonadas), os cineastas etnográficos hoje teorizam sua prática ao questionar sua própria autoridade, buscando uma ‘realização cinematográfica compartilhada’”. O objetivo, que, aliás, dificilmente é alcançado, é o de garantir “a participação efetiva do ‘outro’ em todas as fases da produção, incluindo o da produção teórica”.

Ademais, as chamadas teses sobre o “imperialismo midiático” demandam reformulações drásticas num contexto de globalização, pois ao sublinharem a questão da onipotência ocidental acabaram reproduzindo o que se propuseram a criticar, a saber, a perspectiva eurocêntrica. “Em primeiro lugar, [...] é simplista imaginar um Primeiro Mundo ativo simplesmente injetando seus produtos em vítimas ingênuas e passivas do “Terceiro Mundo”. Além disso, “o que faz a cultura de massa global não é tanto substituir a cultura local, mas coexistir com ela”. Por outro lado, “uma série de poderosas correntes opostas se fazem verificar, tendo em vista que vários países do Terceiro Mundo (México, Brasil, Índia, Egito) dominam seus próprios mercados e conseguem até mesmo se tornar exportadores culturais”. Porém, tais questões apresentam especificidades midiáticas, já que “um país pode opor uma forte resistência a um meio, mas ser dominado por outro. A música popular e a TV

3- O ARCABOUÇO TEÓRICO DO “CINEMA TRICONTINENTAL”

“Estética da fome”, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma estética”, “Revolução cinematográfica”, “Tricontinental” e “Estética do sonho”, assinados entre os anos de 1965 e 1971, compõem um conjunto de escritos que dão aos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” uma dimensão de processo que os vincula à noção de “Cinema Tricontinental” elaborada por Glauber Rocha naqueles textos. Neles, o cineasta minuciosamente refletiu sobre a necessária relação entre política e estética, entre cinema e revolução, exprimindo a concepção cinematográfica a que era afeito e que considerava a mais pertinente a um período marcado por insurreições deflagradas nas mais variadas regiões do mundo que eram englobadas sob a denominação de “Terceiro Mundo”. A oposição aos velhos e aos novos imperialismos contida nesses levantes confluuiu para a atividade glauberiana, tornando-se o ponto central de seu pensamento cinematográfico, que, detentor de uma profunda consistência teórica, o levou a formular a ideia do que viria a praticar sob a rubrica “Cinema Tricontinental”. Estudar esses textos um por um, sem, contudo, ignorar o poderoso elo que os une, é tarefa imprescindível para a compreensão dos fundamentos teóricos dessa obra que adquiriu materialidade fílmica em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”.

3.1- A “Estética da fome”: a “violência” das formas como fundamento do anti-imperialismo cinematográfico

O ensaio-manifesto “Estética da fome” é um escrito capital no conjunto da obra glauberiana em razão das relevantes considerações que presta ao esclarecimento e à denúncia

brasileiras, por exemplo, mantêm o controle do mercado doméstico; é somente no cinema que o imperialismo midiático constitui a norma”.

Já o nacionalismo em que muitas vezes se assentou a “primeira teoria terceiro-mundista” do cinema também foi alvo de revisões pois, no geral, tendia a encarar “nação” como um termo não problemático. Ao se conceberem como parte de um projeto nacional, os cineastas “terceiro-mundistas”, todavia, não questionaram o fato de que seu conceito de nacional era discursivamente contraditório. Do que resultou uma série de problemas: 1- “o *topos* de uma nação unitária seguidamente opera para encobrir e camuflar a existência de nações indígenas”; 2- “a exaltação do nacional não oferece nenhum critério para que se possa estabelecer exatamente o que merece ser retido na tradição nacional”; 3- “todos os países, inclusive os países do Terceiro Mundo, são heterogêneos [...]”. A nação unitária oculta a polifonia de vozes sociais e étnicas no interior de culturas heteroglotas”; 4- “a natureza precisa da ‘essência’ nacional a ser recuperada é ilusória e quimérica”, pois é “frequente que até mesmo os símbolos nacionais mais celebrados sejam indelevelmente marcados pelo estrangeiro”. Nesse sentido, o teórico contemporâneo da comunicação, diante das forças oriundas do processo de globalização e do alcance global da mídia, não pode estar restrito à estrutura do “estado-nação”. Pois o cinema, por exemplo, “é hoje – e se poderia afirmar que sempre foi – um meio totalmente globalizado”. In: STAM, Robert. O Terceiro Cinema revisitado. In: _____. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. p. 308-319.

dos infortúnios provenientes do caráter subdesenvolvido que estorvava o desenvolvimento cultural latino-americano. Apesar de embasado nos preceitos do movimento cinematográfico conhecido como “Cinema Novo” brasileiro, do qual Glauber Rocha foi um dos principais expoentes, o texto interessa porque nele o cineasta não restringe o alcance dos seus pronunciamentos aos limites nacionais. Ao contrário, os problemas do subdesenvolvimento no campo da produção artística são por ele comunicados como indivíduo comprometido com as circunstâncias latino-americanas. E para o estudo da disposição “terceiro-mundista” que Glauber Rocha atribuiu ao seu trabalho isso constitui uma evidência bastante oportuna.

Inicialmente apresentado sob a forma de uma exposição oral, “Estética da fome” veio a público em janeiro de 1965. Trata-se de um texto lido em Gênova, Itália, em Mesa Redonda realizada por ocasião da retrospectiva ocorrida na *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, durante o Congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale*, patrocinado pelo *Columbianum* – instituição fundada pelo jesuíta Angelo Arpa com o objetivo de fomentar o intercâmbio cultural da Europa com o “Terceiro Mundo”. Para o padre Angelo Arpa, esse tipo de aproximação entre os dois universos culturais interessava na medida em que conforme os momentos da conquista e da dominação iam sendo ultrapassados, um interregno passara a ser vivido enquanto um verdadeiro diálogo entre a Europa e o “Terceiro Mundo” não se estabelecia.

Desde o início o cinema mereceu admirável destaque do *Columbianum* por ser considerado o instrumento mais apto a realizar a aproximação da Itália e da Europa com a cultura e o mundo latino-americano, conforme a descrição do cineasta Geraldo Sarno.¹⁷⁷ Daí sucederam uma série de retrospectivas, dentre as quais: a do Cinema mexicano, em 1961; a do Cinema argentino, em 1962; a do Cinema brasileiro, em 1963; a do Cinema cubano, em 1964; e, enfim, a do “Cinema Novo” brasileiro em 1965. Ainda segundo Geraldo Sarno, o *Columbianum* teve um papel importante e pioneiro ao sublinhar o valor inestimável que as mostras patrocinadas pela instituição tiveram no sentido de promover um maior reconhecimento internacional do cinema latino-americano e de possibilitar um relacionamento mais efetivo entre as cinematografias de diversos países da América Latina.

O secretário geral da quinta Mostra, Aldo Viganó, sugeriu para a Mesa Redonda sobre o “Cinema Novo” brasileiro o tema *Cinema Novo e Cinema Mondiale*. Publicado em italiano, esse foi o título do texto apresentado por Glauber Rocha naquela ocasião, uma versão bem mais curta do que a retrabalhada logo depois para publicação no Brasil e depois divulgada e

¹⁷⁷ SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995. p. 37-39.

conhecida como “Estética da fome”. Já em suas primeiras linhas, Glauber Rocha diz dispensar a introdução informativa que se tornara o traço geral dos debates sobre a América Latina para tratar das relações entre a cultura latino-americana e a “cultura civilizada” em termos menos reduzidos do que aqueles que até então caracterizaram tanto a análise latino-americana quanto a do observador europeu.¹⁷⁸ Afirma assim proceder para evitar incorrer no equívoco que acredita haver no tipo de diálogo estabelecido entre o mundo subdesenvolvido e o mundo europeu, que julga ser deturpado e que ao fim apenas se presta para a depreciação do primeiro e para alimentar o interesse do segundo pelo que é exótico:

[...] enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino. [...] Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida em que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.¹⁷⁹

Aqui Glauber Rocha passa a focar a relação de caráter colonial que liga a América Latina ao mundo europeu, situando os agravos decorrentes desse nexos colonial que vincula o mundo subdesenvolvido aos grandes centros de poder mundiais. Ao explicitar a condição do caráter dependente da América Latina, não obstante a conquista de sua independência política, o interesse glauberiano é enfatizar que o avanço cultural das potências internacionais e o seu respectivo acolhimento pelos países periféricos funda um grave problema: o da permanência da condição colonial. Que nas circunstâncias de então se impunha sob outras bases, as quais o escrito avalia como “formas sutis” de dominação, dada a aparência de manutenção da integridade territorial latino-americana. Da seguinte maneira Glauber Rocha discorreu sobre o assunto:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência. Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.¹⁸⁰

¹⁷⁸ As implicações profundas na produção cinematográfica de Glauber Rocha dos conceitos de civilização e imperialismo em sua inter-relação serão estudadas na quarta seção do trabalho.

¹⁷⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 63-64.

¹⁸⁰ Idem. *Ibidem*. p. 64, grifo nosso.

Segundo a “Estética da fome”, quais seriam as consequências de um fato assim disposto? É evidente no escrito que o processo secular de dominação colonial agiu de forma a reforçar a marca da impotência em todos os âmbitos da sociedade latino-americana. Particularmente na esfera cultural, esse dado instituiu um catastrófico senso de letargia estética que atuou reprimindo o desenvolvimento de habilidades artísticas originais. O pior é que o definhamento decorrente de uma vivência à sombra da opressão estrangeira conduziu a soluções estéticas cuja contribuição cultural foi nula ou até mesmo nociva. Por isso, Glauber Rocha faz referência no texto a duas categorias expressivas: a “esterilidade” e a “histeria”. O que se apreende nas entrelinhas do texto é que de modo geral duas vias se impuseram no campo sociocultural para a existência subjugada. E na tentativa de superar o terrível drama colonial, o artista latino-americano tendeu a trilhar duas direções. No entanto, os dois caminhos, o da “esterilidade” e o da “histeria”, se destinaram a um único fim, isto é, a impossibilidade de conferir um bom nível qualitativo à produção cultural.

A “esterilidade” a que a “Estética da fome” faz referência põe em relação de paridade um conjunto de obras assinaladas por determinadas características. Nesse caso, o apelo ao esmero formal atua como um empecilho. É que o exercício estético calcado em fundamentos puramente formais bloqueia a possibilidade de realizar a crítica social. E, ainda que o recurso à forma estivesse integrado na busca da originalidade, Glauber Rocha profere sentenças condenatórias contra aqueles que regulam suas atividades artísticas baseados em tal procedimento. Na ótica glauberiana o formalismo estético adquire um caráter abominável. Sendo assim, recorrer ao primado formal é, na “Estética da fome”, estar sujeito a sofrer injúrias. E Glauber Rocha realmente trata de rechaçar o pouco valor que tal tendência representa, já que a considera um ato estéril, pois apolítico, avaliando tais experiências como ilusões inúteis de artistas entorpecidos por ideais estéticos juvenis. Leiamos:

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas. *O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente.* Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências).¹⁸¹

E quanto à segunda modalidade apresentada na “Estética da fome”, a “histeria”, ao que ela se refere? Glauber Rocha constata ser um tema mais complicado. Como o sentimento

¹⁸¹ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

de ódio suscitado pelas injustiças sociais é capaz de originar produções artísticas saturadas de discursos politicamente inflamados, esse dado obriga a pensar nos limites e nos possíveis contatos passíveis de serem estabelecidos entre arte e política. É bem provável que por essa razão Glauber Rocha tenha considerado a questão da “histeria” bastante espinhosa, ou seja, assim como o apuro formalista que está na raiz da “esterilidade” é um desequilíbrio a ser evitado, a concepção de arte como mera plataforma de enunciados politicamente esclarecedores institui um desacerto. Daí Glauber Rocha falar em “histeria”, já que a redução política da arte adensa a produção artística com um excesso de sectarismo que obsta ao espectador qualquer possibilidade de pensar livremente. Muitas vezes, procurando oferecer ao grande público uma mensagem política clara e convincente, os artistas puseram em prática a neutralização do exercício estético. Em casos como esse, a experimentação da linguagem era compreendida como elemento inibidor da comunicação didática e como fator de afastamento do povo. É o que se pode depreender das linhas transcritas:

A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma *redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo*. O terceiro [...] é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.¹⁸²

Como é possível notar, os equívocos que Glauber Rocha credits à “histeria” não se reduzem ao problema da interação entre política e estética. Eles se associam à questão mais ampla da relação de tipo colonial que investe contra toda a América Latina. Se o esforço despendido na recusa da dominação e na superação da impotência é, no campo cinematográfico, comunicado na forma de propaganda política que em favor do alcance da mensagem refuta a experimentação da linguagem, uma posição assim definida leva a resultados desastrosos no diálogo com o colonizador. Enquanto o cinema latino-americano vive a lastimar o quadro de misérias que aflige a sociedade, para o observador estrangeiro resta cultivar um sentimento de compaixão pelo sofrimento do homem latino. Outra vez é reavivado o espectro colonial, ou melhor, a superioridade estrangeira sobre a inferioridade da América Latina. Daí a afirmação de que se o colonizador nos entende isso ocorre não devido

¹⁸² Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

ao modo perspicaz por que informamos e sim pelo “humanitarismo” que essa informação infunde em sua emoção. Como corolário dessa situação, o “paternalismo” torna-se o meio pelo qual o colonizador compreende o sofrimento alheio – o nefasto paternalismo que, via de regra, conjuga elementos sentimentais e concessões graciosas com decisões arbitrárias.

O que fica evidente no texto é que, pelo menos no cinema almejado por Glauber Rocha, a questão da fome na América Latina jamais poderia ser tratada sob o enfoque estritamente formal ou como simples motivo de propaganda política. E uma vez que a concepção cinematográfica glauberiana é caracterizada por uma posição diametralmente oposta aos valores e aos padrões estéticos ditados pelos grandes centros produtores de imagens, a fome latino-americana, que “não é somente um sintoma alarmante”, mas “o nervo de sua própria sociedade”, é exatamente o elemento que diferencia dois mundos: o dos dominadores e o dos dominados.¹⁸³ A fome, portanto, está na raiz do projeto cinematográfico que a “Estética da fome” recomenda como proposta artística latino-americana, internacionalista. Aqui, a crítica política e social não pretende se sobrepor e nem suprimir a dimensão estética – o revés dessa proposição também é verdadeiro. Então, a fome latino-americana é ao mesmo tempo fator que promove e que requer a denúncia contra as injustiças sociais e é fator de originalidade estética que demanda formas de expressão cinematográfica inovadoras, capazes de darem conta da compreensão do que as formas convencionais de expressão não conseguem, ou seja, a própria fome. A dramática originalidade da cinematografia que Glauber Rocha propõe diante do cinema mundial é esta: “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”.¹⁸⁴

Há no escrito, conforme assinalado, a aposta num projeto cinematográfico internacionalista. Porém, em 1965, é a experiência de Glauber Rocha como indivíduo ligado ao movimento do “Cinema Novo” brasileiro que oferece as bases que lhe permitem conformar o estilo e a identidade de uma “Estética da fome”. Logo, a concepção cinematográfica glauberiana é, aqui, portadora de uma inteligibilidade que se torna decifrável por meio de sua atuação no âmbito do “cinemanovismo”. Inicialmente, portanto, as suas referências explicativas estão calcadas em exemplos da cinematografia brasileira. E dado que a escrita glauberiana é propensa à discórdia, o cerne do seu pensamento cinematográfico deve ser buscado justamente naquilo a que ele se opõe. O que significa dizer que o lugar onde a fome se converte em elemento estético a atuar de forma eficaz é na divergência que Glauber Rocha

¹⁸³ Idem. Ibidem. p. 64-65.

¹⁸⁴ Idem. Ibidem. p. 65.

instaura entre o cinema que denomina “digestivo” e o “Cinema Novo”. O autor da “Estética da fome” situa essa discrepância nos seguintes termos:

De ‘Aruanda’ a ‘Vidas secas’, o ‘cinema novo’ narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; *foi esta galeria de famintos que identificou o ‘cinema novo’ com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do ‘cinema novo’ opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais.* Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome [...]. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme.¹⁸⁵

Apesar de extenso, o trecho transcrito é altamente esclarecedor porque, ao fazer colidir dois modos distintos de abordar o cinema, reafirma o radicalismo político-estético que fecunda a proposta glauberiana. Assim o filme “digestivo”, em que a vida é bela, o escurinho do cinema é um convite ao alheamento e o objetivo é não mais que a acumulação de dividendos vultosos. Em oposição frontal a essa concepção cinematográfica, na “Estética da fome”, da qual o “Cinema Novo” é expressão evidente, a prática cinematográfica se impõe como ato voltado para a instigação dos temas da fome e que rejeita os artifícios técnicos e cenográficos capazes de camuflar a fome enraizada no seio da sociedade. Contudo, ainda há algo a estudar, já que as ideias que Glauber Rocha desenvolveu no escrito não se reduzem a essas observações. O que foi estudado até esse ponto não dá conta da profundidade dos argumentos mobilizados na “Estética da fome”.

Quando o foco é projetado para a segunda metade do texto, observa-se que a referência ao problema da fome latino-americana, da miséria do oprimido, impulsiona uma disposição estética que pretende ser inaugural. Essa operação fundamenta-se numa atitude aguerrida pois supõe a criação de formas inovadoras e a valorização de temáticas sempre dispostas em condição de franca rivalidade com as orientações formais e temáticas prezadas pelos grandes centros difusores de imagens, sobretudo norte-americanos. É como se Glauber Rocha perseguisse obstinadamente um alto grau de consistência político-estética capaz de sustar decisivamente a possibilidade de o cinema ser penetrado por formas evasivas que

¹⁸⁵ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

fomentam posturas apolíticas. Tão ambicioso projeto só poderia ser levado a cabo através da elaboração de um programa bastante preciso. Tanto a “Estética da fome” quanto os outros escritos que serão estudados adiante evidenciam que a atividade glauberiana se revestia dessa qualidade militante.

Com o propósito de constituir uma cinematografia original, os atributos pertinentes à fome, dentre os quais a tristeza, o desespero, a precariedade de recursos, o grito, a desrazão, devem se conjugar política e esteticamente. Mas a originalidade que é tão imprescindível para garantir o êxito dessa operação, qual a sua proveniência? Não é por uma razão que a princípio pode parecer aparentemente óbvia que a fome latino-americana está no âmago do texto em questão. Foi pelo que denominou como “cultura da fome”, fenômeno ligado à vivência dos povos oprimidos, que Glauber Rocha detectou o elemento responsável por acionar esteticamente o “cinemanovismo”. Perante o cinema mundial, então, a originalidade impõe-se principalmente pela rejeição ao virtuosismo formal e ao alienante modelo cinematográfico hollywoodiano. E procede daquela que talvez seja a principal manifestação cultural da fome, que no pensamento cinematográfico glauberiano é convertida em padrão estético: a violência.

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, *somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência*. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. *A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o “cinema novo”, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons [...]*.¹⁸⁶

Terrível constatação a de que a mendicância tem raízes profundas que são nutridas pelo que Glauber Rocha identifica como “redentora piedade colonialista”, expressão sarcástica quando se lembra que o cineasta antes argumentou que é pelo vicioso “paternalismo” que o colonizador “compreende” o sofrimento do faminto. Por outro lado, a recusa da mendicância e o acolhimento da violência no texto acarretam consequências que exigem explicação. A manipulação da violência como fator cinematográfico, matéria artística, a princípio não é demonstração de um comportamento primitivo como muitos poderiam supor. Essa é a decisão de Glauber Rocha, para quem “o comportamento exato de um faminto

¹⁸⁶ Idem. Ibidem. p. 66, grifo nosso.

é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo”.¹⁸⁷ Ao que tudo indica, tal afirmação vai decididamente de encontro àquelas embotadas teorias “científicas” bem ao gosto do evolucionismo social, que explicavam o uso da violência como fenômeno próprio das sociedades menos complexas e de nível tecnológico inferior aos das sociedades ditas civilizadas. Portanto, representavam um estado social e mental mais próximo da condição de selvageria originária da humanidade.

A questão da violência na “Estética da fome” é, ao contrário, condição que remete ao surgimento do novo. E como a concepção cinematográfica glauberiana se alicerça no equilíbrio entre política e estética, devo falar em novidade político-estética. Qualidade que se manifesta, portanto, através de imagens violentas: conjunto de personagens cujas atitudes são presididas por atos de violência a fim de subverter as crueldades da dominação instauradora da fome; imagens elaboradas por meio de uma fotografia sem requinte; movimentos de câmera abruptos; “antinaturalismo” na montagem das cenas. A violência impregna o específico cinematográfico com vistas ao constrangimento do gosto do público doutrinado segundo os supostos padrões de bom gosto internacionalmente estabelecidos. A violência, ademais, inflama o ímpeto contra a opressão e se transforma em problema sociopolítico de extrema relevância, uma vez que, conscientemente utilizada, precipita processos revolucionários. É o que a seguinte citação evidencia:

[...] uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a ‘violência’, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.¹⁸⁸

Determinadas questões trabalhadas nas páginas anteriores merecem ser retomadas para reafirmar com que intensidade o contexto das lutas de descolonização e de emergência do sentimento “terceiro-mundista” atuou como fator de estímulo no pensamento cinematográfico glauberiano. Tomando como exemplo o trecho citado e a evidente referência às guerras de guerrilha características da conjuntura vivida, constata-se que os atos de violência cometidos em territórios sujeitos à dominação agiram como elementos instigadores para o encaminhamento que Glauber Rocha deu à “Estética da fome”. Na realidade, alguns dos argumentos mobilizados pelos autores ligados à corrente discursiva “terceiro-mundista”, especialmente Frantz Fanon, ecoam no texto. Entretanto, existe uma semelhança e uma

¹⁸⁷ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁸⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

diferença entre a formulação de Glauber Rocha quanto à “estética da violência” e a de Frantz Fanon quanto à luta concreta de libertação nos países colonizados, conforme a linha de argumentação seguida em “Os condenados da Terra”. Foi Ismail Xavier quem observou:

A semelhança está na defesa comum da legitimidade da violência como ‘possibilidade única’ do colonizado frente à dominação a ele imposta [...]. Na ‘situação colonial’, estamos no terreno da contradição, e não no da pura diferença: a afirmação do ‘eu’ se dá pela negação do outro que me nega. Entretanto, ao fazer uma transposição de nível, o manifesto de Glauber Rocha refere-se à produção cultural (cinematográfica), enquanto que o texto de Fanon se refere a um processo de luta armada real, em curso na África no momento de sua escrita [...].¹⁸⁹

No caso glauberiano, portanto, a convocação à violência tem como consequência a afirmação de uma estética identificada pela oposição aos padrões do cinema industrial, “pela negação de um conceito vigente, pela liberação frente aos seus cânones”. Enfim, “pelas operações que implicam o repúdio veemente à imitação da arte ‘civilizada’”.¹⁹⁰ Só assim é possível acionar o rompimento com os esquemas cinematográficos ligados à realização da lógica do mercado, os quais tenderiam a neutralizar o teor revolucionário da proposta. Daí a reafirmação da necessidade de um cinema realizado em bases independentes. Esses argumentos desenvolvidos na “Estética da fome” auxiliam a compreensão de muitos aspectos relacionados à fatura de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Não estou sustentando que tais filmes sejam o corolário da “Estética da fome”. O que afirmo é que o uso da violência como elemento político-estético é fator fundamental na realização daquelas obras e que a “Estética da fome” anuncia uma proposta internacionalista da qual os filmes a serem estudados são um expoente.

Esse problema é melhor informado na última parte do texto. Já nos parágrafos finais Glauber Rocha menciona que o movimento “cinemanovista” não é um fenômeno exclusivamente brasileiro. A convicção de um compromisso com uma situação global de dominação e de miséria que requer ser transformada o leva a afirmar que “*o cinema novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil*”.¹⁹¹ A novidade, então, consiste não na disposição de alguns cineastas brasileiros em realizarem obras que, ao conjugarem política e estética, põem o seu ofício a favor das candentes questões de sua época. Qualquer produção será considerada como parte integrante de um cinema que se apresenta como “novo” “onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os

¹⁸⁹ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 154.

¹⁹⁰ Idem. *Ibidem*. p. 155.

¹⁹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 67, grifo nosso.

padrões hipócritas e policialescos da censura”. O germe de um “novo” cinema será semeado “onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo”. Por fim, “onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo”.¹⁹²

Logo, não obstante a tônica da “Estética da fome” ponha em destaque a realidade latino-americana, a ideia de que os mais variados cineastas devem colocar sua arte em defesa dos problemas pertinentes à sua época, de que devem filmar apenas a “verdade” em oposição à “mentira” e à exploração características do “cinema industrial”, soa como um convite à ação a ser posta em movimento pelo conjunto das filmografias dos países dominados. Não é à toa que Glauber Rocha faz questão de frisar o rompimento do “cinemanovismo” com os esquemas de realização típicos das cinematografias dos países dominantes: “o ‘cinema novo’ se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. [...] Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial”.¹⁹³

A cisão é categórica e a advertência é clara, pois o “novo” cinema deve agir no sentido da difusão cultural que é refratária aos modelos estabelecidos. O último parágrafo da “Estética da fome” é a consolidação da noção de uma proposta cinematográfica totalmente baseada na fome: “O ‘cinema novo’ é um projeto que se realiza na política da fome”.¹⁹⁴ Marca repugnante da dominação, a fome se converte na concepção cinematográfica glauberiana em proposta político-estética destinada a combater a dominação em larga escala porque se apresenta como um projeto transnacional.

3.2- Os escritos de 1967: a conformação do “Cinema Tricontinental”

Em 1967, dois anos depois de apresentar a “Estética da fome”, uma série de textos fundamentais foram redigidos por Glauber Rocha. Em tais escritos, além de retomar e aprofundar alguns argumentos antes desenvolvidos, o cineasta abordou outras questões que irão configurar princípios político-estéticos praticados em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma estética”, “Revolução cinematográfica” e “Tricontinental” serão estudados na ordem

¹⁹² Idem, Ibidem. Loc. cit.

¹⁹³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁹⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

apresentada. Essa disposição dos textos não é casual. Trata-se de uma combinação harmoniosa cuja finalidade é a obtenção de uma visão mais precisa do modo como a proposta internacionalista presente no pensamento glauberiano se expandiu da América Latina para todo o “Terceiro Mundo”. Desse conjunto textual ressalta a noção de que a atividade cinematográfica se associava à ideia de uma ação transnacional na qual os filmes, por meio da abertura do que Glauber Rocha intitulou “fronts de rebelião estética”, deveriam se tornar instrumentos revolucionários tão eficazes quanto as formas e os temas disseminados pelos grandes centros produtores de imagens.

É, portanto, pelo texto “Teoria e prática do cinema latino-americano” que inicio. Como o próprio título explicita, trata-se de um escrito em que a atenção de Glauber Rocha ainda se volta para os problemas relativos à América Latina. Mesmo assim, o texto adquire importância, pois nele estão contidos aspectos cruciais que permitem definir o projeto transnacional de que os filmes a serem estudados são um exemplo. Requer destaque o fato de que o cineasta amplia a quantidade de temas a serem postos em discussão. Afora as questões de natureza estética, política e social, são acrescentadas as de caráter econômico. O teor do texto é embalado pela ameaça dos mais variados tipos de exploração representados pelos Estados Unidos. Associado às formas e aos conteúdos evasivos que caracterizam a imagética hollywoodiana, o confronto contra a economicamente potente indústria cinematográfica norte-americana imprime um forte matiz político ao escrito. Quando o estudo se detiver na apreciação dos filmes que compõem o “Cinema Tricontinental”, será possível notar como Glauber Rocha traduziu em imagens o problema da soberania imagética estadunidense, que, sobretudo em “O leão de sete cabeças”, se faz patente.

Por ora, vale sublinhar que o ponto de vista glauberiano sobre o que seja o cinema latino-americano é marcado pelo reconhecimento de que tal definição extrapola o nível propriamente cinematográfico: “Quando se fala de cinema latino, a significação ultrapassa o sentido puramente cinematográfico”.¹⁹⁵ Essa forma de compreender provém da perplexidade derivada da condição colonial, que novamente conduz o raciocínio do cineasta. Em “Teoria e prática do cinema latino-americano”, o assombro causado pelo poderio dos Estados Unidos é o espectro que cumpre afastar. É imprescindível que as adversidades daí resultantes sejam suficientemente compreendidas para que o avanço da resistência possa ser impulsionado. Para Glauber Rocha, aquela conjuntura era particularmente propícia. No final da década de 1960, o processo de descolonização afro-asiático estava quase concluído e a Revolução Cubana era

¹⁹⁵ Idem. Ibidem. p. 83.

um triunfo inquestionável. Esse último dado não passava despercebido aos olhos do cineasta. Tal fato não poderia ficar restrito ao âmbito cubano e, por conseguinte, era necessário dar prosseguimento àquela vitória e fazer expandir por toda a América Latina o sentimento de revolta contra a exploração norte-americana. A seguinte citação confirma com precisão o que foi assinalado, ou seja, que Glauber Rocha considerava aquela uma época oportuna:

A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia [...] fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretiza a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza.¹⁹⁶

“Teoria e prática do cinema latino-americano” aborda a questão das fronteiras nacionais com vistas a transcender os limites estritamente geográficos, uma vez que o problema da miséria singulariza inumeráveis lugares. O projeto político-estético transnacional que Glauber Rocha propõe é mobilizado a partir dessa perspectiva sociopolítica de entendimento do fenômeno da exploração a ser banida em ampla escala. Essa tarefa não é, conseqüentemente, privilégio do cinema que Glauber Rocha almeja praticar. Ela supõe a cooperação sincrônica de todas as cinematografias dos países sobre os quais o infortúnio da sujeição e do pauperismo impõe dissabores difíceis de remediar. O adensamento das formas cinematográficas dominantes, que contribuem para a manutenção das dominações ao reforçarem no campo cultural a reprodução das dependências, não é atributo de um único país. Ao contrário, diz respeito a todas as regiões nas quais a submissão inflige marcas difíceis de apagar. É a todos os cineastas cuja produção se insere no asfíxiante campo da opressão que Glauber Rocha dirige o que pode ser encarado como um apelo ao combate:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns.¹⁹⁷

O trecho citado é portador de categorias expressivas tais como cinema “épico”, “didático”, “revolucionário”, que exigem explicação porque conformam verdadeiras normas de prática cinematográfica, as quais serão analisadas mais adiante. Por enquanto, importa problematizar o plano de atuação traçado no texto cuja resolução, assim acreditava Glauber Rocha, seria capaz de levar a efeito a proposta anunciada. Para que a precípua tarefa não

¹⁹⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

¹⁹⁷ Idem. Ibidem. Loc. cit.

ficasse estagnada ao nível da teoria, o cineasta elaborou uma estratégia que julgava adequada à realização prática do projeto em questão. Faz-se necessário, então, continuar estudando atentamente o texto para nele encontrar o caminho trilhado pelo autor, tentando observá-lo na sua específica capacidade de planejar o que provavelmente seja um dos traços mais notórios do seu trabalho no período em foco: o zelo aplicado na maturação de uma cinematografia transnacional – empenhada em combater as formas cinematográficas dominantes, tentáculos do imperialismo –, da qual a orientação internacionalista, ou melhor, “terceiro-mundista”, é o sinal mais aparente.

Aqui, repito, os problemas de ordem política, social e estética são associados aos de natureza econômica. Talvez o maior entrave ao êxito do projeto cinematográfico pretendido que o escrito registra seja o controle exercido pelos Estados Unidos sobre os mecanismos de distribuição cinematográfica nacionais: “Como todas as indústrias latinas, o cinema está controlado pelos americanos. Se a produção ainda é livre, a distribuição é americana [...]. Uma produção sem distribuição é logicamente destinada à falência”.¹⁹⁸ Como é possível notar, em “Teoria e prática do cinema latino-americano” é central o problema da distribuição. Não obstante assinala a relativa liberdade de produção de filmes na maioria dos países, a distribuição é praticamente monopolizada pelas empresas estadunidenses. O desdobramento desse processo é cheio de consequências negativas. Os dispêndios com a produção demandam o retorno lucrativo obtido com a exibição para a realização de outros filmes. Com a distribuição controlada por grupos internacionais, era indubitavelmente em seus bolsos que ficava o rendimento de grande parte do capital investido na atividade produtiva. O enfraquecimento da produção nacional e a incapacidade de fazer frente à entrada massiva da produção cinematográfica internacional são os dois resultados mais evidentes de toda essa dinâmica. A criação de distribuidoras nacionais, capazes de resistir à pujante concorrência das distribuidoras estrangeiras, poderia constituir uma solução para o problema tão espinhoso.

É o que, parcialmente, o texto sugere, pois Glauber Rocha registra a existência de distribuidoras latino-americanos que, no entanto, tiveram seus empreendimentos fadados ao fracasso. Embora reconheça que o controle da distribuição seja um aspecto central, o cineasta constata a debilidade subjacente à criação de distribuidoras nacionais cujos filmes, no que concerne à sua forma e ao seu conteúdo, reproduzem os padrões difundidos pelos grandes centros estrangeiros. Eis o grave erro identificado por Glauber Rocha ao examinar o porquê das frustradas experiências de distribuição cinematográfica tentadas por alguns países latino-

¹⁹⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit.

americanos. Política e estética outra vez se harmonizam e se apresentam como elementos estreitamente associados ao estudo do pensamento cinematográfico glauberiano. Isso porque juntamente com a distribuição cinematográfica assenhoreada por forças estrangeiras, as duas orientações estéticas rechaçadas pelo cineasta, a saber, o formalismo típico da cinematografia europeia e a imitação das fórmulas do cinema comercial hollywoodiano, são modalidades a serem simultaneamente suplantadas.

No que pode ser considerado um diagnóstico da atuação latino-americana no âmbito da distribuição cinematográfica, Glauber Rocha esclarece seu ponto de vista combinando economia, estética e política e utiliza como referências principais os casos do México, da Argentina e do Brasil. Bastante ilustrativo do estado de coisas descrito é o fracasso da tentativa mexicana, uma vez que aí o cineasta se depara com o exemplo de criação de uma distribuidora vigorosa que, no entanto, definhou por causa do produto destinado ao público. Glauber Rocha trata do poder de penetração da distribuidora Pelmed, criada no México em 1945, que apesar de fazer sentir sua presença em todos os países latino-americanos, sobretudo durante a década de 1950, sucumbiu. Por qual razão? Não haveria como obter resultados satisfatórios quando a ideia de concorrer com a poderosa indústria cinematográfica norte-americana se orientava pela adoção de procedimentos idênticos aos utilizados pelo cinema hollywoodiano.

*A indústria mexicana, de caráter romântico-nacionalista, criou uma distribuidora latino-americana, Pelmed, que conseguiu, na década de 50, penetrar em todos os países. Mas esta distribuição era contraditória, exibia um produto vulgar e pornográfico, de baixa qualidade técnica e artística, política e socialmente nula. Apenas imitava as fórmulas do cinema comercial americano, para explorar, a baixo custo, os vícios populares do sexo e da violência. Ingenuamente, os mexicanos queriam concorrer com os americanos utilizando um produto industrial subdesenvolvido. A falência foi lógica. Controlado hoje pelo Estado, sem fazer uma revisão, o cinema mexicano agoniza e os jovens cineastas, que possuem uma nova consciência latina, se encontram bloqueados diante de uma indústria fantasma.*¹⁹⁹

A superioridade técnica que caracteriza o produto norte-americano seria incontestável. Além disso, dispõe da adesão de amplas parcelas do público mundial em decorrência da facilidade com que circula e penetra nos mais variados mercados. Ora, só poderia significar ingenuidade a aspiração de competir com um cinema de alta excelência técnica como o hollywoodiano sob a perspectiva da imitação. Mesmo porque quando se decide elevar a primazia técnica à condição de função primeira da arte, provavelmente o resultado é um produto de baixa qualidade artística dada a situação de subdesenvolvimento a que o México

¹⁹⁹ Idem. Ibidem. p. 83-84, grifo nosso.

não estava imune. Aos problemas referentes ao emprego da tecnologia para os fins cinematográficos acrescenta-se a costumeira indiferença desse tipo de produção à crítica política e social para que se compreenda o caráter prejudicial a ela imputado por Glauber Rocha. Na “Teoria e prática do cinema latino-americano”, uma mentalidade cinematográfica assim caracterizada é um embaraço a ser contornado, pois a “nova consciência latina” voltada para a superação das dominações poderia assim ficar reprimida, como bem demonstra o exemplo mexicano.

Quanto à Argentina, Glauber Rocha encara os resultados das experiências postas em prática no início da década de 1960 de forma tão catastrófica quanto a mexicana. Apesar das diferenças entre um caso e outro, o cineasta avalia, consternado, a dupla contradição responsável pela degradação do que considerou uma onda de renovação do cinema argentino no período em questão. Novamente a inexistência de um mecanismo eficaz de distribuição cinematográfica nacional e latino-americana sobressai como condição primeira do fenecimento. Nesse caso, afora a sempre mencionada e combatida soberania norte-americana nos assuntos relacionados ao controle da distribuição e à ampla difusão de seus filmes, a Argentina ainda estaria sendo alvo da ofensiva mexicana. O texto informa que com o objetivo de conter a concorrência, a distribuidora mexicana Pelmex pôs em prática no campo latino-americano um tipo de estratégia que consistia em comprar os filmes argentinos não para exibí-los, mas sim para guardá-los, o que impedia não somente a sua circulação como também o retorno de cifras.

Isso sucedeu uma grave crise para o “novo” cinema argentino em fase de consolidação. Mas o escrito refere outro problema relacionado à produção cinematográfica argentina. Enquanto no caso mexicano o desacerto derivou do firme propósito de reproduzir o modelo hollywoodiano, no caso argentino o engano decorreu da disposição para reproduzir os padrões estéticos europeus tão afeitos à observância formal. Ao renunciar a abordar a questão da condição subdesenvolvida geradora dos problemas que caracterizavam a realidade do país, a produção cinematográfica argentina resultou presunçosa do ponto de vista comercial. Conseqüentemente, teve que lidar com a rejeição nacional e internacional em face de sua duvidosa qualidade artística e de sua artificialidade técnica. Assim Glauber Rocha encarou os problemas da cinematografia argentina:

A Argentina [...] viveu e vive um problema [...] tão grave quanto o México. O surto de renovação do cinema argentino, no começo de 60, sucumbiu diante de duas contradições: a primeira por não ter distribuição interna e latino-americana. Neste caso a Argentina foi vítima da ‘máquina’ mexicana que preferiu comprar e guardar os filmes para evitar a concorrência. O segundo motivo de crise foi o equívoco

cultural. *Os cineastas argentinos novos, recusando a existência artística subdesenvolvida, resolveram superar pela 'estética' as suas deficiências culturais. Mas que estética? Não se voltaram para uma reflexão sobre a realidade argentina. Passaram a imitar os temas e as técnicas do cinema europeu da época.* Os filmes argentinos, por isto, resultaram pretensiosos do ponto de vista comercial. Estrangulados internamente pela recusa do público, impedidos de circular na América Latina pela concorrência do México, e recusados no mercado internacional por causa de sua inautenticidade artística e artificialismo técnico, o cinema argentino tombou na crise atual [...].²⁰⁰

Do caráter de diagnóstico com que Glauber Rocha comunica seus julgamentos sobre os desacertos cometidos pelas cinematografias mexicana e argentina transparece o esforço dedicado a superar os sucessivos percalços que historicamente constrangeram a cinematografia latino-americana. Para que a sua aposta pudesse surtir o efeito desejado, o cineasta atuava como crítico empenhado não apenas em identificar, mas também em externar, com alarde, os contrassensos praticados no passado para que no presente pudessem ser eficazmente combatidos, assegurando, assim, o êxito da empreitada no futuro. O sentimento e a euforia “terceiro-mundistas” que lhe eram coetâneos, agindo como possibilidade de arte na medida em que excitavam a criação artística, tornam assimilável o ideário que orientava as ações de Glauber Rocha e que se mostra quase óbvio no texto. Nesse sentido, o escrito pode ser considerado um espaço adequado para a ação política. Isto é, lugar onde se decide com veemência o que pode estar integrado e o que deve ficar à margem da proposta de fecundar uma cinematografia “terceiro-mundista”.

Se assim pode ser, resta estudar o último caso contemplado na “Teoria e prática do cinema latino-americano”. Ao abordar o Brasil, os referenciais adotados por Glauber Rocha foram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o movimento do “Cinema Novo”. O problema da distribuição cinematográfica é outra vez ressaltado. Aqui, a falência da produtora paulista fundada por um grupo de empresários no ano de 1949 também corresponde à péssima distribuição dos seus filmes. Ao longo de quatro anos, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz produziu dezoito filmes de longa-metragem de apurado nível técnico e industrial, os quais, contudo, foram distribuídos no mercado interno e externo pela empresa norte-americana Columbia Pictures: “A Columbia distribuiu da pior maneira os filmes. O único grande sucesso internacional, de prestígio e de dinheiro, ‘O cangaceiro’, foi antes comprado pela Columbia”.²⁰¹

Ademais, segundo Glauber Rocha, o colapso da Vera Cruz teria ainda sido fruto da própria concepção artística da Companhia, que, ancorada nos preceitos formais e temáticos

²⁰⁰ Idem. Ibidem. p. 84, grifo nosso.

²⁰¹ Idem. Ibidem. p. 85.

das cinematografias hollywoodiana e europeia, produzira filmes que “não representavam uma realidade nacional. O público não aceitou as imitações estilizadas de cinema alemão e americano”.²⁰² Visto que a grande questão posta para a superação do poderio cinematográfico estrangeiro consistia em fazer resistência a esses aspectos, logo, o “Cinema Novo” despontava como a possibilidade de um movimento exemplar. O ponto de vista glauberiano era o de que a experiência “cinemanovista” deveria ser compartilhada pelo conjunto das cinematografias sujeitas aos males da dominação por ser extremamente promissora. Mas qual a razão do êxito do “cinemanovismo”? Para Glauber Rocha, a “atitude política” na esfera cultural e econômica. Ou melhor:

Ocorreu, pois, no Brasil, o que não houve na Argentina e no México. Um movimento independente voltado para a realidade nacional. Este caráter político do ‘cinema novo’ brasileiro permitiu que este se desenvolvesse em outra direção e pudesse, até hoje, enfrentar o subdesenvolvimento econômico e cultural e se defender da ditadura da distribuição ‘americana’. O segredo do ‘cinema novo’ brasileiro, em termos práticos de produção, é só um: atitude política no campo da cultura e da economia.²⁰³

A compreensão da política que norteava o entendimento glauberiano parece ser a de um campo no qual é possível planejar uma série de ações destinadas a resolver os transtornos que acometem a existência dominada e subdesenvolvida. O domínio privilegiado para a prática de tais ações será o cinema, pois, como realizador de filmes, Glauber Rocha o converterá em espaço de atuação política. Não é por acaso que política e estética se associam nessa obra. A subversão da miséria, da dependência que particulariza o mundo do subdesenvolvimento, aparenta ser a finalidade a que essa produção se dispõe. Dessa maneira fica melhor explicada a afirmação do cineasta que diz ser o “cinemanovismo” uma “atitude política”. Diante dessa declaração é preciso interrogar-se sobre as ações que o movimento “cinemanovista” pôs em andamento e que na “Teoria e prática do cinema latino-americano” são apresentadas como resultados de um ato político.

A princípio, é preciso destacar o problema da pressão norte-americana no âmbito da distribuição cinematográfica. Conscientes dessa realidade e prevendo a ameaça da não distribuição de seus filmes e do impedimento do retorno lucrativo, os produtores do “Cinema Novo” brasileiro constituíram uma distribuição própria. Essa foi a mentalidade que conduziu à criação da DIFILM, no Rio de Janeiro, em 1965. Para a obtenção dos recursos mínimos necessários ao desenvolvimento de suas atividades, a empresa contou com o apoio financeiro

²⁰² Idem. Ibidem. Loc. cit.

²⁰³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

do extinto Banco Nacional. Onze sócios integravam a distribuidora em seus primeiros anos de atuação: Marcos Faria, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Roberto Farias, Rivanides Faria, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Luís Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha.²⁰⁴

Exercendo suas atividades no campo da produção e da distribuição de filmes, a empresa fez com que seus produtos circulassem em escala nacional e internacional, além de garantir para si os fundos econômicos que permitiriam a continuidade de seu funcionamento. O grande diferencial em relação à distribuidora mexicana Pelmex, sobretudo no que se refere aos atributos artísticos dos filmes do “Cinema Novo” distribuídos pela DIFILM, é exatamente o que confere sentido ao projeto glauberiano. Glauber Rocha compreendia que apenas produzindo em esquema independente poderia levar avante a proposta político-estética atuante na contramão das formas cinematográficas dominantes. E como a posição artística assumida pela DIFILM, pelos menos em seus anos iniciais, era a mesma defendida pelo cineasta, destacou a atuação dessa empresa como exemplo a ser seguido pela cinematografia latino-americana.

Ecoava revolucionária a ideia de criar um público para o seu produto devido ao controle da distribuição que permitiria garantir uma difusão mais ampla. Para Glauber Rocha, essa alternativa significava fazer avançar o projeto de uma cinematografia renovada. A propagação eficaz de “filmes novos” era condição básica para a formação de um “público novo”, que, dessa maneira, começaria a se desligar dos costumes nocivos do cinema comercial nacional e estrangeiro. Nesse caso, mobilizar a proposta de rechaçar os efeitos negativos da produção cinematográfica fomentadora da alienação é também destacar a importância que a produção e a circulação de “filmes novos” possui. O desejo expresso de “abrir ‘fronts’ de rebelião estética no seio do público”²⁰⁵ é revelador de um programa que envolve muito empenho, a criação de um mercado próprio e que tem de ser realizado em escala transnacional, contando com o engajamento de indivíduos realmente comprometidos com o projeto de banir as dominações.

Não importa se a técnica empregada é subdesenvolvida. Isso não é um fator determinante para que esse cinema tenha de ser subdesenvolvido do ponto de vista cultural. No âmbito geográfico latino-americano, potencialmente condenado à perpétua dependência e condicionado pela subalternidade, a “atitude política” no campo cinematográfico é a

²⁰⁴ MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 171-172.

²⁰⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 86.

demonstração de uma prática que ambiciona suplantiar essa assustadora condição. Daí o caminho decisivo para o cinema da América Latina ser aquele apontado pelo “Cinema Novo” brasileiro, conforme a “atitude política” que o identifica. A experiência “cinemanovista”, contudo, não é alardeada no texto com o objetivo de ser meramente contemplada pelos países latino-americanos. Na realidade, a mobilização de forças para intensificá-la é um preceito que se impõe para o surgimento de muitos outros necessários “fronts” cinematográficos. Caso contrário, seria impraticável levar o confronto adiante. Através da conquista do mercado haveria a internacionalização dos “filmes novos”, o que propiciaria sua difusão e asseguraria a constituição de um público para essas obras.

O cinema de economia e de técnica subdesenvolvidas não terá de ser culturalmente subdesenvolvido. Ação política é uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condicionada à inferioridade. Este é o caminho prático para o cinema latino. O Brasil demonstra sua experiência aos países de língua espanhola e estimula o surgimento de ‘fronts’ cinematográficos [...]. Ao ‘cinema novo’ brasileiro preocupa mais do que nunca a conquista do mercado latino, mercado que deverá ser internacionalizado pelas próprias produções latinas. Não existe poder cultural sem poder econômico e político e a conquista de tais poderes é única e complexa. No caso do cinema, como no caso maior da História, cultura, economia e política têm de ser simultaneamente revolucionárias.²⁰⁶

O vocabulário de cunho militar empregado não deixa dúvidas. A luta é, com certeza, pelo alcance do poder. Abalar a potência dos modelos cinematográficos dominantes pressupõe a primazia de novas formas. No entanto, o predomínio de uma renovada concepção cinematográfica só se estrutura através do controle de um mecanismo de produção e de distribuição consistente. Para que uma proposta tão ambiciosa viesse a adquirir a garantia do seu cumprimento, cultura, economia e política deveriam estar em exercício conjunto e constante e, o mais importante, serem coincidentemente revolucionárias. É esse o argumento elaborado no final da citação.

Analisá-lo após tudo o que foi explicitado não parece ser tarefa de grande dificuldade. Na esfera política, a citação alude ao exemplo do “cinemanovismo”, isto é, consciência atenta às dificuldades postas pelos mecanismos da dominação estrangeira e planejamento ininterrupto de ações que permitam a sua superação. Já no campo econômico, revolucionar designa a criação de um novo mercado – que seja capaz de garantir aos “filmes novos” a segurança de sua produção e circulação, em substituição ao “velho mercado” controlado por empresas estrangeiras, principalmente as norte-americanas, que, dada a fácil penetração de seus produtos em todo o mundo, tanto põem em perigo a existência dos “filmes novos”

²⁰⁶ Idem. Ibidem. Loc. cit.

quanto inibem a formação de um novo público, por demais habituado à “estética de entorpecimento” hollywoodiana. No nível cultural, enfim, seria revolucionária a orientação estética que promovesse o rompimento com as soluções cinematográficas dominantes. No último trecho de “Teoria e prática do cinema latino-americano”, Glauber Rocha apresenta os fundamentos dessa estética revolucionária:

Na tática e estratégia imediata: filmes baratos, explosivos, radicais, antinaturalistas e polêmicos. Um ‘Cinema Épico e Didático’. A maioria dos filmes latinos possui apenas alguns traços desta escola ‘Épico-Didática’, mas as experiências são todas nestas direções. Didática é informação. E épica, revolução.²⁰⁷

Ao estudo realizado, a menção à noção de “Cinema Épico e Didático” é de extrema relevância. Em primeiro lugar, porque tal categoria expressiva se apresenta como base do projeto estético transnacional, figurando como um recurso artístico endereçado a todos os cineastas cujas atividades visam a subversão das formas predominantes. Em segundo lugar, porque o próprio senso estético que configura o “Cinema Épico e Didático” é integralmente aplicado na realização dos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. E são precisamente os atributos que correspondem ao “Cinema Épico e Didático” que o texto a ser estudado em seguida aborda: “A revolução é uma estética”. Antes, porém, convém relembrar que a sequência dos escritos em relação à análise é o que permite observar o movimento do pensamento glauberiano se constituindo na direção de um empreendimento cinematográfico internacionalista que, de latino-americano, se tornou “terceiro-mundista” no sentido mais abrangente do termo.

Assim, enquanto as questões desenvolvidas no escrito anterior faziam referência à existência latino-americana, em “A revolução é uma estética” Glauber Rocha formula problemas e trata de assuntos que remetem a outras realidades. É patente o alargamento no rumo atribuído à proposta transnacional. E a referência à imprescindível reação contra as formas cinematográficas dominantes, antes circunscrita aos limites da América Latina, passará a ser manifestada tendo em conta uma entidade maior: o “mundo subdesenvolvido”. O texto em foco proporciona ao leitor observar de que maneira a atividade glauberiana, a um só tempo, elabora estratégias para combater com eficácia o poder das formas cinematográficas estrangeiras e adquire o aspecto de uma obra arquitetada como programa político-estético dedicado a possuir ampla ressonância e a ser abraçado pelo “Terceiro Mundo” em sua plenitude.

²⁰⁷ Idem. Ibidem. p. 87.

É com habilidade que Glauber Rocha em “A revolução é uma estética” vai compondo esse ambicioso projeto ao demonstrar uma sustentabilidade narrativa que condiz com a “atitude política” que atribuiu a si e cuja adoção por outros cineastas considerava ser algo da maior importância. Decerto, o texto é a expressão de um modo de agir que transcende as fronteiras da nacionalidade ao tornar manifesto um plano dirigido ao “mundo subdesenvolvido”. Estudar esse programa revelado em pormenores em “A revolução é uma estética” é tarefa indispensável, pois ao desenvolver minuciosamente no texto a noção de um “Cinema Épico e Didático” o cineasta oferece a oportunidade de conhecer um aspecto crucial da orientação político-estética de que os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” são tributários.

Prontamente, a ideia mobilizada por Glauber Rocha é a de que a “cultura revolucionária” se apresenta como a única opção para os cineastas do “mundo subdesenvolvido”. Mas para que todos disponham dessa consciência precisam alcançar o que no texto é identificado como “lucidez revolucionária”. Como obter a fruição dessa capacidade, já que ela é algo que não se pode dispensar? Isso já repercute como um propósito bem definido e acioná-lo pressupõe uma estratégia bem planejada. Ao longo de todo o texto a atividade glauberiana se voltará para o cumprimento dessa exigência. De imediato, a obtenção da necessária “lucidez revolucionária” que admite a prática da “cultura revolucionária” como preceito artístico exclusivo só poderá ser alcançada através da avaliação de duas temáticas justapostas. Uma: “o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva”. Outra: “o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido”.²⁰⁸

A apreciação crítica dessas duas temáticas põe em ação o dever de criticar os valores culturais do “mundo desenvolvido”, sejam eles de tendência monárquica ou burguesa, e, em seguida, convertê-los em instrumentais de aplicação capazes de gerar um real entendimento da realidade do subdesenvolvimento: “Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transformados em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento”. Essa possibilidade deriva da clara apreensão de um fato que Glauber Rocha expõe da seguinte maneira: “A cultura colonial ‘informa’ o colonizado sobre sua própria condição”.²⁰⁹

Para apreender o sentido dessa afirmação não há a necessidade de recorrer a uma miríade de exemplos. É suficiente ater-se ao caso do cinema, ou melhor, basta aproximar a produção cinematográfica hollywoodiana das cinematografias periféricas. A supremacia

²⁰⁸ Idem. Ibidem. p. 99.

²⁰⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

tecnológica norte-americana aplicada ao cinema, criando filmes de extraordinária qualidade técnica, manifesta o caráter subdesenvolvido, a precariedade de outras filmografias. Mas o espectro do famigerado complexo de inferioridade colonial comumente trata de obscurecer a evidência desse dado. Daí resulta o entrave à resistência contundente dessa situação, pois a imitação das formas cinematográficas dominantes age como um paliativo na tentativa de superar a inferioridade. A condição inferior e a condescendência com a dominação estrangeira assim perpetuam-se.

A exigência que “A revolução é uma estética” reclama é a de que os cineastas do “mundo subdesenvolvido” observem atentamente esse fato. Apenas através do exame crítico e da análise cautelosa, o indivíduo poderá alcançar o pleno conhecimento de sua situação subdesenvolvida e dos constrangimentos dela oriundos. A lucidez daí procedente dará origem a uma postura anticolonial, que, por sua vez, instigará a recusa radical da cultura colonial: “O autoconhecimento total deve provocar [...] uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial”.²¹⁰ Desse inquietante e violento processo que ajusta “informação, análise e negação” surgirá a decantada “cultura revolucionária” com uma dupla configuração: “a didática/épica” e “a épica/didática”. Para que o processo revolucionário possa ser bem-sucedido e a despeito da diferença existente entre uma e outra categoria expressiva, a “épica” e a “didática” devem operar concomitantemente.

Apresentando-se como recurso político-estético transnacional, desenraizado, pois destinado aos cineastas de todo o “mundo subdesenvolvido”, esse instrumental confere ao projeto glauberiano o método que lhe possibilita ser exitoso na medida em que demonstra à realidade subdesenvolvida, corroída pela prostração intelectual decorrente da imitação da “cultura colonial”, a capacidade de superar a “esterilidade criativa” pela prática revolucionária. Nota-se que “A revolução é uma estética” tem o mesmo caráter político daqueles textos estudados anteriormente, ou seja, de acordo com o ponto de vista segundo o qual a política consiste em elaborar ações aptas a suplantarem as dominações. Consequentemente, Glauber Rocha deixa transparecer a enorme preocupação com o detalhamento da sua proposta. Por essa razão, convém mencionar o significado dos termos “épica” e “didática” conforme formulados pelo cineasta:

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:
A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.
A épica: provocar o estímulo revolucionário.

²¹⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

A ‘didática’ será científica.

A ‘épica’ será uma prática poética, que *terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético.*²¹¹

O que a citação evidencia é que o propósito da “didática” é transmitir o recado educativo, estimulando a consciência do espectador com mensagens instrutivas do ponto de vista sociopolítico. É nítida a necessidade de comunicar com suficiente clareza uma noção exata das adversidades ocasionadas pela dominação e, caso seja possível, apresentar possíveis soluções para a supressão dessa situação. A “épica”, por sua vez, procede de uma forma revolucionária ao determinar a inovação estética como preceito capital. Reivindica a produção de filmes com outra linguagem, cuja capacidade de chocar e violentar o gosto do público constitui um critério básico. O alvo a que se mira é, sem dúvida, a dissolução dos valores alienantes convertidos em padrão estético pelos grandes centros produtores de cinema.

O cerne da orientação “épica/didática”, portanto, consiste em transformar a educação estética e política do espectador, plasmada, sobretudo, pela imagética estadunidense. E como tal, apartar a “épica” da “didática” ou a “didática” da “épica” é um procedimento a ser evitado a todo custo. Como o próprio Glauber Rocha fez questão de sublinhar, a atuação simultânea de ambas as categorias é a garantia do êxito de sua proposta: “A ‘didática’ sem a ‘épica’ gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais. É inofensiva”.²¹² A crítica incisiva que incumbe à “didática” transmitir sob a forma de apelo educativo de modo algum pode ser difundida por intermédio das mesmas orientações estéticas das produções dominantes, correndo o risco de tornar a mensagem instrutiva inofensiva. Para estimular na sociedade a vontade revolucionária, o recado educativo deve estar ajustado a um esforço estético capaz de convulsionar as formas de apreensão artísticas do espectador. Em oposição, então, aos comportados padrões estéticos dominantes que suscitam a evasão. De modo semelhante, a “épica” desligada da “didática” sucede infrutífera ao objetivo de excitar o desejo revolucionário. Obviamente, a função estética, ainda que renuncie à influência das formas cinematográficas dominantes, só será capaz de inspirar o deleite individual ao se afastar dos grandes problemas políticos e sociais.

A correspondência entre a “épica” e a “didática” é o que “A revolução é uma estética” exige. Logo, desde que não seja revolucionado o campo cultural, de nada adianta a transformação profunda das estruturas que conformam a sociedade. A libertação política, econômica e social resultará insatisfatória porque a permanência do subdesenvolvimento

²¹¹ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

²¹² Idem. Ibidem. p. 100.

persistirá enquanto perdurar a ignorância e a dependência cultural: “Uma revolução econômica e política que se desliga de uma revolução cultural torna-se insuficiente na medida em que conflita o homem entre sua liberação econômica e seu atraso mental”.²¹³ O que o texto estudado pretende consolidar é uma proposta que visa a superação de uma situação tão alarmante, que pode resultar triunfante desde que todas as instâncias da vida social estejam englobadas na empreitada revolucionária. Por isso, a “épica/didática” é para Glauber Rocha um instrumento adequado para a efetivação dessa tarefa, já que, além de tornar a produção artística um dos principais agentes responsáveis por mover a tão desejada revolução, é apropriada para fomentar no público a rejeição das condições sociopolíticas vigentes.

Analisados os princípios do “Cinema Épico e Didático” é forçoso admitir que a influência dessa noção se faz preponderante na produção glauberiana. Quando “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” forem observados haverá a ocasião de notar o quanto essa referência é importante para compreender tais obras. Mas há mais: alguns dados presentes em outros escritos são também preciosos para o estudo daqueles filmes, que serão identificados como partes integrantes do que Glauber Rocha denominará “Cinema Tricontinental”. “Revolução cinematográfica” é mais um desses textos. Também escrito em 1967, retoma assuntos anteriormente discutidos não para modificar suas características originais, mas sim para provê-los de maior consistência, conferindo densidade ao já referido projeto cinematográfico internacionalista e à própria noção de “Cinema Épico e Didático”.

Já nas primeiras linhas do texto Glauber Rocha sustenta que o “cinema revolucionário”, embasado nos preceitos da “épica/didática”, somente poderá surtir o efeito desejado se for produzido em bases independentes. Ademais, prevalece a ideia de que para a realização desse cinema nenhuma fronteira pode existir. É apropriado transcrever esse trecho do texto não apenas para compreender o modo como o cineasta opera em “Revolução cinematográfica”, mas principalmente para esclarecer o que está em causa quando ele próprio recomenda que o “cinema revolucionário” esteja articulado com a ruptura dos limites nacionais. Segundo Glauber Rocha:

Para o ‘cinema revolucionário’ não existem fronteiras culturais ou ideológicas. Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e esta expressão estão dominados pelo ‘cinema americano’ associado aos grandes produtores nacionais – *a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional.*²¹⁴

²¹³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²¹⁴ Idem. Ibidem. p. 101, grifo nosso.

O fator que impulsiona as ideias que serão desenvolvidas no escrito é a mobilização de forças em escala transnacional. O que daí se depreende é que, para além da tentativa de comunicar de forma clara e convincente, a escrita de Glauber Rocha pretende atuar como uma convocação a todos os cineastas independentes para se organizarem a favor de um combate coletivo. Se no texto anterior Glauber Rocha afirmara que a conquista dos poderes econômico e político estava atrelada à conquista do poder cultural, então, a finalidade a que os cineastas independentes devem aspirar é, sem dúvida, abarcar os domínios da produção e da distribuição em seus respectivos países. Somente nesse ponto a ideia relativa ao nacional é levada em consideração. E isso por duas razões. Para que suas produções não venham a sucumbir diante dos interesses das distribuidoras estrangeiras, é imperioso que os cineastas independentes de cada país criem grupos de produção e de distribuição nacionais capazes de tornar efetivas a acusação do domínio econômico exercido pelas empresas de distribuição estadunidenses e de abalar os padrões estéticos consolidados pelo cinema norte-americano.

Todos os cineastas independentes devem se organizar nacionalmente em grupos de produção e distribuição e contar com a ação efetiva de denúncia econômica e desmistificação estética do ‘cinema americano’ e respectivos subprodutos. Os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética realizada pelo ‘cinema americano’. *Esta revolução não é obra de um filme, mas de toda uma produção internacional permanentemente revolucionária.*²¹⁵

Eis a importância da “épica/didática” anunciada, pois a inversão dos valores cinematográficos estabelecidos depende de uma orientação estética arrojada, apta para violentar o gosto do espectador modelado pelas normas cinematográficas hollywoodianas. Tendo em vista que essa “revolução” é fruto de toda uma produção internacional, e não apenas de um único filme, sucede que os grupos nacionalmente estruturados devem firmar sólidas relações em nível mundial para facilitar a coprodução e a distribuição. O projeto assim elaborado comporta uma expectativa de desdobramentos vindouros que acredito ser possível associar à imagem de uma guerrilha transnacional em incessante embate contra o “colosso” estadunidense. Esse tipo de leitura é consentido pelo próprio texto, pois nele Glauber Rocha considera que a partir do “desenvolvimento nacional das produções” se tornará possível o “desenvolvimento de uma ‘internacional cinematográfica’ capaz de enfrentar em quantidade e qualidade o ‘cinema americano’”.²¹⁶

²¹⁵ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

²¹⁶ Idem. Ibidem. p. 102.

Aos cineastas independentes compete tornar firme o compromisso de acionar uma prática cinematográfica realmente nova para que aquela tendência adquira concretude e não figure apenas como potencialidade. Há, por conseguinte, em estreita relação com a necessidade de ativar um preceito estético diametralmente oposto aos modelos dominantes, um objetivo ético pautado pela ideia de incorporar o cinema no processo revolucionário mais amplo de libertação das dominações. Somente por meio de uma “ação internacional qualitativa”, é o que informa Glauber Rocha, o cinema poderá desempenhar a valorosa função de agente revolucionário tão eficiente “quanto o instrumento político de colonização que é o ‘cinema americano’”.²¹⁷ Na tessitura de “Revolução cinematográfica”, a questão das ameaças oriundas do prestígio conquistado pelas influências estéticas características da cinematografia produzida no mundo capitalista, as quais possuem no cinema norte-americano sua expressão mais poderosa, é um dado a todo tempo alardeado.

Entretanto, a referência ao predomínio dos padrões estéticos do mundo capitalista não significa o assentimento de Glauber Rocha às noções estéticas prevaletentes no mundo socialista. Por esse motivo ele trata de realizar a crítica da cinematografia produzida nos países socialistas. E a faz com desembaraçado rigor. O prestigioso lugar que o “cinema socialista” poderia ocupar na batalha internacional dos “cinemas revolucionários” do mundo capitalista, influenciando-os, fica interdito devido à degradada orientação estética que inspira os seus filmes. “Revolução cinematográfica” sugere que não obstante o mundo socialista tenha deflagrado o levante contra o capitalismo, não foi capaz de revolucionar profundamente a cultura cinematográfica.

Ao constatar e discutir a nocividade das influências estéticas exercidas pelo mundo capitalista sobre o mundo socialista, Glauber Rocha novamente oferece um exemplo da relevância que há em dispor em ação simultânea as noções da “épica” e da “didática”. Assim expressou o problema: “Existem sérios vícios estéticos do ‘cinema americano’ no cinema socialista. *Não basta inverter a moral capitalista por uma moral socialista e conservar a estrutura do cinema americano para fazer um ‘cinema novo’*”.²¹⁸ A “moral socialista” resulta malograda ao ser comunicada através de uma proposta cinematográfica que conserva a estrutura do cinema norte-americano, pois, na realidade, são justamente os padrões estéticos hollywoodianos que precisam ser radicalmente transformados. Assim, outra vez, a “didática” por si mesma é inepta. A “épica” precisa estar sempre a ela vinculada.

²¹⁷ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²¹⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

Muito embora a crítica ao formalismo a que a cinematografia europeia sempre foi afeita tenha sido alvo constante das considerações glauberianas, é aos mecanismos reguladores da produção norte-americana que o texto “Revolução cinematográfica” atribui o caráter de grande oponente a ser combatido. O escrito importa, pois, afora a discussão sobre a proposta internacionalista e sua imbricação à noção de “épica/didática”, o lugar que reserva ao cinema hollywoodiano possibilita melhor compreender muitos dos questionamentos presentes em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Em tais filmes, com maior ou menor grau de intensidade, a reprodução das dominações é em grande parte, mas não só, associada à preeminência dos fundamentos estéticos e morais sustentados pela cinematografia estadunidense. Não é sem motivo que a aposta no “cinema revolucionário” com a qual Glauber Rocha inicia o texto seja, em seu final, amparada na ideia de que “o cinema, sendo o mais poderoso instrumento de comunicação existente (seja divulgado em salas ou em televisão) é uma arma indispensável e fundamental na luta contra o imperialismo”.²¹⁹

Em vista disso, “Tricontinental”, mais um texto assinado em 1967, reforça e aprofunda decisivamente tudo o que até aqui foi abordado. Nele, a proposta de um “cinema revolucionário” transnacional, inicialmente pensado no âmbito latino-americano, e posteriormente fazendo referência ao “mundo subdesenvolvido”, passa a ser explicitamente considerado um atributo de todo o “Terceiro Mundo”. Tanto que o projeto internacionalista muitas vezes comentado é enfim intitulado como “Cinema Tricontinental”. Mas antes de estudar a problemática apresentada por Glauber Rocha nesse texto, acredito ser apropriado estabelecer algumas conexões entre o escrito e um evento histórico particular. Outra vez suponho que uma operação desse tipo é conveniente porque propicia obter uma compreensão mais precisa da maneira como a energia criativa do cineasta foi impulsionada pela conjuntura por ele vivenciada.

Partindo do próprio título do texto e das referências que Glauber Rocha faz à figura de Ernesto “Che” Guevara, presumo que o “Cinema Tricontinental” tenha sido, em grande medida, motivado pelas repercussões da “V Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina”. Conforme estudada na seção anterior, foi realizada em janeiro de 1966 na capital de Cuba, Havana, e ficou celebrizada como “Conferência Tricontinental”. Nesse momento, importa destacar a notoriedade alcançada pela mensagem que Che Guevara, naquela ocasião a caminho da Bolívia, enviou à “Conferência Tricontinental”. Ao propor a criação de “dois, três... muitos Vietnãs”, o líder guerrilheiro

²¹⁹ Idem. Ibidem. p. 103.

conflagrou o pensamento de todos aqueles indivíduos comprometidos com as lutas pelo fim das opressões. O propósito de deflagrar a insurreição a favor da libertação comportava a ideia de expandir em escala transcontinental a tarefa revolucionária. Com base no exemplo vietnamita, os povos africanos, asiáticos e latino-americanos eram instados a desencadear um amplo combate de guerrilhas contra o jugo estrangeiro, do qual a faceta mais poderosa era o imperialismo estadunidense.²²⁰

Essa sucinta apresentação do ideário de Ernesto “Che” Guevara atende, por ora, apenas a uma finalidade teórica. Quer dizer, ao aproximar a proposta defendida pelo líder guerrilheiro das questões levantadas por Glauber Rocha no texto “Tricontinental” procuro reafirmar que os problemas colocados por uma determinada conjuntura histórica tendem a ser experimentados pelos artistas como estímulos à criação de obras. Com efeito, a “euforia terceiro-mundista”, a qual, no que se refere ao caso de Che Guevara, se exprime por meio do convite para a formação de frentes guerrilheiras nos três continentes subjugados, é um fator gerador de arte uma vez que a atividade criadora de Glauber Rocha recebe o influxo desse apelo.

De modo geral, o texto “Tricontinental” pode ser considerado a expressão definitiva do desejo de Glauber Rocha de apresentar um projeto de “cinema revolucionário” a ser acolhido pelos cineastas dos três continentes sujeitos à dependência e à dominação dos grandes centros mundiais. O escrito, na realidade, possui um cunho de síntese. Todo o conjunto de problemas expostos em “Revolução cinematográfica”, “A revolução é uma estética” e “Teoria e prática do cinema latino-americano” são condensados em “Tricontinental”. Sua singularidade em relação aos outros registros consiste no fato de que Glauber Rocha passa a nomear sua proposta como “Cinema Tricontinental”, pois encaminhada a todo o “Terceiro Mundo”, e faz alusão constante a algumas das ideias elaboradas por Che Guevara. Ora, é precisamente esse último e aparente pormenor que impõe um contorno definitivo ao projeto cinematográfico internacionalista.

Por essa razão busquei reafirmar, consoante a perspectiva teórica adotada nas páginas anteriores, que um período específico apresenta questões suscetíveis de se tornarem arte porque participam da criação de obras a partir do momento em que aguçam as faculdades intelectivas dos artistas. Em conformidade com esse ponto de vista, passo a estudar os fundamentos que constituem o “Cinema Tricontinental”. O texto em foco, a propósito, não oferece um conjunto de preceitos estéticos a serem encampados. Ao contrário, dele ressalta, a

²²⁰ GUEVARA, Ernesto Che. Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1, p. 59-76.

princípio, o esforço do cineasta para identificar com exatidão a natureza de um comportamento. Modo de se comportar que alimenta o ato inventivo no rumo da realização de um “Cinema Tricontinental”. Mas o que impulsiona essa conduta capaz de instigar um cineasta do “Terceiro Mundo” a um engajamento tal que o induz a se comprometer com a tarefa de acionar o “cinema revolucionário”? Glauber Rocha esclarece:

Tricontinental, qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário.

Tricontinental, o ato revolucionário é o produto de uma ação que se fará reflexão no processo de luta.

*Tricontinental, a escolha política de um cineasta nasce do momento em que a luz fere sua película. Isto porque ele escolheu a luz: câmera sobre o Terceiro Mundo aberto, terra ocupada. Na rua ou no deserto, nas florestas ou nas cidades, a escolha é imposta e, mesmo que a matéria original seja neutra, na montagem ela se faz discurso contra a matéria [...]. Mas é uma recusa tendenciosa.*²²¹

É preciso cautela para analisar o trecho citado e assim poder compreender que o comportamento que carrega o exercício de criação na direção da prática de um “Cinema Tricontinental” é decorrente de um ato, ou melhor, de uma “escolha” aparentemente simples, mas sobrecarregada de implicações. Sim, dispor o aparelho de filmagem para captar os horrores comuns à realidade dominada inicialmente significa discordar totalmente dessa deplorável situação. A princípio, o desacordo com relação a essa circunstância conduz à ação política que promove a reflexão, a qual, afinal, faz o “ato revolucionário” irromper. Com certeza, uma atitude assim constituída só pode ser consequência de uma escolha altamente politizada cujo avesso é um comportamento apolítico no que respeita aos aflitivos problemas da opressão. E é bom recordar, com o intuito de dirimir quaisquer dúvidas acerca da afirmação precedente, que a concepção de política abraçada por Glauber Rocha perfilhava o repúdio absoluto às explorações derivadas da dominação imperialista.

Portanto, o texto afirma que o “ato revolucionário” é proveniente do gesto inicial do cineasta que aciona sua câmera sobre a existência concreta do “Terceiro Mundo”. Sendo esse “ato revolucionário” fruto de uma “escolha política”, evidentemente essa opção, segundo Glauber Rocha, desponta no exato instante em que a película entra em contato com a luz. Isso porque da realidade social, marcada pelo domínio estrangeiro, como é o caso do “Terceiro Mundo”, afloram formas de vida privadas dos meios de condição básicos à existência. Daí o sempre renovado desprezo pelos cineastas que desobrigam a sua atividade de qualquer compromisso com os problemas políticos e sociais. Para Glauber Rocha, nem mesmo pode

²²¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 104, grifo nosso.

ser considerado cinema o que tais indivíduos produzem, uma vez que, para o homem que vive num universo subjugado e que elege para si o ofício de cineasta, o olho da câmera o coage àquela “escolha política”, já que o “Terceiro Mundo” se apresenta à lente da filmadora como “terra ocupada”. O resultado dessa operação só pode levar a uma “recusa tendenciosa”. Mas recusa contra o quê? Obviamente, contra a ocupação estrangeira.

Logo, diante da realidade do “Terceiro Mundo”, território assenhoreado por forças alheias, a máquina de filmar praticamente constrange o cineasta por detrás dela a assumir uma atitude política. Um posicionamento que se traduz como manifestação de uma negação que é inteiramente tendenciosa porque representa uma resistência absoluta ao poderio estrangeiro. É essa especificidade que faz pulsar a energia criativa no sentido da implementação do “Cinema Tricontinental”. Tudo no texto leva a admitir que a origem desse cinema é correlata à constituição de uma personalidade que, por sua vez, é inflamada pelas circunstâncias históricas características do “Terceiro Mundo”. A sombra ameaçadora do jugo imperialista promove o surgimento de uma consciência descrita por Glauber Rocha nos seguintes termos: “Nenhum cineasta tricontinental é livre. Não digo livre da prisão [...]. Livre, digo, deste se descobrir homem de três continentes; mas a este conceito não se faz preso; antes, nele se faz livre [...]”.²²²

Glauber Rocha, ao expor assim o seu pensamento, motiva alguns questionamentos que demandam concentração. Em primeiro lugar, o ponto de vista segundo o qual nenhum “cineasta tricontinental” poderia ignorar o autoconhecimento como “homem de três continentes” retoma o problema da ampliação das fronteiras geográficas no que tange à oposição contra o poderio estrangeiro. Por conseguinte, o “Cinema Tricontinental” seria sempre ativado por um sujeito provido da consciência de que a dominação estrangeira atinge diversas regiões e de que esse dado o inclui numa realidade geográfica transnacional. Entretanto, se a tal indivíduo é imposta a necessidade de se reconhecer como “homem de três continentes”, ele não pode se tornar cativo desse mesmo conceito. A liberdade, ao contrário, derivará do esforço despendido para suplantar o que identifica a própria noção de “Terceiro Mundo”. Quer dizer, um conjunto de países sujeitos às mais variadas formas de dominação e de dependência que as grandes potências põem em prática.

Uma perspectiva assim exposta tem como corolário a irrupção de um juízo revolucionário capaz de abranger todos os setores que compõem a existência dominada. No caso cinematográfico, é da eclosão desse senso revolucionário que motiva a insurgência que

²²² Idem. Ibidem. Loc. cit.

nasce o “Cinema Tricontinental”, que não restringe o caráter de rebelião que o impele a uma preocupação exclusiva com a difusão de mensagens eficazes contra a opressão. Sim, é oportuno e mesmo necessário esse cuidado com a transmissão do recado educativo, já que a “didática” é parte integrante dessa aposta cinematográfica. Todavia, essa precaução é vã quando a forma por que a mensagem é comunicada não recusa os estilos dominantes. A concordância com as estruturas formais em vigência imobiliza o esforço orientado para a instrução. Novamente, o informe educativo resulta enfraquecido se a linguagem cinematográfica que o contém não for revolucionada. De fato, em outros textos estudados, Glauber Rocha já havia atentado para essa questão. Aqui, ele a recupera e a ratifica nos seguintes termos:

Tricontinental – qualquer outro discurso é belo mas inofensivo, é cinematográfico mas inútil, é reflexivo mas impotente [...] é logo passiva ou estéril conspiração.
Tricontinental – o cinema de autor, o cinema político, o cinema ‘contra’, é um cinema de guerrilha; [...] épico/didático.²²³

O vínculo que une “Tricontinental” à linha de raciocínio seguida pelo cineasta nos outros escritos é facilmente identificável nesse trecho. Ao dotar o “Cinema Tricontinental” do caráter “épico/didático”, Glauber Rocha mais uma vez reivindica como imprescindível o ato de pôr em relação de simultaneidade a mensagem educativa e a revolução do estilo. Se o recado didático por si só, ou melhor, comunicado através das linguagens cinematográficas dominantes é inútil, identicamente malgrado é o empenho para criar novos estilos apartados dos problemas sociopolíticos. Essa última característica o texto correlaciona à quase totalidade do cinema argentino, e, ao fazê-lo, fornece a possibilidade de melhor compreender o significado da expressão “cinema de guerrilha”. Leiamos:

Pampas ou asfalto, Argentina trouxe pedra por pedra da Europa. Argentina, pátria de Che, discutindo em ótimo francês sobre a estética do absurdo, não desconfiava que o ‘progresso de Perón não era desarrollo...’. Com os bolsos vazios, os aristocratas estavam dispostos a sacrificar a comida em benefício de uma gravata Dior. [...] *Solitário, o cinema argentino [...] não se expõe à luz: não se faz violentar, antes conspira nas sombras sobre um mundo que não existe culturalmente em sua superestrutura.* [...] é sombra e luz (cinza e negro) num país que não se integra na América. *Que remota má consciência do isolamento provocou em Che, cidadão argentino, a legendária existência do homem latino e, impulso maior, homem tricontinental?*²²⁴

²²³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²²⁴ Idem. Ibidem. p. 105-106, grifo nosso.

Em que pese o julgamento implacável à condição cultural argentina, e, mais especificamente, à sua produção cinematográfica, incapaz de se desintoxicar das influências estéticas europeias, o fato é que a alusão constante a Ernesto “Che” Guevara – o qual fora tomado pela consciência de ser um “homem de três continentes”, não obstante a tendência de seu país natal para “macaquear” a maneira europeia de viver e de vestir – oferece o indício capaz de elucidar a que tipo de prática se refere o termo “cinema de guerrilha”. Gérard Chaliand escreveu que um poderoso “mito terceiro-mundista”, bem próximo do que Che Guevara pregava, era nutrido pela ideia de que a revolução deveria ser deflagrada através da criação de focos guerrilheiros em escala transnacional – tomando o exemplo do Vietnã como possibilidade de êxito.²²⁵ Parto dessa afirmação para entender que o “cinema de guerrilha” seguidamente mencionado no texto “Tricontinental” foi instigado por tal ideário. De alguma maneira, Glauber Rocha confirma essa premissa e presta esclarecimento ao termo ao reconhecer que o padrão estetizante que corresponde ao cinema argentino precisa ser superado.

Um cinema decadente, antes do próprio desenvolvimento, *na mesma terra e época de Che*, é um cinema que não pode ser salvo pela técnica ou pelo manual de estética. *Mais do que qualquer outro cinema tricontinental, o cinema argentino, necessita de um Vietnã.*²²⁶

As referências a Che Guevara e ao Vietnã atestam que o “cinema de guerrilha” ou “Cinema Tricontinental” foi estimulado por uma conjuntura marcada pela contestação e pela oposição à supremacia norte-americana e dos países europeus. Contudo, apesar de não negar o influxo da sociedade sobre o fazer artístico, de acordo com a perspectiva teórica assumida, importa destacar a relevância artística dessa influência, conciliando, portanto, o condicionamento social e a inventividade artística sem que uma categoria se sobreponha a outra. Sendo assim, creio ter explicitado o contexto atuante como estímulo formativo para a produção glauberiana. Agora resta destacar a orientação dada à matéria artística. E a exortação que Glauber Rocha faz a todos os cineastas “terceiro-mundistas” para que ponham em prática o “cinema de guerrilha” é justamente o que permite compreender o fundamento da orientação cinematográfica pretendida.

A “épica/didática”, portanto, é muito mais do que um mero instrumental que Glauber Rocha busca oferecer aos cineastas “terceiro-mundistas”. Nela o cineasta divisa a capacidade

²²⁵ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 31-36.

²²⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 106, grifo nosso.

de fazer o “cinema revolucionário” medrar. Já que a “épica/didática” é o nervo dessa concepção cinematográfica, cumpre reforçar a afirmação de que a “épica” e a “didática” devem atuar ao mesmo tempo. Ao passo que a “didática” tem relação com o conteúdo, ou melhor, diz respeito ao ato de educar o espectador com mensagens atinentes aos mecanismos da opressão, a “épica” corresponde à forma, ao estilo com que será propagado o recado didático. Ao repudiar a conduta passiva de imitação dos temas e das formas dominantes, a “épica/didática” pressupõe a total insubordinação aos padrões cinematográficos internacionalmente consolidados.

Daí a necessidade de estabelecer um outro tipo de comunicação com o espectador, que se propõe novo para melhor confrontar a força das formas cinematográficas cristalizadas. Quanto à questão da comunicabilidade, Glauber Rocha tem noção de que essa proposta não é de fácil assimilação porque o objetivo é justamente revolucionar o gosto do público doutrinado, principalmente, pela produção cinematográfica norte-americana. Essa investida severa contra os critérios de apreciação do público que aciona o projeto internacionalista faz com que o “Cinema Tricontinental” seja investido de uma enorme carga de violência, ou, como o próprio Glauber Rocha fez questão de grifar, “no cinema tricontinental, *é necessário desmobilizar e explodir*”.²²⁷

O sentido da política conforme o entendimento do cineasta reaparece enfático nesse curto trecho de texto. Em ininterrupta sintonia com a atividade artística, a política é encarada como uma arena na qual uma série de ações contra a opressão são planejadas e postas em exercício. E dado que a proposta é internacionalista, a prática política adquire a feição de uma atividade constituída por uma profusão de atos que são permanentemente concebidos e colocados em contradição constante com o domínio exercido pelas grandes metrópoles e por seus sequazes em todo o “Terceiro Mundo”. Do texto “Tricontinental” ressalta exatamente essa noção de política afinada com a arte em luta contra a sujeição quando Glauber Rocha encampa o conceito de “política como arte de oposição a sistemas de opressão”.²²⁸ Logo, não provoca assombro o juízo glauberiano que considera o “Cinema Tricontinental” como “cinema de guerrilha” que é produto de uma ação política-estética pensada e praticada como um modo exclusivo de combater tanto a tirania do “cinema imperialista ocidental” quanto o “cinema demagógico socialista”, que debilitava a eficácia de qualquer mensagem dedicada a corromper a moral capitalista por conservar o estilo norte-americano de realizar filmes.

²²⁷ Idem. Ibidem. p. 109, grifo nosso.

²²⁸ Idem. Ibidem. p. 107.

3.3- A “Estética do sonho”: a “desrazão” como componente da “arte revolucionária”

Quatro anos depois de escrever “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma estética”, “Revolução cinematográfica” e “Tricontinental”, textos fundamentais e que, decerto, se complementam na medida em que explicitam os princípios do “Cinema Tricontinental”, Glauber Rocha dedicou outro escrito à apreciação dos atributos referentes ao cinema revolucionário que julgava imprescindível às realidades dominadas do “Terceiro Mundo”. Inicialmente apresentado sob a forma de uma comunicação, em janeiro de 1971, na Universidade de Columbia, Nova Iorque, “Estética do sonho” é mais um texto crucial aos propósitos desse estudo. Em primeiro lugar, destaco uma questão de ordem cronológica, pois, ao contrário dos outros escritos, a “Estética do sonho” foi elaborada um ano após a realização de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. O que levou José Carlos Avellar a afirmar que o texto pode ser lido como matéria inspirada nos filmes feitos um ano antes e, ao mesmo tempo, como um impulso para o cineasta pensar o cinema realizado a seguir.²²⁹ De fato, o arranjo temático e formal daqueles dois filmes possui forte relação com os questionamentos levantados na “Estética do sonho”.

Glauber Rocha inicia com uma referência à “Estética da fome” para reiterar o quanto seu projeto cinematográfico, desde meados da década de 1960, sempre esteve embasado na concepção de que, no âmbito da produção cultural, somente uma “estética da violência” poderia integrar um significado revolucionário às lutas de libertação do “Terceiro Mundo”. Em “Estética do sonho”, o cineasta igualmente se posiciona de maneira ousada perante o colonizador e afirma que continuará a desenvolver algumas noções a respeito de arte e de revolução e que o tema da pobreza prossegue ligado a toda essa questão. Assim, por um lado, constata que as “ciências sociais informaram estatísticas e permitem informações sobre a pobreza”. Por outro lado, não deixa de verificar que “as conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado” e que nos países socialistas “os burocratas [...] tratam o homem como objeto a ser massificado”.²³⁰

Diante dos pareceres produzidos pelas instâncias governamentais, investidos do caráter científico outorgado pelas instituições do saber, Glauber Rocha conclama a ruptura da arte com os esquemas de pensamento produtores de dados institucionalizados. Por essa razão

²²⁹ AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 78.

²³⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 248-249.

afirma que “o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância”.²³¹ “Estética do sonho”, doravante, se apresenta como um exercício dessa liberdade proclamada no campo cultural, mas sem repudiar o liame que o cineasta sempre estabeleceu entre a produção artística e o processo revolucionário. Se na década de 1960 o vínculo entre arte e revolução servia para marcar uma posição reivindicatória do fim das opressões, a mesma bandeira prosseguia sendo sacudida no alvorecer do novo decênio. Segundo o cineasta, “arte revolucionária foi a palavra de ordem no Terceiro Mundo nos anos 60 e continuará a ser nesta década”.²³²

Ressalto que esse texto recupera a noção de que as revoluções só serão triunfantes caso todas as esferas da vida social sejam revolucionadas, incluindo o campo cinematográfico. Daí o papel privilegiado atribuído aos artistas no processo revolucionário. É o que Glauber Rocha esclarece ao afirmar que “a maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas”.²³³ Por esse motivo o escrito trata quase unicamente dos problemas decorrentes do nexo entre a atividade artística e a prática revolucionária. Alerta para o fato de que o arqui-inimigo da “arte revolucionária” será sempre a sua própria mediocridade. Então, o apelo é para que os artistas estejam sempre atentos a qualquer avanço de ideias reformistas difundidas pela ideologia imperialista, por mais sutis que elas sejam. E que se imponham perante as mesmas com respostas revolucionárias.

Essa “arte revolucionária” que está no cerne do pensamento glauberiano em “Estética do sonho” é classificada pelo cineasta em três tipos distintos que exigem uma precisa identificação. Primeiro: “arte revolucionária útil ao ativismo político” (filmes que agem como típicos panfletos de informação, agitação e polêmica). Segundo: “arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões” (filmes do “cinema novo” brasileiro). Terceiro: “arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita”.²³⁴ De acordo com Glauber Rocha, essa própria classificação, não obstante necessária, é reveladora das contradições de uma produção artística que, ao invés de operar de forma integrada, tem sua existência marcada pela falta de coesão que gera a inconstância.

Ao afirmar que a descontinuidade dessa “arte revolucionária” no “Terceiro Mundo” é oriunda das repressões do “racionalismo”, o cineasta prepara o terreno onde germinará uma concepção estética que deseja fixar um novo e decisivo rumo ao “Cinema Tricontinental”. Por esse motivo é que, enquanto na “Estética da fome” Glauber Rocha procedeu a uma análise

²³¹ Idem. Ibidem. p. 248.

²³² Idem. Ibidem. p. 249.

²³³ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²³⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

“racionalista” do fenômeno da pobreza e suas implicações econômicas, sociais, políticas e culturais, na “Estética do sonho” a fome e a pobreza continuam a ser consideradas questões centrais do “Terceiro Mundo”, mas dessa vez passam a ser encaradas não pelo ângulo da razão, que, segundo o autor, promove a repressão. Daí a crítica mordaz às construções teóricas vigentes:

*Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas [...] é resultado deste vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo. As respostas da esquerda [...] foram paternalistas em relação ao tema central dos conflitos políticos: as massas pobres.*²³⁵

A problemática levantada, como se nota, diz respeito ao tema amplo da colonização e dos esquemas de pensamento derivados da dependência, sendo, portanto, referente ao “Terceiro Mundo”. Ora, se a “razão paternalista” em sua acepção mais estreita e conservadora aborda o fenômeno da fome como uma simples questão de alimentar os pobres, as variações ideológicas dessa mesma razão, e aí residiria o equívoco das esquerdas dominadas por esse “vício colonizador”, não poderiam acionar nada além do que Glauber Rocha identifica como “monótonos ciclos de protesto”, que, por sua vez, são facilmente reprimidos. Assim, a “Estética do sonho” move a ideia que nega à política a possibilidade de realizar por si mesma a liberação do homem se não houver a revolução cultural. Por isso a afirmação de que “a tomada política do poder não implica o êxito revolucionário”.²³⁶ O que está em jogo, evidentemente, é uma concepção de prática revolucionária total, na qual a realização artística assume posição central. Ocorre que o despontar dessa perspectiva revolucionária global fica impedido devido ao domínio imposto pela “razão opressiva”, herança da colonização.

*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. A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à razão opressiva com a razão revolucionária.*²³⁷

Eis os traços gerais de uma proposta revolucionária que confere à produção artística um papel fundamental. E que dota o “Cinema Tricontinental” de um componente que até então estivera apartado do pensamento cinematográfico glauberiano desenvolvido nos textos

²³⁵ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

²³⁶ Idem. Ibidem. p. 250.

²³⁷ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

anteriores, a saber, o “sonho”. Somente por essa via é possível romper com a “razão colonizadora” que submete ao invés de libertar, que entrava e não faz avançar o processo revolucionário em sua plenitude. Mas por que a “razão revolucionária” sucede frustrada como tentativa de fazer frente à “razão opressiva”? Justamente porque partindo do entendimento racional qualquer tipo de aproximação do homem cuja existência é marcada pela penúria fica impossibilitado. Não é por outro motivo que Glauber Rocha assegura que a dimensão da pobreza não pode ser informada por nenhuma estatística, por mais sofisticados que sejam os instrumentos de averiguação utilizados. Impossível, portanto, distinguir as implicações de um fenômeno tão abominável quanto a privação por meio do componente racional, que, no limite, reduz o homem pobre a um objeto que deve ser alimentado.

A pobreza é a carga autodestrutiva máxima de cada homem e repercute psicologicamente de tal forma que este pobre se converte num animal de duas cabeças: uma é fatalista e submissa à razão que o explora como escravo. A outra, *na medida em que o pobre não pode explicar o absurdo de sua própria pobreza, é naturalmente mística.*²³⁸

Por isso a “Estética do sonho”, primeiramente, busca se distanciar das estatísticas, das “equivocadas” interpretações da pobreza produzidas pelos centros de produção do saber ancorados nos juízos racionais. E, em seguida, requer a atuação resoluta dos artistas, os “profetas da revolução total”, os quais, conforme Glauber Rocha, “têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres”.²³⁹ É a partir desse ponto de vista que o cineasta concebe a “arte revolucionária”, isto é, conferindo maior ênfase ao elemento não racional da construção poética de sua atividade, para assim poder facilitar sua abertura para o “misticismo”. A tão imprescindível prática revolucionária total deve atender a esse princípio para resultar bem-sucedida. Visto que a razão atua como fator de coação, a revolução é identificada como “a anti-razão que comunica as tensões e rebeliões do mais ‘irracional’ de todos os fenômenos que é a ‘pobreza’”. Consequentemente, “na medida em que a ‘desrazão’ planeja as revoluções a ‘razão’ planeja a repressão”.²⁴⁰

Estão assim lançadas as bases para uma proposta de arte e de prática revolucionárias cujo ponto de partida, surpreendentemente, é o “misticismo”. Na realidade, essa inversão na concepção de revolução só poderia provocar espanto nos defensores de uma tradição de pensamento herdeira da Ilustração, que, ao propor a substituição da fé pela razão como guia

²³⁸ Idem. Ibidem. Loc. cit., grifo nosso.

²³⁹ Idem. Ibidem. p. 249.

²⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 250.

da humanidade, promoveu um verdadeiro culto à ciência. Assim, as crenças, o misticismo, que careciam de comprovação científica, deveriam ser deixados de lado. Esse ideário, como se sabe, foi abraçado pela ortodoxia marxista. Em “Estética do sonho”, ao contrário, é o próprio “misticismo” que deve ser mobilizado devido à potência destabilizadora nele contida. Não é por outro motivo que no pensamento glauberiano a razão coíbe o “misticismo”, por considerá-lo fator que impulsiona os atos ditos irracionais. Exatamente por vislumbrar essa força perturbadora vinculada ao “misticismo” que Glauber Rocha considera que a prática revolucionária há de ser tomada por esse componente.

A ‘razão’ dominadora classifica o misticismo de ‘irracionalista’ e o reprime à bala. Para ela tudo que é ‘irracional’ deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora [...].²⁴¹

A ação revolucionária assim concebida se constitui como uma impossibilidade de compreensão porque ela se funda naquilo que não é previsto pela “razão conservadora”. Nas palavras do cineasta, “as revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobres”. Imprevisibilidade que não deixa de ser salutar. Aliás, é precisamente devido à sua impossibilidade de compreender que a “razão dominadora” chegará a ponto de se negar e de se devorar. Por isso é que o êxito revolucionário não depende apenas da tomada política do poder. Para que o processo revolucionário tenha sucesso é preciso que se toque o “ponto vital da pobreza” – o “misticismo” –, que “é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão”.

242

Mas quais são as fontes desse “misticismo” inspirador da “arte revolucionária” alçada a uma posição central no processo revolucionário? A princípio, elas estão relacionadas às raízes negras e índias do povo latino-americano, entendidas como única força desenvolvida do continente. O mesmo não se pode ser dito das “classes médias e burguesias”, encaradas como “caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras”. Nesse sentido, a mística religiosa derivada do catolicismo recebe um tratamento negativo que recomenda, inclusive, sua superação, em virtude dos seus laços com a colonização. Daí a afirmação de que “os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da

²⁴¹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

²⁴² Idem. Ibidem. Loc. cit.

redenção moral dos ricos”. Tudo isso conduz a “arte revolucionária” ao encontro da “cultura popular”, identificada no texto de uma maneira bastante particular.

*A cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa. A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo signo revolucionário.*²⁴³

Em “Estética do sonho”, como se nota, a “cultura popular” desponta como um manancial de energias em constante ebulição, plena de potencialidades subversoras, e com a qual, por conseguinte, a “arte revolucionária” deve se encontrar. Essa ruptura com a “razão dominadora” constituída no encontro com a “cultura popular” é repleta de possibilidades libertárias, uma vez que “o sonho é o único direito que não se pode proibir”. Tanto assim que a “cultura popular” “elabora na mística seu momento de liberdade”. Por esse motivo, a “arte revolucionária”, aí incluído, certamente, o “Cinema Tricontinental”, deverá ser uma “mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não suporte mais viver nesta realidade absurda”. Nessa proposta cinematográfica, o “sonho” e o “misticismo” se convertem, portanto, em forças liberadoras. São eles, na realidade, “a mais forte arma do revolucionário”.

244

A elaboração desse pensamento cinematográfico conformado numa série de textos constitui uma teoria do “Cinema Tricontinental” que embasa os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Não se trata de afirmar, no caso dessas obras, que Glauber Rocha primeiro concebeu um projeto pronto e acabado, meses ou anos antes de começar as filmagens, e depois acionou a câmera para executá-lo à risca. Nesses filmes se interpenetram problemas que surgiram no ato de filmar e questões que Glauber Rocha se colocou em épocas que precederam a sua realização. Ao atribuir a “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” essa dimensão de processo, os escritos anteriores a eles ajudam a compreender, primeiramente, as causas da rejeição dos padrões cinematográficos dominantes, os quais, sendo entendidos como modelos negativos a serem combatidos e superados, instigaram o cineasta a elaborar um projeto cinematográfico de caráter transnacional de que aqueles filmes concentram muitos elementos.

²⁴³ Idem. Ibidem. p. 251, grifo nosso.

²⁴⁴ Idem. Ibidem. Loc. cit.

Logo, os textos da segunda metade da década de 1960 definem toda uma proposta cinematográfica a ser operada de modo aguerrido e que foi nomeada como “Cinema Tricontinental”. Os questionamentos colocados pelo conjunto dos escritos conferem às obras cinematográficas uma tal densidade que é possível falar de uma interpenetração entre textos e filmes, atribuindo a esse cinema um embasamento teórico que somente um estudo preliminar do pensamento cinematográfico glauberiano permite conhecer. O que, por sua vez, permite aprofundar a compreensão de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Desse modo, a noção de “épica/didática” e seu nexos profundo contra as dominações em suas mais variadas formas não exclui a crítica da “razão opressiva” e a incorporação do “misticismo” conforme proposto em “Estética do sonho”. Longe disso, os filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” se constituem na fusão de todos esses componentes teoricamente formulados. E assim serão estudados.

4- **“O LEÃO DAS SETE CABEÇAS CORTADAS”: A PASSAGEM DO PRESENTE-PASSADO**

4.1- **O contexto da produção dos filmes e a questão do presente-passado no “Cinema Tricontinental”**

Da composição teórica que fundamenta uma proposta complexa e arrojada como a do “Cinema Tricontinental” um elemento sobressai como condição imprescindível à sua prática – a possibilidade de filmar com o máximo de liberdade que se pudesse adquirir. Provavelmente em virtude desse imperativo, Glauber Rocha reconheceu que entre a repressão interna e a repercussão internacional a conduta mais adequada para acionar o projeto cinematográfico pretendido e textualmente elaborado seria a de buscar resguardar a sua liberdade criativa diante de quaisquer circunstâncias. Nem a castração do exercício inventivo resultante das coações impostas por um determinado regime político, nem a celebridade oriunda do sucesso alcançado internacionalmente eram capazes de oferecer o caminho através do qual o ato criativo poderia vingar.

Ao contrário, somente rompendo com a danosa combinação dos entraves internos e da notoriedade internacional o cineasta estaria livre do que sarcasticamente compreendia ser “um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas”.²⁴⁵ Essa declaração que comporta uma forte carga de recusa foi feita em janeiro de 1971. Nesse momento, Glauber Rocha já havia acionado o “Cinema Tricontinental”. Contudo, não obstante trate de um problema comum a vários artistas do mundo subdesenvolvido, a afirmação é extremamente reveladora da postura que Glauber Rocha assumiu e que julgou ser a mais pertinente para não ver tolhida a chance de praticar o “Cinema Tricontinental”.

De imediato, essa questão remete ao estudo das condições históricas que impeliram Glauber Rocha a realizar os dois filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” fora do Brasil e em países tão diversos como o Congo-Brazzaville e a Espanha. Através desse exercício talvez surja a oportunidade de melhor compreender como o cineasta procedeu diante da necessidade de dispor da liberdade criativa sem a qual o projeto cinematográfico pretendido estaria fadado ao fracasso. Nesse ponto, é inevitável a referência aos rumos tomados pela história brasileira a partir de 1964, ano em que a ditadura militar se instaurou no

²⁴⁵ Idem. Ibidem. p. 248.

Brasil sob o pretexto de proteger o país contra o avanço do movimento comunista internacional. Apesar da vitória das Forças Armadas, a presença cultural das esquerdas não foi totalmente eliminada naquele momento. Na realidade, ela não parou de florescer no panorama cultural nacional no período compreendido entre os anos de 1964 a 1969, muito embora estivesse confinada aos setores diretamente ligados à elaboração do ideário esquerdista. Entretanto, a radicalização do movimento contra a ditadura, manifesto, por exemplo, na atuação dos grupos que deram início à luta armada, ocasionou o endurecimento do regime em dezembro de 1968. Conforme observou Roberto Schwarz num consagrado texto escrito em 1970:

Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento.²⁴⁶

O quinto decreto emitido pelo governo militar brasileiro, o Ato Institucional número 5, de 13 de dezembro de 1968, foi justificado com a alegação de que várias fontes de informação do governo testemunhavam que a “guerra revolucionária” e seus “atos de subversão” vinham crescendo cada vez mais.²⁴⁷ As rigorosas restrições impostas aos mais variados setores da vida política e cultural do país acarretaram um profundo mal-estar. A difusão de uma produção artística marcada por conteúdos de contestação resultava improvável tendo em vista a rígida ação da censura. E para artistas como Glauber Rocha, o cerceamento da liberdade de expressão se traduzia como a completa impossibilidade de dar prosseguimento aos seus projetos. Tudo indicava que com a situação que passara a vigorar sua atividade seria muito em breve acometida por uma total paralisia criativa. A proposta cinematográfica que harmonizava política e estética soava arriscada demais naqueles tempos. E assim estaria permanentemente vedada a possibilidade de dar continuidade ao projeto de cinema destinado a transformar a arte e a sociedade. Da seguinte maneira Glauber Rocha externou as dificuldades postas pelas circunstâncias políticas daquele período:

²⁴⁶ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política, 1964-1969*. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 9.

²⁴⁷ Em “O pingo de azeite: a instauração da ditadura”, Paula Beiguelman estudou o processo político brasileiro compreendido entre 1964 e o início dos anos 1970. Combinando a exposição factual com o esforço de reflexão, a autora analisou os cinco primeiros Atos Institucionais de forma detalhada. Sobre as determinações impostas pelo Ato Institucional Nº 5, conferir a seção do livro denominada “O AI-5”. BEIGUELMAN, Paula. *O pingo de azeite: a instauração da ditadura*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 127-134.

O Cinema Novo brasileiro acabou, como todos os outros movimentos culturais brasileiros, como a música tropicalista, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que eram os três principais movimentos culturais de esquerda no Brasil. Todos terminaram em 68, com o AI-5 que impediu completamente o prosseguimento da arte revolucionária [...]. A repressão não permite absolutamente nada nesse campo.
248

A impossibilidade de fazer avançar a “arte revolucionária” em face de um contexto tão adverso acentuava um sentimento de aflição já antes suscitado pelo agonizante panorama artístico nacional. Isso porque no entendimento de Glauber Rocha a instituição do AI-5 contribuiria para reforçar o poder das formas culturais estrangeiras. A dominação cultural exercida desde longa data pelos grandes centros mundiais somava-se agora ao estrangulamento criativo oriundo das práticas de repressão internas. A “rebelião estética” sobre a qual o cineasta tanto dissertou e que considerava necessária para revolucionar o campo da cultura seria inviabilizada pela censura, que, dessa forma, colaborava para dar sustentação aos padrões estéticos ditados pelo exterior, importados de modo indiscriminado especialmente no que se refere ao estilo cinematográfico norte-americano. A esse tormentoso cenário que se descortinava, Glauber Rocha se referiu da seguinte maneira:

Então, foi levantada a censura. Ora, a cultura brasileira estava liquidada, trucidada, não só porque estava censurada, artistas e cientistas presos, exilados, [...] mas também porque já estava [...] com a sua linguagem sufocada pelos modelos multinacionais, sobretudo o modelo anglo americano, que é o poderoso modelo de dominação sobre o mundo.²⁴⁹

Em condições tão hostis ao exercício inventivo era praticamente impossível levar adiante a ideia de pôr em prática o “Cinema Tricontinental” cuja atividade exigiria, no mínimo, um nível razoável de liberdade de criação – uma das condições para que a tarefa de criticar as estruturas econômicas, políticas, sociais e culturais comprometidas com a reprodução das dominações obtivesse êxito. Na realidade, é preciso ressaltar que desde que o regime militar assumiu o poder no Brasil, os filmes realizados por Glauber Rocha só puderam ser liberados pela censura em virtude do reconhecimento que sua obra havia alcançado internacionalmente, notadamente na França. Esse estado de coisas é confirmado pelo próprio cineasta numa entrevista concedida em 11 de março de 1971 ao jornal francês *Le Monde*. Nela, Glauber Rocha afirmou que a boa recepção de seus filmes no Festival de Cannes foi o fator que assegurou sua exibição nos cinemas brasileiros. Ademais, fez questão de declarar quão embaraçosa se tornara no final da década de 1960 a atividade de dirigir filmes no Brasil.

²⁴⁸ ROCHA, Eryk. (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 78.

²⁴⁹ RESENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 56, grifo nosso.

Cada vez é mais difícil filmar no Brasil. A única maneira de conseguir que ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ fosse liberado pela censura, foi apresentá-lo no Festival de Cannes. Cannes me salvou três vezes: no caso de ‘Deus e o diabo’ (1964), ‘Terra em transe’ (1967), e ‘O dragão da maldade’ (1969). Mas já sabia que Cannes não poderia sempre me salvar.²⁵⁰

Retomo o problema aventado nas páginas anteriores para de alguma maneira tentar me aproximar do modo como Glauber Rocha procedeu diante de circunstâncias tão desfavoráveis à proposta de ativar o “Cinema Tricontinental”. De um lado, o regime militar impunha dificuldades cada vez maiores ao exercício criativo. De outro lado, o prestígio adquirido no exterior era uma garantia muito frágil para que o cineasta pudesse continuar produzindo no Brasil. Caso permanecesse atrelado a essa solução tão instável corria-se o risco ou de ter a liberdade totalmente tolhida a ponto de não conseguir realizar nenhuma outra obra, ou de aceitar ser enredado nas malhas do sistema. Nesse último caso, tornando-se presa, talvez, em razão do sucesso internacional alcançado, daquilo que julgava ser um “empobrecimento” decorrente da oficialização que os países subdesenvolvidos estavam habituados a fazer dos seus “melhores artistas”. Em ambos os casos, resultaria comprometido o projeto cinematográfico desejado. Haveria outra saída?

Dado que a aposta na criação do “Cinema Tricontinental” continha um viés transnacional, estando, portanto, assentada na ideia de realizar filmes que tratassem dos problemas da dependência e da dominação que diziam respeito ao “Terceiro Mundo”. Já que para a prática desse “cinema revolucionário” inexistiam fronteiras, pois, sendo o cinema um meio de expressão internacional – porém dominado pelos norte-americanos em associação com os grandes produtores nacionais, fazendo assim com que a luta dos “verdadeiros cineastas independentes” fosse travada em nível mundial –, a alternativa de filmar no exterior, portanto, estaria longe de constituir uma incoerência. De fato, o anseio de sair do Brasil só tendeu a se intensificar com o endurecimento do regime militar a partir de 1968. As correspondências escritas nesse período confirmam que o autoexílio tinha se tornado a única solução encontrada por Glauber Rocha para dar prosseguimento aos seus projetos. Ao francês Claude Antoine, seu agente de vendas mundiais e um dos produtores de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”, expressiu essa decisão já em dezembro de 1968:

Eu me sinto muito mal se as coisas não funcionam como queremos. Por isso vou deixar o país. É impraticável, a crise é muito profunda. Devo ir a Paris. Talvez eu

²⁵⁰ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996. p. 192-193.

fique na Europa por longo tempo. Ainda pensei em tentar alguma coisa, mas é impossível. Eles querem impedir o meu direito de filmar durante três anos; existem músicos e escritores já proibidos e no cinema ainda não começou por causa do Festival Internacional do Filme, em março, para evitar repercussões. Depois, as punições. Quero partir [...].²⁵¹

A ameaça de ter restringida, ou, quem sabe, até mesmo impedida, a possibilidade de praticar o “cinema revolucionário” cuidadosamente elaborado durante toda a segunda metade daquela década parecia insuportável. Para que essa proposta cinematográfica aguerrida do ponto de vista político e estético pudesse se desenvolver, somente em condições que propiciassem a liberdade criativa. E como a “situação aqui, como te digo [a Claude Antoine], não é boa”, a escolha estava feita: “As gaiolas estão cheias de pássaros, mas como Corisco eu não sou passarinho para viver na prisão”.²⁵² A opção por se livrar das amarras do sufocante governo militar brasileiro era acompanhada de uma série de projetos que tinha em mente e que podiam ser realizados em várias partes do mundo. Desde a Europa até qualquer outra parte da América Latina. Porém, entrevendo a possibilidade de ter Claude Antoine como produtor, encaminhou ao mesmo o esboço de uma proposta que iria enfim avançar, isto é, a de realizar um filme “na Ásia, na África, não importa [...], pois eu quero trabalhar e não ponho grandes problemas para trabalhar”.²⁵³

A pretensão de Glauber Rocha de acionar o “Cinema Tricontinental” cujos fundamentos teóricos haviam sido decisivamente formulados um ano antes, isto é, em 1967, pode ser identificada naquele curto fragmento da correspondência enviada ao produtor de cinema francês. De todo modo, ressalto, por ora, que a orientação dada à política brasileira a partir de 1968 levou o cineasta a tomar a decisão de sair do país para dar continuidade ao seu projeto cinematográfico investido de um cunho deliberadamente “terceiro-mundista”. No entanto, não é suficiente deter o estudo nesse ponto, muito embora o endurecimento do regime militar no Brasil esteja relacionado à opção de Glauber Rocha pelo autoexílio e de realizar filmes no exterior. Um outro elemento deve ser agregado a esse acontecimento específico para que fiquem mais notáveis as condições que permitiram a realização de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”.

Durante a década de 1960, Glauber Rocha foi premiado no Festival de Cannes em duas ocasiões. Em 1967 obteve o prêmio da crítica (FIPRESCI – Federação Internacional de Críticos de Cinema) com o filme “Terra em transe”. A Palma de Ouro de melhor direção foi conquistada dois anos depois, em 1969, pela composição de “O dragão da maldade contra o

²⁵¹ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 329.

²⁵² Idem. Ibidem. p. 331.

²⁵³ Idem. Ibidem. p. 330.

santo guerreiro”. Esse dado, associado aos entraves impostos pela nova conjuntura política brasileira, permite compreender as circunstâncias pelas quais o “Cinema Tricontinental” foi posto em prática. O prêmio de melhor diretor recebido na França consolidou a fama internacional de Glauber Rocha, que, pela primeira vez, recebeu convites para fazer filmes no exterior. Produtores espanhóis, alemães, italianos e franceses ofereciam propostas que se apresentavam como boas oportunidades para o cineasta realizar o tão almejado “Cinema Tricontinental”, que, ao que tudo indicava, seria impraticável no Brasil.

Glauber Rocha poderia mesmo ter estabelecido uma carreira mais lucrativa com o sucesso alcançado. Talvez dirigindo um filme de grande orçamento cujo êxito nas bilheterias o colocasse no lugar de cineasta renomado no mercado internacional do cinema. Ocorre que ele recusava terminantemente a sujeição aos padrões estéticos dominantes. Ao caráter revolucionário que atribuiu à atividade cinematográfica, o ato de se curvar às imposições de produtores sedentos de lucro constituía uma posição reacionária. Apenas produzindo em bases independentes o “Cinema Tricontinental” poderia surtir o efeito desejado. Ou melhor: em consonância com os fundamentos teóricos textualmente elaborados nos anos anteriores, a produção independente se impunha como um modelo adequado por ser capaz de assegurar a liberdade criativa que possibilitaria ao “cinema revolucionário” ser acionado. Por essa razão, duas propostas lhe pareceram formidáveis, dentre aquelas surgidas para produzir no exterior. Foi o que Glauber Rocha revelou em entrevista concedida ao jornalista Miguel Pereira:

[...] realizei ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ em 1968. Foi lançado no Festival de Cannes de 1969, onde ganhou o prêmio de melhor direção. Por causa do seu sucesso crítico e comercial, foi vendido para quase todos os países do mundo, e eu recebi duas propostas ainda no Festival de Cannes. Propostas excepcionais, diga-se de passagem, que só eram oferecidas para diretores como Pasolini, Godard, Fellini ou Buñuel, ou seja, *fazer dois filmes em branco. Quer dizer, dois filmes em que os produtores estão pagando pra ver. Não estavam pedindo roteiro, nem queriam saber do que se tratava. Apenas jogando nas minhas possibilidades de vir a criar filmes fora do contexto habitual [...]*.²⁵⁴

Das duas propostas mencionadas, uma foi feita por produtores italianos, mais precisamente por Gianni Barcelloni, e ocasionou a realização de “O leão de sete cabeças”. Que ainda contou com as participações na produção do francês Claude Antoine e da empresa alemã Rádio-Televisão da Baviera, a qual, ademais, já havia atuado como coprodutora do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. A outra proposta, feita pelos produtores espanhóis Pedro Fages, Ricardo Muñoz Suay, Juan Palomeras, Jose Antonio Perez

²⁵⁴ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 06, julho/dezembro 2006, grifo nosso.

Giner e Modesto Perez Redondo, resultou em “Cabeças cortadas”. O que foi destacado sobre as condições que permitiram a Glauber Rocha pôr em prática o “Cinema Tricontinental” é indicativo da importância que o cineasta dispensava à independência criativa. O projeto cinematográfico desejado, conforme elaborado por Glauber Rocha nos textos anteriormente estudados, demandava do cineasta uma atitude diante da atividade cinematográfica em que a liberdade de criação se colocava como fator crucial. Somente com alguma ou muita liberdade ele poderia praticar o que antes havia teorizado.

A certeza de que a autonomia criativa era componente indissociável da aposta no “cinema revolucionário” pode ser depreendida da citação acima, que refere às “propostas excepcionais” para filmar no exterior. E de outras relativas aos obstáculos postos pelo AI-5 ao prosseguimento de sua obra. Assim, a prática do “Cinema Tricontinental”, inviável no Brasil, era alicerçada pelos produtores italianos e espanhóis que asseguravam ampla margem de liberdade de criação. Demonstro o que foi ressaltado com mais um trecho da entrevista anteriormente mencionada:

A proposta dos produtores italianos resultou em ‘O leão de sete cabeças’ e a dos espanhóis [...] deu em ‘Cabeças cortadas’. Não que os produtores italianos e espanhóis tivessem me proposto os temas. Eu já tinha pretensões de filmar fora do Brasil o ‘Leão’, porque, a partir de 1968, com o ato 5 e a dureza da censura, eu vi que não tinha muito espaço criativo, perderia muito tempo aqui e envelheceria esperando as aberturas [...]. Então eu disse para mim mesmo: não vou retroceder no meu processo de especulação expressiva e de criação artística. Tenho que fugir daqui para continuar filmando dentro dos espaços possíveis.²⁵⁵

Encontrado o caminho que permitiu exercer o ofício cinematográfico com a liberdade criativa requerida, desembaraçado das restrições impostas pelo regime militar brasileiro e sem ter que se dobrar às exigências de produtores gananciosos ou adeptos de uma linguagem cinematográfica mais tradicional – o que possivelmente ocorreria caso aceitasse outras propostas –, Glauber Rocha pôde pôr em execução o “Cinema Tricontinental” de que “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” são frutos. Na realidade, as relações de amizade estabelecidas com o francês Claude Antoine, coprodutor dos filmes “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” e “O leão de sete cabeças”, e com o cineasta e produtor italiano Gianni Amico foram particularmente importantes para Glauber Rocha durante os anos do seu autoexílio. Além de ambos serem em grande parte responsáveis pela penetração dos seus filmes na França e na Itália, convém destacar que Gianni Amico facilitava os contatos de

²⁵⁵ Idem. Ibidem. Loc. cit.

Glauber Rocha com jornalistas, produtores, cineastas, aproximando-o, inclusive, da RAI (Rádio e Televisão Italiana).

Diante da oportunidade de realizar obras sem imposições de ordem temática ou formal, Glauber Rocha encontrou a chance de pôr em ação o “Cinema Tricontinental”, que, repito, somente poderia adquirir a configuração descrita nos textos escritos desde meados da década de 1960 desde que sua execução comportasse a liberdade para criar. Na ótica glauberiana, essa escolha significava a possibilidade de recusar muitos dos recursos cinematográficos disponíveis na sociedade. Era preciso repelir os padrões estéticos cristalizados pelas indústrias de cinema norte-americanas e europeias para dar lugar ao projeto cinematográfico almejado. O compromisso de romper com as normas estéticas consolidadas pelos poderosos centros difusores de imagens para fazer surgir uma estética politizada, fartamente elaborada em seus escritos, se mantinha intacto na época em que realizou “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. A essa concepção cinematográfica caracterizada pela liberdade criativa que ao fim daria origem a obras “explosivas”, “radicais”, “violentas”, cujo objetivo era o de contribuir para revolucionar o campo da cultura e as estruturas sociais conformadoras das dominações, Glauber Rocha assim se referiu já no ano de 1975, indicando uma consistência teórica em seu trabalho que a passagem dos anos não abalava. Esse “novo cinema”, assim informa:

É o cinema que se indispõe com a indústria, brigou com os produtores, com o público, com a censura e com a crítica interessada a servir o bom gosto, a moral, o respeito e a tradição.

É a origem [...] do cinema-livre, [...]; do filme que matou o ‘diretor-monstro’, a ‘vedete-sagrada’, o ‘fotógrafo-luz’; é a ‘mise-en-scène’ que saiu do enquadramento, quebrou o ritmo gramatical, estrangulou a emoção, fugiu do espetáculo: o filme que deixou de ser a narrativa gráfica de dramas pueris e literários para atingir a poderosa expressão em mãos de homens livres dos esquemas industriais: o filme político, o filme de idéias [...] [que] se preocupa com as raízes que escravizam o homem.²⁵⁶

Do mesmo modo, o sentimento “terceiro-mundista” que havia impulsionado a teoria e a prática do “Cinema Tricontinental” desde 1965, ou, mais precisamente, desde 1967, ano em que, convém recordar, o cineasta assinou os principais escritos que embasaram a aposta num cinema internacionalista, voltado para a discussão dos problemas que afligiam o “Terceiro Mundo” – esse sentimento, essa “euforia terceiro-mundista”, não arrefecera na década de 1970. Ao contrário, continuava incitando o pensamento e a prática cinematográfica de

²⁵⁶ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. p. 124-128.

Glauber Rocha. Retomo o texto acima mencionado, escrito em 1975, para confirmar a tenacidade das convicções glauberianas acerca da questão “terceiro-mundista”:

O despertar do Terceiro Mundo faz do cinema sua linguagem viva: as brutais conseqüências da fome marcarão as imagens desse cinema, queiram ou não os arautos de um mundo digestivo e belo, onde os homens são bonitos, fortes e invencíveis, onde as rosas limitam a terra e as frases de efeito procuram esconder o câncer que nasce nos lábios da ‘miss’ ou a criminalidade que se desenha na testa do ditador.²⁵⁷

Ora, se as propostas feitas pelos produtores italianos e espanhóis despertaram o interesse de Glauber Rocha é porque com elas ele poderia acionar o “cinema revolucionário” com a liberdade de criação que o mesmo exigia, ou, em outras palavras, porque tinha ao seu dispor a possibilidade de praticar o projeto cinematográfico orientado pela problemática “terceiro-mundista”, que reclamava a ruptura com os padrões temáticos e formais dominantes. Aqui se encontra uma primeira explicação para a forma politicamente radical, oposta às tendências cinematográficas norte-americanas e europeias, que os filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” apresentam. Tendo aceito as propostas de realizar obras nas quais os produtores consentiam a sua autonomia criativa, era preciso acertar os detalhes relativos à composição dos filmes. O que exigiu do cineasta uma surpreendente vitalidade física e intelectual. Isso porque quatro meses após receber a Palma de Ouro no Festival de Cannes, Glauber Rocha rodou aqueles dois filmes em menos de um ano, entre setembro de 1969 e julho de 1970.

Eu então fui para a Itália, logo em seguida ao Festival de Cannes. Era em maio de 1969 e já em setembro eu estava no Congo Brazzaville, filmando ‘O leão de sete cabeças’. Voltei, montei e terminei o filme, em fevereiro de 1970. Em março de 1970, já estava começando a filmar o ‘Cabeças cortadas’, na Espanha. No dia que saiu em Roma a cópia de ‘O leão de sete cabeças’, voei para a Espanha para começar o ‘Cabeças cortadas’. Terminei de filmar o ‘Cabeças cortadas’ em julho de 1970. Quer dizer, eu fui levar ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ para Cannes, em maio de 1969, e, em julho de 1970, tinha feito dois filmes: um na África e outro na Espanha. Uma operação que demandou de mim um esforço físico e intelectual enorme.²⁵⁸

Essa carga de energia despendida não se explica senão pela extraordinária oportunidade que se oferecia a Glauber Rocha de colocar o “Cinema Tricontinental” em ação, gozando de uma autonomia excepcional no que se refere ao exercício de criação. “Esses

²⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 137.

²⁵⁸ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 7, julho/dezembro 2006.

filmes custaram pouco dinheiro e trabalhei com *liberdade total*”, afirmou o cineasta ao jornal francês *Le Monde* em 1971.²⁵⁹ E foi justamente por ter disposto dessa “liberdade total” que a opção pelo Congo-Brazzaville e pela Espanha como locais apropriados para o desenvolvimento das tramas de “O leão de sete cabeças” e de “Cabeças cortadas” não deve ser encarada como uma obra do acaso ou resultado de uma outra imposição qualquer. É fruto dessa independência criativa alcançada, por meio da qual os atributos concernentes ao “Cinema Tricontinental” poderiam ser mobilizados, o que implicava, é óbvio, trabalhar com temáticas relacionadas aos problemas do “Terceiro Mundo”. É o que se depreende dessa declaração: “Escolhi a África e a Espanha porque [...] fazem parte de minhas origens”.²⁶⁰ E, de forma mais categórica, dessa outra afirmação:

“[...] eu vi que era uma oportunidade de transar em duas áreas que me interessavam muito: a África e a Espanha. [...] Essas condições e esse contexto é que me permitiram fazer um só discurso: ‘O leão das sete cabeças cortadas’, ou seja, um discurso afro-hispânico”.²⁶¹

À vista disso, fico diante não somente de uma prática cinematográfica motivada pelas circunstâncias de uma época profundamente marcada pelo “sentimento” e pela “euforia” terceiro-mundistas, acarretando o surgimento do “Cinema Tricontinental” com todas as suas qualidades textualmente elaboradas postas em ação. Mas também, o que deve ser grifado, diante de dois filmes cuja inter-relação é tão visceral que parecem exigir o seu estudo sobretudo a partir desse vínculo, conforme destaquei nas primeiras páginas desse estudo. Se o próprio Glauber Rocha agregou num só título “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”, afirmando ter com eles composto um único discurso, que retoma o nexos entre as histórias da África e da América Latina, configurando uma temática evidentemente “terceiro-mundista”, essa interligação se faz pela fusão de temas alusivos ao “Terceiro Mundo”. Por essa razão, buscarei estudar esses dois filmes em sua reciprocidade – o que não significa desconsiderar as especificidades de cada qual, tratando-os como se fossem um único filme. Irei, sim, partir de uma problemática comum a eles para dessa maneira estabelecer sua devida aproximação.

Não falo de outra problemática senão a do sentido da história e da dinâmica dos tempos históricos, que se conforma em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” segundo um ponto de vista bastante singular. Retomo algumas considerações preliminares

²⁵⁹ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996. p. 193, grifo nosso.

²⁶⁰ Idem. *Ibidem*. Loc. cit.

²⁶¹ PEREIRA, Miguel. *Op. cit.* p. 7.

para agora situá-las em relação aos filmes que passam a ser efetivamente estudados.²⁶² Essas duas obras que compõem o “Cinema Tricontinental” foram realizadas num contexto responsável por fazer com que Glauber Rocha experimentasse o tempo vivido como época repleta de possibilidades libertárias. Por julgar que as lutas desencadeadas naquele período deveriam abarcar todos os âmbitos da ação humana, incluindo, sobretudo, uma operação ativa na esfera da realização cinematográfica, o cineasta também entendeu que no domínio da história combates contundentes deveriam ser travados. O que no limite significava que as batalhas acionadas no presente ressoariam as que foram movidas no passado. Essa maneira de experimentar o tempo foi incorporada ao “Cinema Tricontinental”, ocasionando a atribuição de um determinado sentido à história – o que considero uma das respostas oferecidas por Glauber Rocha às questões vividas e sentidas naquela conjuntura de forma tão inflamada.

Decerto, a efervescência cultural associada a um contexto revolucionário adquire uma importância nada desprezível. Isso porque tais circunstâncias constituem para aqueles que as vivenciam a oportunidade de suplantar as degradadas formas de viver e, especialmente, instaura um profundo questionamento acerca das estruturas que haviam prevalecido sem serem totalmente interrogadas até esse momento de ruptura. Diante da possibilidade de que subitamente tudo o que aparentava estar firmemente consolidado venha a se esvaír, é inevitável que alguns homens cujas atividades comportam o ato criativo forneçam visões particulares dessa nova época que estão vivenciando. E, buscando entender como puderam chegar àquela realidade em transformação, proponham interpretações dissonantes das histórias anteriormente elaboradas.

Assim ocorre com os filmes que integram o “Cinema Tricontinental”, que se volta para o passado dos povos oprimidos não para prantear as agruras da ação imperialista e das mais variadas formas de dominação – sem dúvida execradas –, mas para dele extrair a energia capaz de fortalecer as lutas do tempo presente, propondo, enfim, uma forma específica de considerar a história em que a dinâmica temporal se constitui de uma estreitíssima correlação entre os embates de ontem e de hoje. A ideia acionada parece ser a de que os combates a favor da liberdade seriam mais potentes à medida que as ações coevas estivessem desatreladas das narrativas históricas transigentes com a marcha dos grupos dominantes ao longo dos séculos.

De alguma forma essa problemática remete àquela questão colocada por Jean Chesneaux: a de que a história “nunca é neutra” e de que o passado é uma zona arduamente

²⁶² Afora os filmes tomados em seus aspectos propriamente visuais, utilizarei os roteiros de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” que integram a obra organizada pelo cineasta Orlando Senna, “Roteiros do Terceyro Mundo”, que consiste numa compilação dos roteiros de todos os filmes realizados por Glauber Rocha. SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

disputada, visto que ele pode servir tanto à manutenção do *status quo* quanto funcionar a serviço das lutas contra a ordem estabelecida. Nesse último caso, recusar o passado e suas imagens de opressão não corresponde absolutamente ao ato de excluir o recurso ao passado. O que se pleiteia é uma imagem do passado que repudia aquelas versões elaboradas de acordo com os interesses dos poderes instituídos. Assim compreendida, a “vontade de libertar o passado”, a sua reconquista em épocas convulsionadas por movimentos de libertação, tanto poderá reanimar tradições quase esquecidas, quando aspectos do passado são recuperados para servir de lastro para as lutas do presente, ou tomar a forma de uma inversão dos valores e signos que podem ocasionar momentos de verdadeira zombaria dos costumes e símbolos estabelecidos pela ordem outrora dominante.²⁶³ Essas observações, contudo, podem se tornar ainda mais úteis aos objetivos desse estudo ao se pensar mais detidamente acerca do complexo nexos existente entre história, narração e poder.

Em que pese a penetrante noção de que a narrativa é que torna acessível a experiência humana do tempo, de que o tempo só se torna humano através da narrativa, o que pretendo por ora afirmar é que de alguma maneira os temas problematizados no “Cinema Tricontinental” se harmonizam com aquela concepção de história segundo a qual “as vidas humanas merecem e precisam ser contadas”, independente da filiação, ou não, à tradição aristotélica que concebe a história como um artifício criado por aquele que a escreve.²⁶⁴ O que realmente importa aqui é a força que aquela observação adquire, contraindo envergadura política caso se considere a necessidade de salvar a história dos perdedores e dos vencidos. “Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração”.²⁶⁵ Essa inquietante afirmação de Paul Ricoeur de algum modo ecoa as apreciações de Walter Benjamin em suas teses “Sobre o conceito de História”.²⁶⁶

Não obstante os fundamentos das ponderações do filósofo alemão tenham em vista o materialismo histórico, o fato é que elas ajudam a pensar o problema do perigo inerente às narrativas históricas que levam ao estabelecimento de uma relação de “empatia” com o “vencedor”. É imperioso, conforme a ótica benjaminiana, romper com esse “método da empatia” pois “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores”.

²⁶³ CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado?* São Paulo: Ática, 1995. p. 38-39.

²⁶⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. v. 1. p. 129.

²⁶⁵ Idem. *Ibidem*. Loc. Cit.

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 222-232.

²⁶⁷ Daí Walter Benjamin verificar não somente quão ameaçadoras são para as ações humanas no tempo presente aquelas narrativas históricas comprometidas com o cortejo triunfante dos dominadores no decorrer das eras, mas também grifar a imensa relevância das práticas sociais que não aceitam ser engolfadas pelo peso de uma determinada conformação histórica na qual os interesses dos grupos dominantes desde épocas remotas são sempre vitoriosos.

Tal modo de proceder não é dessemelhante ao que Glauber Rocha praticou no “Cinema Tricontinental”, que responde cinematograficamente a essa demanda por narração proveniente de um passado que exige vingança e reivindica reconhecimento. Mas que, além disso, promove um avanço em relação a essa exigência ao reconhecer que as narrativas históricas dos dominadores, ou melhor, os discursos que as justificam, precisam ser desmobilizados. É assim que o tema das adversidades resultantes da obra colonialista/imperialista passa a ser abordado por esse cinema sob uma ótica específica. Isto é: tencionando romper com aquelas formas de compreensão que tendem a justificar, e, ao fazê-lo, cristalizar a noção de que o deplorável estado de coisas atual é deveras intransponível dadas as conformações de sujeição oriundas do passado.

Nada no “Cinema Tricontinental” pactua com tal modo de encarar as realidades históricas do “Terceiro Mundo”. Daí o espectro secular do jugo colonialista/imperialista no momento histórico vivenciado com intensidade por Glauber Rocha ser aquilo que cumpre afastar. Por isso mesmo essa é a questão fundamental em que se detém essa produção. E, conseqüentemente, visto que o problema político também diz respeito ao(s) sentido(s) da história, será a problemática do colonialismo/imperialismo que conduzirá ao diálogo com o passado – ou melhor, com a escolha de *um* passado, que, obviamente, não será utilizado como pretexto para lastimar no presente as agruras derivadas da dominação.

Escolher *um* passado no “Cinema Tricontinental” constitui um ato político. Pois consiste numa operação que possibilita extrair desse mesmo passado em que as submissões se instituíram os elementos que o invalidam como fantasma a agir de forma castradora no presente. Exorcizá-lo, portanto, em seu nascedouro. Contrariar as narrativas históricas comprometidas com o adensamento de seu espectro. Optar por um passado que lhe nega as condições de assombramento, é conferir à temporalidade histórica um dinamismo que opera um desvio ao abrir a via para a transformação profunda de um tempo presente em permanente rebelião contra as estruturas de dominação.

²⁶⁷ Idem. Ibidem. p. 225.

Por essa razão é preciso insistir que, nesses filmes, o diálogo com o passado não ocorre por meio dos procedimentos habitualmente adotados pelos historiadores de ofício. Em que o recurso à crítica de um *corpus* documental devidamente especificado é a garantia não somente do pretendido caráter científico da disciplina, mas também da própria compreensão de uma determinada problemática, que, embasada na construção de uma narrativa, fornece *um* sentido à manipulação daqueles dados. No “Cinema Tricontinental”, evidentemente, a relação com o passado sucede de modo bastante distinto. Não há fatos históricos constituídos por intermédio de uma documentação explicitamente citada e que encerra os problemas levantados em determinados marcos espaciais e temporais. Nem mesmo a pretensão à reconstituição visual mais ou menos precisa da ambiência de uma dada época é artifício explorado por Glauber Rocha.

Se assim ocorre, é cabível indagar: como o passado é então abordado na produção glauberiana? O diálogo orientado para as épocas progressas ocorre na base de uma ligação tão estreita com o tempo presente que talvez não seja um equívoco falar de uma quase fusão entre ambas as temporalidades. Outra interrogação advém da constatação anterior: como discernir nesse cinema o que pertence ao passado e o que respeita ao presente? É aí que o impulso à concentração se impõe como recurso privilegiado para a abordagem das estruturas históricas seculares, isto é, ele conduz à apresentação dos personagens como condensações das práticas de grupos, classes sociais, nações e regimes políticos identificáveis num vasto e impressionante raio espaço-temporal. Passado, presente e abertura para o devir se conjugam e se fundem graças àquela orientação concentradora. É exatamente nessa encruzilhada temporal que a “euforia terceiro-mundista” artisticamente experimentada confere um sentido de ruptura permanente à história.

Portanto, embora nesse cinema a recorrência ao passado seja decisiva, é preciso enfatizar que ele não age como sombra a inibir perenemente o presente, obstruindo a abertura para outras configurações históricas. Aqui o passado retorna, mas para deixar de assombrar quando um novo presente o substitui ao lhe dar outra configuração. Em outras palavras, é preciso que o passado passe para que o novo presente chegue. Para tanto, há a necessidade que a imagem seja passado e presente a um só tempo, ao mesmo tempo. Por isso a quase total fusão entre passado e presente – condição para que esse seja a imagem atual daquele. Contudo, repito, nada no presente é estagnação, pois o passado não carrega a qualidade de assombração. O passado que se liga ao presente é a imagem atual desse não como cristal que explica e justifica a manutenção das opressões na atualidade. Ele interfere e se une ao presente propiciando, ao contrário, o momento de decisão, de ruptura, em que a abertura para

o novo se impõe. Esse presente-passado – tempo presente que deliberadamente contém em si a escolha de *um* passado – é uma imagem atual, viva, mas que não se detém nessa atualidade pois carrega uma virtualidade desde que o presente também muda ou passa.

O “Cinema Tricontinental” então opera com as categorias justificadoras das dominações nesse presente-passado para que a mudança, a passagem completa, abra o rumo para *outra* orientação temporal na qual se divisa a liberdade. O passado assim se liberta ao exigir do presente uma reparação. Uma vez reparado, vingado, liberto, o presente-passado se abre para o devir ao invés de fixar o eixo do tempo “terceiro-mundista” como reprodução das contrariedades oriundas de *um* passado de opressão que se estende como sombra avassaladora sobre *um* presente embotado e inativo pela projeção daquela sombra derivada do abismo dos tempos passados. Essa peculiar conjugação dos tempos históricos adquire consistência cinematográfica através daquele impulso à concentração assinalado acima.

Para que esse outro sentido conferido à história possa florescer conforme as premissas teóricas do “Cinema Tricontinental”, os recursos cinematográficos mobilizados deverão resultar em filmes que sejam obras verdadeiramente revolucionárias no nível formal e no do conteúdo, ou seja, em pleno acordo com os princípios contidos na noção de cinema “épico-didático”. Assim, a montagem cinematográfica, estabelecendo a conexão entre dois planos ou promovendo ligações no interior de um único plano, em nada poderá contribuir para estimular aquela sensação de fruição herdada do romance burguês oitocentista, a qual, fartamente explorada pelas cinematografias dominantes, pretende instaurar um suposto sentido de realidade que obsta ao espectador qualquer possibilidade de reflexão ao encerrar as narrativas naquele costumeiro esquema em que tudo parece ser forçosamente composto por início, meio e fim. Os enquadramentos serão rigorosamente elaborados visando ao mesmo objetivo. Cada quadro cinematográfico irá se impor mediante a ruptura com a tradicional concepção que postula que cada objeto, cada elemento natural, cada indivíduo em suas relações com os outros e com o meio social possui um lugar próprio a ser ocupado – ao contrário, o que cada enquadramento deverá instigar é a certeza de que tudo no mundo está em constante transformação, esteja o elemento enquadrado situado dentro ou fora do campo cinematográfico, no centro ou em suas bordas.

A manipulação da luz, por seu turno, concorre para a elaboração de uma fotografia não comprometida com o embelezamento artificial do ambiente onde os personagens se movem e a trama se desenrola. E, muito menos, disposta a produzir aquela plena e passiva identificação do público com tal ou qual personagem atrativamente fotografado, consolidando, assim, padrões de consumo e de beleza que objetivam a massificação. Monólogos e diálogos

enunciados deixam de concorrer para a explicação, por exemplo, das motivações existenciais e psicologizantes que impelem ou travam as ações. Igualmente, o ritmo cinematográfico derivado da montagem não presta reverência ao clássico e manipulador esquema que conduz a educação imagética do público, sempre naquele confortante compasso por meio do qual todas as ações partem de um ponto até atingir o seu clímax.

No “Cinema Tricontinental” fica-se diante ora do esgarçamento da duração do plano-sequência, atuando como estímulo ao pensamento ao construir um tempo cinematográfico mais reflexivo e menos impositivo, ora da fragmentação excessiva, capaz de acentuar um sentido que se queira firmar. Combinados, imprimem um ritmo descompassado que, ao violentar o olhar moldado do espectador, suscita a dúvida que abre a via ao pensamento mais profundo. O uso do som em seus mais diversos níveis – músicas, ruídos ou mesmo o modo como são pronunciados os diálogos que compõem a ação dos filmes – também se volta para o objetivo de não provocar comoção no espectador ou auxiliar no desenvolvimento da narrativa para acentuar a dramaticidade com vistas a envolver o público na emoção da história narrada. Os efeitos sonoros, diversamente, tencionam despertar a atenção do espectador para que o mesmo não seja emocionalmente absorvido pela trama que se desenvolve na tela.

Essa exigência de romper com a linguagem cinematográfica estabelecida constitui um imperativo pois o “Cinema Tricontinental” adquire sua especificidade através da rejeição radical do cinema industrial dominante. Daí a necessidade de recusar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em confronto com as convenções vigentes. É imprescindível assumir a precariedade de recursos e criar uma linguagem que seja, no âmbito da cultura, uma negação revolucionária tão autêntica quanto a violência do oprimido na prática histórica. Isso porque o cineasta do “Terceiro Mundo” encontra-se diante de um público saturado de filmes e séries hollywoodianos, o olhar doutrinado por “filmes de ação” e outros gêneros “ordinários”, e é por esse absurdo que ele deve passar. Por esse motivo Glauber Rocha assevera que no “Cinema Tricontinental” é inevitável “desmobilizar e explodir”, uma vez que conforme a noção de “épica-didática” o exercício inventivo só será capaz de projetar revolucionariamente seu objetivo ético desde que a atividade estética seja igualmente revolucionária.

Em face de tais circunstâncias, os parâmetros da criação glauberiana parecem tomados por uma exasperação que faz com que tudo passe a ser pensado na forma de revolução e reação. Não é à toa que o radicalismo político constitui a nota dominante desse cinema. Como tal, o que impele o ato criativo em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” é o diálogo intransigente com os discursos historicamente estabelecidos, que, por meio de uma profusão de argumentos ideológicos, contribuíram para reforçar as dominações e as desigualdades

sociais. Nesse sentido, o absurdo da opressão encerrada nos esquemas de dominação e nos subterfúgios discursivos que os fundamentam, alimentam e lhes conferem força é apreendido justamente no que ele apresenta de contrariedade ao bom senso, no ponto exato em que a noção de ética tão cara ao pensamento ocidental é contradita pelas práticas abomináveis de sujeição. Tudo concorre para que o horror ali contido negue às formas de poder opressoras historicamente disseminadas qualquer possibilidade de compreensão ou justificativa.

Como consequência dessa operação, a imagética “tricontinental” se realiza como um flagrante do inadmissível, da inadequação e da incoerência que caracterizam as estruturas de dominação colonialistas/imperialistas. E é na fixação dessa evidência pelos olhos da câmera aberta sobre o “Terceiro Mundo”, “terra ocupada”, que o presente-passado se impõe. Ao registrar o despropósito contido na obra colonialista/imperialista o “Cinema Tricontinental” não só busca torná-la indefensável, mas a inabilita e, no limite, a sepulta. Ao fazê-lo, visa libertar o passado do tormento de assombrar o presente e, no mesmo ritmo, faz o presente-passado passar e se abrir para um novo presente. Por essa razão, tudo se desenvolve nesse cinema como se cada instante representasse um momento decisivo na grande partida histórica jogada em escala transnacional. Em nada transigir com os sistemas repressores – acentuar o inconcebível e o grotesco de suas práticas até rompê-los, até tornar-se amplamente manifesto o caráter de autodestruição que os carrega, é a contrapartida da revolução cinematográfica. Essa, ao mesmo tempo em que é fecundada pela “euforia terceiro-mundista”, a ela responde com novas questões, crescendo-lhe mais fôlego, através da criação de obras cinematográficas em diálogo permanente com o problema da produção do sentido histórico.

Eis o ponto para o qual convergem “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” – a problemática que atravessa cada um desses filmes em si mesmos e em suas relações com o outro. É momento de verificar como essas questões de ordem teórica adquirem concretude na matéria cinematográfica. Iniciarei com um procedimento fartamente utilizado por vários cineastas nos mais diversos períodos da história do cinema mundial. No caso glauberiano, seu emprego ocorre em consonância com os preceitos da “épica-didática” e sua análise permitirá, entre outros problemas, notar o poderoso elo que une os dois filmes e que permite identificá-los como partes integrantes do “Cinema Tricontinental”. Esse ponto de partida levará ao desdobramento de uma série de questões atinentes àquelas obras.

O procedimento de que falo é o da narração: direta, quando um personagem pronuncia um discurso para outro com o qual dialoga ou mira a câmera e dirige suas palavras para o espectador; indireta, quando a enunciação ocorre, de modo geral, por intermédio da voz *off* de uma terceira pessoa que não necessariamente é um personagem plenamente integrado à trama.

A opção por iniciar o estudo dos filmes recorrendo a esse elemento fílmico não é fortuita. Tais narrações levam ao centro da problemática relacionada ao modo como esse cinema abarca a história, ou, mais precisamente, como os tempos históricos são por ele abordados. Contudo, isso não significa deter-se no que é narrado por meio da fala, que facilmente pode ser transcrita, em detrimento dos elementos propriamente visuais.

4.2- **“O leão de sete cabeças”: o declínio das estruturas históricas imperiais**

Em linhas gerais, “O leão de sete cabeças” desenvolve sua trama a partir de um guerrilheiro latino-americano, Pablo, que junta forças com um líder negro, Zumbi, para libertar uma região situada em algum ponto do continente africano. Para tanto, ambos terão que enfrentar os representantes de potências estrangeiras que dominam os nativos: um mercenário alemão, um agente norte-americano e um comerciante português, que estão a serviço de uma misteriosa mulher, Marlene.

Portanto, “O leão de sete cabeças”, como tudo o que refere ao “Cinema Tricontinental”, trata das implicações das práticas colonialistas/imperialistas abordadas em grande escala. Como “Cabeças cortadas”, é orientado por aquele já comentado recurso em que o impulso à concentração é tão veemente que todos os elementos do filme se convertem em condensações, isto é, em sínteses das experiências políticas dos mais variados atores históricos sempre apreendidos no que significam coletivamente, em expressões das práticas históricas de grupos, classes sociais, nações e regimes políticos. Logo, não surpreende o fato de que a acumulação de referências históricas impregne a linguagem desses filmes a ponto de abarcar os seus mínimos detalhes. Aliás, o detalhe aqui deixa de ser um pormenor, dada a relevância de que se investe tendo em vista a concentração que funda esse cinema. Do mesmo modo, não será casual o resultado a que todo esse acúmulo aspira. Ele conflui para a consumação do lance político maior, ou seja, acionar as contradições que animam o grande confronto capaz de romper as dominações e abrir o caminho para o novo presente, no qual se divisa a liberdade.

É assim que a narração empregada como recurso fílmico se apresenta concentrada. Porque engloba num amplo arco espaço-temporal a recapitulação dos horrores derivados das práticas históricas de sujeição para exprimir que a revolução é inexorável. Ato inevitável, segundo Glauber Rocha, não apenas porque as injustiças e as desigualdades continuam a prevalecer no tempo presente, mas também porque há uma tradição de revoltas que ecoa do passado a exigir reparação no agora, no momento propício, na época convulsionada, em que a

“euforia terceiro-mundista” solicita a liberação revolucionária. Abrangendo cinco séculos de dominação, a trama de “O leão de sete cabeças” perpassa a história da colonização. É desse modo que as palavras do personagem Zumbi adquirem ressonância. Elas conferem à opressão colonial o atributo de prática de longa duração que a caracteriza. Logo nas primeiras sequências do filme, Zumbi, rosto negro enquadrado no centro da tela a exhibir imponência, diz, encarando o espectador:

Há dois mil anos os leões e os leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com suas armas de fogo, massacraram os leões e os leopardos, com suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos nossos deuses. Os brancos levaram nossos reis e nosso povo para trabalhar como escravos nas novas terras da América. Nossos deuses partiram com nossos reis e nosso povo. Nas novas terras da América nossos deuses assistiram aos sofrimentos de nossos reis e de nosso povo. Os escravos negros trabalharam duro para enriquecer os patrões brancos, seu suor era de sangue, e esse sangue tornou frutíferas as plantações de tabaco, de algodão, de cana-de-açúcar e outras maravilhosas riquezas da América. Mas um dia nossos deuses se revoltaram e nosso povo pegou nas armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e nossos deuses *lutam* há cerca de trezentos anos contra os brancos que *não cessam* de dizimá-los numa *barbárie* sem precedentes. Mas os brancos não vão conseguir me matar, *eu, Zumbi, que reencarno os chefes assassinados*. Minha lança há de rachar a terra em duas. De um lado hão de ficar os carrascos, de outro toda nossa África, livre. Aqui e em todo lugar, o menor dos negros levará em seu seio um pouco d’África. Mas agora não enfrentaremos seus exércitos com as lanças e com a magia. Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo.²⁶⁸

A princípio, embora essa longa exposição proferida pelo personagem pareça encerrar um simplismo demasiado, uma análise mais detida permitirá extrair dela uma profusão de questões concernentes ao “Cinema Tricontinental”. Como se nota, o raio espaço-temporal abarcado pela narração é bastante abrangente. Ele inicia pela referência a uma África livre cuja história pode ser contada em milênios, para, logo em seguida, vincular o destino daquele continente às conquistas ultramarinas levadas a cabo pelos países ibéricos a partir do século XV. Prossegue discorrendo acerca dos problemas ligados ao colonialismo, tais como a exploração secular das conquistas americanas assentada no ultrajante comércio de homens transformados em escravos – circunstância que entrelaçou definitivamente as histórias dos continentes africano e americano. Narra ainda a resistência dos escravos na América em sua luta pela reconquista da liberdade. Mas para além desses aspectos óbvios, facilmente identificáveis, há na narrativa uma série de questões que encaminham as problemáticas mais caras ao “Cinema Tricontinental”.

²⁶⁸ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 360-361, grifo nosso.

De fato, estivesse a narração atrelada apenas a esses pontos evidentes, encerrada numa proposta cinematográfica apaziguadora, soaria inofensiva como a maioria dos manuais escolares. Ocorre que nela estão contidos elementos altamente explosivos que fornecem ao estudo alguns caminhos a serem percorridos. De imediato, ressalta o nome do personagem que enuncia as palavras transcritas. Uma mera homenagem prestada por Glauber Rocha ao líder quilombola morto no Brasil em 20 de novembro de 1695? Não. A referência é, sem dúvida, o Zumbi dos Palmares cuja trajetória é narrada nos livros escolares como aquela liderança que, apesar de aguerrida, e não obstante toda a resistência, foi emboscado e morto após a investida militar capitaneada pelo bandeirante Domingos Jorge Velho. Em “O leão de sete cabeças” o tratamento dado àquela figura histórica não se coaduna com esse modo de abordar o passado. É aí que o presente-passado tende a configurar uma forma específica de conferir *um* sentido à história. Já que Glauber Rocha não se propõe a realizar a reconstituição daquele episódio ligado à história colonial brasileira, apesar de a ele se referir indiretamente, o presente e o passado não atuam como categorias estanques. Antes se vinculam a tal ponto que poderia falar da impossibilidade de distingui-los por possuírem alguma característica particular.

Essa sequência do filme é então bastante apropriada para observar como o presente-passado se constitui imagetivamente, ou seja, há o retorno do passado intervindo e se integrando ao presente. Ligação deliberada que instaura uma atualidade do passado não para nele se deter ou para que ele se imponha ao presente, vedando quaisquer possibilidades de mudança. Pelo contrário, presente que é, sim, a imagem atual do passado. Contudo, não de um passado qualquer, mas sim de um passado cuja escolha é intencional como o é a conexão estabelecida entre as duas temporalidades. A conversão de ambas em presente-passado, propiciando o momento em que o desejo revolucionário pode se constituir em *práxis* histórica, conclama a história a assumir uma disposição para a ruptura. Só por esse expediente o passado poderá passar no presente, ou melhor, ele deve operar uma passagem completa para que o presente, como sua imagem atual, não se converta numa cristalização obstrutora do novo presente.

Quando Zumbi concentra em sua narração uma experiência temporal multissecular e se põe no presente como imagem atual de uma trajetória de lutas e resistências plurisseculares ficamos diante desse presente-passado que produz a fusão entre as duas temporalidades. Mas esse passado ligado ao presente, atualizado no presente-passado, é fruto da escolha de *um* passado, que no discurso de Zumbi parece não se satisfazer, por exemplo, em comemorar a efeméride da abolição da escravatura no Brasil no dia treze de maio – durante muito tempo,

aliás, concebida, e talvez ainda ensinada, como uma dádiva da princesa Isabel. Mesmo porque a concentração de que se investe o seu enunciado confere ao problema das dominações um caráter transnacional que identifica o “Cinema Tricontinental”. E já que a opressão e as desigualdades ainda se mantêm vivas é inadmissível se orientar por um passado represado, supostamente apaziguado pelo artifício das datas comemorativas.

Por isso Zumbi assevera que os povos africanos *lutam* há mais de trezentos anos contra os dominadores que *não cessam* de oprimi-los. Nota-se que o tempo verbal empregado, não obstante a referência a uma situação ligada ao passado, é conjugado no presente. Glauber Rocha então nos coloca diante de um sintoma, de práticas recorrentes, que dão ao presente uma imagem atual do passado. Imagem atual mobilizada, convém sublinhar, conforme os parâmetros da “Estética da fome”, isto é, o que Zumbi exprime está nos antípodas do que o cineasta denominou como “histeria”. Nada em sua narrativa, portanto, objetiva construir um relato lacrimoso das mazelas que afligem o “Terceiro Mundo”, cuja finalidade seria infundir um sentimento de compaixão pelo sofrimento alheio. Nem a composição da sequência está encerrada na outra postura execrada pela “Estética da fome”, a “esterilidade”, pois a crítica social não se anula diante de uma frenética busca pela originalidade que tende a resultar em exercícios formais estéreis. O que a sequência cinematográfica apresenta, então, é uma harmoniosa combinação entre mensagem política e experimentação formal que conformam a “épica-didática”, que somente apresentada numa perspectiva revolucionária é capaz de fundar um sentido libertário.

Sendo assim, o que Zumbi anuncia ocorre no âmbito de um presente-passado assinalado pela recusa em encerrar o problema das dominações em algum marco espaço-temporal bem localizado no passado. Se em algum momento, em algum ponto da América, os africanos escravizados pegaram em armas para ter a liberdade reconquistada, esse combate não cessou no contexto histórico das abolições da escravatura. Até porque a história mundial da segunda metade do século XIX é marcada pelo imperialismo posto em prática pelas grandes potências industriais interessadas em formar grandes impérios econômicos. Objetivando aumentar sua margem de lucro a um custo consideravelmente baixo, estenderam suas áreas de influência para outros continentes como a África e a Ásia, dominando e explorando esses povos. Entre meados da década de 1960 e a segunda metade do decênio seguinte, período em que o “Cinema Tricontinental” foi pensado e colocado em prática, o jugo exercido pelas grandes potências ainda se fazia sentir. E a oposição a esse estado de coisas se revestia de um caráter transnacional, “tricontinental”. Por essa razão as lutas do passado repercutem na fala de Zumbi como combates do presente e resultam num enunciado

altamente concentrado que faz do presente uma imagem atual do passado, uma vez que a opressão é multissecular, seja ela encarada sob a ótica do colonialismo ou do imperialismo.

Mas o problema não se esgota nesse ponto. É preciso aprofundar o estudo do que há contido no discurso de Zumbi para melhor explicitar a questão de que o passado é um campo em que disputas árduas são travadas. O que significa afirmar que a escolha de uma imagem do passado é um ato político que se realiza por meio da recusa às versões construídas consoante os interesses dos grupos dominantes. Quando o personagem assegura que os opressores, malgrado a constante histórica da repressão, não vão conseguir matá-lo porque “eu, Zumbi, [...] reencarno os chefes assassinados”, o problema da concentração em “O leão de sete cabeças” atinge um grau elevadíssimo. Reencarnação de todos os que guerrearam pela reconquista da liberdade, Zumbi concentra em si todo um passado de lutas que conflui para o presente clamando pela reparação das injustiças sofridas. Esse presente-passado, essa imagem atual do passado no presente, tanto pretende libertar o passado para que ele passe no presente e o novo sobrevenha, quanto recupera aspectos do passado ao conferir novo alento a tradições abafadas, que, recuperadas, servem de lastro para os combates que se dão na “euforia terceiro-mundista”.

Assim, a lança que Zumbi empunha em primeiríssimo plano enquanto pronuncia seu discurso vigoroso remete a um tradicional instrumento de luta e é referência certa a Ogum, orixá beligerante, ligado ao processo de manipulação dos metais, que tem a lança de ferro como um de seus atributos. Essa relação com a tradição, com figuras estabelecidas no imaginário popular, mas muitas vezes sufocadas pela ordem vigente, é típica desse cinema concentrador, elaborado, por exemplo, no texto “Estética do sonho”. Nele, Glauber Rocha proclamou a ruptura com o que chamou de “racionalismos colonizadores” ao atestar a existência de uma potência desestabilizadora contida no “misticismo” popular. Tanto que a razão o reprime por julgar que os atos considerados “irracionais”, capazes de desconcertar a ordenação das coisas, são por ele impulsionados. Por isso, o “misticismo”, dada a força perturbadora de que se investe, deve ser mobilizado pela “arte revolucionária”. As fontes desse “misticismo”, conforme analisado, Glauber Rocha as identificou na “cultura popular”, especialmente nas matrizes religiosas índias e negras da América Latina. Então, não causará assombro o fato do filme incluir os deuses africanos na luta contra a repressão.

Assim, quando Zumbi (semblante altivo a mirar o público, trajando branco, lança de ferro em punho) profere seu discurso e deflagra a onda revolucionária em “O leão de sete cabeças”, o apelo aos deuses traz mais um elemento de concentração que carrega sobremaneira o “Cinema Tricontinental”. Nesse momento em que as lutas dos deuses e as dos

homens são as mesmas. Nesse instante em que o presente-passado se revela orientado no eixo da revolução, que passa a conter uma participação cósmica, tudo se precipita e tende para um sentido englobante da história, irresistivelmente voltada para a ruptura. É o que se infere das palavras de Zumbi: leões, leopardos e deuses viviam livres até a chegada do opressor, que, com suas armas, exterminou os animais e incendiou o céu e a terra dos deuses africanos. Da diáspora, os deuses não só participaram, mas juntamente com o seu povo acionaram a revolta. Ambos, deuses e homens, combatem no presente-passado para que o novo presente se cumpra. Zumbi, concentração de homens e deuses, reencarnação de chefes assassinados, mobiliza o instante em que a vida se põe como drama composto de lutas travadas no passado e no presente e do qual todo o cosmos participa.

Não à toa afirma que sua lança rachará a terra em duas, onde, de um lado, ficará a África livre, de outro lado, os “carrascos”, abatidos. E embora afirme que os exércitos dos opressores não podem ser enfrentados somente com lanças e com magia, não nega o elemento tradicional. Pelo contrário, a ele agrega a modernidade das armas de fogo num discurso que põe em ação a violência como fator de transformação. Assim, ao final da sequência, quando pronuncia, “Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo”, opera um visualmente impactante intercruzamento entre sua lança e uma metralhadora. Ato que entrelaça passado e presente, tradição e modernidade. Presente-passado altamente concentrado em um instante no qual todas as decisões devem ser urgentemente tomadas para que o novo presente possa enfim fazer o passado passar e o presente, saturado, vencer e se libertar das amarras plurisseculares da sujeição.

Resta uma questão relativa ao emprego de um termo utilizado por Zumbi que é carregado de implicações no modo como o “Cinema Tricontinental” se desdobra. Ao sentenciar que há séculos os seus deuses e o seu povo lutam contra os agentes da opressão e que esses continuamente os dizimam “numa *barbárie* sem precedentes”, o uso do vocábulo grifado encaminha uma problemática crucial no desenvolvimento do filme. Com efeito, nesse cinema voltado para o problema dos sentidos dados à história, em que o passado é concebido como uma zona de disputas árduas, o diálogo com aquelas imagens do passado construídas de acordo com os interesses dos poderes instituídos deve se impor. Em outras palavras: se no “Cinema Tricontinental” *um* passado é escolhido, e essa escolha é politicamente consciente, *outro* passado deverá ser rechaçado. Esse *outro* passado, por sua vez, também deve se converter em presente-passado para que ele passe, liberte o presente e o novo presente sobrevenha. Nesse caso, é o passado apinhado de argumentos justificadores da dominação que deve passar. E assim como o colonialismo dos séculos XV e XVI mobilizou o argumento da

propagação do cristianismo, o imperialismo do século XIX utilizou o da difusão do progresso, da tecnologia e da civilização para o mundo. Aqui adquire sentido a gravidade do termo *barbárie* empregado por Zumbi ao se referir às práticas dos agentes do colonialismo/imperialismo. O que remete a pesquisa à sequência inicial de “O leão de sete cabeças”.

Antes de estudá-la, é importante tecer algumas considerações acerca do diálogo questionador que o filme trava com as matrizes discursivas imperialistas aferradas na ideia da “barbárie” dos povos “inferiores” diante da “superioridade” do Ocidente “civilizado”. Segundo Norbert Elias, o conceito de “civilização” expressa a consciência que a sociedade ocidental possuía de si mesma e resume tudo o que nos últimos séculos o Ocidente estabeleceu como lhe sendo superior perante sociedades antigas ou contemporâneas. Ao conjunto dos códigos culturais que progressivamente se tornaram os indicadores de um comportamento “civilizado” subsiste, então, a noção de que a “civilização” foi uma construção histórica. E a definição do que era “civilizado” passou a ocorrer a partir da identificação de quem não era. Apesar do termo “civilização” possuir significado diverso entre as mais diversas nações ocidentais, o autor verificou que “[...] com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever [...] aquilo de que se orgulha: o nível de ‘sua’ tecnologia, a natureza de ‘suas’ maneiras, o desenvolvimento de ‘sua’ cultura científica ou visão de mundo, e muito mais”.²⁶⁹

De fato, o conceito diz respeito, no emprego atribuído por ingleses e franceses, ao orgulho que possuem pelo prestígio de suas nações para o progresso da humanidade e do Ocidente. Se assim considerado o termo insinua um estado de aprimoramento sociocultural, indicando as formas mais elevadas da vida de um povo, o seu reverso evidencia o que se denominou como “barbárie”. Por conseguinte, ao conceito de “civilização” duas ideias se reuniam. De um lado, ele constituía uma contraposição a um outro estágio de organização social, a saber, a “barbárie”. De outro lado, pressupunha que uma fase excepcional rumo à “civilização” tinha sido atingida por algumas sociedades. Entretanto, isso não era o bastante. Próximo ao fim do século XVIII acreditava-se que a “civilização” não deveria ficar paralisada nesse estágio. Dar-lhe prosseguimento era considerado imprescindível. Nessa acepção, a “civilização” não era somente um estado, mas sim um processo que abrangia um padrão de moral e costumes a que era preciso dar continuidade. Ao final do Setecentos, as nações europeias entendiam que em suas sociedades a trajetória civilizacional estava completa. Foi

²⁶⁹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1, p. 23.

então encontrada a legitimação moral para os anseios de expansionismo europeu. É o que o afirma o trecho a seguir:

Em 1798, partindo para o Egito, Napoleão grita para suas tropas: ‘Soldados, estais iniciando uma conquista de consequências incalculáveis para a civilização’. Ao contrário da situação vigente ao ser formado o conceito, a partir de então as nações consideram o processo de civilização como terminado em suas sociedades; elas são transmissoras a outrem de uma civilização existente ou acabada, as porta-estandartes da civilização em marcha [...]. E a consciência de sua própria superioridade, dessa ‘civilização’, passa a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior para grandes segmentos do mundo não-europeu, como justificativa de seu domínio [...].²⁷⁰

É necessário elucidar essas questões pois “O leão de sete cabeças” é portador de um empenho surpreendente dedicado a estancar a força adquirida pelos preceitos civilizadores nos séculos XIX e XX. Nesse filme, uma miríade de aspectos referentes à noção de comportamento aceitável segundo as normas do Ocidente “civilizado”, tais como padrões de conduta refinados, o senso de racionalidade e o controle da violência, se chocam com as atitudes empregadas pelos agentes da dominação no trato com os povos submetidos ao domínio colonialista/imperialista. Como a retórica civilizadora, não somente nesse filme, mas em todo o “Cinema Tricontinental”, é a todo tempo submetida ao esforço de Glauber Rocha para levantar dúvidas sobre os princípios em que ela se assenta, é admissível falar de uma produção que, ao mesmo tempo em que combate as formas cinematográficas dominantes, se empenha em desautorizar o discurso instituído da “civilização”.

A marca da “barbárie” é detentora de uma força e de uma durabilidade que tanto serviu para justificar a opressão quanto foi capaz de projetar sobre os povos dominados o traço da inferioridade instaurador da prostração. Por isso, no “Cinema Tricontinental” esse discurso duradouro se atualiza no presente. É impreterível lidar com ele no presente-passado para que seja invalidado, e, ao fazê-lo, ele possa definitivamente passar. Operar uma passagem completa para não ser mais o fantasma que reiteradamente suscita a aparição do sinistro, pois debilitador, estigma da inferioridade dos povos do “Terceiro Mundo”.

Sendo assim, cabe insistir um pouco mais nesse tema. Que a produção discursiva imperialista assentava na repugnante opinião de que africanos, orientais e outros povos eram “atrasados” e “inferiores” é um dado bastante evidente. Porém, as implicações daí decorrentes adquirem gravidade ao se constatar que a força adquirida pela ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus trazia em seu bojo a ardilosa

²⁷⁰ Idem, Ibidem. p. 62.

crença de que os nativos e seus territórios eram considerados carentes da “missão civilizadora”.²⁷¹ Fartamente elaborado e contando com a anuência de políticos, cientistas e artistas, tal ideário contribuiu decididamente para a conquista de vastas regiões ao longo do século XIX. Muito embora uma das realizações do imperialismo tenha sido a de aproximar o mundo, e apesar de nessa dinâmica o contato entre “civilizados” e “bárbaros” ter resultado em injustiças, Edward Said declara que é importante, malgrado todas as hostilidades e injúrias, avaliar essa experiência histórica como algo partilhado por ocidentais, africanos, asiáticos e latino-americanos.

Esse enfoque que dedica lugar de destaque à cultura na prática imperialista é oportuno. Especulação geográfica, teoria racial e obras literárias demonstram que a atuação imperialista não se resumia ao mero ato de acumulação ou aquisição. Era sustentada, na realidade, por formações ideológicas pujantes que comportam a noção de que certos territórios e povos “precisam” e “imploram” pela dominação. E também por formas de conhecimento filiadas à dominação: “o vocabulário imperial oitocentista clássico está repleto de palavras e conceitos como ‘raças servis’ ou ‘inferiores’, ‘povos subordinados’, ‘dependência’, ‘expansão’ e ‘autoridade’”.²⁷² Dessa história compartilhada por dominadores e dominados, em que ambos estão vinculados ao programa discursivo imperialista, cada qual ofereceu uma série de interpretações com perspectivas, emoções e sentidos históricos particulares.

Por conseguinte, tanto a produção ocidental europeia como as obras de oposição e resistência ao imperialismo estão, segundo Edward Said, interligadas a uma estrutura discursiva imperialista. Assim, um estudo que remete ao contato entre cultura e imperialismo deverá levar em conta tanto as formações discursivas que alimentaram as práticas de dominação quanto a aversão e o ódio que essas elaborações despertaram nos povos dominados. Daí se conclui a existência de um conjunto de ideias afinadas que permitem referir o “Cinema Tricontinental” às matrizes discursivas imperialistas e, simultaneamente, aproximá-lo das considerações de outros autores ligados à acusação daquele empreendimento discursivo.

De modo geral, “O leão de sete cabeças” traduz a forte tensão que o qualifica opondo, de um lado, o discurso do oprimido, enunciado de modo acusador, a ecoar as vozes de lideranças engajadas do “Terceiro Mundo”, e que, ademais, se apresenta como vigoroso, vitorioso e nada amoral. De outro lado, o discurso do opressor, do qual provém todo o mal,

²⁷¹ SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 34.

²⁷² Idem. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 43.

associado a todas as práticas dos personagens que representam os agentes imperialistas. É preciso lembrar que a objeção proferida por Glauber Rocha contra o discurso imperialista ocorreu no contexto da “euforia terceiro-mundista”, em que as lutas de descolonização ainda estavam em marcha. A primazia secular desfrutada por aquele discurso era agora refutada nessa nova conjuntura. Dissimulados pela falsa aparência de “missão civilizadora”, os horrores da dominação, encobertos pelo discurso imperialista, eram a partir de então pronunciados de modo estrondoso. No prefácio escrito para o livro “Antologia da nova poesia negra e malgaxe”, de autoria do político e escritor senegalês Léopold Sedar Senghor, Jean-Paul Sartre, por exemplo, sagazmente identificou aquela mudança ao declarar:

O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaça que tapava estas bocas negras? Que vos entoariam louvores? Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem [...]. Hoje, esses homens pretos nos miram [...].²⁷³

Nesse novo contexto, o prestígio gozado pela noção de Ocidente “civilizado” passara a sofrer o abalo de vozes dissonantes. Considerados representantes de uma cultura imputada como criminosa, construtores de uma produção discursiva hedionda, os ocidentais eram agora pressionados a assumir esse papel. Como resultado do rancor latente contra os séculos de exploração, desabrocharam inúmeras interpretações do problema da dominação. O “Cinema Tricontinental” foi a resposta dada por Glauber Rocha às circunstâncias históricas então vigentes. Concordo, então, com Edward Said ao afirmar que “o poder de narrar” e de impedir “que se formem e surjam outras narrativas” é um componente muito importante para o estudo das relações entre cultura e imperialismo.²⁷⁴ Aos fins desse estudo é de suma importância constatar que as revisões anti-imperialistas reivindicaram justamente o poder ocidental de elaborar narrativas sobre os povos dominados. A reconquista do direito do oprimido de “narrar” a si mesmo era, nesse caso, acompanhada da recusa veemente dos argumentos ultrajantes que povoavam o discurso imperialista.

A composição de “O leão de sete cabeças” consente uma leitura ancorada nessas observações. Num período em que os povos dominados lutavam para construir uma história própria e afirmar sua liberdade, Glauber Rocha criou obras que recusavam a execrável posição de inferioridade a que o discurso imperialista se aferrava obstinadamente. Obras essas, convém frisar, movidas pela vontade de rechaçar tanto as ideias de superioridade que

²⁷³ SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960. p. 105.

²⁷⁴ SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 11.

respaldavam o discurso civilizador quanto as formas artísticas dominantes. Insisto que o repúdio aos padrões estéticos prevalentes é um dos pilares sobre o quais se assenta o “Cinema Tricontinental”. Tanto que ao ser indagado sobre os fundamentos de sua produção, Glauber Rocha afirmou: “sou um homem do Terceiro Mundo. Então minha aproximação com os problemas é radicalmente antiimperialista, e anticultura européia e anticultura americana. Toda a minha postura no cinema [...] está baseada nisso”.²⁷⁵ E, ao qualificar “O leão de sete cabeças” em relação aos seus filmes anteriores, assim se expressou: “é meu filme mais radical. Nos outros ainda existe um certo tipo de representação ligada à ficção, ao teatro, ao cinema colonizador. Esse, realmente, é o mais radical. É uma ruptura com a arte e com o cinema imperialista”.²⁷⁶ Portanto, se o conjunto da obra glauberiana é assinalado pela rejeição às formas artísticas dominantes, a partir de “O leão de sete cabeças”, ou melhor, com o “Cinema Tricontinental”, essa recusa vai sendo reafirmada com um vigor sempre redobrado.

É momento de retomar o estudo de “O leão de sete cabeças” para explicitar as reais implicações do termo *barbárie* empregado pelo personagem Zumbi. Como assinalado, o emprego do vocábulo é extremamente importante para o desenvolvimento da obra e remete exatamente à sequência inicial do filme. Antes, destaco que “O leão de sete cabeças” é atravessado por um problema que respeita ao “Terceiro Mundo”, segundo o parecer de Glauber Rocha. Falo de um assunto que sempre inspirou a atenção do cineasta – o poderio exercido pela imagética estadunidense. Contudo, o ponto de vista teoricamente sistematizado nos textos, segundo o qual as orientações morais e estéticas defendidas por Hollywood prolongavam as dominações, adquire precisão ao ser traduzido em imagens. É provável que a crítica glauberiana ao poder do cinema norte-americano e aos seus perniciosos efeitos sobre os povos do “Terceiro Mundo” jamais tenha sido tão franca quanto no filme realizado na África. Porém, como o próprio cineasta sempre fez questão de sublinhar, esse mero diagnóstico resultaria precário caso a mensagem contestadora conservasse os estilos dominantes. Como “cinema de guerrilha”, cabia ao “Cinema Tricontinental” solapar em seus aspectos temáticos e formais os fundamentos que davam suporte ao modelo hollywoodiano.

“O leão de sete cabeças” concentra toda essa discussão logo em sua sequência inicial. A investida contra a imagética hollywoodiana se funde à negação do discurso civilizador através de uma operação na qual os argumentos mobilizados pela retórica imperialista são

²⁷⁵ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 110.

²⁷⁶ Idem. *Ibidem*. Loc. cit.

colocados às avessas. Por ser um meio de expressão detentor da capacidade de propagar e enraizar múltiplos ideais sobre a vida humana, o cinema, desde os seus primórdios, uniu espetáculo e narrativa para contar a história do colonialismo/imperialismo sob a ótica do dominador. Não à toa a imagem cinematográfica foi encarada e utilizada como um instrumental habilíssimo para disseminar e sedimentar muitos dos argumentos relacionados àquela produção discursiva. Dos retratos cômicos que em 1902 Georges Mèliès fez dos costumes culinários norte-africanos às aventuras de Tarzan. Dos atiradores à queima-roupa apresentados como canibais em alguns faroestes às missões científicas de Indiana Jones cuja trilogia abarca toda a década de 1980. Ao longo de todo esse período:

“[...] o cinema dominante produziu filmes que idealizaram o empreendimento colonial como uma missão civilizadora e filantrópica, motivada pelo desejo de fazer com que os limites da ignorância, das doenças e da tirania recuassem. A representação negativa dos nativos, executada de maneira programática, ajudou a racionalizar os custos humanos do empreendimento imperialista. [...] Cada país imperialista, embrenhado na empreitada cinematográfica, teve os seus próprios gêneros filmados na ‘parte mais negra da África’, no ‘misterioso Oriente’ e nas ‘chuvosas ilhas do Caribe’”.²⁷⁷

Glauber Rocha atentou para os perigos dessa situação. As teorias racialistas que validaram a experiência imperialista, que, por sua vez, estava calcada na crença de que os povos dos territórios não pertencentes ao Ocidente “civilizado” clamavam pela “missão civilizadora”, adquiriam o reforço das cinematografias norte-americana e europeia – que reproduziam os estereótipos que contrastavam os povos “bárbaros” aos povos “civilizados”. Acerca do ideário difundido por essas produções, Glauber Rocha afirmou: “[...] filmes sobre a África [...], franceses e americanos [...]. Eles filmam com uma ótica colonialista, o negro é um objeto que o branco está filmando. ‘Olha como é miserável, [...] ignorante, [...] fraco’”.²⁷⁸ Diante desse quadro, duplo seria o empenho do “Cinema Tricontinental”. Ele deveria, por um lado, debilitar o prestígio adquirido pelos modelos hollywoodiano e europeu, pois se apresentavam como difusores das noções que ajuizaram a “superioridade” do Ocidente “civilizado” ante a “inferioridade” dos demais povos. Por outro lado, mas ao mesmo tempo, deveria desestabilizar a força dos preconceitos que povoavam o discurso civilizador.

Logo, a primeira sequência de “O leão de sete cabeças” se constitui como mais um exemplo daquela tendência à concentração típica do “Cinema Tricontinental”. A cena inicial põe no centro da tela um busto feminino desnudo num enquadramento que busca realçar as

²⁷⁷ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 159

²⁷⁸ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121.

proporções de um tórax marcado por uma respiração que suscita um estado de excitação, e que ainda tem ao seu fundo o verde exuberante das matas africanas. Logo em seguida, as mãos trêmulas e ávidas de um homem emergem da parte inferior do quadro para alcançar os seios nus da personagem. Além do torso feminino despido, o máximo que o registro oferece são as longas mechas do cabelo loiro da mulher parcialmente projetada na tela. Embora os semblantes desses dois personagens não sejam focalizados de imediato, o ato encenado comporta uma carga sexual muito acentuada. Toda a composição da cena objetiva tornar a personagem um objeto de adoração e desejo. Provocante e irresistível, ela comanda. Graças ao seu *sex appeal* tem os homens aos seus pés.

Seriam esses primeiros segundos de “O leão de sete cabeças” um convite aos olhos vorazes de uma parcela do público? A imagem que atrai pelo apelo sexual e enfeitiça o espectador, tornando-o cativo por meio desse efeito sensorial – qual a intenção de Glauber Rocha ao filmar essa cena? Na realidade, esse brevíssimo trecho de filme concentra muito do poder da cinematografia hollywoodiana, isto é, a supremacia da imagética estadunidense é sintetizada pela sedução que aquela personagem exerce, que, aliás, se chama Marlene. Uma referência a Marlene Dietrich? A *Blonde Venus* de Hollywood, que, no filme homônimo de 1932, surge fantasiada de gorila africano no início de uma sequência musical em que transborda uma sensualidade “exótica” ao cantar “Hot Voodoo” com uma peruca “afro” loira?²⁷⁹ Embora não possa responder categoricamente, o fato é que o esforço glauberiano em sublinhar a força atrativa da Marlene de “O leão de sete cabeças” não pretende enaltecer a produção cinematográfica norte-americana. Ao contrário, a personagem, segundo as palavras de Glauber Rocha, é a encarnação da mulher “loura, branca, [...] ‘bela’ como a imagem hollywoodiana do imperialismo”.²⁸⁰

Assim, a crítica glauberiana se volta contra o dispositivo do encantamento sensorial que o cinema hollywoodiano é capaz de acionar e que induz o público à inércia ao converter em imagens um mundo paradisíaco idealizado e habitado por astros deslumbrantes. Contra os reveses da vida social, o escurinho do “cinema-entretenimento” convida à dispersão. Obviamente, com o questionamento das contradições ausentes da matéria cinematográfica as tensões políticas e sociais podem ser facilmente neutralizadas. Portanto, ao personificar Hollywood como uma mulher sexualmente devastadora, Glauber Rocha aborda frontalmente os perigos do êxtase que aquela imagética é capaz de produzir. Instigando o espectador a uma vida de escapismo, a produção hollywoodiana equivale à sedutora Marlene cujos encantos

²⁷⁹ A VÊNUS loira. Direção de Josef von Sternberg. Estados Unidos, 1932. (93 min).

²⁸⁰ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 86.

marcados por uma sexualidade voraz pode facilmente sujeitar os homens. Contudo, essa analogia Marlene-Hollywood não se atém à crítica dos riscos que a imagética hollywoodiana oferece. Vinculada a ela está a denúncia das atrocidades subjacentes ao discurso civilizador.

Aqui começa a fazer sentido a afirmação de que o termo *barbárie* usado por Zumbi alude à primeira sequência do filme. Lembremos que em sua narração o personagem fala de uma trajetória multissecular de lutas e resistências que dão ao presente uma imagem atual do passado. Um combate que se trava, portanto, no presente-passado, contra dominadores cuja opressão ainda não cessou. E que, por isso mesmo, lançam mão dos mais variados expedientes para oprimir, incluindo o recurso ao campo da produção cinematográfica. Por isso a sequência inicial de “O leão de sete cabeças” instaura o conflito com o que Glauber Rocha entende ser uma das mais ameaçadoras práticas de dominação coevas: o imperialismo da imagem hollywoodiana. Mas não se detém aí. Como o presente é uma imagem atual do passado, é preciso combater os fundamentos plurisseculares da dominação. Mais precisamente os argumentos mobilizados pelo discurso civilizador, no qual a alcunha de “bárbaro” tem lugar de destaque. Mas como o filme incorpora esse dado a ponto de desautorizar a retórica civilizadora? Dando continuidade ao estudo da primeira sequência do filme será possível elaborar uma resposta.

Trata-se, na verdade, de um único plano cinematográfico, sem cortes. Um plano-sequência de quatro minutos que em seus primeiros segundos registra, conforme dito, as mãos de um homem emergindo da porção inferior do quadro na tentativa de alcançar os seios nus de Marlene. Logo em seguida, com postura dominadora, ela o levanta e o pressiona contra seu busto. Novamente faz com que ele saia do quadro ao empurrar sua cabeça para o que deve ser a área de sua genitália, dada a expressão de prazer que ela demonstra. Passamos então a ter noção das características físicas desse personagem masculino. Ele é branco e loiro como Marlene.

Ambos iniciam um jogo sexual marcado pela lascívia e pela violência. Não estão totalmente nus, mas a calça safari usada por Marlene tem o fecho aberto e o homem traz uma arma de fogo num coldre de tórax. Conforme descrito no roteiro do filme, ele é um agente da Agência Central de Inteligência (CIA). Em meio à verdejante selva africana, os dois se mordem, rugem, rolam no matagal e fazem movimentos similares aos de animais. Seres humanos ou feras no cio? Como se fossem dois leões digladiando, os personagens simulam uma disputa para decidir quem irá prevalecer e “devorar” o outro. Detentora de uma sexualidade perversa, Marlene, com ares demoníacos, zomba daquele que com violência tenta possuí-la e que com esforço busca domá-la, como se estivesse diante de uma fera. Embora

seja breve, esse plano-sequência concentra o esforço glauberiano para romper a força do discurso civilizador e dos padrões estéticos hollywoodianos.

Para tanto, o cineasta aciona o instrumental da “épica-didática”. Por ele, a mensagem de contestação resulta comprometida caso seja veiculada por uma linguagem afinada com as formas dominantes. No “Cinema Tricontinental” há, portanto, a necessidade de revolucionar os modos de apreciação do público plasmados pelos mecanismos narrativos imperantes. Assim a violência passa a ter nesse “cinema de guerrilha” qualidades transformadoras. É urgente violar a anuência do espectador aos códigos cinematográficos vigentes para que a força das orientações estéticas normatizadas seja consumida e o “recado didático” possa ser convenientemente apreendido. Tudo isso está reunido na sequência inicial de “O leão de sete cabeças”. Os padrões clássicos para a filmagem de uma cena de amor são totalmente transgredidos. A imprescindível ruptura do fluxo narrativo instaurador do conformismo ocorre através da mobilização de múltiplos recursos técnicos e expressivos.

Os movimentos de câmera enfocam o ato que se desenrola entre os personagens para dele reter não gestos afetuosos ou olhares apaixonados que indiquem se tratar de uma relação marcada pela cortesia ou pela cordialidade. Pelo contrário, a câmera se situa bem rente aos personagens e por mais de uma vez percorre todas as partes dos seus corpos emaranhados e em estado de excitação. Algo de obsessivo, conturbado e animalesco marca o contato entre os dois personagens. O uso do som ao longo de todo o plano-sequência contraria os parâmetros consolidados. Ruídos, gritos, gemidos, bramidos de animais, estampidos de metralhadora, risos, cânticos africanos, enfim, uma união não harmônica de sons diversos rompe a identificação plena e passiva do espectador com o registro visual. A sonoridade agradável, propiciadora da sensação de bem-estar, é deliberadamente desprezada para agredir a audição do público habituado aos efeitos sonoros que conduzem as consciências e as emoções. Ademais, essa espantosa cacofonia é indicativa de que a ambiência na qual a trama do filme se desenvolve é a de um momento convulsionado. Desde os seus primeiros minutos, “O leão de sete cabeças” infunde a certeza de que nada ali é estável, de que tudo se inclina para a alteração e demanda uma transformação radical.

Há então uma profunda coesão entre essa política de dissonância contra as convenções cinematográficas e o embate contra os elementos justificadores da dominação, em especial o discurso civilizador. Nas linhas acima afirmei que são como feras no cio que os dois personagens são apresentados. Não são bem conhecidas as afirmações propagadas pela “doutrina racialista” cujo período áureo se estendeu de meados do século XVIII até a metade do século XX, principalmente aquela de que as “raças inferiores” possuem uma natureza

próxima da de um animal? ²⁸¹ Jogando com a disposição dos atributos depreciadores na lógica da retórica civilizadora, Glauber Rocha opera uma inversão dos argumentos legitimadores da dominação que não descarta nem mesmo o recurso aos textos sagrados cristãos utilizados à farta em prol do expansionismo europeu.

Desse modo, as mesmas qualidades desprezíveis imputadas aos povos dominados passam a ser atribuídas aos agentes da dominação. E mais um elemento será incluído à já concentrada sequência inicial do filme, que incorpora dois níveis de enunciados tratados de forma conjugada ao longo de toda a obra. Os que se referem à noção de Ocidente “civilizado” e os concernentes à matriz religiosa que bíblicamente formulou a gênese do cativo africano. Enquanto a sexualidade bestializada de Marlene e do agente da CIA é evidenciada, uma ameaçadora e estridente voz *off* anuncia nos minutos finais da primeira sequência:

Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, o céu e todos seus habitantes. Ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos e de assassiná-los... e recebeu o poder de imperar sobre toda tribo, povo, língua e nação... e todos os habitantes da Terra vão venerá-la... todos aqueles cujos nomes não estão inscritos no livro do leão degolado desde o início do mundo! ²⁸²

Lascívia, bestialidade, cacofonia, escatologia religiosa. Uma profusão de elementos se combinam instaurando uma ambiência que evoca o fim dos tempos e que pontua toda a trama de “O leão de sete cabeças”. Já afirmei que formações discursivas inseridas na longa duração são introduzidas no filme, que passa a comportar uma extensa carga temporal. O presente, assim, se converte em uma imagem atual do passado, configurando o presente-passado. É nele que Glauber Rocha atualiza a trama relatada no Livro do Gênesis acerca das origens da escravidão negra. Ali é narrada a danação de Cam, capítulo 9, versículos 18-27. ²⁸³ Diz o texto que Cam foi amaldiçoado após flagrar o patriarca Noé embriagado e nu. Ao saber do ato considerado infame, Noé sentenciou que não apenas Cam, mas toda a sua descendência, seriam alvos da opressão dos mais variados povos. E onde os “camitas” se estabeleceram? Na porção do globo correspondente à África. Reproduzido através dos séculos pela teologia cristã, o mito foi utilizado desde o início das expansões ultramarinas no século XV como justificativa ideológica para o escravismo moderno. Um continente inteiro sucumbia à ira divina devido a um pecado severamente punido, o qual passou a legitimar as práticas da escravidão. Sobre essa questão, Alfredo Bosi afirmou: “O destino do povo africano, cumprido

²⁸¹ TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v. 1, p. 107-112.

²⁸² SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 359.

²⁸³ BÍBLIA. A.T. Gênesis. Português. *Bíblia Sagrada*. 51. ed. RJ: Editora Vozes, 2012. p. 32-33.

através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo.²⁸⁴

Mas essa formação discursiva manejada no presente-passado do filme não faz do presente uma imagem atual do passado com o objetivo de reiterar a força do espectro da “subalternidade” africana. Ela, ao contrário, consta no presente-passado de “O leão de sete cabeças” para ser desmobilizada. Para fazer com que esse passado possa definitivamente passar, libertando, a um só tempo, o passado e o presente ainda marcados por aquela visão negativa e arraigada. Como operar para que esse presente-passado promova a abertura para um novo presente? Ora, lidando frontalmente com o que está encerrado naquela formação discursiva. Pondo em ação estratégias capazes de desautorizá-la. Assim, a formulação canônica, e junto com ela a noção de “missão civilizadora”, será inteiramente contrariada no filme. Enquanto a tradição católica ou protestante se fundamentou no Livro do Gênesis para sustentar a instituição do cativo e da sujeição africana, Glauber Rocha aciona alguns acontecimentos descritos no Livro do Apocalipse para romper a força daqueles enunciados.

É preciso, então, continuar estudando atentamente a primeira sequência do filme, dada a riqueza de detalhes que contém. Concentrando luxúria, animalidade e uma ruidosa banda sonora, às quais se juntam a pregação religiosa proferida aos berros, é possível constatar que a ameaçadora figura que insultou Deus e todo o mundo celeste diz respeito ao papel que Marlene-Hollywood exerce. A postura insolente com que se apresenta, acompanhada de gargalhadas sarcásticas, é intensificada enquanto a prédica é anunciada. De Marlene emana uma sensualidade demoníaca que possui o poder de transformá-la num ser venerado por todas as tribos e povos. Nações inteiras podem ser submetidas ao seu jugo. A personagem, sem dúvida, alude a um episódio bíblico que refere à besta que saiu do mar para exercer seu poderio e que irá disseminar danos terríveis ao mundo. Essa passagem consta no capítulo 13 do Livro do Apocalipse. Convém transcrevê-lo:

Vi, então, subir do mar uma besta com dez chifres e sete cabeças. Sobre os chifres havia dez diademas e sobre as cabeças, nomes blasfematórios. A besta que vi parecia uma pantera. Os pés eram como pés de urso, e a boca como a boca de um leão. O dragão lhe deu seu poder, seu trono e uma grande autoridade. [...] E toda a terra, maravilhada, seguia a besta. [...] e adoravam a besta, dizendo: ‘Quem é semelhante à besta, e quem pode lutar contra ela?’. Foi-lhe dada uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfêmias; [...] Então abriu a boca em blasfêmias contra Deus, blasfemando contra o seu nome, a sua tenda e os que moram no céu. Foi-lhe permitido fazer guerra contra os santos e vencê-los. Recebeu poder sobre toda tribo,

²⁸⁴ BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 256.

povo, língua e nação. E adoraram-na todos os habitantes da terra, cujo nome não está escrito, desde o princípio do mundo, no livro da vida do Cordeiro imolado.²⁸⁵

Para além da relação explícita entre o trecho bíblico transcrito e a profecia enunciada aos brados no início do filme, é relevante destacar a reverência dos povos ao Anticristo e a autoridade que logrará obter em nível mundial. Nessa associação entre a besta-fera apocalíptica e Marlene, a personagem transpõe, simultaneamente, como ferina perseguidora dos cristãos e personificação do domínio exercido pelo cinema norte-americano. O que leva a concluir que o fascínio e o poderio diabólicos que a caracterizam são correlatos à atração e à supremacia mundial da imagética hollywoodiana. Espoliar o continente africano, colocando-o sob o seu poder, não lhe é, a princípio, uma tarefa embaraçosa, pois ela é hábil em utilizar seus encantos para ludibriar o mundo e sujeitar os povos ao seu controle. Mas o Livro do Apocalipse segue alertando as nações para as mentiras astuciosamente propagadas pela besta. Além disso, não será perene a dominação exercida pelo Anticristo, visto que as forças divinas serão implacáveis contra a fera na grande batalha final que fará cessar definitivamente o seu poder.

Contra o enunciado que validou a escravidão negra a partir do século XV e a consequente “subalternidade” africana inseridos no presente-passado de “O leão de sete cabeças”, Glauber Rocha aciona elementos da própria doutrina cristã sobre o destino último dos homens e da Terra. Mas não para fazer da escatologia um registro visual literal graças ao qual o espoliado poderia aspirar ao paraíso extraterreno após a luta final entre Deus e o Diabo. Se o recurso à conflagração apocalíptica ocorre é para constituir a ambiência convulsionada do filme, no qual as pendências do passado atualizadas no presente devem ser definitivamente enfrentadas para que a sombra do passado não estorve a possibilidade de que o novo presente surja. Portanto, é urgente fazer com que o peso ameaçador da maldição de Cam e de outros argumentos legitimadores da dominação cessem.

Ao passo que a maldição de Cam justificou as práticas antiéticas da escravidão moderna, a África em “O leão de sete cabeças” escapa ilesa da cólera divina advinda do castigo imposto por Noé. Isso sucede porque o continente africano, sendo o espaço em que se instaura o “confronto apocalíptico” contra a “besta imperialista”, passa a dispor do apoio divino. Não por acaso o personagem Zumbi, conforme estudado, adquire aspectos místicos ao se apresentar como reencarnação de todos os que foram assassinados nas lutas do passado e que clamam por vingança. Zumbi, mais uma imagem atual do passado no presente-passado do

²⁸⁵ BÍBLIA. N.T. Apocalipse. Português. *Bíblia Sagrada*. 51. ed. RJ: Editora Vozes, 2012. p. 1452.

filme, deflagra a batalha a favor da libertação empunhando uma metralhadora, mas sem deixar de evocar o apoio dos deuses, presente, por exemplo, no aspecto quase mágico de sua lança, que “há de rachar a terra em duas”. Como é possível notar, elementos da “Estética da fome” e da “Estética do sonho” se fundem numa prática fílmica arrojada, inflamada pela “euforia terceiro-mundista” disposta a romper os grilhões, inclusive, e principalmente, nos campos da forma e do conteúdo cinematográficos.

As sequências seguintes do filme confirmam essas observações. Um padre trajando uma batina branca caminha desorientado pelas matas africanas. Demonstra irritação dada a dificuldade de encontrar alguém, pois aos gritos repete a indagação: onde está ela? É sua voz *off* que ouvimos na sequência inicial do filme a comunicar os perigos da ascensão da besta apocalíptica. Ele está à procura de quem? Da criatura despótica responsável por disseminar a impiedade conforme o Livro do Apocalipse. Sua decisão de aniquilar o fascínio e o prestígio por ela adquirido parece ser inabalável, tendo em vista o gestual impetuoso que ele exhibe. Enquanto evidencia estar aflito ao se rastejar de um canto ao outro do quadro cinematográfico, ergue uma enorme marreta de madeira que com insistência e fúria redobrada arremete contra o chão. Simultaneamente anuncia o apocalipse para um grupo de mulheres e crianças africanas com grande estardalhaço. Aos brados, declara:

Eu a vi sair do mar, uma besta com dez cabeças e dez chifres, e em cada chifre trazia um diadema... e em cada uma das cabeças estavam escritas palavras de blasfêmia... e a besta parecia uma pantera. Tinha patas como um urso, e uma goela de leão... O dragão lhe dera a sua potência, seu trono, e um grande privilégio... Cheio de admiração, o povo da terra começou a adorar a besta, a segui-la e a adorar o dragão que tinha dado seu poder à besta... e todos diziam: ‘Quem se iguala à besta e tem poder para lutar contra ela?’. Ela ganhou uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfematórias e recebeu o poder de causar estragos durante quarenta e dois dias, e ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus, contra os habitantes do céu e contra os do mar... e ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos, e de vencê-los!

286

Como é possível notar, nessa pregação o padre reproduz o trecho bíblico anteriormente transcrito. O escatológico confronto do bem contra o mal narrado no Livro do Apocalipse está completamente inserido na composição dramática de “O leão de sete cabeças”. De que maneira? Nesse duelo definitivo, a trajetória multissecular de expansão e domínio das nações ocidentais sobre outros territórios corresponde às forças do mal responsáveis por semear danos e prejuízos à humanidade. Sendo assim, as lutas acionadas no contexto da descolonização afro-asiática e da emergência do “terceiro-mundismo” se

²⁸⁶ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 360.

equiparam à batalha final que contrapõe o furor divino à impostura daquele que é capaz de exercer um governo unificado no mundo, agindo em grande oposição a Deus, o Anticristo. O combate mítico que prevê a completa destruição de um mundo dirigido pelo poder dos “ímpios” é desencadeado no momento em que os povos sujeitos à tirania pegam em armas para reconquistar a liberdade. E o filme, então, adquire dimensões proféticas nessa África inflamada pelas lentes do “Cinema Tricontinental”. Não é sem motivo que o título do filme é retirado do Livro do Apocalipse. De acordo com as palavras de Glauber Rocha: “O leão de sete cabeças pelo seguinte: o imperialismo vai se acabar com o apocalipse, com uma destruição completa. O leão de sete cabeças é um símbolo que aparece no apocalipse, que prevê o fim do mundo. *Para mim é o fim do imperialismo*[...].²⁸⁷

O uso da escatologia bíblica serviria então como um mero artifício destinado a acentuar a carga dramática do filme? Acredito que não, pois se assim fosse estaríamos diante de uma obra demasiadamente simplista. Por isso reitero a afirmação de que o recurso à escatologia cristã não se desdobra no registro visual de um paraíso celeste supostamente reservado aos justos e aos oprimidos no final dos tempos. Se o cineasta recorre a esse tema é para fazer confluir para o filme os elementos que possibilitam desautorizar os argumentos legitimadores da dominação. Ao manejar o mesmo instrumental mobilizado pelo dominador, os textos sagrados cristãos, Glauber Rocha converte o conturbado momento apocalíptico em possibilidade de ruptura revolucionária que se abre para um novo presente – livre das amarras das sujeições do passado e do seu espectro, que ao se projetar sobre o presente pode vir a atuar como sombra inibidora das ações transformadoras.

De fato, não obstante a ambiência do filme seja apocalíptica, os agentes da dominação não inspiram reverência em “O leão de sete cabeças”. Essa afirmação é válida inclusive para a figura pendular do padre, sempre indeciso sobre qual indivíduo ou tal grupo personifica melhor a besta apocalíptica: ou os agentes imperialistas ou os que desencadeiam a luta revolucionária. Na realidade, aquele gesto do personagem-padre que se arrasta descontroladamente pelo chão enquanto anuncia o apocalipse aos africanos é sujeito a provocar risadas e outras reações, mas não sentimentos piedosos ou de temor. A atuação propositalmente histriônica que Jean-Pierre Léaud dá ao personagem contribui para reforçar o caráter burlesco com que são apreendidos todos os agentes da dominação que circulam pelo filme. Por essa razão retomo a sequência anteriormente estudada, na qual o apocalipse é anunciado pelo padre, para agora tratá-la sob esse viés.

²⁸⁷ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 122, grifo nosso.

Exposto aos olhares do grupo composto por mulheres e crianças africanas, todos sentados em fileiras para assistir o que parece ser uma encenação teatral, o que se desenrola à sua frente é um verdadeiro espetáculo absurdo incapaz de suscitar a devoção ou o medo que tanto os gestos quanto o sermão gritado pelo padre pretendem impor. Estaríamos diante de um registro visual que evoca as práticas evangelizadoras levadas a cabo pelos jesuítas mundo afora no contexto do expansionismo europeu? É bem provável. E mesmo que a resposta pudesse ser categórica, o fato é que toda a sequência, repito, é organizada de modo a inspirar o escárnio, e não a reverência ou o temor daqueles que a assistem. Não é sem motivo que enquanto anuncia o apocalipse, o padre se expõe aos olhares atônitos e às gargalhadas da plateia de africanos.

Portanto, embora a sequência inicial de “O leão de sete cabeças” associe a personagem Marlene, e, por conseguinte, todos os agentes imperialistas, à temível figura da besta apocalíptica, o que irá prevalecer ao longo do filme é o que há de grotesco nos gestos dos agentes promotores da dominação. É preciso desabilitar sua suposta superioridade. Fazer com que esse discurso passe e não se fixe no presente-passado como um cristal ou uma cicatriz a relembrar os estigmas impostos pela retórica civilizadora. Por isso um dos recursos privilegiados por Glauber Rocha será o de colorir as relações e o modo como os agentes dominadores se apresentam sob a ótica da irrisão.

Feitas essas considerações, retomo a pregação escatológica do padre e as palavras de Glauber Rocha acerca do título do filme para discorrer sobre o modo como essa simbologia apocalíptica articula a trama de “O leão de sete cabeças”. Afinal, quem é o leão? E suas sete cabeças, que significado elas encerram? O leão só pode corresponder à temível e poderosa figura da besta enviada por Satanás. As sete cabeças de que é detentor indicam a autoridade que Satã irá exercer sobre a Terra. E os dez chifres, cada qual encimado por um diadema, o que eles denotam? Sendo o diadema um símbolo de poder, cada um dos chifres concerne aos muitos reinos controlados por Satanás, os quais, juntos, constituem um verdadeiro sistema político mundial, mais precisamente o império anticristão. Segundo Glauber Rocha, são as muitas faces do imperialismo que as sete cabeças do leão simbolizam. Caso se atente para o título original do filme, isto é, *Der Leone Have Sept Cabeças*, esse traço poliglota é indicativo do propósito glauberiano de fazer referência ao colonialismo/imperialismo internacional. Cada uma das palavras respeitando aos principais países envolvidos na Partilha da África na segunda metade do século XIX: Alemanha, Itália, Inglaterra, França, Bélgica, Portugal e Espanha.

Mas no filme a expressão máxima do imperialismo não é encarnada por Marlene-Hollywood? Então, onde situá-la? Já que o próprio Glauber Rocha admite a associação entre a película e a predição apocalíptica, não seria incoerente vincular a voluptuosa personagem àquela que talvez seja a principal súdita de Satã. No capítulo 17, versículos 3 e 4, o Livro do Apocalipse fala de “uma mulher sentada sobre uma besta [...], com sete cabeças e dez chifres. [...] adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas. Tinha na mão um cálice de ouro, cheio de abominações e imundícies de sua prostituição”.²⁸⁸ O que sugere o fato dessa opulenta mãe das prostituições galopar a besta de sete cabeças e dez chifres? Que ela representa a grandiosa cidade que predomina sobre os demais reinos controlados pelo Anticristo. Num contexto em que os impérios coloniais europeus sofriam o abalo das lutas de descolonização, a aproximação entre a personagem Marlene e a prostituta bíblica indica a preeminência lograda pelos Estados Unidos no cenário político mundial.

Veículo transmissor de ideias danosas conforme o entendimento de Glauber Rocha, o cinema hollywoodiano teria poder para difundir novas formas de domínio internacional. Penetrando com facilidade nos mais diversos cantos do mundo, o filme norte-americano é capaz de disseminar a moral capitalista ocidental sem necessitar manter sob domínio político os territórios dos Estados. Das muitas cabeças do “leão imperialista” a que o “Cinema Tricontinental” faz antagonismo, talvez a principal seja Hollywood, a poderosa indústria cinematográfica assemelhada à grande meretriz do Apocalipse. Tanto que numa outra sequência do filme vemos dois outros personagens atuando como agentes da dominação, um representando Portugal, o outro a Alemanha, fazendo um convite aos africanos já rebelados contra o domínio estrangeiro, mas difíceis de conter mesmo por um grupo de mercenários fortemente armados. Do modo como a cena está organizada, dispendo o agente português e o alemão no primeiro plano do quadro cinematográfico, é possível depreender que seu chamado se estende às plateias de todo o mundo. Aos gritos, conclamam:

Venham ver, venham ver... o novo programa de Marlene. Venham ver, venham ver... Marlene só pensa na felicidade de vocês! Devemos ser cristãos! Devemos amar o próximo! Mas primeiro a paz! Após a fome! Venham ver, venham ver, o novo programa de Marlene! [...] Para os males do estômago... Marlene! Para os males do coração... Marlene! Para os males do espírito... Marlene! Marlene sempre sim! Marlene sempre sim! [...]²⁸⁹

²⁸⁸ BÍBLIA. N.T. Apocalipse. Português. *Bíblia Sagrada*. 51. ed. RJ: Editora Vozes, 2012. p. 1455.

²⁸⁹ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 361-362.

Contra todas as mazelas oriundas da sujeição, e, principalmente, a favor do apaziguamento em situações politicamente convulsionadas, os agentes português e alemão fazem um convite à passividade, que o hipnoticamente sensual programa de Marlene-Hollywood tem a capacidade de instaurar. Aliás, é interessante notar que não é somente aos colonizadores da África que o título multilíngue do filme faz referência. *Der leone have sept cabeças* também esclarece a composição dos personagens que encarnam, cada qual, uma das nações imperialistas. Inclusive, a obra tem a participação de atores italianos, franceses, portugueses, alemães e outros mais e é falada em vários idiomas. Toda a estrutura do filme é assinalada pelo anseio de contradizer o discurso civilizador continuamente realçado pelas cinematografias norte-americana e europeia. Até mesmo em seu título, “O leão de sete cabeças” revela a intenção do cineasta que visa a ridicularizar a opinião ocidental que concebe o continente africano como lugar onde a ignorância e a selvageria campeiam. Daí Glauber Rocha fazer questão de explicar as múltiplas questões que o título do filme abrange:

O título do filme explica inclusive os personagens [...]. Então eu botei várias línguas no título. [...] eu precisava colocar atores franceses, italianos, alemães porque queria que cada um dos colonialistas fosse representado por um ator desses países. Inclusive, o filme é falado em português, em francês, uma parte em inglês. Então eu coloquei o título ‘Der Leone Have Sept Cabeças’: ‘Der’ é alemão; ‘Leone’, italiano. Eu não coloquei ‘has’ que seria correto e sim ‘have’ porque é uma ironia em relação ao modo como fala Tarzan, porque Tarzan dizia: ‘Eu Tarzan comer carne’, então eu não queria dizer ‘o leão tem sete cabeças’ mas ‘o leão ter sete cabeças’, que é uma ironia em relação ao diálogo que se vê nos filmes quando os brancos tentam falar como os índios... ‘Sept’ é francês; ‘Cabeças’ é em português [...].²⁹⁰

Conforme afirmei, a primeira sequência do filme conjuga dois níveis de enunciados. O discurso religioso que validou as práticas escravistas a partir do século XV foi abordado. É momento de refletir sobre o discurso civilizador contemporâneo que conferiu legitimidade às experiências imperialistas nos séculos XIX e XX. Aos enunciados que qualificam o conjunto das práticas imperialistas como uma “missão civilizadora” capaz de retirar da “barbárie” os demais povos, “O leão de sete cabeças” opõe uma tenaz rejeição. Nele, o discurso defensor da superioridade ocidental é frontalmente contradito pelas violências e humilhações praticadas pelos dominadores na África sob o verniz do esforço civilizador. O reforço dado pelas cinematografias norte-americana e europeia àquelas noções é igualmente discrepante, uma vez que reproduzem a perigosa ideia de que a dominação, ao propiciar o contato com os padrões de civilidade ocidental, compeliu os povos “inferiores” a deixar de lado seu estado de selvageria inicial. Ora, ao negarem as mazelas resultantes da exploração, essas filmografias

²⁹⁰ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 124.

não só contradizem a ação civilizatória, mas também cumprem um papel catastrófico ao reiterar estereótipos que lançam sobre o presente a sombra inibidora de formações discursivas comprometidas com um passado de dominações.

Assim como a besta apocalíptica prega uma falsa doutrina, o discurso civilizador é um embuste utilizado para legitimar a atuação imperialista. Dessa maneira, as afirmações de que a obra civilizadora foi uma empresa filantrópica se tornam alvo da objeção glauberiana pois não condizem com as ações execráveis praticadas pelos agentes da dominação. Aqui adquire precisão o episódio filmado na sequência inicial do filme. E, referido a ele, o uso da expressão “barbárie sem precedentes” que o personagem Zumbi utiliza para designar as práticas multisseculares dos agentes da opressão no trato com outros povos. Glauber Rocha, então, põe às avessas o discurso da civilidade e da superioridade ocidental ao saturar os gestos, as ações e as relações dos agentes imperialistas com a marca da bestialidade. Relembro que não é como uma cena romântica que é filmada a relação entre Marlene e o agente da CIA no início do filme. Em oposição aos padrões estéticos vigentes, o “Cinema Tricontinental” realiza a transgressão das convenções cinematográficas para demonstrar uma outra situação, maníaca e embrutecida, indicando a natureza bestial dos personagens envolvidos, isto é, apreendendo-os como animais movidos por um ávido apetite sexual.

Contra a retórica civilizadora que instituiu a animalidade dos africanos, Glauber Rocha veda à experiência imperialista qualquer vestígio de humanidade ao ressaltar as atrocidades cometidas no decorrer dos séculos de exploração. As práticas desumanas da dominação marcadas pela extrema violência põem em xeque os argumentos nos quais se assenta o discurso imperialista. Quem é civilizado? Quem é bárbaro? Sem encontrar correspondência nas práticas adotadas pelos agentes da opressão, a retórica civilizadora fica suscetível a ser desmobilizada. É o que o cineasta aciona no “Cinema Tricontinental”. Ao colocar esse discurso às avessas, o esgarça até rompê-lo. De fato, os reais efeitos da “missão civilizadora” eram desvelados no contexto da ascensão da “euforia terceiro-mundista” e das lutas de descolonização.

Obviamente, o oprimido não iria exaltar o empreendimento imperialista por sofrer as consequências de uma política brutal que lhe negava os direitos humanos mais elementares. Os crimes praticados em nome dos princípios civilizadores destituem os enunciados da superioridade ocidental de qualquer base, seja ela humana ou científica. Para traduzir cinematograficamente a impostura do discurso civilizador Glauber Rocha opera uma inversão, atribuindo aos imperialistas o estigma da “animalidade africana”. Ao filmar os agentes da dominação como feras vorazes o cineasta enfatiza a degradação da moral ocidental. E é sob o

signo da barbárie que “O leão de sete cabeças” externa os objetivos imperialistas. Todo esse esforço, evidentemente, resultaria inútil caso estivesse encerrado numa linguagem cinematográfica afinada com as normas estabelecidas. É o que se depreende do seguinte comentário feito por Glauber Rocha acerca da primeira sequência do filme:

Temos, por exemplo, no começo do filme, aquela cena [...]. É o contrário da representação de uma cena de amor num filme de James Bond em que tudo é romântico e muito lindo. [...] Na realidade o filme é uma ruptura, uma inversão completa de um sistema dramático. [...] Um filme revolucionário não pode mostrar um tipo de relação assim, então, nessa cena, eu [...] demonstro o nível de decomposição dos personagens. Então é uma coisa anti-romântica, eu mostro os dois como animais, praticamente como duas feras, duas feras na África digladiando. [...] Os personagens são apresentados como animais... Porque no filme não há animais. *Eu filmei na África e não filmei animais. Os animais são os imperialistas.* [...] eu criei aquela cena grotesca e violenta para mostrar os dois como animais.²⁹¹

Graças ao instrumental da “épica-didática”, o “Cinema Tricontinental” adquire uma configuração revolucionária, pois, ao mesmo tempo em que as regras cinematográficas vigentes são violadas, a mensagem didática que contradiz o discurso civilizador é transmitida. Mas para levar adiante a noção de “luta tricontinental” associada a esse “cinema de guerrilha” é preciso tornar o “recado didático” compreensível. Como difundir o comunicado politicamente contestador sem que concessão alguma seja feita às diretrizes que orientam o cinema imperialista? Ou melhor, como expressar a informação didática numa narrativa anticonvencional? É necessário rivalizar com os padrões estéticos dominantes até no que respeita à composição dos personagens. Por isso Glauber Rocha não restringe os objetivos do “Cinema Tricontinental” ao ato de revolucionar o olhar do espectador adaptado à imagética hollywoodiana. Transgredir a educação cinematográfica do público é um trabalho também vinculado ao esforço de difundir uma mensagem que tenha densidade ideológica.

Para Glauber Rocha, um dos fatores de insucesso numa obra voltada para a transmissão de um comunicado político ativo é a ambiguidade. Por esse motivo ele se indispõe contra os esquemas narrativos típicos da ficção hollywoodiana e europeia, que transformam os personagens em indivíduos vacilantes ao carregá-los de variações psicológicas e existenciais. Para escapar dessa armadilha, aquele impulso à concentração é posto em prática. E assim “O leão de sete cabeças” se converte numa obra em que os personagens não agem motivados por conflitos psicológicos promotores de oscilações individualistas. Antes, pelo acúmulo de qualidades ideológicas, cada figura dramática é didaticamente reduzida a uma condição política facilmente identificável. Portanto, os

²⁹¹ Idem. Ibidem. p. 88-106, grifo nosso.

personagens, estejam eles politicamente situados à esquerda ou à direita, não podem ser apresentados conforme suas determinações psicológicas. O recurso que habilita a transmissão do “recado didático” é conceber os personagens de acordo com suas intenções ideológicas, possibilitando reconhecer os reais interesses políticos de cada qual. Segundo o cineasta:

O que realmente garante ‘O leão de sete cabeças’ como arte revolucionária é que o filme não tem ambiguidade. Sua qualidade ideológica é indiscutível [...] porque os personagens não são ambíguos, são claros, cada um representa sua própria condição social. [...] Isso inclusive é um princípio marxista. Quando Marx fez a crítica da filosofia alemã num ensaio chamado ‘A miséria da filosofia’, disse: ‘Os filósofos alemães estão discutindo o mundo em termos metafísicos. Chega de discutir o mundo, vamos transformá-lo’. Para mim também chega de discutir psicologicamente os personagens [...], é preciso mostrar que um agente da CIA, seja ele romântico, lírico, isto ou aquilo, é um agente da CIA, ou seja: um inimigo do povo, um agente do imperialismo, um inimigo dos povos oprimidos.²⁹²

Não obstante a referência a Karl Marx, não pretendo discutir os parâmetros que definem a “arte marxista” para nela enquadrar, ou não, a produção glauberiana. O fato é que a opção por fazer de cada personagem uma síntese de sua representatividade social e política possibilita colocá-los numa relação de oposição instauradora de situações conflitantes, que engendram o processo revolucionário no filme. Logo, cada figura dramática é concebida do modo mais objetivo para demonstrar as contradições do colonialismo/imperialismo na África. Os elementos característicos da colonização e da luta anticolonial saturam a composição dos personagens para que sua identificação e o reconhecimento de suas determinações básicas ocorram prontamente. Com isso, o já comentado perigo da ambiguidade pode ser refreado.

Para o cineasta, esse procedimento é o que garante ao filme aquela qualidade perseguida com redobrada insistência: ser uma obra revolucionária que assim se define pela oposição radical à linguagem do cinema imperialista, isto é, que não apresenta uma narrativa convencional com personagens psicológicos. Daí sua insistência no fato de que em “O leão de sete cabeças” não existem “conflitos internos da psicologia da ficção tradicional. Cada personagem é um símbolo representado por seus trajes, por sua indumentária, pela sua cor, pela sua maneira de falar. Cada um diz um texto que expressa exatamente sua própria ideologia”.²⁹³ Assim, o cenário que emerge do filme é composto por uma galeria de personagens que simbolizam os elementos constitutivos da dominação e da luta contra a sujeição decididamente postos em total contradição.

²⁹² Idem. Ibidem. p. 111-112.

²⁹³ Idem. Ibidem. p. 88.

As várias “cabeças” da opressão internacional e seus comparsas locais são esquematicamente constituídas por Marlene, misto de deusa hollywoodiana e louraça belzebu, que “representa o imperialismo devorador da África”. Pelo agente da CIA, o louro norte-americano a ela associado. Por um comerciante português que refere ao “colonialismo comercial na África”. Por um padre que simboliza o “cristianismo colonizador na África”, “querendo substituir as religiões africanas pelo catolicismo”. Por um mercenário alemão, um “ex-nazista” que trabalha para o imperialismo e que “representa o militarismo”. E por Xobu, um líder da burguesia africana que “representa a classe negra colonizada e que trabalha em função dos interesses imperialistas”.²⁹⁴ Contra essas forças da dominação, uma África convulsionada pela guerra revolucionária deflagrada por duas lideranças – Zumbi, o insurreto chefe negro que no presente-passado do filme é a imagem atual dos combatentes mortos no passado. E que, ademais, é apoiado pelo personagem guerrilheiro Pablo, que “representa a luta guerrilheira na América Latina” e que guerreia na África fazendo “uma referência à unidade da luta tricontinental”.²⁹⁵ Ambos organizam uma coluna guerrilheira afro-latino-americana destinada a desmobilizar e a fazer explodir o cortejo multissecular da opressão.

Nas seções anteriores afirmei que o “Cinema Tricontinental” teorizado por Glauber Rocha foi profundamente inspirado pela ideia da formação de frentes guerrilheiras em três continentes, conforme a exortação de Ernesto “Che” Guevara. A essa invocação, “O leão de sete cabeças” conferiu materialidade cinematográfica. Mesmo a opção por realizar um filme na África é, em parte, tributária desse apelo “guevarista”, já que o cineasta afirmou que precisava ir ao continente africano não somente para ter uma noção mais abrangente do “Terceiro Mundo”. Mas também por acreditar que “um latino-americano fazendo um filme na África seria também um ato político e cultural de *colaboração à noção da luta tricontinental*”.²⁹⁶ Nesse sentido, não é ocasional a presença do personagem Pablo no filme. Ele representa o guerrilheiro que, como Glauber Rocha no campo cinematográfico, “vem da América Latina dar sua colaboração à luta tricontinental”, “que significa o elo da luta tricontinental”, que “vai colaborar com a revolução africana porque tem consciência da revolução tricontinental”.²⁹⁷

Sabe-se que a revolução desencadeada por forças guerrilheiras em escala transnacional foi incentivada por Cuba e comunicada por Che Guevara ao defender a criação de “dois, três,... muitos Vietnãs”. Com essa noção, o líder guerrilheiro abreviou seu pensamento quanto

²⁹⁴ Idem. Ibidem. p. 88-98.

²⁹⁵ Idem. Ibidem. p. 95-96.

²⁹⁶ Idem. Ibidem. p. 91, grifo nosso.

²⁹⁷ Idem. Ibidem. p. 87-99.

à abrangência da atuação revolucionária, afirmando que o “campo fundamental de la explotación del imperialismo abarca los tres continentes atrasados: América, Asia y Africa. Cada país tiene características propias, pero los continentes, en su conjunto, también las presentan”.²⁹⁸ Aliás, é forçoso destacar que a relação glauberiana com esse projeto de luta transnacional talvez exceda os limites de uma mera resposta cinematográfica ao clamor “guevarista”. Embora os registros disponíveis não permitam afirmar com exatidão, a viagem de Glauber Rocha ao Congo para filmar “O leão de sete cabeças” parece repercutir a primeira missão internacionalista de Cuba.

Relatada por Che Guevara em seu diário, essa expedição sucedeu em abril de 1965.²⁹⁹ De fato, após o assassinato de Patrice Lumumba, primeiro-ministro do Congo recém-independente, Che Guevara chegou ao país como comandante de um grupo de cem cubanos. O objetivo era apoiar Laurent-Désiré Kabila e outros líderes do movimento de libertação africano que lutavam contra o ditador Joseph Désiré Mobutu, que usurpara o poder com o apoio da França e da Bélgica. Pode ser apenas uma obra do acaso o fato de Glauber Rocha ir filmar no mesmo país em que a frente guerrilheira transcontinental liderada por Che Guevara foi posta em prática. Mas não há como negar que o cineasta reagiu positivamente ao apelo “guevarista”. Mesmo porque o filme se identifica como um “cinema de guerrilha” e como tal faz uma exaltação à guerra de guerrilha em escala transnacional. Tanto que a coluna guerrilheira afro-latino-americana comandada pelos personagens Zumbi e Pablo é, nas palavras de Glauber Rocha, “um símbolo que usei para expressar a ideologia da tricontinental do Che”.³⁰⁰

“O leão de sete cabeças”, portanto, é um representante genuíno do que o cineasta nomeou como “Cinema Tricontinental”. E toda sua trama gravita ao redor do permanente antagonismo entre dois campos de força condensados naquela galeria de personagens apresentada nas páginas anteriores. Desse incessante confronto, uma contradição política permeada por questões de ordem ética e moral é instaurada por Glauber Rocha a partir da montagem cinematográfica – que põe em cena a “imoralidade política” e o “caráter antiético” dos agentes da dominação como elementos diametralmente opostos à violência dos que lutam pela libertação, que irrompe como ato reparador das injustiças no presente e, ao mesmo tempo, vinga os clamores que ecoam dos que combateram e tombaram no passado.

²⁹⁸ O trecho correspondente na tradução é: o “campo fundamental da exploração imperialista abarca os três continentes atrasados: América, Ásia e África. Cada país tem características próprias, mas os continentes, em seu conjunto, também as apresentam”. GUEVARA, Ernesto Che. *Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1, p. 64, tradução nossa.

²⁹⁹ Idem. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

³⁰⁰ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 87.

E caso as duas sequências do filme anteriormente analisadas estivessem dispostas pela montagem em relação de sucessão um dado ressaltaria.³⁰¹ Isto é, o quanto Glauber Rocha aplicou os recursos cinematográficos de que dispôs para desautorizar o discurso legitimador das práticas de dominação, ao mesmo tempo em que institui um sentido moral elevado aos combates travados a favor da liberdade. Do cotejo entre as duas sequências, depreende-se que objetivo é o de desmobilizar os pressupostos discursivos imperialistas. E não obstante a montagem do filme não disponha essas sequências uma após a outra, o fato é que tal procedimento dá à obra, e a todos os filmes que compõem o “Cinema Tricontinental”, sua principal característica. Ou seja, a montagem cinematográfica adotada em “O leão de sete cabeças” confere um significado bastante específico ao filme, pois não atua como simples agenciadora de planos, mas como produtora de sentidos.³⁰²

Em outras palavras, ao pôr o desenrolar da trama funcionando na base da persistente oposição, seja entre duas sequências de filme, seja no interior de uma única delas, ou ainda no que escoa na duração sem cortes de um plano-sequência, a montagem instaura com precisão o confronto entre dominadores e dominados e impõe ao presente-passado uma carga de exasperação que faz com que tudo se precipite. Ou melhor, a montagem aciona um momento em que nada mais pode ser adiado, em que as contradições não só se intensificam, mas devem ser definitivamente resolvidas. Por exemplo: enquanto uma sequência ligada às ações dos agentes da dominação sempre os apreende sob a ótica do grotesco, da sexualidade obsessiva, da violência desenfreada e demais práticas que colidem com os princípios assentados no discurso civilizador, a sequência seguinte, que refere aos africanos, suas tradições e lutas conjugadas com o fim de romper a dominação, comporta uma carga moral elevada que promove um intenso contraste com a sequência que a antecede.

Ao fundamentar o filme nesse procedimento, Glauber Rocha intenciona deflagrar a rivalidade com os postulados das matrizes discursivas imperialistas até consumi-las. Ao apresentar as lutas contra a opressão sob o signo da superioridade moral, as coloca num patamar de dignidade completamente oposto às condenáveis práticas imperialistas. Ademais, ao basear “O leão de sete cabeças” nesse tipo de montagem, impondo uma interpretação do fluxo narrativo altamente politizada, a necessária oposição às linguagens cinematográficas dominantes ocorre ao fazer explodir a apaziguadora noção de continuidade. Bem como a

³⁰¹ As duas sequências são as seguintes: aquela que envolve o discurso pronunciado por Zumbi e a que apresenta os personagens Marlene e o agente da CIA como feras no cio.

³⁰² Para uma análise acerca dos princípios, funções e ideologias da montagem cinematográfica, conferir, dentre outras, a obra “A estética do filme”, especialmente o capítulo intitulado “A montagem”, de autoria de Jacques Aumont. AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2013, p. 53-87.

sensação de impotência decorrente da impressão de estar perante uma realidade inexorável, que nega ao público o estímulo ao pensamento ao colocá-lo diante de um estado de coisas inflexível – contra o qual qualquer ato transformador é de antemão considerado como fadado ao fracasso. Essa montagem que faz da existência social um drama político marcado pelo enfrentamento de crises, por instantes de ruptura que promovem ascensões e quedas, é um recurso necessário à reflexão do espectador, que assim deixa de ser tragado pelo fluxo contínuo de uma realidade supostamente inalterável que o encarcera emocionalmente ao estimular a inércia.

Um breve estudo de outras sequências de “O leão de sete cabeças” pretende confirmar essas observações. A princípio, vou me restringir às palavras categóricas que um personagem africano sujeito ao domínio estrangeiro pronuncia. Sua voz recupera argumentos característicos da retórica civilizadora para condenar o expansionismo ocidental ao contrastá-lo ao exercício atroz do poder imperialista. Esse recurso que consiste em pôr o discurso civilizador em evidência através das falas dos personagens para confrontá-lo a uma realidade histórica que o desabona é um procedimento fartamente utilizado no filme. Sua finalidade é restituir ao oprimido a possibilidade de se reportar a uma história em que as representações ocidentais sobre a África predominam. Esse ato está contido naquele discurso enunciado por Zumbi ao acusar a ferocidade que identificou a obra expansionista do Ocidente ao longo dos séculos. O mesmo procedimento reaparece em outro plano-sequência.

Nele, vemos novamente Zumbi no centro do enquadramento. Mas, agora, embora ainda porte sua lança, está sentado e cabisbaixo diante de um casebre. Em seguida, como se estivesse num tribunal improvisado, dois africanos entram em cena pelo lado direito do quadro, atribuindo-lhe a culpa pela morte de muitas pessoas após uma manifestação política que ele havia estimulado e que detona a luta revolucionária contra a dominação estrangeira. Circulando ao redor de Zumbi, eles dizem: “Viu? Quantos mortos houve e quantos feridos! Viu? Quantas crianças e mulheres mortas pela milícia! Viu? Casas queimadas, aldeias saqueadas! Porque foi teimoso e quis pegar as armas para fazer revolução!”. Enquanto prosseguem julgando, Samba, um quarto personagem, chega pelo lado esquerdo do quadro afirmando: “A luta revolucionária exige muitos sacrifícios! [...]. Sem sacrifícios nada se pode contra o imperialismo.”³⁰³ Os três personagens discutem os rumos da luta revolucionária, contrastando com a postura apática de Zumbi. Contudo, num certo momento Samba se

³⁰³ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 363-364.

desliga do rodeio que os demais personagens fazem em torno de Zumbi e encaminha para o centro do quadro até assumir posição de destaque. Encarando o espectador, exprime:

Quanto sacrifício deve o povo fazer para obter a liberdade! Nós compreendemos e todos sabem. No começo eles usaram o cristianismo para atrelar nosso país ao carro da escravidão. Por quê? Porque erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro que chegou, demos de comer, de beber. *Ao que se julga nós éramos considerados uma espécie de primitivos*, criancinhas que nada mais tinham a fazer além de sorrir aos que vinham saquear nosso povo. *Mas a experiência mostrou serem eles os verdadeiros selvagens* porque empregaram todos os meios de repressão para nos espoliar. O imperialismo emprega todos os meios de repressão que já existiram.³⁰⁴

Esse discurso acentua e aprofunda aquele pronunciado por Zumbi. Samba sustenta que o imperialismo é um sistema ardiloso que lança mão de múltiplos artifícios para reprimir e espoliar a riqueza de outrem. Terras e almas confiscadas desmentem a promoção do progresso que legitima o discurso civilizador. Recuperada a capacidade de se referir à história antes dominada por representações alheias do que seria o africano, a fala de Samba vibra como uma invectiva ao constatar que na prática a selvageria é um atributo que singulariza o projeto expansionista ocidental. Suas palavras postas em contraste com a brutal atitude imperialista subverte os enunciados cristalizados pela retórica civilizadora e se insere naquela aposta glauberiana que instaura a rivalidade entre os estereótipos do discurso civilizador e o traço predatório da empresa imperialista.

É no modo como dispõe as sequências do filme através da montagem que Glauber Rocha agrava a réplica aos fundamentos do discurso civilizador até rompê-lo. Ao mesmo tempo, por meio de um reiterado acúmulo de situações contraditórias, faz do presente-passado um momento altamente tensionado em que tudo se volta inevitavelmente para a transformação. É o que vemos Zumbi fazer numa outra sequência do filme. Na margem de um rio, ele discursa para um chefe tribal sobre a necessidade da união dos povos africanos. Sua fala sustenta que o padrão de vida elevado do dominador é tributário da espoliação a que o dominado é submetido. Trabalhos forçados, intimidação, violações e uma referência implícita à estratégia multissecular de explorar as rivalidades internas para facilitar a dominação: a voz de Zumbi traz à tona um elenco de contradições que faz do presente um momento carregado de adversidades que se acumulam desde o passado. Nesse presente-passado concentrado que põe tudo em ebulição, e que, por isso mesmo, se inclina para a mudança que abre a passagem para um novo presente, o ato da fala deve ser investido de uma força capaz de elucidar a

³⁰⁴ Idem. Ibidem. p. 364, grifo nosso.

falácia e as artimanhas da experiência imperialista. Daí Zumbi se referir ao chefe tribal nos seguintes termos:

O branco mora numa bela casa na cidade, mas tua casa, no bairro indígena, está ameaçada de desabar. Tuas vestes são de ráfia, mas o branco tem muitas roupas bonitas. Ao longo do dia, tu comes as ervas que encontras, mas as refeições dos brancos são ricas e suculentas. Tua mulher morreu ontem. Sua doença, todavia, não era grave, mas, não havia medicamentos. O mercenário branco violou tua filha e roubou o ouro da tribo. Isso te parece justo? Tua mulher, teus irmãos, todos os teus parentes trabalham o dia inteiro nos campos de amendoim. O branco compra a colheita a preço baixo. Será que sabem que ele a revende mil vezes mais caro? No plano interno há muitas contradições [...]. As divisões internas se acumulam rapidamente [...]. É preciso remediar esse estado de coisas [...]. O tribalismo deve cessar pois eu sozinho jamais poderei efetuar a unidade africana.³⁰⁵

Como é possível notar, a fala de Zumbi, ao mesmo tempo em que esclarece, adensa as contradições existentes para inflamar ainda mais a disposição para o combate já posto em marcha. E a montagem cinematográfica, que se realiza por meio da criação de sentidos, dá a exata noção de que o presente-passado vivido se identifica como um instante de ruptura que aponta para a queda dos séculos de dominação, isto é, a sequência seguinte do filme é uma resposta à altura da exortação feita por Zumbi. Tudo está convulsionado. Africanos entoam cânticos ao rufar dos atabaques. Exibem gestos, ritmos, cores, armas tradicionais como lanças e outras com que fendem o chão, e que nos colocam diante de expressões corporais buliçosas, propensas à luta. Todos os recursos cinematográficos de que Glauber Rocha dispõe são acionados para que essa batalha travada no campo estético em plena “euforia terceiro-mundista” possa repercutir e contribuir para o sucesso das demais lutas em andamento noutros campos da atividade humana. Assim, dos longos e expositivos discursos que os personagens sujeitos à opressão enunciam, o cineasta transita para a elaboração de sequências cinematográficas nas quais o emprego das palavras praticamente inexistente.

Todavia, em que pese a força do verbo em “O leão de sete cabeças”, a produção imagética glauberiana, mesmo que não recorra ao uso da palavra, busca traduzir o embuste que alimenta a noção da superioridade ocidental. É o que ocorre em outro plano-sequência do filme, no qual a câmera assume a ótica dos agentes da opressão para retorquir o argumento de que são civilizados e que, como tais, estão investidos da “missão” de impulsionar o progresso e elevar os níveis de vida das regiões “atrasadas” do mundo.

Sentados nos galhos de uma frondosa árvore situada no centro de uma aldeia, muitos africanos cantam enquanto a câmera gira em seu entorno. Estaríamos perante um rito

³⁰⁵ Idem. Ibidem. p. 370.

ancestral de um povo cuja relação com a natureza é pautada por um profundo respeito que vai muito além da satisfação das necessidades alimentares? Num primeiro momento, é o que parece. Contudo, após o giro completo em torno da árvore, a câmera foca numa estrada de terra que dá acesso à aldeia e apreende a chegada de um jipe. A partir desse momento, o ponto de vista da cena passa a ser do personagem que representa o agente alemão. Com gestos de aparente cordialidade, ele convida os africanos a descerem da árvore como se estivesse lidando com um bando de macacos dependurados nos galhos. É óbvia a referência ao “fardo do homem branco”, embasada na noção de que a “missão civilizadora” consistiria num esforço para que os “povos inferiores” abandonassem sua “animalidade”. Em seguida, vemos os africanos compondo uma fila. Após estarem disciplinadamente dispostos na entrada da aldeia, o agente alemão dá uma ordem militar ao mercenário que o acompanha. Um por um, os africanos são metralhados pelas costas sob o olhar impassível daquele personagem, que em outros momentos do filme, aliás, deplora a morte de Adolf Hitler.

Com duração de quatro minutos e sem recorrer ao uso de diálogos, esse plano-sequência é composto de modo a instigar as seguintes questões. Quem é o bárbaro? Tem fundamento o argumento de que os povos que não detém os valores civilizados do Ocidente são inferiores? Diante das atrocidades cometidas pela opressiva política imperialista a retórica civilizadora se sustenta? Em mais de uma ocasião afirmei que é através da montagem que o sentido pretendido por Glauber Rocha é criado, ou seja, alternando uma sequência que apresenta as práticas dos dominadores estrangeiros e dos seus colaboradores locais sob a marca da violência atroz, da selvageria e do grotesco com outra na qual as ações dos oprimidos que combatem pela liberdade são investidas de uma carga moral elevada. Da constante alternância entre essas sequências são produzidos tanto o contraste que expressa a farsa que legitima o discurso civilizador quanto aquele movimento que faz com que tudo no filme se incline a favor da abertura para um novo presente. Para confirmar esses pressupostos, analisei as sequências anteriores. Com o objetivo de aprofundar essas observações, escolho algumas outras.

As relações encetadas entre os agentes imperialistas e o personagem Xobu são reveladoras das dificuldades impostas à passagem do presente-passado, que, contudo, deve passar para que o porvir sobrevenha. A composição daquele personagem remete ao grave problema das instituições e das estruturas socioeconômicas em vigor nos países do “Terceiro Mundo”. No filme, a estratégia adotada pelos que temem o avanço da marcha revolucionária é declarar a independência política através da negociação entre os agentes da dominação estrangeira e aquele que surge como o representante da burguesia africana, Xobu. Estratégia

que, obviamente, tem como contrapartida a preservação dos interesses imperialistas sob outras formas.

De fato, ao incluir na trama cinematográfica o arranjo entre capitalistas ocidentais e elites nativas corruptas Glauber Rocha destaca os obstáculos postos à superação do subdesenvolvimento e ao alcance de uma libertação nacional genuína. Não é por outra razão que nos acordos que regem essas relações é quase sempre entre o grupo dirigente dos países recém-independentes que são recrutados os que desejam a associação com os interesses capitalistas ocidentais, que, dessa maneira, podem continuar consumindo parcelas consideráveis da renda nacional quando a independência formal é concedida. Por isso alguns autores compreendem que a estagnação do “Terceiro Mundo” deriva da recusa dos seus governantes em se libertar por completo do domínio estrangeiro.³⁰⁶

Em “O leão de sete cabeças”, a aliança entre Xobu e os agentes imperialistas é concebida de modo a acentuar os argumentos que amparam a noção de “missão civilizadora”. Estamos, portanto, diante de uma sequência cinematográfica que menciona o discurso civilizador para dele extrair os elementos que irão desmistificá-lo. Novamente, as ações dos personagens envolvidos são apreendidas sob a ótica do grotesco, recurso que, segundo Glauber Rocha, confere a alguns momentos do filme um “sabor humorístico”. Entretanto, não se trata de um humor que pretende divertir, mas do que o cineasta chama de “humor decadente”. Conforme suas palavras, “eu não poderia fazer um humor alegre que as pessoas rissem como se houvesse um clima de felicidade. É humor, mas *é um humor cáustico, é uma coisa destrutiva*”.³⁰⁷

Assim, após selar o acordo de independência que dá origem à “Nova República”, o primeiro ato de Xobu é afirmar, desprezando a vestimenta tradicional que usa: “Já que sou o primeiro Presidente, queiram me desculpar, mandarei fazer um grande traje... E também preciso preparar meu discurso”.³⁰⁸ O que sucede? A solenidade da investidura de Xobu ao cargo de presidente nacional. Acompanhado pelos agentes imperialistas, ele desfila em carro aberto e ostenta uma indumentária de nobre francês do século XVIII, remetendo aos ideais da civilidade europeia. Contudo, é o caráter grotesco que predomina na construção da cena. Estamos, sem dúvida, diante de uma sequência humorística, mas corrosiva. E a referência aos argumentos civilizadores será ainda mais explícita no discurso de posse de Xobu:

³⁰⁶ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 39.

³⁰⁷ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 108-109, grifo nosso.

³⁰⁸ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 372.

Meus irmãos! Tomo hoje a palavra não só em nome da nossa República, mas também em nome da África inteira! Quem poderia imaginar que teus filhos e tuas filhas pudessem realizar uma missão tão importante e tão gloriosa! É preciso lembrar que *a colonização e a catequese trouxeram a verdadeira face do cristianismo*. Irmãos, *eles nos trouxeram as línguas civilizadas, a Ciência, o conhecimento da Arte*. Eles nos trouxeram, direto dos Estados Unidos da América, a economia do nosso país!³⁰⁹

Ao discurso de Xobu se sobrepõe a voz de Clementina de Jesus, cantando, em português, “A Marselhesa”. Canção que acompanha a celebração burlesca ao som de muitos aplausos, danças, risos, instrumentos de sopro tocados de forma dissonante, enfim, uma intensa cacofonia que contribui para realçar o desvario daquela comemoração. Mas essa sequência é abruptamente cortada pela aparição do guerrilheiro Pablo, que, em primeiro plano, diz as seguintes palavras: “Os países ricos exploram os países pobres. É a colonização religiosa, econômica, cultural e política. A colonização determina a alienação nacional. O principal problema da luta anticolonialista é a destruição do complexo de inferioridade nacional”.³¹⁰ Novamente, nota-se, a montagem contrasta as práticas abjetas dos dominadores e seus sequazes às ações elevadas dos que lutam pela libertação.

Logo em seguida, Xobu, ainda paramentado como um nobre francês, volta a discursar no mesmo local em que antes Pablo falara. Mas como o enquadramento agora é feito com a câmera mais recuada, é possível notar que se trata de um cenário para teatro de fantoches encimado por uma placa: *Boucherie moderne*. Nesse “açougue moderno”, Xobu segura um fêmur humano enquanto declara: “Eis o caminho do progresso. Vou citar: estradas e escolas, sem esquecer hospitais, telefone internacional. Televisão e latas de conserva. Eis o progresso do país. Eis o que é a liberdade: trabalhar sem reivindicar, servir sem protestar [...]”.³¹¹ Já afirmei que a menção à noção de “missão civilizadora” objetiva confrontá-la à atuação predatória da empresa imperialista, o que possibilita atribuir aos agentes da dominação os cognomes de “animais”, “bárbaros” ou “desumanos”. Logo, o enorme osso humano que Xobu ostenta como um símbolo de poder aciona mais uma vez o contraste entre o discurso civilizador e uma realidade histórica que o desmente.

Esse curioso objeto simbólico remete a uma outra sequência do filme que externa o engodo que há no argumento da “missão civilizadora”. Se as palavras enunciadas por Xobu enaltecem a ação civilizatória estrangeira, elas agora serão contrapostas aos efeitos devastadores do expansionismo ocidental. Para tanto, Glauber Rocha mobiliza uma profusão

³⁰⁹ Idem. Ibidem. p. 372-373, grifo nosso.

³¹⁰ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³¹¹ Idem. Ibidem. p. 374.

de elementos expressivos numa única sequência cinematográfica em conformidade com aquele impulso à concentração que identifica o “Cinema Tricontinental”. Às margens de um rio, o cadáver de um africano todo coberto por frutas é contornado pelos agentes imperialistas que se entretêm com diversões tipicamente infantis. Mais um momento do filme que confere às práticas dos agentes da opressão um caráter grotesco. Mas esse “sabor humorístico” não se presta a estimular as gargalhadas do público. Lembremos que ele é um “humor cáustico”, uma “coisa destrutiva”. Por essa razão Xobu cruza a cena, elencando: “O petróleo, os diamantes, o urânio, o manganês, o estanho, o sal, a banana, o cacau, o ferro, o tomate”. Após enumerar algumas das matérias-primas e riquezas minerais do continente africano, ele concede a Marlene a posse do osso humano. Aqui adquire sentido a *Boucherie moderne* de onde Xobu discursava: o que o “açougue moderno” fornece é a carne negra servida no banquete imperialista. Esse bizarro emblema de poder simboliza, portanto, a África subjugada e “devorada” pelos opressores. Desmascarado o embuste da “missão civilizadora”, ressalta a selvageria que distingue o empreendimento imperialista. Como animais famintos, os agentes da opressão passam a disputar o osso com ferocidade.

Muito embora os atos condenáveis do imperialismo sejam realçados no filme para romper o discurso civilizador, possibilitando qualificar a experiência imperialista como uma obra brutal, levada adiante por homens “bárbaros”, ressalto que “O leão de sete cabeças” ultrapassa os limites de um simples julgamento moral. O tom acusador, sem dúvida, está presente, mas ele se abre para um ideal político, que legitima a luta revolucionária como uma prática libertadora capaz de suprimir definitivamente o estigma da inferioridade. Por isso mesmo, a insurreição violenta do oprimido não é concebida no filme sob o ponto de vista do barbarismo. Ela é, antes, um ato construtivo que instaura a emancipação do homem dominado. Por esse motivo, a resolução de todas as contradições acumuladas no decorrer de “O leão de sete cabeças” conflui para a coluna guerrilheira afro-latino-americana, que é investida de um caráter ético e político altamente elevado. Para produzir esse sentido, Glauber Rocha elabora imagens exaltantes que instigam a certeza de que a via revolucionária aberta pela guerra de guerrilha é o fator que permite a passagem completa do presente-passado que se inclina para um novo presente.

Em uma dessas composições imagéticas de exaltação, vemos uma dança de guerra dos africanos através da qual passam, arrojados, Zumbi, com sua lança, e o guerrilheiro latino-americano Pablo, com uma metralhadora. Tudo se inclina para o decisivo combate. E nessas composições imagéticas que investem a luta guerrilheira de elementos modernos e tradicionais, Zumbi-Ogum também se converte em Zumbi-Oxóssi, dado que a lança é um dos

atributos do orixá caçador que habita a profundeza das matas, lugar central, aliás, nas operações vinculadas à guerra de guerrilhas.³¹² Essas correlações não são casuais. A “Estética do sonho” admite esse tipo de interpretação. O que está em jogo, portanto, é o encontro com a “cultura popular”. Plena de forças transgressoras porque se impõe, na concepção glauberiana, como expressão desligada dos entraves impostos pela “razão dominadora”, que tende a reprimir o “sonho” e o relegar à esfera do devaneio. A condição socialmente expectante do oprimido que o impele a “sonhar” com a liberdade irrompe na experimentação cinematográfica glauberiana por meio da criação de signos revolucionários que conjugam elementos terrenos e místicos.

Dessa forma, além de Zumbi-Ogum-Oxóssi, o guerrilheiro Pablo também conta com o apoio do panteão de deuses africanos que batalham ao lado dos homens contra a dominação estrangeira. Foi esse aspecto que ressaltou daquele discurso pronunciado por Zumbi que enfatizou a participação dos deuses no combate travado contra as forças opressoras. Foi ainda o que esclareceu Glauber Rocha numa entrevista ao afirmar que “O leão de sete cabeças” também poderia ser intitulado “Xangô e Oxóssi contra a Vaca americana”.³¹³ Orixás de perfil belicoso, habituados a castigar os malfeitores, guerreiam com os homens contra as iniquidades do imperialismo, relacionadas, sobretudo, ao cinema hollywoodiano personificado por Marlene, a “Vaca americana”. As figuras aguerridas de Xangô e Oxóssi, sem dúvida, correspondem aos líderes da coluna guerrilheira afro-latino-americana, Pablo e Zumbi, respectivamente. A lança, instrumento que identifica os audazes Ogum e Oxóssi, é o símbolo de poder que Zumbi empunha. Os disparos efetuados pela metralhadora de Pablo remetem aos raios e trovões que manifestam a fúria justiceira de Xangô. Fuzis, lanças, homens, deuses, tudo se ergue contra a ação imperialista nesse “cinema de guerrilha” que valida e enaltece a prática política da luta armada ao fazer a violência do oprimido repercutir a fúria vingadora do mundo sobrenatural.

Nessas composições imagéticas exaltantes vemos, por exemplo, a aguerrida frente guerrilheira formar, no vasto campo africano, um grande círculo composto por guerrilheiros uniformizados e armados. Eles disparam continuamente suas armas para o alto enquanto ouvimos o som de aviões sobrevoando a região. Disposto bem no centro da coluna guerrilheira, com Pablo ao seu lado, está Zumbi, altivo, dotado de uma força inabalável que lhe confere um atributo quase mítico, concentrando em sua lança a garantia da reparação das flagrantes injustiças e da vingança de todos os que no passado lutaram e morreram a favor da

³¹² GUEVARA, Ernesto Che. *A guerra de guerrilhas*. 2. ed. São Paulo: Edições Populares, 1982. v. 3, p. 66.

³¹³ ROCHA, Glauber. Cabeças cortadas: espaço e luz. *Correio brasileiro*, Brasília, p. 7, 3 mar. 1980.

liberdade. Imagem que cria um profundo contraste com tudo o que no filme referiu às ações dos grupos, classes, nações e regimes políticos condensados nos personagens comprometidos com a opressão. A modernidade das armas de fogo relacionada ao guerrilheiro Pablo e a tradição vinculada à lança de Zumbi indicam que no pensamento glauberiano a noção de luta “tricontinental” se realiza na fusão entre o moderno e o tradicional.

Nesse ponto, convém retomar a “Estética da fome” para lembrar o lugar ocupado pela violência no “Cinema Tricontinental”. A concepção e o exercício de uma estética violenta que o instrumental da “épica-didática” propõe não constitui, segundo Glauber Rocha, um sintoma de primitivismo. Tanto que ao estabelecer um paralelo entre a violência das suas imagens e a violência do oprimido no plano da luta armada, ambas orientadas pela negação das mazelas da opressão, o cineasta justificou sua “estética da violência” nos seguintes termos: “O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria ‘violência’, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação”.³¹⁴ Uma vez que se apresenta como um gesto político libertador, a “estética da violência” que move esse “cinema de guerrilha” não se identifica com a “barbárie”, pois propaga o amor transformador. Consequentemente, a violência do oprimido é legítima.³¹⁵

Isso está sintetizado na última cena de “O leão de sete cabeças”. Um longo plano geral, extremamente aberto, que apresenta Zumbi, Pablo e os demais guerrilheiros avançando pela savana africana. Do fundo do enquadramento desponta a coluna guerrilheira, que placidamente marcha para a dianteira do quadro entoando um canto de guerra congolês. Ela cruza os limites do campo cinematográfico e prossegue a sua jornada. O sentido proposto é o de que a criação de frentes guerrilheiras em escala transnacional, “tricontinental”, é um ato político que não se detém nos contornos do quadro cinematográfico. Assim se promove a abertura para um novo presente. O número “7” que é fixado na tela ao final do filme comprova que a atuação guerrilheira representa o salto transformador que acomete as “sete cabeças do leão imperialista”.

“O leão de sete cabeças” se apresenta, portanto, como uma obra cuja dinâmica temporal visa a dissipar a sombra de um passado que ao incidir de forma ameaçadora sobre o presente tende a acarretar efeitos danosos ao porvir. Talvez o principal deles seja o risco da acomodação a um estado de coisas instaurador de uma prostração capaz de instigar a crença de que nada há ser feito contra uma configuração histórica plurissecular, a não ser se adequar

³¹⁴ Idem. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 66.

³¹⁵ A base desta concepção, conforme a análise realizada na segunda seção, páginas 109-116, encontra-se na obra de Frantz Fanon e repercutiu no pensamento de vários outros autores “terceiro-mundistas”.

a ela. Por isso as pendências derivadas desse passado se convertem em imagem atual do presente. Isto é, para que através desse presente-passado, que exige a reparação das injustiças e por essa razão é marcado pela disposição combativa que aspira à transformação, um novo presente aberto à constituição de formações históricas renovadas tenha condições de se estabelecer.

Daí o impulso à concentração ser um elemento tão marcante no filme, que irá lidar com os clamores de um passado que solicita vingança, e que, para levar a cabo essa urgente tarefa, necessita subtrair a força dos argumentos justificadores da dominação e suas imagens da opressão. Tudo, então, se concentra nesse presente-passado, pois somente abordando francamente as contradições colocadas por esse momento singular, o sufocante passado atrelado ao presente poderá passar. Ao passar, oferece as condições para que esse presente saturado também passe e promova a abertura para um novo presente liberto das amarras da opressão. Uma obra, portanto, sempre marcada por um tom de precipitação que provém de uma ambiência conflagrada por contradições políticas que dão origem a lutas e que se identifica na efervescência do que é encenado.

4.3- **“Cabeças cortadas”: a “degola” das configurações históricas de dominação**

“Cabeças cortadas” é atravessado pela mesma problemática. Contudo, enquanto “O leão de sete cabeças” a desenvolve à luz do problema da descolonização africana, no filme realizado na Espanha o foco incide no presente-passado das ditaduras latino-americanas. Mas ambos, relembro, vinculados pela proposta estética e ideológica de efetivação de uma arte política inserida na luta revolucionária, a qual Glauber Rocha denominou “Cinema Tricontinental”. Em sintonia, por conseguinte, com a noção de que as lutas “terceiro-mundistas” deveriam ser realizadas em escala transnacional, abrangendo as questões concernentes aos continentes sujeitos ao jugo das grandes potências internacionais.

A trama de “Cabeças cortadas” gravita ao redor da figura de Manuel Prado Diaz II, um ditador que governa Eldorado, um pequeno país fictício da América Latina. Sua família esteve no comando de Eldorado por gerações, mas as tentativas de derrubada do poder são constantes. Os delírios que Diaz II comumente têm começam a intensificar quando ele percebe que já não consegue exercer nenhum poder, o que fará com que aja de forma cada vez

mais insana. Vale ressaltar que poucos textos foram publicados sobre esse que talvez seja um dos longas-metragens menos vistos de Glauber Rocha.³¹⁶

Filmado na Espanha em 1970, à época sob o governo ditatorial de Francisco Franco, o roteiro inicial do filme era intitulado “Macbeth 70”. E assim, apresentando-se como uma adaptação de “Macbeth”, de William Shakespeare, foi submetido à censura franquista. Embora a tragédia shakespeariana possa até ter inspirado o cineasta, “Cabeças cortadas” está longe de ser uma adaptação fiel da obra do dramaturgo inglês. Com certeza, caso o projeto original explicitasse o anseio por realizar um filme que gira em torno da figura de um ditador da América Latina exilado na Europa, o veto da censura franquista ocorreria. Nomeá-lo como “Macbeth 70”, adaptando um dos mais influentes dramaturgos do mundo, talvez tenha sido uma estratégia empregada para não cair nas malhas da censura. É o que se pode depreender do seguinte depoimento de Glauber Rocha: “Como a censura espanhola era prévia, e estávamos em pleno franquismo, eu apresentei um roteiro de Macbeth de Shakespeare e foi aprovado pela censura e eu imediatamente passei a fazer Cabeças cortadas”.³¹⁷ Hipótese que pode ser comprovada por outras afirmações do cineasta. Em carta enviada ao crítico de cinema francês Michel Ciment, Glauber Rocha diz que o filme é “uma tragédia não shakespeariana”.³¹⁸ A Claude-Antoine, constata que “Cabeças cortadas”, na realidade, é “um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável da tragédia”.³¹⁹

As filmagens iniciaram em março de 1970 e quatro meses depois o filme já estava finalizado. Rodado em diversos locais da Catalunha, tais como Cadaqués, Cabo de Creus, Port-Lligat, Castelló d’Empúries, Monasterio de San Pero de Rodes e Rosas, foi exibido pela primeira vez no Festival de San Sebastian, antes de estrear nas salas de cinema da Espanha, França e Itália.³²⁰ No Brasil, foi censurado por Rogério Nunes, diretor da DCDP (Divisão de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal), em despacho datado de 05 de fevereiro de 1972, sob a alegação de ser uma obra “capaz de provocar incitamento contra o regime vigente, a ordem pública, suas autoridades e seus agentes”.³²¹

³¹⁶ Um precioso relato sobre os elementos que compõem a estrutura de “Cabeças cortadas” consiste na longa entrevista concedida por Glauber Rocha ao professor da PUC-RJ Miguel Pereira, que foi parcialmente publicada no jornal “O Globo” em 10 de junho de 1979. Em 2006, a versão integral foi reproduzida nas páginas da Revista Alceu. PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, julho/dezembro 2006.

³¹⁷ Idem. Ibidem. p. 10.

³¹⁸ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 372.

³¹⁹ Idem. Ibidem. p. 390-391.

³²⁰ Augusto M. Torres, roteirista de “Cabeças cortadas”, foi quem forneceu os principais testemunhos relativos à gênese e à produção do filme. TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1971. p. 68-70.

³²¹ BENTES, Ivana. (Org.). Op. cit. p. 453.

Mas afinal, quais problemas históricos estão concentrados no presente-passado de “Cabeças cortadas”? É a interpretação de Glauber Rocha acerca da história política latino-americana que faz confluir para o filme aspectos do passado que se convertem em imagem atual do presente. Algumas questões políticas da América Latina, convém lembrar, já tinham sido abordadas pelo cineasta em “Terra em transe”, filme de 1967, com o qual “Cabeças cortadas” dialoga diretamente. Todavia, esse diálogo entre as duas obras não significa que o filme espanhol seja uma continuação daquele realizado no Brasil. Isso porque o arcabouço teórico do “Cinema Tricontinental” propõe a formação de um “cinema de guerrilha” empenhado não só em desautorizar os argumentos legitimadores das opressões, mas também em fazer cessar definitivamente o fluxo persistente das dominações causadoras das injustiças e das desigualdades sociais.

Em várias ocasiões assinaei o quanto a degradação ética, moral e política dos antigos dominadores é ressaltada em “O leão de sete cabeças”. Em “Cabeças cortadas”, esse recurso será associado a uma ambiência fúnebre que pontua todo o filme. Sua trama põe em ação o “funeral” das ditaduras latino-americanas que grassavam entre as décadas de 1960 e 1970³²² e, ao mesmo tempo, sepulta junto com elas a ameaça representada pelas sombras da opressão que se estendem de um passado ligado às expansões marítimas ibéricas. Novamente, a fusão entre passado e presente num presente-passado politicamente concentrado e tensionado é o fator que permite desmobilizar estruturas históricas opressoras e suas figuras de sujeição, que, assim, podem finalmente passar. Dessa forma, estamos diante de uma obra que faz do passado latino-americano uma imagem atual do presente. Mas como essas configurações históricas de longa duração podem ser concentradas numa síntese atual sem que episódios específicos sejam diretamente representados? Aquele recurso adotado em “O leão de sete cabeças”, por meio do qual Glauber Rocha converte os personagens em condensações de sua representatividade social e política, é a chave para lidar com essa questão.

Antes, retomo a problemática colocada por Walter Benjamin acerca da noção de “empatia”.³²³ Um ditador latino-americano do século XX poderia ser considerado “herdeiro”

³²² Para um estudo dos regimes ditatoriais implantados na América Latina ao longo das décadas de 1960 e 1970, conferir o capítulo 6, “Crise do regime neocolonial”, da obra “História da América Latina”, de autoria de Tulio Halperin Donghi. DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 280-315. Um estudo comparado das ditaduras estabelecidas na Argentina, no Brasil e no Chile foi realizado por Samantha Viz Quadrat na obra “História das Américas: novas perspectivas”. QUADRAT, Viz Samantha. Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, Cecília; RAMINELLI, Ronald. *História das Américas: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 241-273.

³²³ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 224-225.

das práticas de submissão levadas a cabo por aqueles que em épocas passadas dominaram? Ou melhor, os dominadores de hoje estabeleceriam relações de “empatia” com os agentes da dominação dos séculos passados? Segundo Walter Benjamin, sim. Todos os dominadores, em qualquer época, são os sucessores, os herdeiros, de “todos os que venceram antes”. Por isso, os que dominam hoje encetam em seu benefício relações de “empatia” com o vencedor. O risco representado pela “identificação afetiva” com esse “inimigo” que “não tem cessado de vencer” decorre da concepção do passado como uma acumulação gradual de conquistas a que as narrativas históricas conformistas são tão afeitas.

“Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão”: eis o perigo da identificação com o cortejo triunfante dos dominadores nas palavras de Walter Benjamin.³²⁴ Daí o autor exprimir a recusa em se juntar ao “cortejo triunfal” que sucessivamente tem marchado sobre os corpos daqueles que sucumbiram. Ao contrário, a crítica benjaminiana, como assinalou Michael Löwy, “é solidária aos que caíram sob as rodas de carruagens majestosas e magníficas denominadas Civilização, Progresso e Modernidade”.³²⁵ Portanto, na concepção benjaminiana, somente fazendo “explodir o ‘continuum’ da história”, apenas rompendo com o “curso homogêneo da história”, será possível afastar o perigo que representam aquelas configurações históricas que insistem em encerrar as ações humanas através do tempo numa gesta sufocante, em que os interesses dos grupos dominantes sempre triunfam.³²⁶

Assim como Walter Benjamin atentou para a necessidade de romper com o automatismo de uma história que só reproduz a continuidade das dominações, no “Cinema Tricontinental” o presente-passado repleto de contradições é encarregado de fazer passar o passado e o presente assinalados pelas vitórias dos dominadores. “Cabeças cortadas”, então, pode ser interpretado à luz da noção benjaminiana de que os grupos dominantes de hoje são “herdeiros” daqueles do passado e que esse vínculo ocorre na base da “empatia”, da “identificação afetiva”. E nesse campo de batalha que é o passado, Glauber Rocha escolheu os elementos que lhe permitiram fazer do personagem principal do filme um “herdeiro” da trajetória multissecular de dominação derivada das explorações oceânicas dos países ibéricos. Em outros termos, o cineasta selecionou os componentes que compõem o presente-passado do filme.

³²⁴ Idem. Ibidem. p. 225.

³²⁵ LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 73.

³²⁶ BENJAMIN, Walter. Op. cit. 230-231.

Padrões arquitetônicos, vestuário, símbolos de poder, gestos, enfim, um repertório de referências que faz do protagonista da obra uma síntese política que o filia diretamente aos grupos dirigentes de um passado longínquo – que faz sentir o seu peso sobre o presente e que faz desse a imagem atual daquele, condensada no presente-passado. Um passado, portanto, que sobrecarrega, que avassala o presente e nele se atualiza com suas estruturas e figuras opressoras. Mas atualizado, contudo, em um presente-passado que tende para a ruptura, pois se afigura como um momento abarrotado de contradições. Que deseja se abrir para um novo presente que só o será ao romper com o comando exercido por *um* passado, qual seja, aquele que faz os cortejos triunfais dos vencedores sucederem ininterruptamente no decorrer dos tempos.

Para que o “Cinema Tricontinental” opere o ocaso das ditaduras vigentes à época na América Latina, possibilitando a abertura para o novo presente, Glauber Rocha fará do presente-passado de “Cabeças cortadas” um momento no qual *um* passado se projeta sobre o presente, convertendo-o em sua imagem atual. Assim se estabelece e se revela o nexo entre os opressores de hoje e os de outrora, o elo capaz de pôr em movimento contínuo o séquito triunfante dos dominantes. Mas não é o cineasta, com certeza, quem se identifica com aquele cortejo. A “empatia”, a “identificação afetiva”, aqui convertida em quase completa fusão, é identificável na figura de Manuel Prado Diaz II, personagem central do filme.

A princípio, nada garante ser ele um ditador latino-americano que vive exilado na Europa, mais precisamente na Espanha. A primeira cena do filme é composta por um plano geral de um castelo situado no interior da Catalunha e no seu entorno é que as ações vão gravitar. Situar quase toda a trama nessa grande construção em ruínas não é uma opção fortuita. Pelo contrário, é exatamente o que faz a obra adquirir a ambiência fúnebre necessária para efetivar o que “Cabeças cortadas” encaminha, a saber, o sepultamento dos regimes ditatoriais. Por que ambientá-lo nessa Espanha que remete a um passado longínquo? Conforme Glauber Rocha: “Na Espanha eu encontrei o modelo gerador da política que caracteriza a cultura latino-americana e a brasileira por decorrência. Então, a estrutura do latifúndio, do patriarcalismo divinista que gera as ditaduras, as caudilhagens, a estrutura do catolicismo deformado”.³²⁷

Como é possível notar, muitos dos problemas caros à América Latina passam a estar concentrados num presente-passado que promove o vínculo entre configurações históricas opressivas aparentemente distanciadas no tempo. Por esse caminho Glauber Rocha fará de

³²⁷ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 09, julho/dezembro 2006.

Diaz II uma imagem atual dos regimes opressores que se estendem desde o passado das conquistas ibéricas. Mas afirmo que o filme não elucida de imediato quem seja ou de onde veio esse personagem. Após a cena inicial, já no interior do castelo, a atmosfera de decadência e de loucura que cerca a vida de Diaz II é revelada pela aparência que ele exibe e pelas suas ações desprovidas de sentido. Olheiras, barba malfeita, cabelos despenteados e o uso simultâneo de dois telefones dão a medida do seu desconcerto. Por meio de sua conversa irrequieta e fragmentada vamos gradativamente tomando conhecimento de quem ele é. Num telefone fala com Alba Moreno, no outro com Freddy Bull, personagens que não são vistos e de quem não ouvimos a voz. Esses trechos de conversa vão revelando o passado de Diaz II como ex-ditador de Eldorado, os muitos latifúndios que possui nesse país fictício, suas contas secretas na Suíça, a veneração do povo de Eldorado por sua falecida esposa, Beatriz, e o seu desejo de ser eternizado.

Freddy, [...] venda todas as plantações de cacau, café e açúcar para William Bradley [...]. Setenta milhões? [...]. À vista? Pois bem, pode vender [...]. Mas ouça Freddy, deposite o dinheiro na conta secreta que tenho na Suíça [...]. Não se esqueça de escrever minha biografia [...]. E a estátua? [...]. Coloque-a na praça, na pracinha que está em frente ao campo de futebol [...].

Alba! Alba, o panteão de Beatriz. As pessoas continuam indo todos os domingos para levar flores ao seu túmulo? O povo de Eldorado sabe que tudo o que fiz foi graças a ela? Para beneficiar o povo, porque você sabe, Alba, que o filho que ela mais queria, seu filho mais amado, era o povo. O povo soberano [...]. Que o povo soberano reconheça que ela era uma santa!³²⁸

Essas partes da conversa entre os três personagens não estão dispostas no filme de forma tão organizada. Como assinalo, Diaz II fala simultaneamente com os demais personagens e toda a conversa discorre de maneira bastante fragmentada. Mas os dados esparsos que são revelados instauram uma relação estreita entre “Cabeças cortadas” e “Terra em transe”. O país fictício Eldorado a que Diaz II alude, situado em algum ponto da América Latina, cujos acontecimentos, negócios e iniciativas ele acompanha e administra à distância, é o mesmo que ao final de “Terra em transe” assiste a coroação e a ascensão política de Porfírio Diaz, o líder carismático de direita interpretado por Paulo Autran. Já a menção a William Bradley remete ao personagem que no mesmo filme preside a EXPLINT, empresa multinacional financiadora do golpe de Estado que alçou Porfírio Diaz ao poder. Esse último, por seu turno, é uma referência direta ao ditador mexicano homônimo que, após mais de 30 anos à frente do governo (1876/1911), foi deposto pela Revolução Mexicana iniciada em

³²⁸ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 385-386.

1910.³²⁹ Por sua vez, a idolatria que o povo de Eldorado presta a Beatriz se reporta ao “populismo peronista”³³⁰, mais especificamente à “mãe dos descamisados”, Eva Duarte Perón, que, com seu “carisma”, conquistou para o peronismo o apoio da população pobre da Argentina, assumindo o “duplo papel” de “militante vanguardista dos trabalhadores” e de “fada benfazeja dos humildes”, conforme as expressões utilizadas pelo historiador argentino Tulio Halperin Donghi.³³¹

Agora já é possível afirmar que “Cabeças cortadas” alude a alguns episódios da história política da América Latina. E seu personagem central, Diaz II? Ora, ele é o “herdeiro” dessa tradição política marcada por regimes ditatoriais e lideranças populistas. Quais as razões capazes de explicar o seu exílio? Seriam elas de ordem política? Ao que tudo indica, Diaz II teria sido destituído do poder num momento em que Eldorado vivencia uma conjuntura revolucionária. Retornarei a esse tópico mais adiante. Por ora, irei me concentrar nos demais elementos que constituem o presente-passado do filme. Mais precisamente aqueles que instituem a “empatia” entre Diaz II e as figuras e estruturas históricas opressoras do passado, que fazem dele uma imagem atual e altamente concentrada dessas. Interpretação corroborada pelo modo como Glauber Rocha definiu esse experimento cinematográfico: “É um mergulho na História [...], uma transação com os mitos históricos que *têm condicionado* a história política latino-americana”.³³² Portanto, um retorno ao passado e sua conversão em imagem atual de um presente “condicionado” pelas narrativas históricas que conformaram aquele passado.

Diante dessas constatações, alguns questionamentos se impõem. O fato de Diaz II estar exilado num castelo da Europa conquistadora é portador de um sentido profundo, qual? E o de sua indumentária típica das monarquias ocidentais do passado, ostentada como um símbolo de poder em pleno século XX? A eminente posição de comando assumida em um território da América Latina cujo topônimo é Eldorado seria um referencial destituído de significado? Estamos penetrando no âmbito da “empatia” que se estabelece entre os dominadores do presente e os do passado e que conforma o presente-passado de “Cabeças cortadas”. Mas para que esse momento se imponha como um instante de ruptura ele demanda a saturação, fazendo com que as contradições se intensifiquem a ponto de abrir caminho para

³²⁹ BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A revolução mexicana*. São Paulo: Editora UNESP, 2010. p. 32-69.

³³⁰ Para um estudo do “populismo latino-americano” que leva em conta seus desdobramentos na Argentina, conferir a obra escrita por Maria Lígia Prado, “O populismo na América Latina”, especialmente a seção denominada “O populismo argentino”. PRADO, Maria Lígia. *O populismo na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. p. 37-65.

³³¹ DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. p. 231.

³³² RESENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 208, grifo nosso.

o novo presente que só poderá despontar caso esteja liberto do peso de *um* passado constituído por narrativas históricas que, ao conceberem como triunfantes os feitos dos grupos dominantes, justificam a permanência das dependências e das conformações hierárquicas no tempo presente. E que obstam, portanto, a possibilidade da transformação.

Para que as contradições atinjam o ponto de ebulição no filme, os personagens, como em “O leão de sete cabeças”, são convertidos em condensações das experiências de grupos, classes, nações e regimes políticos. Para esse fim converge “Cabeças cortadas”, que faz incidir sobre Diaz II uma concentração com tamanha intensidade que fará dele uma síntese política dos grupos dirigentes que no decorrer das épocas tiveram na opressão os fundamentos que os caracterizam. O lugar onde o personagem habita, os trajes que exhibe e os atributos que porta denotam sua identificação com a realeza europeia dos períodos medieval e moderno. Coroa, espada, vestes ricamente ornadas, a residência num castelo e outros símbolos de poder característicos da nobreza europeia instauram a relação de “empatia” – que, contudo, ocorre não apenas no plano das aparências, mas também através da reprodução de ações carregadas de significado histórico.

Talvez uma das sequências de “Cabeças cortadas” que melhor encaminha essa problemática seja aquela na qual Diaz II aparece chefiando uma expedição conquistadora. Em meio a um campo cercado por montanhas, dois cavaleiros medievais equipados com armaduras e lanças avançam para a dianteira do quadro cinematográfico. Eles trazem consigo um terceiro cavalo e vêm ao encontro de Diaz II. Após montá-lo, os três saem a galope com imponente postura. Em seguida, se deparam com um índio trajando um típico poncho andino estampado por um vultoso sol. Contra ele investem. Acuado e sem condições de reagir, o índio cede, caminha em direção ao centro do quadro e exhibe uma cintilante pedra dourada que trazia escondida em suas roupas. Diaz II apodera-se da pedra e a ostenta como um troféu. A cavalgada prossegue, agora guiada pelo índio subjugado, que anda a pé. A certa altura, ele se adianta ao ver um homem escavar o sopé de uma montanha com uma marreta. O índio o ataca, o domina e entrega o seu instrumento de trabalho a Diaz II, que ergue a marreta como um símbolo de vitória e segue galopando com um porte triunfante à frente dos cavaleiros medievais.

Toda a sequência transcorre como um registro exclusivamente visual, sem que haja utilização de qualquer diálogo, mas organiza-se como uma referência explícita à conquista e à exploração de metais preciosos com que os europeus espoliaram o continente americano, valendo-se, ademais, do trabalho compulsório realizado por nativos e africanos. Assumindo o lugar do europeu conquistador no presente-passado do filme, Diaz II estabelece não uma

identificação qualquer com os dominadores de outrora. Ele atualiza uma determinada concepção do passado que faz da “empatia” um dos elementos centrais que permitem explicar uma certa noção de história, ou seja, encarada como sucessão irrefreável do “cortejo triunfal” dos vencedores no decorrer das épocas. Nesse caso, “identificação afetiva” que abarca um raio temporal de longuíssima duração, que se estende do período medieval até meados do século XX. Há em “Cabeças cortadas” uma série de correspondências que o personagem estabelece com elementos do passado que confirmam essa interpretação.

Numa outra sequência do filme, Diaz II se arrasta numa das salas do castelo em que reside. Nela há um personagem que alude a um dos agentes das explorações oceânicas ibéricas. Mais propriamente, um membro do clero católico, que se encontra confeccionando miniaturas de caravelas. São elas que Diaz II ardentemente almeja. O apreço que demonstra por esses objetos que remontam à história das expansões marítimas é indicativo da noção de passado contra a qual “Cabeças cortadas” se posiciona. Novamente, aquela que concebe o presente como temporalidade sujeita ao peso de um passado concebido como projeção ininterrupta dos feitos dos grupos dominantes. E assim Glauber Rocha vai adensando o presente-passado do filme, pondo em ação uma série de situações que levam ao acúmulo de contradições, que devem ser capazes de interromper a permanente passagem dessas configurações históricas opressoras e que, simultaneamente, possibilitam abrir a via para um presente renovado. Mas o filme não se detém no que as duas últimas sequências estudadas apresentam.

Eldorado, o fictício país da América Latina que Diaz II pretende comandar à distância, é mais um dado vinculado ao passado do expansionismo ibérico que se atualiza no presente, tornando o presente-passado de “Cabeças cortadas” cada vez mais concentrado. Sabe-se que o “mito do Eldorado” em suas muitas variações povoou o imaginário da expansão europeia ao longo dos séculos. E amplamente debatido foi o tema da cobiça associada à busca frenética por jazidas de metais preciosos, supostamente abundantes nas “montanhas reluzentes” e “reinos áureos ou argênteos” das Índias, recompensa que “pagaria todo o trabalho de descobrimento e conquista”.³³³ Glauber Rocha recuperou o mito não com o intuito de apresentar pelo viés cinematográfico uma exposição didática das motivações que impulsionaram o expansionismo europeu. Sua retomada no filme acrescenta mais um componente à “empatia” entre os grupos dominantes das mais diversas épocas, concentrando

³³³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 14-66.

ainda mais o presente-passado no qual as ações do filme se desenvolvem. Em entrevista, o cineasta discorreu sobre o problema nos seguintes termos:

Eldorado sempre foi a fantasia de Fernando e Isabel, a Católica, que financiaram Colombo. [...] o Eldorado, o paraíso, os paraísos dourados, que eles descobriram na América Latina. [...] isso é produto da fantasia espanhola, da loucura católica, e terminaram massacrando milhões de índios, destruindo várias civilizações. [...] *nós somos profundamente herdeiros dessa loucura, dessa irresponsabilidade*. Como essa colonização foi feita, baseada no extrativismo imediato, no acúmulo de capital imediato, na concentração de riquezas, na política exportativista, na ideologia da escravidão, na desumanização das relações, perdoada por um catolicismo adaptado aos interesses da coroa [...]. Quer dizer, *uma coisa inteiramente doentia e perigosa para a nossa cultura*. Então, *ao fazer 'Cabeças cortadas' eu queria entrar no âmago dessas questões, que é um território terrível [...]*.³³⁴

Glauber Rocha, assim, encara a expansão ultramarina ibérica sob o ponto de vista da “irresponsabilidade” e da “loucura”, originadas da ganância e geradoras de relações sociais profundamente desiguais e marcadas pela extrema violência. Com “Cabeças cortadas”, o cineasta adentra nesse “território terrível” para operar o corte com a herança “doentia e perigosa” advinda daquela conformação histórica assinalada pela brutalidade. Por isso o Eldorado ambicionado pelos conquistadores ibéricos se atualiza no presente-passado do filme e se apresenta como o país que Diaz II a todo custo procura manter sob o seu comando. Por outro lado, a plurissecular opressão a que indígenas e negros foram submetidos, calcada em argumentos variados e pretensamente científicos no decorrer dos tempos, é abordada no filme com aquele mesmo objetivo, isto é, intensificar a “empatia” que carrega consigo inúmeras contradições que tendem à ruptura com um estado de coisas deveras excludente.

Em mais uma sequência do filme organizada a partir dos telefonemas que Diaz II faz para Eldorado, há indícios de que ele teria sido deposto do poder, de que uma onda revolucionária agita os rumos políticos daquele país, mas que, mesmo assim, ele ainda tenta controlar à distância. Contudo, o que pretendo, por ora, é reter dos trechos da conversa entre Diaz II e Alba Moreno (personagem que novamente não é vista e de quem não se ouve a voz) o caráter excludente que envolve a noção de poder a que ele é afeito. E que reforça sua “empatia” com as matrizes discursivas embasadas na noção europeia de “civilização”, as quais justificaram, dentre outros, o avanço imperialista. Novamente, Diaz II utiliza simultaneamente dois telefones e, demonstrando um certo grau de descontrole, diz:

³³⁴ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 09-10, julho/dezembro 2006, grifo nosso.

O quê? Índios? Os índios incendiaram... O que eles incendiaram? Eu sempre lhe disse, Alba! Sempre lhe disse. Que *os índios precisam ser catequizados. Todos, sem exceção, deveriam ter sido cristianizados!* Sim! O quê? *Os negros também?* [...] Não! *Não se parecem em nada conosco. Nem na cor da pele, nem nos ossos, nem na constituição do cérebro.* [...] O que está dizendo? *Os estudantes também?* Não, os estudantes não! São os meus rapazes, *têm uma universidade, cultura, não podem ser iguais a esses pobres índios.*³³⁵

Essas afirmações apinhadas de preconceitos emitidas por Diaz II ligam o personagem ao discurso civilizador já inabilitado em “O leão de sete cabeças”. Sua retomada em “Cabeças cortadas” recupera a questão da repercussão desse ideário entre as elites latino-americanas, remetendo, por exemplo, ao discurso racialista brasileiro do século XIX. É fato notório que muitos pensadores no Brasil não só conheciam as doutrinas racialistas encerradas no discurso civilizador europeu, mas reproduziam muitas daquelas noções correntes acerca da “inferioridade” dos índios e dos negros. Sílvio Romero, por exemplo, utilizava com frequência a expressão “escala etnográfica” para entender o Brasil como resultado de três vertentes raciais. Nessa hierarquia das raças, o topo, evidentemente, era ocupado pelo europeu branco. Os índios nativos, devido ao seu baixo nível cultural, eram “certamente os mais decaídos na escala etnográfica”. Ao passo que os africanos eram vistos como “derrotados na escala etnográfica”, repetindo, assim, o argumento de que “os negros nunca haviam criado uma civilização”. É óbvio seu assentimento à retórica civilizadora que distinguia dois tipos de raças, as “superiores” e as “inferiores”. E muito embora Sílvio Romero exprimisse uma certa confiança quanto ao futuro do Brasil no contexto pós-Abolição, ela derivava da crença de que o tipo branco se tornaria socialmente preponderante graças à contribuição da imigração europeia, especialmente de alemães, que seria reforçada com “a extinção do tráfico africano” e o paulatino “desaparecimento dos índios”.³³⁶

Já Nina Rodrigues, apesar de ser um mulato, reafirmava a infundada noção da existência de “raças superiores” aplicada ao seu trabalho de medicina legal. No que tange ao problema da responsabilidade penal, recomendava que negros e índios só tivessem “responsabilidade atenuada”, uma vez que se tratavam de tipos imbuídos de um alto potencial de regressão que os identificava à condição de crianças. Portanto, seres incapazes de condutas “civilizadas”. A influência negra, na realidade, foi por ele considerada um dos fatores principais da “nossa inferioridade como povo”.³³⁷ Para tentar resolver essa “lamentável”

³³⁵ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 395, grifo nosso.

³³⁶ SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 76-100.

³³⁷ Idem. *Ibidem*. p. 106.

situação, a elite nacional nas primeiras décadas republicanas abraçaria a “solução” contida na teoria do “branqueamento”.³³⁸

Avalizada pela constatação de que a população negra estava numericamente declinando em razão de variados fatores, que incluíam desde a sua “indolência” até a falta de recursos para sua própria manutenção após a Abolição. E ainda pelo entendimento de que a miscigenação estava “naturalmente” dando lugar a uma população mais clara devido ao fato de que os genes brancos eram supostamente mais fortes, e de que os parceiros escolhidos pelas pessoas eram mais claros do que elas, a “tese do branqueamento” se assentava no pressuposto da “superioridade branca”. E afiançava que no curso de um século o predomínio branco, reforçado, obviamente, pela imigração europeia, levaria à tripla desaparecimento do índio, do negro e do mestiço.³³⁹ Assim, o “branqueamento” se impunha diante do “deplorável” estigma da “inferioridade” nata dos componentes negros e índios da população e se constituía como a “solução” que permitiria colocar o país, enfim, nos rumos da “civilização”.

Diaz II, à sua maneira, ou melhor, devido à concentração que caracteriza o “Cinema Tricontinental”, recupera tais argumentos em sua conversa com a personagem Alba Moreno e adensa o presente-passado de “Cabeças cortadas” de referência passadas, que se convertem em imagens atuais do presente. Na realidade, mais um dado que incrementa a “empatia” entre aquele personagem e o “carro triunfal” dos vencedores ao longo dos tempos. Mas que deve ser freado para que sua travessia aparentemente automática seja sustada e dê lugar à passagem de outras configurações históricas, não mais comprometidas com os interesses dos grupos dirigentes cujo domínio se identifica na opressão. Aliás, notar esse nexos entre estruturas dominadoras que se ligam através das épocas reforça as afirmações realizadas no início da pesquisa sobre a importância de observar os filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” sob o ponto de vista do estreito vínculo que os une.

Glauber Rocha, como foi assinalado, admitiu que os dois filmes poderiam ser agrupados sob um único título: “O leão das sete cabeças cortadas”.³⁴⁰ Em outras palavras, esse cinema objetiva decapitar as cabeças da opressão sustentadas por formações discursivas que atravessam os tempos e que dão ao cortejo triunfante dos grupos dominantes ao longo das eras a aparência de uma marcha inexorável. Por isso a relação com o passado nesses filmes

³³⁸ João Batista de Lacerda, diretor do Museu Nacional na alvorada do século XX. Visitantes estrangeiros, como o ex-presidente norte-americano Theodore Roosevelt, ou ainda Pierre Denis, autor de “O Brasil no século XX”, obra influente à sua época, publicada em 1909. O jornalista Tobias Monteiro, dentre outros, expressavam com seus pareceres a confiança da elite no “branqueamento”. In: SKIDMORE, Thomas E. Op. cit. p. 110-117.

³³⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

³⁴⁰ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 07, julho/dezembro 2006.

ocorre sempre de modo a atualizá-lo no tempo presente. É no concentrado presente-passado dos “filmes tricontinentais” que o cineasta opera as interrupções capazes de deter o avanço das figuras opressoras que um determinado passado insiste em projetar sobre o presente. E é nessa experimentação cinematográfica que o rumo para o novo presente se abre.

Não à toa Glauber Rocha se referiu ao filme realizado na Espanha nos seguintes termos: “Cabeças cortadas foi uma degola”.³⁴¹ Com essa obra “estou *degolando o passado*”.³⁴² Consciente da força adquirida pelas estruturas discursivas comprometidas com o passado abraçado pelos grupos dominantes, o cineasta trava o combate na base dessas imagens cortantes, que, ao fim, interrompem a passagem do carro até então triunfante dos antigos dominadores. Essa problemática adquire densidade fílmica em duas sequências de “Cabeças cortadas” que considero as mais significativas para encaminhar essa discussão. Dou início ao estudo delas com uma declaração de Glauber Rocha, que, tomada isoladamente, pode soar desconcertante ao historiador profissional. Em entrevista concedida ao jornal “Folha de São Paulo” em 28 de dezembro de 1979, o cineasta diz proceder no filme com vistas a colocar “as páginas da História na lama de Cadaqués”.³⁴³

Afirmção polêmica desde que não se saiba a qual narrativa histórica Glauber Rocha se refere e que somente pode ser elucidada através do estudo das duas sequências do filme escolhidas para análise. A primeira delas, um longo plano-sequência de aproximadamente sete minutos, é uma reprodução exata daquela declaração sob a forma cinematográfica. Compõe-se de uma narração enunciada pela voz *off* do próprio Glauber Rocha associada a uma imagem reiterativa. Sua voz inserida em “Cabeças cortadas” é indicativa de uma postura que iria se radicalizar nos filmes posteriores, que passaram a contar com sua presença diante das câmeras não como ator que interpreta um personagem, mas como o cineasta que ativa o “cinema de guerrilha”. É extenso o discurso pronunciado por Glauber Rocha. Todavia, é imprescindível transcrevê-lo, uma vez que por ele tomamos conhecimento da narrativa histórica que se consome na lama da região espanhola de Cadaqués. Leiamos:

Nas páginas da História, Eldorado foi descoberto no século XVI por navegantes espanhóis e desenvolveu-se inicialmente graças ao cultivo da cana-de-açúcar. Alguns anos mais tarde, chegaram os escravos negros da África, e o vice-rei de então construiu estradas, um novo porto e conquistou todo o território [...], exterminando completamente a civilização índia local. Os colonizadores começaram a criar gado e a plantar café. E foi dessa situação econômica que surgiram os primeiros sintomas nacionalistas. As rebeliões contra a Coroa espanhola foram

³⁴¹ Idem. Ibidem. p. 12.

³⁴² Idem. Ibidem. p. 14, grifo nosso.

³⁴³ RESENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 209.

violentamente reprimidas e todos os líderes enforcados e esquartejados em praça pública. Séculos mais tarde surgiu o primeiro libertador, Emanuel Diaz. Advogado muito inteligente, [...] organizou a Sociedade Secreta pela Libertação de Eldorado. A idéia incendiou as plantações e, dez anos mais tarde, Eldorado se proclamava monarquia independente. *Emanuel Diaz colocou a coroa sobre a sua própria cabeça e, desde então, seus descendentes continuaram a sucessão de poder. Quando, na Revolução Republicana de 1910, toda a dinastia Diaz sucumbiu às armas, nosso herói escapou graças à ajuda de um velho criado negro. Não tomou a vingança do povo como lição. Exilado na Europa, estudou Direito e Filosofia até regressar ao seu país, à frente de um golpe de Estado organizado pela Companhia de Exportações Internacionais, a EXPLINT, presidida por seu amigo e protetor William Bradley, um milionário da Califórnia.* Desde então, Diaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou [...].

‘Fizemos o possível para acabar com a miséria. Construímos escolas, hospitais e novas casas populares. *Fizemos um sorteio entre os pobres e os que mereceram receber melhores salários. Os outros, cumprindo um castigo divino, por causa dos seus pecados, devem permanecer pobres até que um novo sorteio os tire dessa vida infeliz.* Sabemos que morrem oitocentas pessoas por dia de fome. Nossos economistas disseram, baseados em cálculos científicos, que uma das causas da miséria é o aumento da população. Sendo assim, quanto mais famintos morrerem, melhor para os que continuarem vivos e saibam que, sendo assim, já não é necessário aplicar métodos artificiais para controlar a natalidade. Dos nossos vinte milhões de habitantes, setenta por cento estão sofrendo as mais terríveis doenças: malária, tuberculose, lepra, cegueira, lombrigas. Essas são as nossas doenças mais comuns. Sem falar da loucura, que é a doença dos que não acreditam em Deus. *Mas os nossos antropólogos fizeram minuciosos estudos comparativos e concluíram que já não é possível recuperar nossa civilização a partir de seres débeis e inferiores. Assim, aproveitando a vontade divina que lançou tantos males sobre nosso povo, devemos deixar que morram em paz os condenados e desenvolver, por outro lado, as possibilidades dos nossos trinta por cento de habitantes sadios, misturando-os com imigrantes louros e fortes com o fim de os tornar uma raça superior.* Outro problema importante que se tornou objeto de agitação é o das reformas sociais. *Temos consciência que o latifúndio domina grande parte do nosso território. Mas não devemos esquecer que os núcleos de civilização de nossos desertos e selvas nasceram precisamente do heroísmo dessas famílias que conquistaram nossas terras no passado, para nelas fixar as raízes da nossa Pátria*’.

E assim, falando com os braços abertos, segurando uma rosa com uma das mãos e, na outra, uma taça de champanhe, Diaz levantou os olhos e viu Deus. Todos que estavam presentes pensaram que Deus havia descido sobre suas cabeças inocentes e puras. *Seus destinos dependiam da mão sagrada de Diaz para guiá-los [...]. Diaz abriu a boca para o alto e gritou a palavra ‘redenção’, e as mãos dos ouvintes bateram palmas de glorificação. Era um sinal, e era o momento, e Diaz era o santo que surgiu [...].*³⁴⁴

Aqui observa-se com riqueza de detalhes como Diaz II se torna a imagem atual de *um* passado de opressão que se estende do período da conquista do continente até abarcar os governos ditatoriais que em diversos momentos ascenderam ao poder após a efetivação dos processos de independência da América Latina. É o que a narração *off* evidencia ao converter o personagem numa síntese política de todos os regimes opressores. Incluindo uma referência implícita ao ditador mexicano Porfírio Diaz, de quem Diaz II descende diretamente, e uma alusão ao golpismo que tem caracterizado a política latino-americana em conivência com os

³⁴⁴ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 388-390, grifo nosso.

interesses estadunidenses. Quanto à segunda parte da narração, que reproduz um discurso enunciado por Diaz II, três tópicos ressaltam: o assistencialismo paternalista mesclado com o recurso à providência divina, que em algumas ocasiões foi mobilizado por lideranças latino-americanas como forma de angariar o apoio dos setores mais pobres da população; a identificação de Diaz II com o discurso civilizador europeu, conforme recuperado pelos “intelectuais” ligados ao pensamento racista brasileiro assentado na “solução” do “branqueamento”; além da apologia feita ao latifúndio como núcleo civilizador, herança dos conquistadores do passado assumida e exaltada pelo personagem.

Mas se aquela longa narrativa é precisa no que toca à questão da “empatia”, a ela o filme não se restringe pois é preciso operar a passagem completa desse presente-passado. De fato, enquanto a narração discorre, Diaz II vai lentamente assumindo a posição de figura exclusiva do quadro cinematográfico. Enquanto a voz *off* de Glauber Rocha narra, como o registro imagético apreende o personagem? Arrastando-se num lamaçal do qual desenterra quinquilharias como uma corda, uma vassoura, uma panela, um prato, uma lanterna e até um pedaço de carne apodrecida, que, no entanto, ele ingere. Toda a cena é pontuada por um incessante zumbido de moscas. Sinais da decadência que cerca tudo o que respeita a Diaz II. Aliás, a opção de Glauber Rocha por compor essa sequência em *slow motion* é indicativa de uma problemática relacionada ao escoar do tempo. Mais precisamente, de *um* tempo pesado, arrastado e quase imóvel das configurações históricas opressoras atualizadas e concentradas na figura de Diaz II. Mas que, por outro lado, também suscita outra noção, qual seja, a de *uma* época que está se esgotando, de constelações históricas que se apagam, cujas conformações hierárquicas não têm mais condições de avançar com o “carro triunfal” dos dominadores, visto que o movimento que os alimentam vai sendo interrompido pelas contradições geradoras de rupturas.

A “câmera lenta” que capta com precisão o agônico Diaz II se rastejando na lama de Cadaqués é, de fato, um recurso cinematográfico conveniente para constituir *um* sentido à história como inclinação para a ruptura. Que se orienta a partir do “ritual” fúnebre³⁴⁵ encenado pelo filme e que encaminha o sepultamento de todos os regimes opressores. Ou, conforme a afirmação de Glauber Rocha: “‘Cabeças cortadas’ [...] é a *agonia* do ditador. [...] na verdade, o filme fala de *todos* os ditadores, de *todos* os patriarcas decadentes. O filme não

³⁴⁵ Na entrevista concedida a Miguel Pereira, Glauber Rocha qualificou o filme nos seguintes termos: “‘Cabeças cortadas’ é um ritual”. PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 14, julho/dezembro 2006.

fala sobre o apogeu de *um* ditador, mas sobre a *decadência*".³⁴⁶ Aliás, nessa mesma sequência do filme, recursos antes mobilizados em "O leão de sete cabeças" são retomados com o objetivo de desautorizar argumentos legitimadores da dominação. A concupiscência do personagem, por exemplo, é grotescamente realçada. Concluída a narração *off*, Diaz II, coberto de lama e em devaneio, vê uma jovem cigana dançando sedutoramente.

A relação que é travada entre os dois reforça o clima de decadência que envolve o personagem. Eles se abraçam, rolam na lama e se acariciam. Diaz II utiliza tanto a força bruta quanto gestos grotescos para atraí-la. A certa altura, ele chega a mostrar sua língua em movimento como expressão de desejo. Implora pelos seus beijos nos seguintes termos: "Me dá um beijo, por favor. Beijo no seu papai. Menina, por que não me chama de paizinho?".³⁴⁷ A zombaria, nota-se, é mais um dos elementos empregados por Glauber Rocha para indicar o nível de degradação que identifica o personagem. Ademais, o caráter animalesco da cena, toda ela pontuada pelo som de cavalos relinchando, remete à bestial relação entre a personagem Marlene e o agente da CIA na primeira sequência de "O leão de sete cabeças", estabelecendo mais umnexo entre os dois filmes. De fato, a composição da cena instaura franca oposição àquelas afirmações de Diaz II, segundo as quais ele seria detentor de uma constituição mental e cultural "superior" comparada à dos africanos e à dos indígenas.

Esse presente-passado que se esvai é objeto de uma outra sequência decisiva de "Cabeças cortadas". Diante do mar, ponto de partida e chegada da dominação estrangeira, Diaz II se detém. Mais um dado a reforçar sua "empatia" com os conquistadores da América que vieram do além-mar? Não somente. Na realidade, com essa cena Glauber Rocha realiza uma esclarecedora inversão que aponta para a passagem inevitável do presente-passado. A sequência inicia com um plano geral do mar. Em seguida, a câmera se movimenta até encontrar, às margens de uma praia, Diaz II em pé, mirando o céu e segurando um grande relógio, que é por ele erguido. Subitamente sua atenção se volta para um pequeno barco que rapidamente avança e que é conduzido por dois homens. Em primeiríssimo plano, o rosto de Diaz II é enquadrado. Com a mão direita, ele ergue um ovo até a altura do olho. A referência, sem dúvida, é à viagem de Cristóvão Colombo. Contudo, quando o pequeno barco atraca na praia e os seus condutores desembarcam, ambos seguram, cada qual, uma metralhadora e estão vestidos como guerrilheiros. Eles erguem suas armas e Diaz II, em movimento análogo, eleva até cobrir todo o seu rosto o grande relógio, que tem, todavia, os ponteiros parados.

³⁴⁶ Idem. Ibidem. p. 11-12, grifo nosso.

³⁴⁷ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 390.

Indício do fim de *uma* época? Sim. E embora Diaz II evoque o problema da autoridade que ainda acredita exercer ao pronunciar “Dar a César o que é de César”, o fato é que toda a opressão concentrada em sua figura está prestes a findar. Para ser mais preciso, os dois guerrilheiros vindos do além-mar realizam uma inversão no movimento consagrado pelas expansões marítimas. Assim procedendo, rompem com um modelo estabelecido ao fazer do mar o local de onde chega a libertação – ao contrário da opressão disseminada pelas viagens oceânicas europeias. Como na sequência do filme anteriormente estudada, que registra o esgotamento de *uma* configuração histórica plurissecular ao apreender Diaz II se consumindo na lama, nessa, a inclinação para a ruptura também se impõe. Porém, de forma mais incisiva: o relógio inerte diante das armas dos guerrilheiros significa a interrupção da continuidade histórica dos grupos dominantes como um enorme e único “cortejo triunfal”, aqui encabeçado por Diaz II.

Por outro lado, a presença dos dois guerrilheiros que faz cessar o escoamento de *um* tempo é a confirmação de que a luta revolucionária avança em Eldorado, abrindo a via para *um* novo presente. É o que se presume de mais um dos telefonemas de Diaz II, em que indaga: “Alba, o que está dizendo? Um incêndio? Incendiaram o banco? A anarquia, bem que eu falei [...]”.³⁴⁸ Aqui há mais indícios das razões do exílio do personagem. Ele teria sido deposto por uma revolução que o obrigou a buscar refúgio em uma região da Europa conquistadora, de onde revela toda a “empatia” com *um* passado de opressões. Contudo, por mais que dali tente controlar Eldorado à distância ou retomar o poder através de um outro golpe de Estado, nada pode deter a passagem do presente-passado. Os vários símbolos da decadência que marcam seu cotidiano em Cadaqués evidenciam que o fim de uma época está em processo. O castelo em ruínas que habita, o lamaçal em que se afunda, o tempo estático do relógio parado, a aparência física decaída que exhibe. Enfim, uma série de elementos indicadores de *um* fim próximo. Aliás, quanto à carga simbólica do local em que Diaz II reside, convém reproduzir as palavras de Glauber Rocha acerca do seu significado nessa atmosfera de declínio que cerca o personagem: “[...] o que você vê no filme é um *castelo em ruínas de pessoas frustradas de Fernando e Isabel* [...]”.³⁴⁹

Como se apresentam no filme as demais forças que ativam a passagem do presente-passado? Essa questão remete a um outro nível da “degola” que Glauber Rocha pratica em “Cabeças cortadas”. “Degola”, então, das cabeças atreladas à razão. Moldadas pelo

³⁴⁸ Idem. Ibidem. p. 392.

³⁴⁹ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 10, julho/dezembro 2006, grifo nosso.

“racionalismo opressor” que qualifica como obscurantistas as manifestações populares vinculadas ao “sonho”. Àqueles atos de sonhar os momentos de libertação operados através da mística religiosa. Assim, a aplicação imagética dos argumentos elaborados na “Estética do sonho” tem em “Cabeças cortadas” um de seus pontos altos. A religiosidade camponesa cumpre no filme o papel de força capaz de desestabilizar a posição dominante associada à figura de Diaz II. Nesse ponto, convém retomar o que Glauber Rocha afirmou naquele texto acerca da “mística colonizadora do catolicismo”, isto é, “feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”.³⁵⁰ Ao longo do filme, muitas das ações de Diaz II serão marcadas por tentativas desesperadas de conter seu flagrante declínio por meio do apelo ao sobrenatural. Mas nem mesmo figuras ligadas ao clero católico, como padres, ou personagens investidas do caráter de santidade atribuído pelos grupos populares, serão capazes de garantir ao agonizante ditador a “redenção moral” que ele persegue de forma delirante.

Ao contrário, forças terrenas e sobrenaturais atuam lado a lado para fazer avançar a passagem do presente-passado. E assim o filme se constitui como um “ritual” fúnebre. Mais precisamente como “um filme contra as ditaduras, é o *funeral* das ditaduras”, conforme declarou Glauber Rocha em entrevista ao jornal “O Fluminense” em 13/01/1979.³⁵¹ A esse “funeral” que precipita a passagem do presente-passado concorrem variadas forças que somam esforços para fazer findar definitivamente as opressões multisseculares. Novamente, a criação de imagens exaltantes relacionadas aos que lutam contra a opressão é um instrumento mobilizado pelo cineasta. Recurso associado, aliás, ao uso da montagem contrastante. É o que confirmam as sequências de “Cabeças cortadas” estudadas a seguir.

Após aquela já analisada, que termina com Diaz II galopando à frente de dois cavaleiros medievais, trazendo consigo o índio subjugado que remete às riquezas espoliadas da América, vemos um grupo de homens armados avançar lentamente pelo campo. A composição dessa cena é bastante representativa da noção de “cinema de guerrilha” sobre o qual Glauber Rocha tanto dissertou. Dela ressalta a duração acima da média envolvendo uma imagem reiterativa. Tudo servindo a um duplo propósito. Por um lado, subverter o olhar do espectador condicionado pelos padrões do cinema hollywoodiano, marcado por uma vertiginosa aceleração que obsta a formação de uma postura crítica. Por outro lado, conferir aos componentes da cena uma posição eminente, que se realiza através do contraste que a montagem instaura com a sequência anterior. Durante cerca de dois minutos, o registro

³⁵⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 251.

³⁵¹ RESENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobibliion, 1986. p. 209, grifo nosso.

imagético focaliza um trator puxando uma carreta apinhada de homens armados. Contudo, como num primeiro momento suas espingardas não estão dispostas em posição de tiro, elas recordam instrumentos de trabalho agrícola. Numa região tipicamente rural, talvez as imediações do castelo habitado por Diaz II ³⁵², o veículo percorre em círculos o espaço delimitado pelo quadro cinematográfico.

Essa imagem reiterativa paulatinamente compõe uma constelação de forças contra a sujeição cuja exaltação deriva do modo como Glauber Rocha a elabora. O que a princípio lembra aquelas imagens de camponeses sendo encaminhados para mais um dia de superexploração do trabalho, adquire outra configuração quando todos apontam suas armas para um alvo que aos poucos se torna cada vez mais preciso. Constituída a imagem exaltante, reaparece o cortejo opressor encabeçado por Diaz II. O confronto instaurado é mais um dos componentes que aceleram a passagem do presente-passado. Contra a sujeição plurissecular concentrada em Diaz II – identificável nos instrumentos de combate tradicionais que ele e seu grupo ostentam, os quais remetem ao medievo, tais como espadas, lanças e cavalos –, a força das armas de fogo oposta pelos camponeses. Que rechaçam o ataque e põem Diaz II em fuga, o qual, por mais uma vez, tenta revidar, precipitando-se sobre o grupo armado reunido na carreta. Qual dos dois oponentes vence o combate? A sequência é abruptamente cortada e dá lugar àquela em que Diaz II se arrasta na lama enquanto as páginas da história de Eldorado são narradas pela voz *off* de Glauber Rocha.

Nota-se que a criação de imagens exaltantes relacionadas à montagem contrastante é um dos recursos empregados pelo cineasta para ativar o ocaso das opressões condensadas na figura de Diaz II. Ou, noutros termos, encaminhar o “ritual” que leva ao “funeral das ditaduras”. E é exatamente quando as forças sobrenaturais intervêm que “Cabeças cortadas” reforça o acento ritualístico e fúnebre. Já afirmei que Diaz II, em sua agonia, irá apelar à religiosidade como forma de sustar seu declínio. Terá êxito? A religião institucionalizada, notadamente o catolicismo, é, conforme a “Estética do sonho”, um instrumento de repressão. O “misticismo” popular, ao contrário, é encarado como força desestabilizadora, pois através dele o oprimido pode sonhar e projetar a libertação desvinculado de todas as amarras, sejam elas impostas pelos dogmas religiosos ou pelo racionalismo, que só concebe a liberdade a partir de critérios científicos. Daí a advertência de Ismail Xavier aos que pretendem abordar o universo cinematográfico glauberiano quanto aos seus aspectos religiosos:

³⁵² Em outro trecho da entrevista concedida por Glauber Rocha a Miguel Pereira, o cineasta se refere ao local em que Diaz II vive da seguinte maneira: “[...] um castelo, *capital de um feudo povoado por camponeses miseráveis*, como naquelas *arcaicas idades médias*”. PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 10, julho/dezembro 2006, grifo nosso.

Seria ingênuo inserir o seu cinema político numa tradição iluminista da esquerda na qual arte e didatismo se unem para o combate às alienações religiosas. Se na postura marxista mais ortodoxa a crítica à religião é parte do processo de aquisição de uma consciência revolucionária, em Glauber as lições sobre a luta de classes convivem com uma recuperação do sagrado que é, por seu lado, sincrética, abrangente – judaica, cristã, africana, indígena.³⁵³

Com efeito, se Glauber Rocha recorre ao repertório de figuras e símbolos ligados à mística popular é para torná-los aliados no combate à dominação. O que está em jogo é a mobilização de potências as mais variadas, as quais, atuando em conjunto na luta contra a opressão, dão os embates travados no filme um sentido de participação cósmica. Onde o destaque adquirido pelos personagens que agem como mediadores entre as forças divinas e terrenas, dentre os quais um deles sobressai. Embora não seja nomeado ao longo do filme, no roteiro ele é identificado como “o Pastor”.³⁵⁴ Sua primeira aparição em “Cabeças cortadas” fornece indícios do papel desestabilizador que irá desempenhar. Além das vestes brancas, ele surge de uma região desértica trazendo consigo uma gadanha apoiada no ombro esquerdo. Para além das convenções simbólicas vinculadas à imagem da morte, associada à figura de um assustador esqueleto que também carrega uma gadanha, seria possível estabelecer correlações entre a figura do Pastor e essa personificação da morte? Excetuando a aparência física, sim, desde que se pense no significado simbólico da gadanha que o personagem ostenta como um atributo.

Ferramenta agrícola destinada ao trabalho do corte de cereais e ervas, é também como instrumento cortante que a gadanha adquire sentido nas representações simbólicas da morte. Contudo, remetendo ao ato de ceifar vidas, o que, por seu turno, alude ao título do filme. Ou seja, como a morte, o Pastor vem anunciar a passagem de algo que deixará de ser. O que é confirmado pelo simbolismo encerrado em sua gadanha a indicar o corte das cabeças da opressão, concentrada na figura de Diaz II. Investido de poderes sobrenaturais, o Pastor é mais um desses personagens típicos do “Cinema Tricontinental”, que se apresentam como condensações dos anseios e experiências de determinados grupos sociais. Tomando a “Estética do sonho” como chave interpretativa, ele pode ser encarado como personagem que concentra a promessa de reparação das injustiças. Crença derivada, por sua vez, daquele ato no qual o oprimido elabora no “sonho” sua libertação através de uma retomada do sagrado por

³⁵³ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 138.

³⁵⁴ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 383.

um viés nada eclesiástico. Ou, conforme aquele texto, porque “o sonho é o único direito que não se pode proibir”, o oprimido vai elaborando “na mística seu momento de liberdade”.³⁵⁵

Não se trata, portanto, de superar a mentalidade religiosa popular, mas de reinterpretá-la como projeto de libertação. Assim, prática revolucionária e “misticismo” popular caminham de mãos dadas na luta que aciona a passagem do presente-passado. Sob essa ótica, o Pastor de “Cabeças cortadas” não deixa de ser uma concentração da figura popular do santo, que, a um só tempo, opera milagres e combate a favor da liberdade. É o que ocorre logo nas primeiras sequências do filme quando vemos camponeses percorrendo uma estrada, cantando. À frente do grupo, dois homens carregam nos braços um mendigo cego e parálítico. A certa altura todos param e o mendigo é posto no chão, sentado. Em seguida aparece Diaz II, rastejando-se. Ele oferece moedas ao mendigo, suplicando para que as aceite. Elas não só são recusadas, como todo o grupo passa a gargalhar das “boas ações” de Diaz II que, espantado, insiste para que os demais camponeses aceitem sua doação, também rejeitada com intensa zombaria.

Nessa sequência, o rastejante e decadente Diaz II concentra em si aquele que talvez seja um dos lemas centrais do catolicismo, a caridade cristã. Mais precisamente, o agonizante ditador parece perseguir a redenção através do tradicional gesto segundo o qual oferecer esmolas aos pobres é uma das garantias da salvação. Contudo, se ao catolicismo instituído a “Estética do sonho” atribui a qualidade de instrumento da “repressão e redenção moral dos ricos”, a tentativa de Diaz II de realizar “boas obras” resulta fracassada. O conforto psicológico que o “bom cristão” almeja às vésperas da morte lhe é veementemente negado. O que é reforçado pela entrada em cena do Pastor, que, empunhando sua gadanha de forma altiva, faz Diaz II recuar e o grupo de camponeses silenciar. Em seguida, o Pastor cospe na palma da mão e passa-a nos olhos do cego parálítico, que começa a ver. Seguem muitos aplausos e cânticos dos camponeses. Atônito, Diaz II insiste para que o Pastor lhe responda onde ele aprendeu a fazer aquele milagre. Seu olhar repreensivo e o obstinado silêncio indicam que o personagem é, de fato, mais uma das forças de oposição à tirania concentrada em Diaz II. O que será reforçado nas demais sequências do filme.

Novamente, os camponeses reaparecem com o mendigo sendo transportado por dois homens. Ele está curado da cegueira, mas continua parálítico. Mesmo assim, todos prosseguem cantando e com palmas marcam o ritmo dos seus passos. O percurso do grupo é interrompido por dois subordinados de Diaz II, que, com brutalidade, colocam o mendigo no

³⁵⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 251.

chão e o maltratam, tentando subjugar-lo. Surge o Pastor do fundo do quadro cinematográfico e, brandindo a sua gadanha, põe em fuga os dois opressores. Logo após, ele senta-se ao lado do mendigo. Pronuncia algumas palavras sânscritas, afasta-se e o mendigo fica de pé. Experimenta dar um passo, consegue, anda. Os camponeses então desfilam diante do Pastor, saudando-o e beijando-o, num enquadramento que privilegia a grande dimensão da lâmina suspensa numa das extremidades da sua gadanha. Não restam dúvidas que as cabeças da opressão serão ceifadas pelo Pastor. Ele, em conjunto com as demais forças em ação no filme, fará seus atos convergirem para o “ritual” que aciona o evento político principal de “Cabeças cortadas”: o “funeral” das ditaduras, o sepultamento das multisseculares formas de dominação conservadas e concentradas em Diaz II.

De fato, o acento ritualístico adquire densidade no último terço do filme. Sobretudo após a sequência na qual o Pastor, já no estábulo do castelo que abriga Diaz II, é investido com alguns símbolos de poder. Com a anuência de uma plateia de camponeses, ele senta-se em uma cadeira. Um manto é posto nos seus ombros e uma espada em seu colo. Estamos diante da criação de mais uma imagem exaltante, que, contudo, recebe o influxo de algumas indagações acerca de questões éticas e morais relacionadas à violência. É o que ocorre quando uma cigana entra em cena e interpela o mendigo. Diante do Pastor, que permanece sentado, paramentado, mas que, todavia, mantém a cabeça baixa, os dois personagens iniciam um diálogo que novamente questiona o lugar ocupado pela violência no “Cinema Tricontinental”. Impetuosa, a cigana tenta se impor perante as hesitações do mendigo nos seguintes termos:

Cigana: Não tema! Se matar o rei, herdará a coroa e será rei.

Mendigo: E a minha consciência? E o meu arrependimento, mulher?

Cigana: O que prefere? Ter medo por matar ou por não matar? Quer viver uma vida miserável? Prefiro amar um rico traidor do que um pobre honrado. [...] Não há fortuna sem sangue! Não há fortuna sem sangue!³⁵⁶

A violência das imagens, dos diálogos, da trilha musical, enfim, da forma cinematográfica “tricontinental” experimentada como abertura de “fronts de rebelião estética”, que rivaliza com os modelos dominantes fomentadores das exclusões, é problematizada nesse fragmento do filme. Diante das dúvidas de ordem moral calcadas em sentimentos tais como os de culpa ou de arrependimento, a vida miserável é fator que deve impelir à ação. No caso do “cinema de guerrilha”, a violência do oprimido é um ato regenerador oposto a quaisquer vacilações de cunho moralista. Pois o que ela encerra não se confunde com a brutalidade do dominador. Ao contrário, é *uma* violência que infunde “um

³⁵⁶ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 396.

amor de ação e transformação”, capaz de acionar o gesto político libertador. É o que se apreende do conjunto de textos nos quais Glauber Rocha discorreu sobre as diretrizes do “Cinema Tricontinental”. E é o que a forma cinematográfica dos filmes que o compõem põe em prática. Assim, após aquele diálogo entre a cigana e o mendigo, o tom ritualístico de “Cabeças cortadas” se precipita, fazendo avançar a passagem do presente-passado.

No pátio interno do castelo em ruínas, um grupo de músicos toca uma marcha fúnebre. As poucas notas repetidas à exaustão fazem com que a canção instaure uma saturação sonora afinada com os preceitos da “Estética da fome”. Ou seja, a repetição obsessiva rompe violentamente com o já estabelecido recurso cinematográfico que faz da trilha musical um mero instrumento para compor o ambiente de uma cena. Glauber Rocha não visa o que soe agradável aos ouvidos. Não recorre às chamadas “músicas de fundo” capazes de criar um clima favorável à absorção do espectador. Contrário aos elementos fílmicos promotores da evasão, o cineasta não subordina a música aos eventos filmados. No caso dessa marcha fúnebre que pontua o último terço do filme, o que se observa é a utilização da música como meio expressivo que não se reduz às exigências visuais. Antes, ela cumpre uma função criativa, trazendo densidade ao filme e conferindo-lhe um tom de exasperação.

Assim, a debilidade de Diaz II agrava-se na sequência em que ele cruza lentamente o pátio do castelo. Extenuado e de cabeça baixa, o personagem caminha diante dos músicos enfileirados ao som da marcha fúnebre. Aqui, a saturação sonora conjuga-se aos demais elementos cinematográficos para compor o esgotamento definitivo das estruturas históricas opressoras polarizadas em Diaz II. E quais personagens comparecem a esse fúnebre “ritual”? Eis a ocasião para Glauber Rocha tratar o espaço palaciano em que vive o opressor como local onde imperam a paranoia e a corrupção. Mas antes, em seu último esforço para alcançar a salvação, Diaz II sequestra Dulcineia. A personagem camponesa que aparece pela primeira vez no filme sentada em um rochedo, comendo uma pedra. Mas que adquire santidade sob a intervenção do Pastor. Ao se aproximar de Dulcineia, ele não só arremessa para longe a pedra que simboliza o fantasma da fome. Oferece ainda um punhado de terra com raízes, que ele sopra antes de entregar à camponesa. Em seguida, deitada no chão, Dulcineia chora sangue.

Pureza, virtude e demais atributos de santidade reunidos na camponesa atraem a esperança por salvação do moribundo Diaz II. Seus subordinados raptam Dulcineia e a levam para o castelo. A partir daí o “ritual” fúnebre de “Cabeças cortadas” abunda em simbolismos. É com os pés dentro de um ataúde e ladeado por Dulcineia, vestida com uma túnica branca e com os punhos atados, que Diaz II recebe os participantes do evento macabro. Para ele concorrem um padre, um médico, o índio e os demais subordinados de Diaz II. Eles seguram

a tampa do ataúde. Mostram-na a Dona Soledad, esposa de Diaz II, que perambula entre as ruínas do castelo. Imagens de decadência, símbolos funéreos, desenvolvimento ritualístico – vários recursos são mobilizados para operar a passagem completa desse agônico e arrastado presente-passado. E já que a concentração talvez seja uma das principais características do “Cinema Tricontinental”, mais dados de decomposição estarão reunidos nesse “funeral” das ditaduras. A ele também comparecem os dois filhos de Diaz II. Além de um outro indivíduo, a princípio desconhecido, mas que evoca a morte devido à túnica e ao capuz negro que traja.

É no interior do castelo que esse último personagem revela ser o Pastor – ou, mais precisamente, um filho bastardo de Diaz II. Sua presença ali faz com que o espaço doméstico do opressor seja visto sob a ótica da deterioração moral e como lugar onde grassam a corrupção e o oportunismo. É o que se depreende, por exemplo, da resposta dada pelos filhos de Diaz II à pergunta: “Qual de vocês me ama mais?”. Um deles responde: “Eu amo a minha mãe. Segundo ela me contou, o senhor não é meu pai; no entanto, aceitarei com gosto uma parte da sua fortuna como herança”.³⁵⁷ Na realidade, a disputa pela sucessão do poder e pela partilha dos bens do ditador é o que mobiliza todos, desvelando o cinismo e a cobiça dos envolvidos. Tudo se opondo diametralmente à dignidade com que a camponesa Dulcineia é apreendida. Mas é no exato momento em que o filho bastardo de Diaz II tira o capuz, revelando ser o Pastor, que a paranoia toma conta do grupo. Daqui por diante, as forças opressoras relacionadas a esse sufocante presente-passado serão definitivamente extintas.

O Pastor levanta pelo pescoço os dois filhos de Diaz II. Bate suas cabeças uma contra a outra várias vezes até que seus corpos desabem no chão. Dona Soledad suicida-se. Ao passo que Diaz II percorre o castelo clamando: “Matem esse usurpador!”. Até que se depara com o médico e o padre carregando o ataúde. Exige que o casem com Dulcineia. Tomado pela paranoia ele empunha uma coroa e uma espada, com a qual mata o padre e o médico. E aos gritos afirma: “Sou o único rei! O único rei de Eldorado! O único!”.³⁵⁸ Toda a sequência pontuada por um estridente badalar de sinos que anunciam a morte do opressor, ou melhor, a passagem do presente-passado e abertura para o novo presente. Que é anunciado no exterior do castelo pelo mendigo, totalmente curado da cegueira e da paralisia. Enquanto ostenta um estandarte destituído de qualquer símbolo de poder, ele anuncia: “O Eldorado existe! É preciso reconhecer a luz do sol do Eldorado!”.³⁵⁹

³⁵⁷ Idem. Ibidem. p. 398.

³⁵⁸ Idem. Ibidem. p. 400.

³⁵⁹ Idem. Ibidem. Loc. cit.

O que reserva o novo presente derivado da escolha glauberiana de romper com o peso das configurações históricas opressoras? Isso o cineasta não registra em imagens. No entanto, “Cabeças cortadas” oferece indícios suficientes de que o novo presente só pode sê-lo desde que as mais variadas formas de dominação encetadas no passado e atualizadas no presente sejam ultrapassadas. Incluindo aquelas relacionadas à desigualdade de gêneros. As duas últimas sequências do filme encaminham essa problemática. Nelas será consumado o moroso, porém irrefreável ocaso das ditaduras. Sob intensa ventania, o trôpego Diaz II vaga nas cercanias do castelo. Com a coroa na cabeça ele arrasta Dulcineia com uma das mãos, enquanto, com a outra, carrega a espada com grande dificuldade. Ambos se deparam com o Pastor, que, empunhando a gadanha, afasta Dulcineia de Diaz II. Ao mesmo tempo, o mendigo se aproxima, portando o estandarte. Arrojado, o Pastor retira a coroa da cabeça do opressor e joga-a no chão com veemência. Faz o mesmo com a espada. Com um gesto, faz Diaz II deitar-se de costas contra o solo e mata-o, acertando-lhe o peito com a ponta da gadanha.

Em contraposição à funesta ambiência que durante o filme saturou de degradação tudo o que respeitava ao agônico ditador, a última sequência de “Cabeças cortadas” anuncia *um* novo presente através de um evento pleno de energias vitais. O vigor da festa popular, em que a música e a dança se impõem como elementos promotores de coesão, é acionado por Glauber Rocha. Todavia, apesar de coeso na festa, o povo é instado a assumir o poder com a mesma paixão que o une no momento festivo. O que faz da última sequência do filme uma aplicação cabal da “Estética do sonho”. Reunidos, os camponeses cantam, marcando o ritmo com palmas: “Ah, a fé, que enfermidade mais terrível. Tenho a fé perdida, curar você será impossível. Mas *consegurei, sim, curar você [...]*”.³⁶⁰ É a reconfiguração da fé que Glauber Rocha conclama ao final do filme. O mundo mais justo e menos desigual sonhado pelo oprimido, que, embalado pela mística, projeta seus momentos de libertação – essa crença não deve estar dirigida, toda ela, para um outro mundo, tangível apenas após a morte ou que se realiza somente no “sonho”. Restituir a crença *neste* mundo, capaz de ser transformado, como o demonstra a imagética de “Cabeças cortadas”: eis um dos fundamentos do “Cinema Tricontinental”.

Daí a última sequência do filme constituir-se como abertura para *um* novo presente. Enquanto os camponeses cantam e batem palmas, o Pastor lhes mostra a coroa. À frente do enquadramento, com um véu branco em torno da cabeça, vemos Dulcineia. Sobre a sua

³⁶⁰ Idem. Ibidem. p. 401, grifo nosso.

cabeça o Pastor põe a coroa. E assim “Cabeças cortadas” remata a passagem completa do presente-passado ao suprimir uma última camada opressiva – aquela relacionada ao poder masculino. Ou, mais precisamente, ao patriarcalismo conformador das estruturas históricas latino-americanas resultantes da dominação ibérica cuja longevidade atravessou os séculos, atualizando-se sob a forma do machismo. Essa interpretação, aliás, é admitida pelo próprio Glauber Rocha, para quem o filme “faz uma transmissão do poder patriarcal ao poder matriarcal”.³⁶¹ Enquanto todos alegremente saúdam o coroamento feminino, o Pastor dispõe os braços sobre a lâmina da gadanha. E, ao lado de Dulcineia, mira o espectador. Uma advertência de que as forças depositadas na festa e no “sonho” podem e devem estar a serviço da transformação *deste* mundo, o que, por sua vez, faz com que as imagens do “Cinema Tricontinental” não estejam restritas à noção de ilusão cinematográfica a que as imagens fílmicas costumeiramente foram encerradas. Ao contrário, a imagética “tricontinental”, como registro da restituição da fé *neste* mundo, já põe em movimento sua transformação.

³⁶¹ PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 10, julho/dezembro 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo realizado acerca dos dois filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” permite concluir que “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” se identificam como obras marcadas por constantes instantes de ruptura. Essa produção imagética na qual as questões mais caras aos povos sujeitos à opressão são decididas é assinalada por momentos de profunda tensão cuja resolução, todavia, não detém um caráter teleológico. Estaríamos sim, a todo tempo, diante de circunstâncias nas quais determinadas configurações históricas declinam: o fim dos imperialismos, o “funeral” das ditaduras, enfim, a derrocada das mais variadas formas de opressão. Mas esse declínio de estruturas multisseculares de dominação concentradas nas figuras de personagens opressores não se abre para um porvir que traz consigo o fim da história. Ao contrário, passado e presente se afinam num presente-passado para que ambos passem e o novo sobrevenha. Um novo presente livre dos laços de submissão que abre a possibilidade de pensar o devir sem que a sombra de um passado sufocante paire sobre as ações do presente a ponto de comprometer a tarefa de pensar o novo.

Em linhas gerais, essa é a dinâmica que impele as ações e faz avançar o escoar do tempo em ambos os filmes, conferindo à história *um* sentido peculiar. Ou seja, com essas obras Glauber Rocha exprime a recusa em transigir com *uma* noção de história pretensamente científica que é, contudo, embalada por narrativas comprometidas com os interesses dos grupos dominantes. Daí o “Cinema Tricontinental” ser afeito ao rompimento com o “curso homogêneo da história”. Ciente dos perigos vinculados às configurações históricas que aprisionam as ações humanas através do tempo numa gesta asfixiante, em que os grupos dominantes sempre triunfam, o cineasta opera numa dinâmica temporal sempre tendente ao corte, à ruptura, fazendo “explodir o ‘continuum’ da história”. Assim, o eixo temporal no qual “O leão de sete cabeças” se desenvolve aponta para o declínio inevitável das estruturas históricas que conformaram o colonialismo/imperialismo. O mesmo ritmo temporal encaminha a “degola” das configurações históricas de dominação concentradas na figura do ditador latino-americano Diaz II em “Cabeças cortadas”. Nesse sentido, uma estreita ligação entre os dois filmes se estabelece. Tanto que Glauber Rocha acenou com a possibilidade de reuni-los sob um único título: “O leão das cabeças cortadas”.

Essa experimentação cinematográfica foi estimulada pela efervescência de um período caracterizado por questões como as da descolonização afro-asiática, da Revolução Cubana e do despontar da noção de “Terceiro Mundo”. O contexto histórico vivenciado com fulgor por Glauber Rocha o levou a incorporar a “euforia terceiro-mundista” como uma das bases do que

viria a constituir o “Cinema Tricontinental”, propondo, através desse projeto, novos questionamentos aos problemas colocados pela época e oferecendo respostas a tantos outros. Daí a importância dos textos assinados entre meados da década de 1960 e os anos iniciais do próximo decênio. Neles se articula uma complexa proposta cinematográfica em que temas como a “fome”, o “subdesenvolvimento”, o “sonho”, a “violência”, a “revolução”, dentre outros, são o ponto de partida para o cineasta pensar formas artísticas politizadas cuja tônica é a superação das opressões.

Logo, muitas das posições assumidas em tais escritos repercutiram na elaboração de “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas”. Dentre elas, a recusa dos padrões estilísticos fixados pelo modelo cinematográfico industrial-comercial vinculado à produção hollywoodiana, que, segundo Glauber Rocha, restringia a liberdade de criação e instigava a inação do espectador. De igual maneira, nesse conjunto textual ressaltam sentenças condenatórias dirigidas aos filmes e diretores que cultuavam o virtuosismo formal e expressavam a falta de compromisso com o social. A atividade glauberiana adquiriu concretude para além desses esquemas, já que se identificava como um ato político-estético orientado pela resistência às imposições artísticas interessadas em difundir visões de mundo apolíticas. Assim, a defesa da realização em bases independentes constituía condição necessária para a obtenção da liberdade transgressora das formas convencionais que se esquivavam da crítica de uma ordem social opressora. Baseado nessa postura cinematográfica elaborada em vários dos seus escritos, Glauber Rocha pôs em ação o projeto que ele iria denominar “Cinema Tricontinental”.

Por outro lado, essa aposta cinematográfica, compreendida sob um ponto de vista relacional, pode ser encarada como uma dentre as várias propostas resultantes de um cinema “terceiro-mundista” relacionado às obras de realizadores latino-americanos como Fernando Birri, Fernando Solanas, Julio García Espinosa, Jorge Sanjines, Octavio Getino, Tomás Gutiérrez Alea, dentre outros. Sem dúvida, a atividade de Glauber Rocha compartilha com o conjunto da produção desses cineastas muitas das suas características, dentre as quais merecem destaque: a oposição aos modelos cinematográficos dominantes, a proposta de transformar a carência de recursos em princípio construtivo e a preocupação com a militância. Contudo, ao refletir sobre as estratégias mais apropriadas em termos de linguagem cinematográfica e sobre os modos de abordar determinadas temáticas, a ruptura que o “Cinema Tricontinental” propôs foi marcada por um radicalismo que se evidenciou, por exemplo, no rompimento com o racionalismo derivado do Iluminismo. De fato, enquanto os grupos de esquerda em nível mundial associados à perspectiva do materialismo histórico

tenderam a considerar o misticismo popular um entrave às transformações sociais, Glauber Rocha o incorporou ao projeto de realização do “Cinema Tricontinental”.

Assim, os questionamentos apresentados pelo conjunto dos escritos glauberianos conferem aos filmes “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” uma tal densidade teórica que é possível falar de uma interpenetração entre textos e filmes. Desse modo, a noção de “épica/didática” elaborada no texto “Estética da fome” e o nexos profundo que possui contra as dominações em suas mais variadas formas não exclui a crítica da “razão opressiva” e a incorporação do “misticismo” conforme proposto no escrito “Estética do sonho”. Antes, os filmes que compõem o “Cinema Tricontinental” se configuram na fusão de vários componentes teoricamente formulados.

É provável que “O leão de sete cabeças” e “Cabeças cortadas” sejam os filmes mais afinados com a noção de “Cinema Tricontinental”. Entretanto, convém ressaltar que alguns dos princípios norteadores dessa proposta cinematográfica estão presentes noutros filmes que Glauber Rocha realizaria nos anos seguintes. É o caso de “Claro”, filmado em Roma no ano de 1975.³⁶² Porém, não o inclui no rol dos filmes analisados pois trata-se de uma obra que esgarça os limites da concepção de “Cinema Tricontinental”. Isto é, ao pôr em foco as lutas do operariado italiano em meados da década de 1970, “Claro” ultrapassa a noção de um cinema voltado para a discussão dos problemas referentes aos povos do “Terceiro Mundo”. Mas a proposta de abertura de “fronts de rebelião estética no seio do público” tão peculiar ao “Cinema Tricontinental” permite ao menos aproximar “Claro” de alguns dos problemas colocados por esse cinema. Destaco, por exemplo, as questões suscitadas pela noção de um presente-passado saturado de configurações históricas opressoras, que, contudo, deve ser superado.

É o que as sequências iniciais de “Claro” apresentam ao incitar questionamentos acerca dos tipos de relações que um sujeito histórico imbuído de determinadas concepções políticas, sociais e estéticas poderia tecer com a cidade de Roma. Mais precisamente, qual a imagem dessa cidade que é considerada um dos centros da civilização ocidental poderia ser elaborada por um cineasta cuja obra sempre foi regulada por um esforço simultaneamente político e estético no sentido de criticar a exploração e as mazelas oriundas do expansionismo ocidental? À “cidade eterna” – centro do antigo Império Romano, sede do papado, capital da Itália, berço da civilização ocidental e, como tal, destino turístico dos mais procurados –, qual o olhar projetado por um cineasta que fundia o fazer artístico e o compromisso político,

³⁶² CLARO. Direção de Glauber Rocha. Itália, 1975. (110 min).

embalado por um contexto histórico animado pelas lutas de descolonização em que diversos intelectuais se posicionavam francamente contra as matrizes discursivas imperialistas que postularam a superioridade ocidental com base na ótica civilizadora? Enfim, o que Glauber Rocha, que se autodenominava “homem do ‘Terceiro Mundo’”, pretende tornar “Claro” em Roma?

Os primeiros dez minutos do filme constituem três planos-sequências interligados. Em todos eles, ruínas do antigo Império Romano são filmadas sempre repletas de turistas, em sua grande maioria com vistosas máquinas fotográficas penduradas no pescoço. Entre esse cenário, a atriz francesa Juliet Berto, esposa de Glauber Rocha à época, movimenta-se de forma circular, quase dançando, às vezes simulando um estado de quase êxtase, tornando ainda mais exuberante o poncho que veste. Como parte da trilha sonora, um canto africano, ecoado pelas vozes de Juliet Berto e Glauber Rocha, se mistura com gritos e conversações – tudo contribuindo para deixar atônitos os turistas ali presentes. No que parece ser o pátio de um antigo palácio romano, e agora sob o som de uma ópera, a atriz simultaneamente corre e movimenta-se com suavidade. Faz pose para a câmera em frente às antigas esculturas ali localizadas, simulando o gestual de uma delas. A perplexidade dos turistas é quase generalizada. Em seguida, Juliet Berto debate-se, segurando as grades de proteção das ruínas. Em frente ao Coliseu, Glauber Rocha aparece e a ampara. Ela foge dele, rolando pelo chão entre os turistas. Glauber Rocha empurra-a com o pé e a ergue, atraindo toda a atenção de um grande grupo de turistas japoneses.

Nessa prática incomum diante da cidade repleta de monumentos, Juliet Berto enuncia o modo como experimenta aquele espaço. Junto com gestos que remetem ao ato de dar tiros, afirma, voltada para as ruínas: “Ouço vozes de fantasmas... Eu mato... Mato fantasmas, vampiros... Olhe... A decomposição da civilização ocidental”. Por fim, na mesma área das ruínas, um plano geral de uma praça circular com uma grande estátua equestre no centro. Juliet Berto a observa com risos. Logo a seguir, captada sob vários ângulos, a estátua equestre é descrita por Glauber Rocha nos seguintes termos: “O centro do imperialismo... O resultado da conquista imperialista de Roma... César... A sede do imperialismo fixado aqui, debaixo das pastas deste cavalo, deste cavalo monstruoso. Esta é a última imagem do Ocidente”.

O que fica “Claro” a partir desse fragmento inicial do filme pode ser abordado da seguinte maneira. O presente-passado da obra cinematográfica é extremamente adensado pelas estruturas de dominação engendradas pelo expansionismo romano. Por essa razão, o ato de fruir os monumentos que a cidade exhibe não pode se desvincular de um olhar politicamente comprometido, sob pena de se estabelecer uma relação de “empatia” com o vencedor que só

beneficia os grupos dominantes, mantendo viva uma tradição que exclui qualquer ato de resistência dos povos oprimidos. Tais “fantasmas”, portanto, devem ser exorcizados. Para tanto, a contemplação da monumental cidade deve ser realizada com distanciamento e de forma extremamente crítica, visto que esses bens culturais têm uma origem que se funda na dominação e servem à glória do dominador. Ponto de vista bem próximo daquela afirmação de Walter Benjamin segundo a qual “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta da barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura”.³⁶³

“Claro” harmoniza-se muito bem com essa concepção de história atenta aos perigos derivados da transmissão da tradição cultural em sintonia com os feitos dos grupos dominantes. Ao apelo turístico oferecido por Roma, Glauber Rocha trata de desviar o olhar do passeante que admira a cidade e seus monumentos sob uma perspectiva politicamente desinteressada. Toda a retórica do poder expressa no monumento equestre, por exemplo, não deve extasiar aos que o contemplam. Antes, toda uma tradição de opressão que se desenrolou no tempo e que o cineasta identifica sob as patas do “monstruoso” cavalo de César deve ser encarada como “a última imagem do Ocidente”. “Escovar a história a contrapelo”, conforme a fórmula expressa por Walter Benjamin, consiste nessa operação que recusa qualquer identificação objetiva com o “cortejo triunfal” dos dominantes.

Num contexto histórico em que as lutas pelo fim da opressão imperialista estavam na ordem do dia, o milenar e sempre atualizado cortejo triunfante suposto em tantas estátuas equestres e outros tantos arcos de triunfo não podia ser historicamente gozado sob as bases da carícia no sentido do pelo. Ou seja, conforme aquela perspectiva do turista arrebatado que se permite juntar ao “cortejo triunfal” que marchou, e ainda insiste em marchar, sobre tantos povos subjugados. Em vez de apreciar o “imperialismo” sentado na sela do cavalo do monumento equestre, Glauber Rocha pretende deixar “Claro” a milenar tradição de opressão transmitida ao longo das eras, fixada justamente sob as patas do cavalo de César.

Como assinalei, não obstante uma grande parte do filme atente para a questão das lutas do operariado italiano na década de 1970, nota-se que alguns dos problemas colocados pela noção de “Cinema Tricontinental” estão presentes em “Claro”. Aliás, vale frisar, em todas as obras cinematográficas que Glauber Rocha ainda realizaria. Portanto, estudar os fundamentos teóricos do “Cinema Tricontinental” e sua aplicação em “O leão de sete cabeças” e “Cabeças

³⁶³ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 225.

cortadas” é tarefa oportuna aos que se propõem a abordar o universo cinematográfico glauberiano das décadas de 1970 e 1980.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado. Ensaios de teoria da história*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

ANDERSON, Perry. *A crise da crise do marxismo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1.

ARMES, Roy. *Third World film making and the West*. Berkeley: University of California Press, 1987.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. 16. ed. São Paulo: Papirus, 2011.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 9. ed. São Paulo: Papirus, 2013.

AYERBE, Luis Fernando. *A revolução cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

AVELLAR, José Carlos. (Org.). *Alex Viary: o processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

_____. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. São Paulo: Editora 34, 1995.

BAMONTE, Duvaldo. *Afinidades eletivas: o diálogo de Glauber Rocha com Pier Paolo Pasolini (1970-1975)*. São Paulo: ECA-USP, 2002.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A revolução mexicana*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BEIGUELMAN, Paula. *O pingo de azeite: a instauração da ditadura*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.

BENTES, Ivana. Afryka teórica. *Revista Cinemais*, Rio de Janeiro, n. 12, 1998.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

BESSA, Anderson Jorge Pereira. *Por um cinema político “tricontinental”*: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais. 2008. 165 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. 51. ed. RJ: Editora Vozes, 2012.

BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In: _____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOUAMAMA, Said. *La Tricontinentale*. Les peuples du Tiers-Monde à l’assault du ciel. Genebra, Paris: Éditions du CETIM, Syllepse, 2016.

BRUNSCHWIG, Henri. *A partilha da África Negra*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Maurício. *O cinema tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1974)*. 2007. 285f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CARNES, Mark C. (Org.). *Passado imperfeito: a história no cinema*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

CÉSAIRE, Aimé. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

_____. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971.

CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

CHESNEAUX, Jean. *Devemos fazer tábula rasa do passado?* São Paulo: Ática, 1995.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DONGHI, Tulio Halperin. *História da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1.

FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Cinema e História*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Tomo III, v. 4.

GARDIES, René. Glauber Rocha: política, mito e linguagem. In: BERNADET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). *Glauber Rocha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo. In: BERNADET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles (Orgs.). *Glauber Rocha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

GUEVARA, Ernesto Che. Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1.

_____. *A guerra de guerrilhas*. 2. ed. São Paulo: Edições Populares, 1982. v. 3.

_____. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. *O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha*. 2008. 133 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. Cabezas cortadas: filme de ditador e esperpento de Glauber. *Revista Rumores*, São Paulo, v. 5, n. 9, 2011.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, 2006.

LABAKI, Amir. (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

LEUTRAT, Jean-Louis. Uma relação de diversos andares: Cinema & História. *Revista Imagens*, São Paulo, Editora Unicamp, n. 5, 1995.

LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 3.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção. *Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema*. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MENDES, Ricardo Antônio Souza. O Nuevo Cine Latino-americano e a filmografia sobre os Regimes Civil-militares. *Revista Intellèctus*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2006.

_____. Pensando a Revolução Cubana: nacionalismo, política bifurcada e exportação da Revolução. *Revista eletrônica da ANPHLAC*, São Paulo, n. 8, 2009.

MERQUIOR, José Guilherme. 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.

MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

MONIZ BANDEIRA, Luiz Alberto. *De Martí a Fidel: a Revolução Cubana e a América Latina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.

PRADO, Maria Lígia. *O populismo na América Latina*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

QUADRAT, Viz Samantha. Ditadura, violência política e direitos humanos na Argentina, no Brasil e no Chile. In: AZEVEDO, Cecília; RAMINELLI, Ronald. *História das Américas: novas perspectivas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. v. 1.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROLLEMBERG, Denise. *O apoio de Cuba à luta armada no Brasil: o treinamento guerrilheiro*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. História em imagens, história em palavras: reflexões sobre a possibilidade de plasmar a história em imagens. *Revista O Olho da História*, Bahia, UFBA, n. 5, 1998.

SADER, Emir. *Século XX: uma biografia não autorizada*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1960.

SCHWARZ, Roberto. Existe uma estética do Terceiro Mundo? In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

STARA, Daniela. *De la realidad al sueño: incidencias buñuelianas en el cine de Glauber Rocha*. 2010. 443 f. Tese (Doutorado em Comunicação Audiovisual e Publicidade) – Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v. 1.

TORRES, Augusto M. *Glauber Rocha y Cabezas Cortadas*. Barcelona: Anagrama, 1971.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 7. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.

VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: conceito e história*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.

VISENTINI, Paulo Fagundes. *As revoluções africanas*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

WILLEMEN, Paul. The Third Cinema question: notes and reflections. In: PINES, Jim; WILLEMEN, Paul. *Questions of third cinema*. London: British Film Institute, 1989.

YOUNG, Robert J. C. *Postcolonialism: an historical introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

_____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

CORRESPONDÊNCIAS ENVIADAS E RECEBIDAS POR GLAUBER ROCHA.

BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ENTREVISTAS COM GLAUBER ROCHA RELACIONADAS À REALIZAÇÃO DE “O LEÃO DE SETE CABEÇAS” E “CABEÇAS CORTADAS”.

PEREIRA, Miguel. Entrevista: Glauber Rocha. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, julho/dezembro 2006.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996.

REZENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Eryk. (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

FILMES

O LEÃO de sete cabeças. Direção de Glauber Rocha. Roma, Itália, 1970. 1 [DVD] (95 min), son., col., legendado.

CABEÇAS cortadas. Direção de Glauber Rocha. Barcelona, Espanha, 1970. (95 min), son., col., legendado.

ROTEIROS DOS FILMES DIRIGIDOS POR GLAUBER ROCHA.

SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

OBRA TEXTUAL PRODUZIDA POR GLAUBER ROCHA.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.