



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA SOCIAL**

É QUE GLAUBER ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO:

A invenção do *Cinema Brasileiro Moderno* e a configuração do
debate sobre o *ser* cinema nacional.

Uberlândia, MG
2012

FREDERICO OSANAN AMORIM LIMA

É QUE GLAUBER ACHA FEIO O QUE NÃO É ESPELHO:

A invenção do *Cinema Brasileiro Moderno* e a configuração do debate sobre o *ser* cinema nacional.

Tese apresentada por **Frederico Osanan Amorim Lima** ao curso de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito parcial para obtenção do título de **Doutor em História Social**.
Elaborada sob a orientação do **prof. Dr. Alcides Freire Ramos**.

Uberlândia, MG
2012

Aprovada em / /

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (Orientador)

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Profa. Dra. Rosângela Patriota Ramos (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. André Fabiano Voigt (Examinador Interno)

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Prof. Dr. Edwar de Alencar Castelo Branco (Examinado Externo)

Universidade Federal do Piauí – UFPI

Prof. Dr. Eduardo José Reinato (Examinador Externo)

Pontifícia Universidade Católica de Goiás – PUC/GO

AGRADECIMENTOS

Queridos familiares, amigos e professores,

Hoje dei por encerrado uma etapa do meu trabalho. O que fiz até este momento, foi fruto de um desejo muito pessoal, mas que contou com a colaboração de inúmeras pessoas para que ocorresse da melhor forma possível. Eis, abaixo, algumas coisas que preciso dizer como forma de externar o sentimento de gratidão por alguns que transborda em mim agora.

Gostaria de iniciar com um sereno e sincero pedido de desculpas a todos aqueles que, de alguma forma, foram atingidos por minhas (muitas) ausências e períodos de certo isolamento do convívio social. Da razão deste afastamento, nasceu o trabalho que eu vos ofereço agora como prova de meu reconhecimento por toda a compreensão.

De uma forma especial, gostaria de lembrar alguns nomes de pessoas que, ou atravessaram rapidamente meu caminho ao longo destes pouco mais de três anos, ou criaram e/ou fortaleceram uma moradia em meu coração. Existem, entre os que permaneceram com mais frequência em meus pensamentos, aqueles com os quais tenho uma grande dívida a pagar. Uma dívida erigida pelo lastro de saudade e indisponibilidade minha para resolver até tarefas simples como regar a grama. Uma dívida impagável, sobretudo, ainda, pelos ensinamentos diários e as demonstrações de força e amor à vida de Osanan e Haydeé.

A Adriana e Cássio, meu muito obrigado por cuidarem da minha mãe e do meu pai enquanto estive distante. Foi na certeza de que vocês faziam o melhor que tive a tranquilidade e paz necessárias para estudar e escrever.

Dos risos e brincadeiras de Gabriela, Théo e Bia, tirei o bom humor para ver com bons olhos algumas leituras um pouco enfadonhas ou pequenas dificuldades que, eventualmente, apareciam. Gabriela me disse, certa vez, que sentia uma saudade tão grande minha que tinha vontade de entrar dentro de mim. No fundo, ela sempre esteve!

Aos amigos Allan, Adaílson, César, Aurélio, Cleidivan, Marcones, bem como aos meus ex alunos, hoje colegas de profissão, Sérgio Luiz e Leandro, que me acompanharam desde a aprovação no Doutorado e foram grandes entusiastas deste trabalho, meus sinceros agradecimentos. Ao amigo Iweltman Mendes, que parecia nunca se esquecer de mim quando entrava numa livraria! Desconheço a vez que entrou em uma e não me ligou perguntando se

eu tinha esse ou aquele livro. Este trabalho é fruto, também, do seu esforço em me ajudar. Em relação a Francisco Nascimento, um corpo que se desfaz em gentilezas, que nunca se esquivou de me ajudar, gostaria de registrar a imensa gratidão por toda sua ajuda ao longo de muitos anos de conversa e companheirismo. Da mesma forma a Idelmar Cavalcante que, tal qual um *rizoma*, vem buscado, junto comigo, escapar das prisões diárias não se enclausurando a nada que represente rigidez e opressão.

A Benjamin Santos, uma das primeiras pessoas com que travei longos e agradáveis debates em torno de Glauber, meu muito obrigado por me ensinar que a vida é um espetáculo sem zona de proteção. A Aurineide, muito obrigado pela gentileza em fazer uma leitura minuciosa do trabalho e apontar seus deslizes gramaticais. A Carlos Roberto, de Parnaíba, obrigado pela disponibilidade em imprimir os textos e documentos que eu precisava, além da versão final da tese, o que resultou num ganho considerável de tempo para outras questões.

Este trabalho tem mais de que um orientador. Tem alguém que foi a expressão do compromisso com a *alteridade*, com a compreensão de que outra visão de mundo não compromete a riqueza e o valor de um trabalho. Muito obrigado, professor Alcides Freire Ramos, além de tudo, pela acolhida no cenário da UFU e pela confiança depositada em mim.

Aos professores do doutorado Rosângela Patriota Ramos, Heloísa Pacheco, Paulo Roberto de Almeida, Christina Lopreato e Luciene Lehmkuhl, meu muito obrigado pelas discussões e debates em torno da *História e Historiografia*. Aos professores Rosângela Patriota e André Fabiano Voigt obrigado, ainda, pela leitura atenta e considerações no exame de qualificação.

Este trabalho foi escrito sob a rubrica de Edwar de Alencar Castelo Branco. Sob a chancela deste impertinente de plantão. Alguém que me ensinou, entre muitas outras coisas, que para compreender as produções de sentido de experimentos fílmicos de jovens cineastas teresineses dos anos 1970, era fundamental dominar as diferenças entre *ver* e *enxergar*, *ouvir* e *escutar*, *perceber* e *sentir*.

A Durval Muniz de Albuquerque Jr., muito obrigado por ter escrito tanto sobre *coisas* que me interessam. Obrigado, ainda, pelas dicas e considerações pertinentes fruto da sua leitura sempre atenta do que lhe envio.

Aos colegas do doutorado, que me receberam com especial atenção, espero, de alguma forma, fazer parte da vida de vocês como vocês fazer da minha. Queria registrar um agradecimento especial a Wanessa Gonzaga, com quem mantendo uma ampla interlocução e que se tornou uma grande amiga.

A Marylu, Nilsângela, Gleison e os demais professores do curso de História da UFPI que me ajudaram na medida do possível com orientações, dicas e carinho, meus sinceros agradecimentos. Da mesma forma sou grato a todos os meus alunos da Universidade Federal do Piauí e ex alunos da Universidade Estadual do Piauí.

Em Brasília, gostaria de registrar minha gratidão a Rogério, Fátima e sua família, que sempre se dispuseram a me ajudar nas vezes que tive que permanecer na cidade.

Por fim, além de agradecer, eu dedico este trabalho a você, Geórgia, que soube, indiscutivelmente, “segurar a barra” e me fez – com muito amor – crer permanentemente que a premissa de minhas muitas idas e vindas, estava no fato de que “o meu lugar é onde você quer que ele seja”.

Parnaíba, 21 de abril de 2012.

*Eu ofendo as pessoas no excesso do
meu interesse por elas.*

Glauber Rocha, 1962.

RESUMO:

O principal objetivo deste trabalho consistiu em estabelecer uma ampla interlocução entre os vários sujeitos envolvidos com as produções de sentido sobre o *Cinema Brasileiro* e que tomam a noção de *moderno* como ponto de discussão. A análise de textos e livros produzidos por cineastas e críticos de cinema permitiu enxergar os pontos de articulação que dão sustentação ao chamado *Cinema Brasileiro Moderno*, ao mesmo tempo em que permitiram problematizar os lugares de produção de uma dada discursividade e as implicações geradas pela sua instituição enquanto *regime de verdade*. Para confortar com o modelo explicativo predominante na historiografia do *Cinema Brasileiro*, foram utilizados filmes e escritos do chamado experimentalismo fílmico, de uma forma destacada aqueles produzidos nos anos 1970 na cidade de Teresina (PI). Este gesto permitiu, a nosso ver, estabelecer uma nova possibilidade de leitura da *Cultura Brasileira* dos anos 1960/1970. Do ponto de vista conceitual, o trabalho procurou se beneficiar maximamente das análises pós-estruturalistas de pensadores como Michel Foucault, Hayden White, Keith Jenkins, entre outros.

PALAVRAS-CHAVE:

História. Cinema. Glauber Rocha. Experimentalismo Fílmico.

ABSTRACT

The main objective of this work consisted in establishing a wide interlocution among the several subjects involved with the sense productions about the *Brazilian Cinema*, taking the notion of modern as the reference for discussion. The analyses of texts and books produced by moviemakers and movie critics allowed the vision of articulated aspects which sustain the *Modern Brazilian Cinema* and it also allowed the problematization of the production places considering a specific speech and the implications produced by its institution as a *regime of true*. In order to confront the predominant explicative model in the historiography of *Brazilian Cinema*, movies and texts about the movie experimentalism highlighting the ones produced in the 1970s in the city of Teresina (PI) were used. This genre allowed, according to our point of view, the establishment of a new reading possibility of the *Brazilian Culture* of the 1960s and 1970s. Considering the conceptual aspect, this work aimed the benefits proposed by the post-structuralistic analyses of scholars as Michel Foucault, Hayden White, Keith Jenkins, among others.

KEYWORDS:

History. Cinema. Glauber Rocha. Movie Experimentalism.

SUMÁRIO:

À GUIA DE APRESENTAÇÃO:

O MODERNO REVERBERA EM MIM MUDO E SEM BRILHO:

Glauber Rocha, *Cinema Brasileiro* e algumas notas sobre a pesquisa 11

1. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS:

O lugar do *Cinema Brasileiro Moderno* na historiografia e na crítica cinematográfica 23

1.1 Glauber Rocha e Paulo Emílio: O encontro entre Narciso e seu criador 30

1.2 Ismail Xavier e o *Cinema Brasileiro Moderno*: Um relicário sem peças de reposição 76

2. “NÃO É MAIS POSSÍVEL ESTA FESTA DE BANDEIRAS COM GUERRA E CRISTO NA MESMA POSIÇÃO”:

O *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* em perspectiva 90

2.1 Rogério Sganzerla, faroeste do Terceiro Mundo? *O Bandido da Luz Vermelha* e a experiência marginal no *Cinema Brasileiro* 94

2.2 Criaturas aladas, excêntricas e disparatadas: O *transe* glauberiano que deu certo 105

2.3 Esquadrinhar para reaver o tônus do processo: Quem é o santo e o dragão no limiar do *Novo* com o *Marginal*? 130

3. “EU TENHO CONSCIÊNCIA DE QUE TUDO ISSO ME TRANSFORMOU NUMA ESPÉCIE DE MONSTRO ESTRANHO A MIM MESMO”:

Glauber Rocha e o seu trincado espelho reluzente 144

Enxerto 1: “Narrativas do eu” com conceitos acachapantes: a difícil (quase impossível) tarefa de se encontrar com você mesmo 145

Enxerto 2: Afinal de contas, para que servem mesmo os conceitos? 146

3.1 As biografias como *lócus* de saber e de camuflar 149

3.2 A invenção da fome por uma dada *Eztetyka*: o retorno ao *manifesto* em busca da “velha” cadênciâ discursiva 165

3.3 Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado por ser *glauberiano* 174

4. CAMINHANDO CONTRA O VENTO:	
O <i>experimentalismo</i> <i>filmico piauiense</i> nos anos de chumbo	186
4.1 Ironia, deboche e sadismo num fundo <i>neosurrealista</i> : O experimentalismo <i>filmico piauiense</i> dos anos 1970	198
4.2 “Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim”: <i>David Vai Guiar</i> e a luta contra as cadeias da existência cotidiana	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS	222
REFERÊNCIAS	225



À GUISA DE APRESENTAÇÃO

*Eu me transformo muito depressa.
O meu hoje contradiz o meu ontem.
Com frequência salto degraus quando subo,
coisa que os degraus não me perdoam.*

Friedrich Nietzsche.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

O MODERNO REVERBERA EM MIM MUDO E SEM BRILHO: Glauber Rocha, *Cinema Brasileiro* e algumas notas sobre a pesquisa.

Certa vez, escutei de um experiente historiador, que quando se termina o doutorado normalmente o pesquisador reaprende a pesquisar. O relato desta experiência, ao que me parece neste momento, revela-me um pouco mais do que isto; ela é, por sinal, bastante provocativa na medida em que sugere que este *rito de passagem* não ocorre apenas quando se adquire o grau de Doutor, mas que isto se dá a cada nova investida sobre os esboços dos nossos capítulos e sobre o próprio projeto de pesquisa que elaboramos; isto por que novas questões acabam se mostrando mais pertinentes, à proporção que outros olhares se apresentam como mais coerentes.

Quando propus há algum tempo trabalhar com o tema *Cinema Brasileiro Moderno*, eu não sabia, ao certo, por onde começar. Depois que tomei fôlego para iniciar, passei a carregar na lembrança do tempo de mestrado uma frase que ouvi de uma querida professora: “as pesquisas nunca acabam, o que acabam são os prazos”. Por isso asseguro que esta apresentação é datada, pois não expressa o fim da pesquisa, mas as conclusões que eu chego a partir dos caminhos que já percorri e que preciso apresentar agora no formato e na qualidade de uma tese.

Não faz muito tempo, eu pensava na possibilidade de discutir conceitualmente a noção de *moderno* empregada no *Cinema Brasileiro*; algo como colocar o “conceito em movimento” para perceber a sua dimensão temporal, relacional e valorativa; hoje entendo que – tomando como parâmetro, sobretudo, a cinematografia brasileira e, de maneira especial, o campo de produção da História deste cinema – o seu lugar na *historiografia brasileira* foi dado com a emergência de um cinema e de uma crítica cinematográfica que articulou nomes, filmes, épocas, marcos, além de pensar um tempo e um espaço capazes de dar coesão a um determinado discurso sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. Uma possibilidade, portanto, que é dada a *ver* quando se recorre a determinados tipos de obras do nosso cinema. Uma possibilidade, inclusive, sustentada numa *discursividade* que pede, ao menos, um enorme respeito àqueles que são considerados os mentores intelectuais do estudo do *Cinema Brasileiro*.

Percebi, por isso, que construir um caminho só de apreço por certas obras me levaria a resultados por demais conhecidos: narrativas lineares, cronologias pautadas numa teleologia clássica, delimitações de áreas de influências e marcos classificatórios que, apenas, reproduziriam falas já exauridas ao extremo. No entanto, reconheço que o que trago como proposta não é algo tão novo. Mas, talvez por acreditar e defender que a cada novo olhar sobre o passado existe a possibilidade de recriá-lo sobre novas perspectivas, é que vejo esta proposta como diferente das demais (JENKINS, 2007). Também por que ela expressa a vontade de um pesquisador que olha pelas margens o que foi construído a partir do centro. Que fala de um lugar tido por muitos como periférico culturalmente tentando expressar, por entre frase não-ditas, o desejo de extrapolar os limites territoriais para dizer que aqui, também, existiram experiências que podem pluralizar o que é visto, sobremaneira, como algo singular. Portanto, teimo em falar de um lugar que reclama a possibilidade de se pensar sobre os *Cinemas Brasileiros Modernos*, pois no singular, esta expressão só proclama as vontades e as realizações de uma fração do Brasil. O lugar que eu desejo ocupar no meio de tantas narrativas já consolidadas, é, deste modo, o da impertinência e o da desconfiança, juntamente à vontade de colocar em suspenso o que foi cristalizado como uma verdade histórica.

O *Cinema Novo*, como já disse Bernardet (BERNARDET, 1995), é, de fato, mais do Sudeste do que do Brasil. Não creio que sobre isso exista algo novo a dizer. Mas, acredito que sobre uma categoria mais abrangente como o *Cinema Brasileiro Moderno* e as implicações que esta expressão carrega, uma série de questões podem ser levantadas.

Como, também, acredito e defendo que não existe trabalho de historiador sem vínculo com algum tipo de dimensão subjetiva, avalio como pertinente dizer que todos os filmes que compõem o quadro mais recorrente do que é o *Cinema Brasileiro Moderno* visto pela lente do centro, tocam-me com uma profundidade muito grande. Da mesma forma, avalio que a produção acadêmica e de críticas de Paulo Emílio Sales Gomes, Ismail Xavier, Jean Claude Bernardet, Fernão Ramos, entre outros, ou os filmes e as críticas de Glauber Rocha, demonstram uma “vontade de história” que, imagino, formam discursos apaixonados e empolgam promotores culturais em várias partes do Brasil – assim como a mim, em muitas circunstâncias. Entretanto, como busco uma fresta numa porta fechada – para ver o que se encontra lá dentro – e não um espaço numa porta entreaberta, receio que a minha narrativa desaponte, em vez de apontar; temo que ela comprometa o *já dado*, em vez de mostrar uma visão nítida do processo.

Paulo Emílio, Ismail Xavier, Bernardet, Fernão Ramos, Glauber permearam as minhas fantasias de cinéfilo e os meus devaneios de *ser* um estudioso das coisas de cinema maior do que efetivamente *eu sou*. Mas, mesmo um pouco a contra gosto, agora eles são os personagens sobre os quais eu devoto a minha atenção para dizer que alguns deles expressaram em seus textos uma dimensão do *Cinema Brasileiro* que não abarca a diversidade que eu, humildemente, consigo enxergar.

Esta provocação, portanto, não parte do interesse de desmerecer as suas obras, mas, ao contrário, de percebê-las como dotadas de uma importância tão grande que foram responsáveis por apagar ou minimizar o valor de outras tantas realizações que marcaram as ditas “produções regionais”. Por falar em regional, lembro que esta expressão existe para fragmentar o discurso totalizador, mas, ao mesmo tempo, serve para dizer que existe uma história nacional, tomada a partir dos acontecimentos e das práticas de algumas poucas regiões do Brasil, ao passo que às demais regiões cabem se articular em defesa de uma “História menos importante”, por isso ensinada nas escolas com a particularidade de ser uma *História Regional*. Com o cinema acontece algo muito próximo disso. Com destaque para as produções do Sudeste do país, o *Cinema Brasileiro Moderno* foi pensado, quase sempre, a partir de uma ótica distorcida, que vê o cinema regional como algo desprovido de um sentido próprio; no máximo ele expressa as inquietações das regiões mais favorecidas economicamente e que recebem, na forma de uma espécie de “transubstanciação”, os valores e anseios do cinema dessas regiões.

Numa outra ocasião, eu, inclusive, já havia me manifestado afirmando que foi a migração dos elementos do *Cinema Marginal* do final dos anos 1960 para o Piauí que permitiram a emergência de um cinema não comercial no Estado no início dos anos 1970 (LIMA, 2007). Naquela ocasião, no entanto, eu não percebia que os próprios elementos que marcavam essas produções, continham muito pouco do chamado *Cinema Marginal* que se via, principalmente, em São Paulo. No Piauí, assim como acredito que em boa parte do Nordeste, existiu uma experiência cinematográfica que derivava dos novos comportamentos e valores assumidos por parte da juventude e que não expressavam, necessariamente, o desejo de romper com qualquer estrutura social, política ou econômica. Talvez a única luta que eles, de fato, desejassesem, era a de garantir que as revelações dos seus filmes fossem feitas para que pudessem exibi-los para seus colegas e familiares. Obviamente, isto não diminui a importância que estes filmes tiveram. Entretanto, o fato de não analisá-los mais como uma expressão direta das manifestações do Sudeste, mas idealizadas por jovens piauienses que

ensejavam valores particulares sobre os filmes, já causa, para mim, uma mudança substancial. Provavelmente, ao reencontrar daqui a alguns meses ou anos estes filmes, as minhas observações recaiam sobre outros elementos. Circunscrever, portanto, o lugar da minha fala localizando no tempo e no espaço a sua construção é, da mesma forma, uma tentativa de clarificar o que pode ficar obscuro no decorrer do trabalho: não é criticar o que já foi escrito sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*, mas entender por que foi escrito desta forma. Não é defender o lugar do cinema de regiões menos favorecidas nas narrativas de dimensão nacional, mas procurar entender por que estas narrativas fecharam, em muitos casos, as portas para o enredo dos filmes e diretores de outras regiões. Portanto, não é sobre o *moderno* enquanto categoria que eu desejo falar, mas como, no discurso historiográfico e na crítica cinematográfica, as narrativas sobre o cinema nacional foram se articulando para dar vazão a um conjunto de inquietações capazes de gerar uma *ideia de projeto cinematográfico* chamado de *Cinema Brasileiro Moderno* e como este projeto esteve – e está em muitos casos – intimamente articulado a um nome: Glauber Rocha.

Sendo assim, não é sobre o personagem Glauber Rocha que eu desejo discorrer, mas como se chegou a construir a imagem de que ele é o principal personagem a ser lembrado. Não é, também, sobre o núcleo estruturante do *Cinema Brasileiro Moderno* que eu desejo caminhar, mas, fundamentalmente, sobre a fenda que ele não fechou ao colocar para fora do caminho outras experiências que por não estarem relacionadas ao seu projeto totalizador, foram descaracterizadas, pouco lembradas e, no máximo, passaram a atuar como apêndices de um projeto maior.

Além do que, parte dessas inquietações advém das interpretações que fiz ao me deparar com textos que narram a *História do Cinema Brasileiro* e que, *a priori*, parece-me ser uma marca da historiografia que trata do chamado *Cinema Brasileiro Moderno*. Em muitas narrativas, parece existir uma tentativa de jogar para a margem expressões filmicas que não circularam nas grandes cidades ou não participaram ativamente do circuito comercial. Por isso, de uma forma geral, trabalhar com categorias como *Cinema Marginal*, *Cinema Contracultural* ou *Cinema Experimental* é andar pela margem do que habitualmente se comprehende por produção cinematográfica e ainda ir contra aquilo que Pierre Bourdieu chama de *arbitrário das admirações*. São noções inclusive que, de saída, já explodem em inúmeros significados e que serão tomados, neste trabalho, apenas a partir dos seus pontos de conexão ou distanciamento com uma dada discursividade sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*.

Da advertência de Bourdieu – que muito me inspirou – ainda é possível compreender as ditas *produções regionais* ou *marginais* como desprovidas de um sentido capaz de se articular com o nacional (ou por intenção própria, ou pela negação do discurso historiográfico). Creio que atribuir a existência de um cinema nacional vinculado às produções cinematográficas do Sul e, especialmente, do Sudeste, é negar as demais regiões do Brasil como espaços providos de significativo valor artístico e cultural. Daí por que a inquietação de Bourdieu também me motivou a pensar o cinema nacional como elemento reativo ao ambiente regional, pois ele diz que

ao designar e ao consagrар certos objetos como dignos de serem admirados e degustados, algumas instâncias como a família e a escola são investidas do poder delegado de impor um arbitrário cultural, isto é, no caso particular em discussão, o arbitrário das admirações, e por esta via, estão em condições de impor uma aprendizagem ao fim da qual tais obras poderão surgir como intrinsecamente, ou melhor, como naturalmente dignas de serem admiradas ou degustadas (BOURDIEU, 2007, p. 272).

A noção de *arbitrário das admirações* recaia sobre a perspectiva deste trabalho de uma forma melindrosa, pois expressa, ao menos, alguma coisa como valorizar o que já está posto como algo notável. Como é possível, por exemplo, criticar o cineasta e crítico cinematográfico Glauber Rocha? Cineasta que obteve grande reconhecimento com o filme *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964; recebeu críticas da esquerda brasileira num filme de intensa repercussão como *Terra em transe*, de 1967; ganhou o prêmio de melhor diretor no festival de Cannes, em 1969, com o filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, além de ter uma extensa obra que assegura o seu lugar como um dos críticos cinematográficos mais prestigiados no Brasil e no exterior. Como é possível romper com uma lógica explicativa do cinema nacional que foi construída por Paulo Emílio Sales Gomes? Alguém que escreveu para o *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, foi um dos principais articuladores na criação da Cinemateca Nacional, atuou no espaço universitário sendo responsável, inclusive, pela criação de um curso de graduação em cinema e tem sua obra citada em inúmeros trabalhos acadêmicos pelo Brasil – inclusive neste.

Então, é sobre este terreno escorregadio que estruturei este trabalho. E é deste ponto, em especial, que parti para construir algumas problemáticas sobre a *Historiografia do Cinema*

Brasileiro. Primeiro, avaliei que era fundamental encontrar o lugar – ou os lugares – da produção de sentido(s) para o que chamamos de *Cinema Brasileiro Moderno*. Neste caso é que ganhou visibilidade as obras dos críticos cinematográficos e historiadores do *Cinema Brasileiro* citados acima. Isto por que parto do pressuposto de que foi a partir de suas práticas discursivas que se começou a conceber uma imagem, a princípio fugidia, mas, posteriormente, sólida, do que é o *Cinema Brasileiro Moderno*.

Em segundo lugar, partindo da ideia anterior, percebi que era necessário questionar, naquilo que diz respeito à *História do Cinema Brasileiro*, o esquecimento a que tem sido relegado experimentos fílmicos de Estados como Pernambuco e Piauí na década de 1970, assim como Torquato Neto, Durvalino Couto, Haroldo Barradas e Arnaldo Albuquerque, artistas piauienses responsáveis por produzir filmes e influenciar a produção de várias películas no Estado, e que têm seus filmes e experiências cinematográficas esquecidas ou negligenciadas pela crítica supracitada. As suas atuações no cinema expressam uma variedade de estilos e compreensões da realidade artística e cultural do Brasil que demonstram a pluralidade do que foi fazer cinema no Brasil dos anos 1950 para cá.

Sobre o primeiro ponto, é importante ressaltar que não se trata de subutilizar as obras de Ismail Xavier ou Paulo Emílio, mas de tomá-las naquilo que interessa à *discursividade* em torno do *Cinema Brasileiro Moderno*. Obviamente, muita coisa será deixada de lado na vasta produção acadêmica e de crítica tanto de Ismail quanto de Paulo Emílio. Mas, como escrever e pesquisar é, também, uma ato de selecionar, os textos utilizados aqui são aqueles que considero mais pertinentes para se compreender o limiar de uma prática discursiva que gravita em torno do *Cinema Brasileiro Moderno*.

Da mesma forma que Glauber não foi “eleito” o personagem central deste trabalho. Mas, considero que ele é, enquanto sujeito imerso numa teia de sensibilidades juvenis que se desenvolveu a partir dos anos 1950, alguém que articulou práticas e discursos capazes de dar legitimidade a um começo e desenvolvimento narrativos sobre o *Cinema* em questão.

Por isso mesmo a *origem* do conceito de *moderno* é desconsiderada tanto enquanto fator explicativo deste cinema, quanto de uma dada referência sobre a realidade ou, mesmo, de uma postura crítica e/ou estética. O *moderno* entra, portanto, com a particularidade de exercer uma função classificatória, que é responsável por estabelecer os limites e campos de atuação dos seus sujeitos. Sendo assim, o que se está falando é da emergência de um modo de escrita sobre um dito *Cinema Brasileiro Moderno*. Uma escrita que não desconsidera a prática, mas procura entendê-la à luz de quem, tendo escrito sobre ela, tratou de impor

valores, estabelecer cortes, demarcar os campos de atuação e tentou garantir que o passado fosse uma recriação constante de uma mesma narrativa.

Trata-se do *começo*, portanto, daquilo que nasce com ações despretensiosas, com arestas e deslocado de um eixo central. Mas, que permitiu, com o tempo, a existência de uma signagem narrativa enunciadora de uma visão muito particular sobre a realidade artística nacional. Isto por que “o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade preservada da origem – é a discordia entre as coisas, é o disparate”(FOUCAULT, 1979, p. 18).

São, portanto, as *estratégias narrativas* que minaram uma dada discursividade o que se busca, e não um discurso vencedor ou o silêncio dos vencidos responsável por legitimar uma *memória história* com ares de verdade. *Estratégias* estas pensadas a partir, especialmente, de dois *loci* de saber. O primeiro que vem do historiador francês Michel de Certeau. Em *A invenção do cotidiano*, ao tratar das várias maneiras com as quais o *homem ordinário* inventa o cotidiano, ele chama a atenção para o fato de que são contra as *estratégias* – sejam elas políticas, econômicas ou científicas – que, ordinariamente, se executam práticas capazes de fugir aos aprisionamentos do sistema. Ele chama de *estratégia*, portanto,

o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalização política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico (CERTEAU, 1994, p. 46).

Neste sentido, *estratégias narrativas* seriam as maneiras encontradas para assegurar que as falas em torno do *Cinema Brasileiro Moderno* girassem calcadas em alguns poucos personagens, retirando os demais do centro da interpretação do que é esta categoria do *Cinema Brasileiro*. Esta noção, pensada em consonância com a idéia de *formação discursiva* proposta pelo historiador Michel Foucault, daria margem para entender que da análise proposta por parte considerável da *historiografia brasileira do cinema moderno*, uma rede de significados foi construída dando vazão a uma possibilidade do que é *ser* cinema nacional, mas que exclui do processo um número significativo de outras interpretações (FOUCAULT, 2005).

Este trabalho tem, portanto, alguns riscos. Especialmente quando confrontado com uma perspectiva científica e racionalista do conhecimento histórico, coisa que, definitivamente, ele não almeja ser. Daí por que, primeiramente, o trabalho não procura responder todas as perguntas que lança, tal qual reza a metodologia encetada por certa lógica do conhecimento. Mas, recorre ao argumento de que um bom trabalho deve sempre suscitar novas questões, e que elas devem fazer parte do corpo do texto e de seus argumentos principais. São questões advindas de uma pesquisa que não se encerra em si mesma. Que lança, ao mesmo tempo em que provisoriamente chega a uma conclusão, novas perguntas.

Assim, meio que despretensiosamente, este trabalho foi escrito sob a verve do anti controle. Embora ele possa ser argamassa e/ou produto de uma nova *discursividade*. Ora, o que se faz, em História, senão inserir nossas narrativas em discursos que nos antecedem (FOUCAULT, 2004). O que é um autor senão o produto de um dado saber sobre o sujeito com o objetivo de aprisioná-lo a uma cadeia de pensamentos e atitudes? Quem é o autor, antes de ser uma armadilha do próprio discurso que se produz? (FOUCAULT, 2006).

“Não, não foi isso que eu encontrei na sua tese! Ela é muito superficial em algumas questões e abrange assuntos demasiadamente variados”. Eis, talvez, porque ela incomoda! Por que é fruto de uma teia de sensibilidades libertárias, que reclama a possibilidade de ser múltipla sendo única. Não, não é sobre *Cinema Novo*, *Cinema Marginal*, *Experimentalismo Fílmico*, Glauber Rocha, Ismail Xavier ou Paulo Emílio que eu falo. É sobre as *estratégias* empreendidas num dado presente com o objetivo de arregimentar valores para uma forma de se contar a *História do Cinema Brasileiro*. É sobre a forma como certos enunciados se articulam; é sobre o peso que esses enunciados exercem sobre nossas pesquisas; é, por fim, sobre o lastro que eles criaram de descrédito às produções mais experimentais ao enunciar um único projeto vencedor.

Assim, de um ponto de vista um pouco mais pragmático, saliento que desenvolvi estas ideias pensando numa tese com quatro capítulos. Dessa forma, ao **primeiro capítulo** coube uma discussão de como alguns críticos e cineastas do *Cinema Brasileiro* pensaram, desarticuladamente, *a priori*, uma noção que ganhou corpo com o tempo e que passou a integrar uma dada discursividade sobre o chamado *Cinema Brasileiro Moderno*. É, portanto, uma tentativa de estabelecer um amplo diálogo com os sujeitos mais variados do *Cinema Brasileiro* tentando mostrar a (in)viabilidade de se tomar o *moderno* como algo construindo à

partir de uma perspectiva inocente, que tentou integrar todos ao processo¹. Foi neste cenário que pude perceber as convenientes articulações entre as críticas de Paulo Emílio Salles Gomes, os filmes, a crítica e o comportamento de Glauber Rocha e o trabalho acadêmico de Ismail Xavier.

Numa já longa discussão que me antecede, temas como “subdesenvolvimento cultural”, “avanço do cinema norte-americano”, “péssima qualidade das chanchadas”, entre outros, geram uma convergência de interesses entre o pensamento de Paulo, Glauber e Ismail. Este gesto, entretanto, pode demonstrar que, para além de assuntos recorrentes nos textos dos três, existe uma tentativa de construir uma *tradição* do *Cinema Brasileiro* vinculando conceitos e ideias que tanto beneficiassem o desenvolvimento e amadurecimento das “revisões” de Glauber Rocha, por exemplo, quanto apagassem do processo histórico as experiências que comprometessem a sua visibilidade e notoriedade. O que se pode perceber, resumidamente, é que, no fundo, a existência do colonialismo cultural, do avanço do cinema norte-americano sobre o Brasil e a decantada crise das chanchadas, tudo isso fazia Glauber depender mais do passado que tanto criticava. Glauber, assim, revestiu-se do “mito do eterno retorno”, segundo o qual uma era clássica, seguida por um período de obscuridade, encontraria seu esplendor anos mais tarde na figura de um jovem cineasta cheio de ideias e transvestido com as imagens da insatisfação com o já estabelecido e anunciando a vinda de uma nova era para a *Cultura Brasileira*. Com Glauber Rocha, portanto, teríamos a retomada do nosso elo perdido. Com Ismail, por sua vez, passaríamos a ter “certeza” de que o melhor caminho interpretativo era exatamente este.

O **segundo capítulo** trata de uma das marcas do *Cinema Brasileiro Moderno* tal qual ele foi, excessivamente, pensado por parte considerável da historiografia do cinema nacional: o embate entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*. Parece-me evidente que tratar apenas do conflito é cair num lugar comum, já que existem inúmeros textos e livros tratando do assunto. Entretanto, considero esse embate como fundamental para este trabalho, pois o percebo como

¹ Parte desta literatura e fontes são bastante conhecidas entre os estudiosos do *Cinema Brasileiro*. Como exemplo vale citar: BERNARDET, Jean Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995; GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996; RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987; ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Casac & Naify, 2003; ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Casac & Naify, 2004; SGANZERLA, Rogério. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001; XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001; SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993; XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

uma das armadilhas construídas para se enxergar o *Cinema Brasileiro* como algo multifacetado e plural em significados. Daí por que parto da necessidade de ver o *Cinema Novo*, bem como o *Marginal*, como categorias que surgiram de ideias as mais diversas possíveis – e não como algo bem definido e estruturado como majoritariamente esses movimentos são apresentados. Portanto, ao levantar as implicações deste conflito na *Historiografia Brasileira*, o que se pretendeu foi demonstrar como, no plano discursivo, a existência de dois “modelos” distintos de produção cinematográfica, assegurou a ideia de que o *Cinema Brasileiro* foi bastante plural.

Assim, ao se tratar de filmes e cineastas como *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla, e *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o que eu pretendo não é referendar as duas obras como marcos do *Cinema Marginal* e do *Cinema Novo*, mas demonstrar as implicações interpretativas que a existência destes marcos geraram. Da mesma forma que perceber onde se localizam os discursos responsáveis pela criação e manutenção deste embate como algo imprescindível para compreender o movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960. As análises feitas sobre os filmes, demasiadamente curtas, devem ser entendidas como fruto da necessidade de apresentar, ainda que superficialmente, os caracteres artísticos e estéticos com os quais se buscam, geralmente, trabalhar estes filmes.

O **terceiro capítulo** foi pensado numa tentativa de percorrer o labirinto conceitual que estrutura o pensamento de Glauber Rocha. Como “cineasta maior”, “figura mais importante do nosso cinema”, entre outros, Glauber foi, mais do que se costuma comentar, um ardiloso propagandista de si mesmo. As suas biografias, por mais que tentem se esquivar desta discussão, demonstram isto claramente. Suas cartas, seus textos, seus manifestos – entre eles aquele que é considerado o mais famoso, a *Eztetyka da fome* – seus filmes e, especialmente, seu comportamento são reveladores de um sujeito atento ao debate midiático que se aflorava no Brasil e no mundo em meados dos anos 1960. O Glauber que conhecemos das inúmeras entrevistas e textos é um personagem tão convincente que se torna difícil operar uma separação com o propósito de buscar o que efetivamente ele foi como sujeito fora do campo cultural brasileiro e internacional.

As biografias de Glauber, ao endossarem a imagem de gênio que o cineasta algumas vezes, astutamente, disse não ser, (*re*) *atualizam* os conceitos que o próprio crítico criou para que o analisassem. As noções de “autor”, o debate sobre a *Eztetyka da fome*, a questão da antropofagia, entre outros, são, em grande medida, as noções responsáveis por manter o pensamento de Glauber coeso e que lhe dá sustentação. Ou seja, retirar o suporte que essas

noções oferecem às ideias do cineasta é como trair-lhe e ir contra uma sólida “teoria” que sustenta a sua grandiosidade (MASCARELLO, 2006).

Mais do que se perguntar sobre a viabilidade de tomá-lo ou não como gênio, de entender suas ações como providas ou não de intenções, o que o capítulo tenta responder é: como foi possível num dado momento histórico existir um sujeito como Glauber Rocha e quais as razões que asseguram o seu discurso grandiloquente?

Sobre o **quarto capítulo** impera o sopro da impertinência. Nele, a proposta é demonstrar que é possível enxergar, para além dos quadros cinematográficos do Sudeste do país, outro *Cinema Brasileiro Moderno*. Fruto de experiências que tomam o local e o regional como problemas, os filmes de Torquato Neto, Durvalino Couto, Harroldo Barradas e Arnaldo Albuquerque são demonstrativos da capacidade intelectual de jovens cineastas e escritores de pensarem uma cultura desarticulada dos valores do Sudeste. São, também, obras a partir das quais é possível pensar outras representações do Brasil.

Neste capítulo, procurarei deslocar a atenção para outras regiões do país e percorrer caminhos interpretativos que não se ligam necessariamente às questões políticas, sociais e estéticas que foram priorizadas pelo *Cinema Novo* e *Marginal* e que, mesmo assim, foram responsáveis por problematizar aspectos artísticos e culturais de grande envergadura.

Enfim, é pertinente ainda dizer, que numa época como a nossa em que se vive um mal-estar generalizado em relação às “grandes narrativas”, sobretudo a partir do momento em que se constatou a funcionalidade que elas têm para legitimar uma dada superioridade cultural ou intelectual, tentar quebrar uma dada *discursividade* é, também, uma forma de dizer que onde há produção humana, há possibilidade de estudo dos historiadores, ainda que esse estudo se dê em torno de um punhado de imagens desconexas e, aos olhos da maioria, desprovidas de sentido.



CAPÍTULO I

O sonho é o único direito que não se pode proibir [...]. Não justifico nem explico meu sonho por que ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida.

Glauber Rocha, 1971.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

1. ESTRATÉGIAS NARRATIVAS:

O lugar do *Cinema Brasileiro Moderno* na historiografia e na crítica cinematográfica.

*Durante muitos anos, tentamos construir
o mundo através do cinema. Não foi
possível. De raiva, resolvemos destruí-lo.
E ele, nem te ligo, continuou igualzinho.*

Carlos Diegues, 1972.

Em uma entrevista recente², concedida por ocasião do lançamento de seu novo livro (PUCCI JR., 2009), o professor de Comunicação e Linguagem Renato Luiz Pucci Jr., chama a atenção para o que ele denomina de uma “mal contada história do cinema brasileiro”. Para ele, o brilho atribuído a alguns diretores e filmes – especialmente quando se trata da safra do chamado *Cinema Novo* – impossibilita enxergar um número significativo de outras tantas obras cinematográficas produzidas no Brasil, bem como os seus realizadores. Em resumo, ele diz, “o brilho de alguns filmes cinemanovistas ofuscou tudo o que havia em volta”(PUCCI JR., meio digital, 2009).

Este problema que, inclusive, marca boa parte da recente crítica historiográfica envolvida com discussões em torno do *Cinema Brasileiro*, ganha novo alento sempre que se procura construir um estudo alternativo sobre o cinema dos anos 1950 para cá. Impregnados de “recortes e contextos” que recorrem quase sempre aos mesmos personagens, bem como com cronologias que asseguram posturas ideológicas e políticas como “profissão de fé”, a *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* priorizou o discurso globalizante que endossa o estudo visto sob a ótica do panorama, numa clara alusão às grandes realizações, assumindo, assim, uma postura de desinteresse e descrédito às perspectivas mais populares e “pobres” artisticamente (BERNARDET, 1995). Por outro lado, a relativamente larga produção acadêmica recente que toma como propósito de inquietação a própria postura assumida pela *Historiografia Clássica* vem problematizando muitos dos mitos do *Cinema Brasileiro*, ao mesmo tempo em que avança no sentido de questionar o que passou, durante muito tempo,

² Entrevista disponível no site www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalhe.php?id=11. Último acesso em 11 de março de 2010.

como algo evidente na história do cinema nacional³. Veladamente, entretanto, algumas obras ainda reconstroem os mesmos esquemas explicativos que marcaram o discurso cinematográfico até meados dos anos 1980, mas, quando confrontados com essas novas posturas historiográficas, essas falas exprimem tão somente a reposição de camadas discursivas que balizam o discurso vencedor⁴.

O livro do professor Renato Pucci, *Cinema Brasileiro Pós-Moderno* (PUCCI JR., 2009) representa uma obra cujo teor se ambienta numa espécie de “regra de transição”. Nela o autor procura traçar um paralelo entre o que, desde os anos 1950, começou a ser chamado de *Cinema Brasileiro Moderno* e as novas produções, realizadas no Brasil no início dos anos 1980 e que estão inseridas dentro de uma nova maneira de fazer cinema no país. Algumas dessas produções, notadamente a “trilogia paulistana da noite”⁵, que é o propósito da pesquisa do professor Renato Pucci, são pensadas como pertencentes a uma nova categoria de produção fílmica, chamada, por ele, de *Cinema Brasileiro Pós-Moderno*.

Vale ressaltar – tomando como referência o propósito argumentativo que desenvolvo ao longo do trabalho – a ligação que Renato Pucci mantém com o professor da ECA-USP Ismail Xavier. *Cinema Brasileiro Pós-Moderno* constitui-se na tese de doutoramento de Renato Pucci, defendida em 2003 no programa de Doutorado em Ciências da Comunicação

³ Ganha destaque nesta produção os trabalhos desenvolvidos no Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (Nehac), da Universidade Federal de Uberlândia, e que, sob as lideranças do professor Alcides Freire Ramos e da professora Rosângela Patriota, vem desenvolvendo pesquisas no sentido de abrir novos canais de diálogo sobre as artes no Brasil, notadamente no campo do cinema e do teatro. A título de exemplo, vale ressaltar o livro *Canibalismo dos fracos: cinema e História do Brasil* (RAMOS, 2002), do próprio Alcides Freire, *A crítica de um teatro crítico* (PATRIOTA, 2007), de Rosângela Patriota, e a dissertação *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da História do cinema brasileiro*, de Julierme Sebastião Moraes Souza (SOUZA, 2010). No que diz respeito ao diálogo com produções alternativas, é salutar lembrar-se dos trabalhos desenvolvidos na Universidade Federal do Piauí (UFPI), sob a orientação do professor Edwar de Alencar Castelo Branco, de que é exemplo o livro *História, Cinema e outras imagens juvenis* (CASTELO BRANCO, 2009) e a dissertação *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*, de Frederico Osanan Amorim Lima (LIMA, 2007).

⁴ Um exemplo de trabalho recente que reproduz a perspectiva defendida por parte considerável da *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* é o do antropólogo Pedro Simonard, *A geração do cinema novo* (2006). Como o próprio prefaciador, o cineasta Vladimir Carvalho, assegura, Pedro Simonard consegue “oferecer um panorama que foi elaborado sobre matéria viva, coletada de fontes fidedignas” construídas, também, a partir de “entrevistas de notórios remanescentes do célebre movimento”. O “célebre movimento” a que Vladimir se refere é, evidentemente, o *Cinema Novo*. Já os “notórios remanescentes” é uma referência às entrevista que Pedro Simonard faz com Cacá Diegues, Saulo Pereira de Mello, Paulo César Saraceni, Walter Lima Júnior, Mário Carneiro e Zelito Viana, portanto, nomes que, certamente, articularam suas falas em tono do *Cinema Brasileiro Moderno* evidenciando o “projeto cinemanovista” (SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006).

⁵ Essa trilogia é constituída dos seguintes filmes: *Cidade Oculta* (Francisco Botelho, 1986), *Anjos da Noite* (Wilson Barros, 1987) e a *Dama do Cine Shangai* (Guilherme de Almeida Prado, 1988).

da USP e que teve como orientador Ismail Xavier⁶. Como sobre Ismail discutirei mais atentamente adiante, apresento esta relação neste momento tentando evidenciar o vínculo de formação acadêmica que marca a escrita do professor Renato Pucci.

A propósito do argumento central do livro *Cinema Brasileiro Pós-Moderno*, é possível levantar algumas questões que dão evidência tanto à ambiência transitória da obra quanto às suas relações com o seu orientador. Em primeiro lugar, penso que num cenário acadêmico – como o nosso – em que muitos dos cânones do próprio *Cinema Brasileiro Moderno* começaram a ser questionados muito recentemente, Renato Pucci lança mão de um trabalho cujo assunto principal lida com a proposta de que já existem elementos suficientes para se definir o que é um cinema, de produção nacional, pós-moderno. Por outro lado, há um grande esforço desprendido pelo autor no sentido de assegurar que mesmo se tratando de uma categoria de produção fílmica, a sua definição se faz muito mais pela diferença em relação a outros movimentos do que pela existência de fatores internos que o definiriam enquanto categoria. Desta análise, parte a sua constatação de que “há um contingente de realizações cuja caracterização não parece se ajustar a nenhuma das precedentes”(PUCCI JR., 2008, p. 9). Portanto, é na falta de continuação dos movimentos cinematográficos do Brasil das décadas anteriores e com a presença de alguns elementos novos nas produções paulistas dos anos 1980 que Renato Pucci avalia ser possível trabalhar com a noção de *Cinema Brasileiro Pós-Moderno*.

Proveniente desta questão, é possível dizer, também, que ao reconhecer a não continuidade entre o que se fazia nos anos 1950, 1960 e 1970 e o que se fez recentemente, ele estrutura seu pensamento em cima de um problema que se constitui num verdadeiro engodo para o estudo do *Cinema Brasileiro*. Além disso, um problema que aparece com bastante recorrência justamente no discurso *Historiográfico Clássico*. Ao demarcar as linhas e limites temporais de produção desses novos filmes, ele parece revalidar a noção de “ciclos” há muito tempo utilizada para explicar o nosso cinema. Visto desta forma, a emergência de novas propostas técnicas de produção fílmica somada à apresentação de novas estratégias narrativas – bem como com a intriga gerada no autor, a partir da percepção de que esses filmes não se ajustavam aos “parâmetros do cinema moderno, ou seja, não buscavam a autenticidade, o

⁶ Além da orientação no Doutorado, Ismail também foi orientador de Renato Pucci no Mestrado realizado na mesma instituição, finalizado em 1998 e que resultou na dissertação *Filosofia e Imagens no Cinema de Walter Hugo Khouri*.

sentido autoral, a originalidade” (PUCCI JR., meio digital, 2009) – um ciclo do *Cinema Brasileiro* havia se encerrado para dar lugar a um novo.

Ainda que Renato Pucci insista em dizer que tenta escapar às armadilhas construídas pelos críticos em relação à trilogia paulistana, que tomaram alguns filmes do *Cinema Brasileiro Moderno* como padrão em “relação às quais a trilogia paulistana seria mera negação”(PUCCI JR., 2008, p. 11), o autor reconhece que o confronto com outros estilos cinematográficos é o “percurso necessário, pois somente é possível identificar os elementos que constituem uma nova forma de fazer cinema se ela for cotejada com formas já conhecidas”(PUCCI JR., 2008, p. 20).

Esta preocupação, que se desdobra no “percurso necessário”, ao passo que toma um movimento de análise que confronta uma proposta nova com as propostas do *cinema clássico*, do *cinema marginal* e do *cinema noir*, nos faz crer que só haveria a possibilidade de dizer que existe algo novo em relação a um *outro*. Este *outro* passaria, então, de uma referência de ruptura com o passado cinematográfico para um meio termo entre o que se fez e o que se faz no cinema nacional.

Tomados como material de análises, portanto, os filmes pertencentes à chamada “trilogia paulistana da noite” dariam as condições necessárias de se lançar mão de outra categoria cinematográfica, uma vez que as anteriores já não serviriam para explicá-los, pois, segundo o autor, sobre os filmes analisados, é possível dizer que “sua composição audiovisual e narrativa diverge rigorosamente, de uma forma ou de outra, do que se fez no Brasil pelo menos até o final da década de setenta”(PUCCI JR., 2008, p. 9). Decorre deste argumento a sua intenção de mostrar que com o “exame de determinados filmes brasileiros, [...] é viável a conceituação de cinema pós-moderno” para, a partir desta compreensão, “permitir que a conceituação dê conta não apenas da trilogia paulistana [...], mas também que permita uma melhor reflexão acerca de outros filmes nacionais, alguns recentes, que com ela possuem decisivas afinidades”(PUCCI JR., 2008, p. 32).

Aproximadamente meio século separa o livro do professor Renato Pucci e os primeiros textos produzidos no Brasil que tratavam da emergência do chamado *Cinema Brasileiro Moderno*. Neste espaço de tempo, entre momentos de euforia e crise, as produções nacionais foram reconhecidas como significativo material de análise nas mais variadas áreas de estudo, além de terem obtido grande reconhecimento por parte da crítica estrangeira – reconhecimento, diga-se de passagem, atribuído a um punhado de filmes que não expressam a diversidade das produções fílmicas do país.

Entre um filme e outro, entre uma crítica cinematográfica e sua réplica, o apupo e o aplauso deram o tom do que foi produzir e assistir *Cinema Brasileiro* dos anos 1950 até hoje. Na sua vertente mais “politzada e intelectualizada”, os filmes nacionais ganharam projeção internacional e passaram a representar, no limite, o que melhor se fazia de cinema no Brasil. Na sua dimensão mais “chula e pobre”, atuaram como elementos significativos na grande teia discursiva que estereotipou as nossas práticas culturais, endossando a imagem, há muito presente em nossa história, de “subdesenvolvidos culturalmente”⁷.

O fato é que, de meados dos anos 1950 até o início dos anos 1980, parte considerável da *Historiografia do Cinema Brasileiro* tratou de marcar os lugares das primeiras filas para o que eles consideravam os grandes cineastas, as importantes produções e as falas mais significativas para se observar. O resultado disso pode ser visto no volume de obras que tratam do *Cinema Novo*, de Glauber Rocha, de *Terra em Transe* e que tramam suas narrativas a partir de marcos cronológicos referendados por esta historiografia e, da mesma forma, encerram seus textos tratando, quase sempre, dos mesmos filmes e de seus realizadores.

Em grande medida, a produção acadêmica e da crítica que gira em torno desses três eixos – *Cinema Novo*, Glauber Rocha e *Terra em Transe*, neste último caso, especialmente como fonte inspiradora para outros filmes e, inclusive, movimentos culturais – é o que se chama de *Cinema Brasileiro Moderno*. E é sobre as *estratégias narrativas*⁸ empreendidas

⁷ Esse elemento, inclusive, é particularmente trabalhado na obra de Paulo Emílio Sales Gomes. Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, o autor chega a afirmar que parte considerável do nosso cinema até meados dos anos 1950 só tem compreensão se avaliado dentro do nosso subdesenvolvimento. Para ele, “o atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinqüenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema”(SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 8)

⁸ Penso a noção de *estratégias narrativas* a partir, especialmente, de dois *loci* de saber. O primeiro vem do historiador francês Michel de Certeau. Em *A invenção do cotidiano*, ao tratar das várias maneiras com as quais o *homem ordinário* inventa o cotidiano, ele chama a atenção para o fato de que são contra as *estratégias* – sejam elas políticas, econômicas ou científicas – que, ordinariamente, se executam práticas capazes de fugir aos aprisionamentos do sistema. Ele chama de *estratégia*, portanto, “o cálculo das relações de força que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’. Ele postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta. A nacionalização política, econômica ou científica foi construída segundo esse modelo estratégico”(CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p. 46). Nesse sentido, *estratégias narrativas* seriam as maneiras encontradas para assegurar que as falas em torno do *Cinema Brasileiro Moderno* girassem calcadas em alguns poucos personagens, retirando os demais do centro da interpretação do que é esta categoria do *Cinema Brasileiro*. Esta noção, pensada em consonância com a idéia de *formação discursiva* proposta pelo historiador Michel Foucault, daria margem para entender que da análise proposta por parte considerável da *historiografia brasileira do cinema moderno*, uma rede de significados foi construída dando vazão a uma possibilidade do que é *ser* cinema nacional, mas que exclui do processo um número significativo de outras interpretações. Foucault trata da noção de *formação discursiva*, principalmente, em *Arqueologia do Saber* (FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005).

para assegurar que os lugares e espaços da narrativa oficial sejam assegurados que penso este trabalho.

É dentro de uma perspectiva que procura ver o passado como “caos”, desprovido, portanto, de uma lógica própria e que só ganha sentido na construção narrativa empreendida pelo historiador, que formulo minhas primeiras questões. É a partir desta perspectiva que avalio não ser possível perguntar quais os elementos históricos do *Cinema Brasileiro Moderno*, mas, ao contrário, quais os componentes da historiografia que tratam o *Cinema Brasileiro como Moderno*? Da mesma forma, não me pergunto como a noção de *Moderno* foi utilizada nos filmes, mas, como, a partir dos seus diferentes enunciados, construiu-se a ideia de um *Cinema Brasileiro Moderno*? Neste mesmo sentido, não procuro tomar as narrativas já consolidadas de diretores e críticos de cinema para assegurar o seu valor, mas procuro entender como se chegou à atribuição deste valor. Tomar Glauber Rocha, por exemplo, como uma das figuras centrais para este trabalho, não é revalidar um discurso dominante que define o seu lugar e os dos demais; mas esta construção se apoiará na tentativa de identificar nos escritos de Glauber, as características que se exprimem como suportes na *formação discursiva* dominante “e as relações sociais e de poder que as enformam” (ALBUQUEQUE JR., 2001, p. 280).

Se escolhi trabalhar com Glauber Rocha, é por que, também, considero grande a sua parcela de contribuição para assegurar que os lugares e os sujeitos do *Cinema Brasileiro* fossem mantidos tal qual parte do *discurso historiográfico* os estruturou. Reflito a partir de Glauber, portanto, não o tomando como só um personagem significativo na cena cultural do Brasil, mas, sobretudo, como um sujeito que soube pensar e editar seus textos, dotando-os de uma coerência que permitissem encontrá-lo como figura central do movimento cinematográfico brasileiro e, neste sentido, “inventor de tradições”(XAVIER, 2001).

Considero, além disso, que a escolha de outros marcos para se começar o trabalho podem sugerir novas respostas, e é por essa razão que não inicio com os textos que fazem referência direta ao *Cinema Brasileiro Moderno*. Da mesma forma, e em grande medida seguindo um caminho inverso ao habitual, procuro encontrar as *estratégias narrativas* começando por produções mais recentes. Acredito que desta forma, o emaranhado de significados atribuído ao *Cinema Brasileiro*, possa ser desembaraçado de forma mais clara.

1.1 Glauber Rocha e Paulo Emílio: O encontro entre Narciso e seu criador.

Em função do lançamento da nova edição do livro *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004), Carlos Augusto Calil escreveu no prefácio – com um título, por sinal, ao mesmo tempo irônico e instigante: *Glauber dá sua risada* – que pouco antes de ir para a Europa no início dos anos 1980, Glauber teria se dedicado a um projeto de produção de antologias. Mesmo com o tempo escasso por conta da viagem que se aproximava, o próprio Glauber tratou de selecionar quais os textos entrariam e como seria a montagem do livro. O resultado foi o já citado *Revolução do Cinema Novo* que, segundo Calil, ele teria se batido “durante alguns meses com a dificuldade de arranjar convenientemente os materiais de que dispunha: artigos de combate e arregimentações, além de entrevistas”(CALIL, 2004, p. 524).

Mais do que uma antologia, o livro tornou-se uma importante referência para os estudiosos do *Cinema Brasileiro*. Isto ocorre tanto pelo valor documental que a obra passou a ter quanto pela possibilidade que ela abre de se exergar as *estratégias narrativas* empreendidas para construir muitas das noções que orientam os trabalhos de pesquisa sobre cinema nacional. Carlos Calil, no mesmo texto, refere-se ao livro como “um nervoso balanço de uma geração. Uma autobiografia oblíqua. O encerramento de um capítulo da sua vida [Glauber] e da própria cultura brasileira”. Sendo a atuação de Glauber na escolha e montagem do livro, dotada de um processo que “era na verdade conduzido por uma determinação: a de recuperar o papel central na condução da política do cinema brasileiro”(CALIL, 2004, p. 524-525).

Nesta que foi uma das suas últimas tentativas de explicar que estavam “confundindo sua loucura com sua lucidez” – pouco tempo depois da publicação do livro Glauber veio a falecer – ele encadeou uma narrativa na qual, ele próprio, foi alçado à condição de principal protagonista. Preocupou-se em inserir capítulos falando de cineastas que ele antipatizava. Tratou de escolher textos que orientassem as interpretações sobre o *Cinema Novo* como sendo uma das mais vigorosas manifestações artísticas do Brasil. Inseriu entrevistas que realizou com importantes diretores e críticos da Europa. Traçou uma linha argumentativa onde aponta os filmes e cineastas que contribuíram com a linguagem cinematográfica do Brasil: um esquema que começa com o filme mexicano *Raíces*, passa por Humberto Mauro, pelo manifesto *Eztetyka da fome*, pelas realizações do *Cinema Novo* e encerra com uma avaliação negativa sobre a atuação dos críticos de arte do início dos anos 1980. No prefácio de uma

revolução, intuiu sobre a possibilidade de que muitos outros cineastas também escreveriam suas memórias. Lúcido ou louco, ele acabou acertando! Paulo Cesar Saraceni (SARACENI, 1993), Rogério Sganzerla (SGANZERLA, 2001), Carlos Diegues (DIEGUES, 1988) entre tantos outros, também escolheram os seus textos ou manusearam o seu arsenal de informações para legitimar, cada um a seu modo, a sua viagem em torno do cinema nacional. Glauber, no entanto, deu ao seu último capítulo não um *happy end*, como ele próprio assegurou no prefácio que não faria, mas concluiu com uma entrevista que concedeu ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 1980, onde diz, entre outras coisas, que não está louco: “para os jornais que publicam meus textos claros e lúcidos não estou louco. Talvez esteja havendo confusão entre loucura e lucidez. A minha lucidez e informação é grande. Vivo hoje num universo cibernetico bastante aparelhado”(ROCHA, 2004, p. 500).

Sob alguns aspectos, considero que a apresentação de Glauber Rocha é dispensável. A inúmera oferta de livros disponíveis que trata das suas realizações, bem como de textos que traçam o perfil de um jovem cineasta que sai do interior do país para ganhar notoriedade no Sudeste do Brasil e no exterior já são, por demais, suficientes para atender o propósito deste trabalho⁹.

Avalio dessa forma por que considero que o interesse não é compreender a trajetória de Glauber até ele se tornar uma referência sobre o *Cinema Brasileiro*, mas de que forma os seus textos, em consonância com outras obras, marcariam a escrita sobre o chamado *Cinema Brasileiro Moderno*.

Para fazer jus a uma das figuras de linguagens mais utilizadas por Glauber, suponho que uma das formas de continuar o trabalho seria falando a partir de uma construção metafórica. Entendo que pensar a escrita do *Cinema Brasileiro* partindo de uma *metáfora loucura/lucidez* favorece o desenrolar da narrativa. Pois bem, como disse anteriormente, Glauber resolve encerrar o seu livro *Revolução do Cinema Novo* com uma entrevista que concedeu a Reali Júnior, do jornal *O Estado de São Paulo*. A entrevista – “estão confundindo a minha loucura com minha lucidez”(ROCHA, 2004) – gira em torno do lançamento e das muitas críticas que recebeu o filme *A Idade da Terra*.

⁹ Ver, por exemplo: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996; FILHO, Aurino Ribeiro. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: Espaço Cultural EXPOGEO, 1994; GERBER, Raquel. O mito da civilização atlântica. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1982; GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

Um fato que chama atenção logo de início é que Glauber circunscreve o lugar da sua fala na primeira resposta: “eu sempre fui uma figura polêmica, desde que fiz meu primeiro filme”. Daí em diante, num, não raro, ato narcísico, passa a construir o espaço que lhe daria o direito de falar sem contestação sobre o *Cinema Brasileiro* recente: “fui o teórico e o líder do cinema novo nos anos 60, que provocou uma revolução no cinema brasileiro, tendo estruturado a Embrafilme nos anos 70 e criado uma produção de quase cem filmes por ano”. Sobre sua “condição de sujeito a frente do seu tempo”, ele esclarece que “no Brasil [...] o gênio é tão perseguido que é obrigado a se proclamar gênio. Daí em diante ele passa a ser chamado de cabotino e em seguida de louco”(ROCHA, 2004, p. 496).

Reconhecendo-se personagem sensitivo de uma geração, ele engendra não só uma sensação de que é portador de uma voz que assegura o que deve ser bom ou ruim do ponto de vista da crítica como, também, ironicamente anuncia que os atributos que lhe conferem loucura são, na verdade, elementos da lucidez de um sujeito que enxerga o que poucos conseguem observar.

Glauber salienta que as críticas ao filme *A Idade da Terra* devem ser desconsideradas por partirem de um grupo de jovens críticos “novatos e recém-chegados, despreparados, muitos deles desconhecedores do processo histórico das artes”. Acusa seus críticos de usarem “métodos errados de crítica, confundindo o público, contra-informando e pintando imagens desastrosas”. Critica o artifício usado por eles quando afirma que “criticam pessoas e não obras de arte”, mas cai no mesmo campo de argumentação quando encerra esse assunto dizendo que “todas as pessoas que escreveram sobre *A Idade da Terra* até agora são **pessoas incompetentes** para a função por **ignorância** do processo cinematográfico e do processo artístico contemporâneo” (ROCHA, 2001, p. 498-499, **grifo nosso**).

É evidente que Glauber não estava louco. Sua entrevista guarda coesão com grande parte de sua produção escrita. A dimensão polêmica a que ele se refere no início da entrevista é uma constante em toda sua produção, seja ela fruto da linguagem escrita ou visual. A loucura a que a crítica se referia não produz em Glauber um sentimento de apatia, mas, ao contrário, concede-lhe a possibilidade de construir uma última cena polêmica na sua vida: “Apoiei o PDS, mas não sei se ele me aceitou, apesar das minhas relações intelectuais saudáveis com José Sarney e Jarbas Passarinho. Apresentei-me como candidato alternativo [a presidência], sem contestar os outros”(ROCHA, 2001, p. 500).

A morte prematura de Glauber impediu que suas pretensões políticas fossem, de fato, colocadas em prática. Intencionalmente irônico e agressivo, Glauber triunfa quando provoca

polêmica. Se não é possível saber ao certo se tudo isso não passava de outra forma de provocação encontrada pelo cineasta, certamente enquanto *enunciado*, ele elevou a imagem de sujeito contraditório que construiu para si. Inclusive, porque as suas investidas no universo da política são recorrentes e concorrem para o fim da construção de sua imagem de sujeito polêmico.

Em 1966, por exemplo, Glauber foi ao Estado do Maranhão filmar a posse do Governador José Sarney. Começou filmando os casarões antigos. Em seguida, uma multidão que se aglomerava na frente do palanque em que Sarney fez seu discurso de posse. Aos gritos de “Sarney, Sarney, Sarney...”, Glauber enquadrou o candidato eleito como um personagem postado numa grande apoteose, em que centenas de pessoas, autoridades do Estado, populares e militares se aglomeraram para ouvir sua fala.

O documentário *Maranhão 66* (1966) gera um misto de admiração e aversão, denúncia e entusiasmo, expectativa e desilusão, pois consiste no discurso de posse cheio de empolgação de José Sarney, aplaudido e ovacionado por uma multidão, mas intercalado por imagens de fome, miséria, descaso com a saúde e educação no Estado. É como se as imagens revelassem um Maranhão que poderia ficar no passado; é como se o pronunciamento de Sarney concretizasse em palavras um desejo de melhoria social e econômica para o Estado, mas que esbarra em todo um contexto de absurdo atraso nas suas instâncias mais elementares.

No final dos anos 1970, outro personagem político nascido nas bases de sustentação do regime militar é entrevistado por Glauber Rocha. Dessa vez, é com o baiano, Antônio Carlos Magalhães que Glauber enriquece o seu conceito de sujeito polêmico. Num quadro do programa *Abertura* que Glauber apresentou na TV Tupi nos anos de 1979 e 1980, ele convida o então governador da Bahia, Antônio Carlos Magalhães, para uma entrevista. Antes de fazer a primeira pergunta, ele apresenta o entrevistado como sendo “Antônio Carlos Magalhães, governador da Bahia” e continua: “alô, alô Bahia, alô, alô Brasil. Antônio Carlos Magalhães é um dos principais personagens políticos do Brasil, um dos grandes mestres das aberturas, um líder incontestável da Bahia e do Nordeste e do Brasil”(ROCHA, meio digital, 2010). As perguntas que se seguem, embora capciosas, permitem a existência de um diálogo em que a compostura e amabilidade são apregoados pelos dois lados. Mesmo assim, Glauber não vacila e toca em questões que poderiam gerar grandes debates no final dos anos 1970. Pergunta sobre a situação dos estudantes na Bahia, qual a opinião de Antônio Carlos Magalhães sobre a *abertura política* e encerra perguntando sobre a liberdade de expressão para os intelectuais do

país. A resposta de Antônio Carlos Magalhães a esta última pergunta, se não é particularmente ardilosa é, pelo menos, curiosa:

sou plenamente favorável e acho que qualquer censura ao intelectual é extremamente nociva, e **você que é um dos homens que realmente tem muito valor** sabe disso, poderíamos até discordar e quantas vezes temos discordado, mas **as suas opiniões são sempre válidas** e sempre merecem estudo. Como as suas, a de muita gente da área cultural que precisa dizer o que pensa cada vez com mais propriedade para que nós possamos ter assim as opiniões divergentes e termos centros de convergência até mesmo nessas opiniões (MAGALHÃES, meio digital, 2010, **grifo nosso**).



(Fotogramas da entrevista de Antônio Carlos Magalhães concedida a Glauber Rocha.
Programa Abertura, 1979)

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

Se por um lado Glauber transitou travesso entre a crítica e a denúncia social, acusando, em alguns de seus filmes, o coronelismo e o autoritarismo como grandes males do país, por outro lado, a maneira que ele escolheu para encerrar o processo de criação da sua imagem como crítico de si mesmo, marcaria profundamente as principais análises feitas sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. O *louco* com sua escrita feroz e mordaz trata-se, na verdade, do lúcido crítico que articula seus escritos procurando arregimentar para si o centro do movimento cinematográfico brasileiro. Tal qual Narciso, personagem da mitologia grega, Glauber olhava para o *Cinema Brasileiro* e o que enxerga de bom nele derivava de sua atuação direta – inclusive os cineastas e movimentos que o antecederam e que deveriam funcionar como escopo de análises futuras precisariam estar ligados aos elementos que ele próprio julgou como positivos¹⁰. Curioso porque a palavra *narcisismo* deriva do grego *narke*, que significa *entorpecido*, algo muito próximo do que a crítica acusava Glauber de estar.

O próprio quadro do programa *Abertura* comentado anteriormente, é mais um dos inúmeros exemplos que podem ser utilizados para dar consistência a esse argumento. Em vários momentos ele se intitula artífice do *Cinema Brasileiro*; em outros, denuncia o analfabetismo cultural como uma das marcas do país onde, inclusive, até os intelectuais são analfabetos. O programa acaba sendo utilizado, em grande medida, para que Glauber faça sua autoapresentação como um sujeito à frente do seu tempo e da sociedade em que ele está inserido.

Cheio de pronomes pessoais, de expressões como “eu sou”, “eu fui”, o programa talvez expresse uma das faces mais marcantes do sujeito Glauber: um narcisista caolho, porque além de tentar marcar o seu lugar como central, procura jogar para a margem tudo aquilo que atrapalha a sua visibilidade e notoriedade (LIMA, 2010, p. 57).

Um dos estudos mais importantes sobre o programa *Abertura* e, de forma especial, o quadro que Glauber Rocha apresentou durante aproximadamente um ano, é o da professora Regina Mota, *A épica eletrônica de Glauber Rocha: um estudo sobre cinema e TV* (2001). Embora corresponda a um trabalho que procura dar evidência aos enlaces entre TV e cinema, a obra de Regina tanto se destaca no seu pioneirismo em tratar do programa *Abertura*, quanto

¹⁰ Um trabalho que também discute esta imagem de Glauber é: LIMA, Frederico Osanan Amorim. O “outro” sou eu mesmo: Glauber Rocha e a invenção do “Cinema Brasileiro Moderno”. LIMA, Frederico Osanan Amorim; ARAÚJO, Johny Santana de (org.). *História: entre fontes, metodologias e pesquisa*. Teresina, PI: EDUFPI, 2011, p. 55-67.

pela perspectiva que abraça: “ao transformar a televisão, o cinema será por ela transformado” (MOTA, 2001, p. 13).

Sobre a atuação de Glauber Rocha no *Abertura*, Regina Mota começa por construir um fio condutor que encontra no filme *Câncer* e depois em *Di*, as matrizes técnicas sobre as quais Glauber fez os primeiros experimentos (como o uso do som direto, por exemplo) que posteriormente seriam largamente utilizados no programa televisivo. No programa de Glauber, ressalta a pesquisadora, alguns procedimentos serão responsáveis por definir um antes e um depois nos programas de televisão. Entre esses procedimentos, ela destaca o “uso da câmera ágil, [a] escolha dos participantes e entrevistadores, [a] presença inusitada do mais alto escalão do poder e até de favelados e retirantes nordestinos (MOTA, 2001, p. 15). Da mesma forma que os assuntos abordados correspondiam a aspectos novos para muitos dos brasileiros de então, uma vez que, pioneiramente, “depois de um longo período de censura, um programa abordava aspectos políticos da realidade brasileira. Ao voltar a falar de política, o ‘Abertura’ encorajou outras emissoras para que outros programas pautassem o assunto” (MOTA, 2001, p. 81).

Em relação, especificamente, à participação de Glauber Rocha no programa *Abertura*, Regina apresenta resumidamente como se manifesta a atuação do cineasta. Primeiro chama a atenção para o caráter “alegórico”, utilizado para “expandir a significação dos personagens, das imagens e das falas”; seguido pelo estilo “épico”, usado por permitir “maior comunicação porque se fundava em vias auditivas e visuais”; depois a “antientrevista”, por que permitia que Glauber mudasse o rumo do seu discurso “para que não houvesse fechamento e sim abertura polissêmica”; o “manifesto”, expresso na crítica que sistematicamente fazia em seu quadro “à ignorância e esnobismo da ‘inteligência’ e ao conformismo do brasileiro”; tudo isso acompanhado pela criação do “personagem” Glauber, representado, na verdade, a partir de um papel inventado pelo próprio cineasta. Um personagem fruto da fusão, segundo Regina, de sua “personalidade” e de sua “persona”, “alguém ao mesmo tempo distanciado pela atuação (o exagero, a retórica, o excesso de movimentação etc.) e o próximo pela forma quente, sincera e direta de seu caráter baiano”; e, por fim, o aspecto “direto”, “já que se tratava de didatizar o processo de redemocratização, abrindo um diálogo franco com o público, fazendo críticas e provocações, inclusive ao governo”(MOTA, 2001, p. 97-99).

Todos esses pontos convergem, na verdade, para um elemento em comum: Glauber reencenava na televisão a mesma trama, com o mesmo personagem, que ele já tinha feito aparecer nas críticas que fez para revistas e jornais, nos seus filmes e nas suas aparições na

TV para entrevistas. Glauber, dessa forma, fez-se personagem central no seu quadro do *Abertura*, ainda que aparentasse dar voz aos políticos, pobres e intelectuais que frequentavam seu programa.

Voltando para sua “antologia”... Na edição de *Revolução do Cinema Novo* feito pela Cosac Naify em 2004, além do prefácio de Carlos Augusto Calil, apresentado anteriormente, a editora incluiu um texto do crítico de cinema, roteirista e diretor David E. Neves, referente ao prefácio da 1º edição de 1981, além de um prefácio do próprio Glauber escrito em 1980, mas que não foi inserido nas edições anteriores; um texto de Ismail Xavier, que abre a obra de 2004 editada pela Cosac Naify e, por fim, um artigo de Carlos Diegues publicado inicialmente no jornal *Careta*, do Rio de Janeiro, em 1981. Sobre todos estes textos é possível fazer inúmeras observações. Em relação a todos, o que parece mais presente – muito embora não seja tratado de forma tão explícita assim – é a tônica segundo a qual Glauber era um gênio enquanto propagandista de si mesmo e, graças a isso, conseguiu arregimentar para si as marcas indeléveis de intelectual que ocupou o papel central da cena cultural do Brasil dos últimos cinquenta anos.

O texto de Carlos Calil provavelmente é o que oferece a melhor dimensão do esforço de Glauber Rocha para editar o livro e, assim, construir uma imagem da sua vida artística tal qual ele gostaria de ser lembrado. A obra de Glauber, segundo Calil, consistia num projeto de retomada das discussões em torno do *Cinema Novo* vinte anos depois, mas marcado pela pretensão de apresentar todos os vínculos necessários para que o seu ideário fosse aceito sem muitas controvérsias, com uma lógica interna própria, bem como marcado por um conjunto harmônico e integrado.

Para dar contornos a esse projeto, **era preciso suprimir certos trechos**, que outrora atendiam a objetivos agora superados pelo tempo. O esgarçar do cinema novo reclamava um esforço de reconstrução, **de apelo à unidade**. E Glauber volta-se ao centro, para comandar o retorno da ordem. Antigos desafetos e velhos aliados mereciam uma palavra de reconhecimento, entre afetiva e crítica, mas sempre aglutinadora; afinal **pertenciam todos a uma geração revolucionária**. Para Glauber, o caráter mítico desse ímpeto transformador superava divergências ideológicas, estilísticas e existenciais. Após combater o bom combate, Glauber chamava à reconciliação (CALIL, 2004, p. 525, **grifo nosso**).

Portanto, não se trata de uma novidade encontrar textos em que as posturas de Glauber são colocadas como detentoras de uma necessidade constante de se inserir no centro da cena

cultural. O que essas falas – recentes, por sinal – dizem-nos de novo, é que no “apelo à unidade”, suprimindo trechos e integrando adversários quando foi preciso, Glauber ofereceu um caminho bem pavimentado para que futuros leitores, estudiosos de cinema, acadêmicos, enfim, pudessem encontrar os elementos necessários para reconstruir a trama histórica do cinema nacional, sem, é claro, perder de vista a quase obrigação de colocá-lo no centro desta perspectiva histórica.

Jornal Careta, Rio de Janeiro, 1981, páginas 54 e 55. Quem assina a coluna é o diretor e crítico de cinema Carlos Diegues. O título: “um delírio que deu certo”. O assunto: o lançamento do livro *Revolução do Cinema Novo*. A frase que ele inicia é precisamente aquela que representa a primeira e intencional inquietação do autor que daria sentido a todo o restante do texto: “já se passaram mais de vinte anos e ninguém ainda conseguiu dizer direito o que foi (ou é) o *cinema novo*”(DIEGUES, 2004, p, 521). Eu diria, inclusive, que até este momento, portanto, mais de cinquenta anos depois, o estado de indefinição em relação ao *movimento*, por parte dos seus idealizadores, ainda é o que prevalece; não por acaso, parto do princípio de que é justamente essa indefinição que costura as falas dando racionalidade a algo que foi disperso e plural se inserindo no processo histórico.

Este texto de Carlos Diegues integra – como prefácio – a nova edição do livro de Glauber. Além da inquietação apresentada anteriormente, ele levanta alguns considerações ainda mais interessantes. Por ser um dos participantes mais expressivos entre os cinemanovistas, inclusive, por participar de seu “núcleo fundador”, Carlos Diegues se volta para questões mais estruturantes do *Cinema Novo* e sugere uma leitura instigante sobre o *movimento*; melhor, indica outra possibilidade de se analisar o que compreendemos por *Cinema Novo* e Glauber Rocha, a de que não há *movimento* algum, mas, sim, uma ideia produto da criação intelectual de Glauber com um objetivo muito claro: manter os artistas juntos e unidos sob uma mesma *teia discursiva*.

Já se passaram mais de vinte anos e ninguém ainda conseguiu dizer direito o que foi (ou é) o *cinema novo*. [...] De minha parte, tenho várias teorias sobre o assunto, cada uma mais interessante e polêmica que a outra, e escolho entre uma e outra conforme o meu estado de espírito e o estado do cinema brasileiro. [...] Em todas elas, sempre a certeza de que fizemos uma coisa muito importante para o país, o orgulho de ter pertencido a esta geração, a alegria de ter vivido aqueles dias mais amenos. Mas, por baixo de todas as

teorias, resistia sempre uma desconfiança minha, comprovada agora com a publicação do livro de Glauber Rocha, *Revolução do cinema novo* (Alhambra/Embrafilme, 1981). **É que o cinema novo não passa de uma invenção dele, uma trama de Glauber para nos manter juntos e unidos**, o delírio de um grande artista visionário que não se conformou com o estado do país que lhe deram para viver. Assim é que ele vem há anos inventando poetas e heróis que possam figurar no panteão de uma história cultural inexistente, exasperando-se no ódio jurado à miséria intelectual do subdesenvolvimento (DIEGUES, 2004, p. 521, **grifo nosso**).

Acredito que a fala de Carlos Diegues expressa muito das pretensões de Glauber e, também, do próprio Diegues, de construção dos espaços de atuação como marcas de um *processo de monumentalização* que circulou os nomes dos *pais do movimento*, e isolou do conjunto os filhos bastardos, inglórios ou que soaram destoantes em relação à proposta dos “líderes do grupo”. Daí a postura de Carlos Diegues ao relacionar as suas opiniões em relação ao *Cinema Novo* vinculado diretamente ao seu “estado de espírito” ou, mesmo, o “estado do cinema brasileiro”; Carlos Diegues parece assumir com isso que existem momentos em que calar é deixar em suspenso o mito construído para celebrar a sua imagem, a de Glauber e a do próprio *movimento*. Em outras situações, entretanto, falar é mostrar que o passado está cheio de exemplos prenhes e que precisam ser revisitados para uma crítica mais sistemática ao presente e uma revalorização dos personagens que integraram os momentos de esplendor do cinema nacional.

A indefinição de que falava anteriormente e que me parece uma das marcas nas falas de alguns dos cinemanovistas, é uma constante no texto de Diegues. Mesmo assegurando no início de seu artigo que o *Cinema Novo* não passa de uma invenção de Glauber, Carlos Diegues, abraçando claramente a perspectiva de deixar em aberto a definição sobre o que foi (ou é) o *Cinema Novo* – bem como marcar o seu lugar com o substrato da indefinição – encerra o seu texto pondo abaixo o que assegurou no início:

O cinema novo, ao contrário do que desconfiávamos, **não é portanto uma invenção de Glauber Rocha**, mas apenas a razão de sua vida e de todas as suas dores. Vida e dores que ele dedicou integralmente, sem um momento de descanso a este delírio que deu certo. De tal forma que podemos até dizer, agora sem erro, que cinema novo e Glauber Rocha são exatamente a mesma coisa (DIEGUES, 2004, p. 524, **grifo nosso**).

Para além deste elemento contraditório e que diz muito sobre as pretensões do autor, o texto de Diegues faz uma clara alusão ao artigo que Glauber escolheu para encerrar o livro – “Estão confundindo minha loucura com minha lucidez”. Carlos Diegues não só aceita como pergunta o título do artigo para construir alguns de seus argumentos, como diz enfaticamente que “para quem ainda duvida de sua [Glauber] sanidade e coerência, sugiro a leitura deste livro”. Parece-me dotada de uma concreta intenção a sugestão de Diegues, inclusive porque ela é a prova de que os artifícios de Glauber devem prevalecer sobre os demais, isto para que a sua imagem no topo do panteão de uma história da cultura brasileira que ele mesmo insiste que criou, mantenha-se viva. Por sua vez, o respeito e a admiração que Carlos Diegues textualmente demonstra sentir por Glauber é expresso, por exemplo, quando diz que “a coerência de Glauber é construída à imagem e semelhança da do Brasil, com quem ele mantém um caso de amor trágico nestas últimas décadas”, ou, então, quando diz que “só para os cultores do lugar comum é que a originalidade é loucura. E Glauber é, neste país, o maior e mais jurado inimigo do lugar comum”. Estes são elementos que denunciam uma postura de extrema lucidez com o jogo de imagens que compõem a trama artística do Brasil, pois em grande medida, é o brilho de Glauber Rocha que dá visibilidade aos outros cinemanovistas. Ofuscar a imagem de Glauber pode ser um risco maior do que mantê-lo como grande mentor intelectual do *Cinema Novo* (DIEGUES, 2004, p. 522).

A postura do texto de Diegues utilizado como prefácio tem um tom um pouco diferente de outro publicado quase dez anos antes (1972) e que trata de assunto semelhante. Como se trata de um *movimento* constantemente revisitado pela crítica e pela historiografia, é evidente que novas posturas comecem a ser incorporadas nos textos que se seguem à medida que os debates acontecem. Entretanto, o que vale ressaltar é que a escolha de um texto para funcionar como prefácio do livro de Glauber no lugar do outro, pode oferecer uma visão até inversa sobre o processo histórico.

No artigo de 1972 – *Viva o Cinema Ovo* (1988) – Carlos Diegues inicia cindindo o universo cinematográfico em dois espaços bem distintos. Algo muito próximo das visões dualista que marcaram o período¹¹. Seja no plano político – capitalismo *versus* comunismo –, das artes no Brasil – engajada e alienada –, dos comportamentos – corpo transbunde libertário e corpo militante partidário – ou mesmo do cinema – *cinema novo* e *cinema marginal* – os anos 1960 carregam, entre outras, a marca da existência binária como condição, inclusive, de

¹¹ Em relação ao cinema, o segundo capítulo deste trabalho procura problematizar essa perspectiva dual.

retomada do processo histórico¹². É neste sentido que Diegues faz valer a proposta de uma divisão entre os que estavam do *lado de dentro* e entendiam o “mistério mágico” das suas vontades, e os do *lado de fora*, que não compreendiam o mundo como este espaço de transe (DIEGUES, 1988)¹³.

Texto cheio de ironias, Carlos Diegues parece demonstrar uma insatisfação com os rumos que o cinema nacional *não* tomou. A começar pelo próprio título, o texto carrega a angústia de não ver os resultados do *movimento* cinemanovista expressos em mudanças substâncias no mundo (ou, de forma mais modesta, pelo menos no Brasil). A permanência sórdida de um mundo que venceu o cinema acaba com o reconhecimento de que é complicado mudá-lo: “durante muitos anos, tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligo, continuou igualzinho” (DIEGUES, 1988, p. 11).

No espaço gerado pela cisão em relação a um universo harmônico e pouco problematizado, Carlos Diegues claramente mostra que os espaços que dão sentido à ideia de grupo foram construídos para dar legitimidade ao mundo que eles inventaram.

Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outra brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo. E nada de dentro pudesse sair para profanar o mistério mágico da nossa vontade. O gueto tinha muros altos e resistentes, quem estava de dentro não podia escapar. Mas quem estava de fora morria de rir, por que sabia que não tinha muro nenhum (DIEGUES, 1988, p. 11).

Um gueto, entretanto, sem líder algum. Não há menção a Glauber, nem Paulo Emílio ou Nelson Pereira dos Santos. Impera a indefinição nas expressões: “resolvemos”, “inventamos”, “vivemos” e “faremos”. Num texto com pronomes indefinidos que obriga a todos se sentirem pertencentes aos mesmos anseios, desejos e pretensões do grupo.

¹² Sobre a leitura do universo artístico, cultural e comportamental dos anos 1960 compreendidos sob ponto de vista dual, considero extremamente pertinente o livro *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália* (2005), bem como o texto *Ele é um homem. Eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre as vanguardas tropicalista* (2006), ambos do historiador Edwar de Alencar Castelo Branco.

¹³ As metáforas “lado de dentro” e “lado de fora” são também muito recorrentes nos textos do poeta piauiense Torquato Neto. Ver, por exemplo: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatalia: Do lado de dentro*. São Paulo: Rocco, 2004.

Agora vivemos como equilibrista que não pode avançar na corda bamba, e que não tem mais direito à rede de segurança. [...] Mas o nosso sábio herói descobre que seu número, o que justifica a sua presença no circo, é a tensão criada pela situação.

A tensão solidariza o circo e o mundo que circunda o circo. Uma grande harmonia nasce dela, como o riso e o pranto que formam os materiais do nosso mais novo brinquedo. A harmonia é dois em transe, **por que o um é a loucura: o gênio é uma longa besteira, viva a rapaziada!** (DIEGUES, 1988, p. 11, grifo nosso).

Quase dez anos depois, no texto *Um delírio que deu certo, o um não é mais loucura*, nem “o gênio é uma longa besteira”; mas, como era preciso encontrar um elo com o passado exuberante e, agora, amplamente divulgado e historicizado, a retórica muda para dar sentido a outras necessidades. Neste cenário, era fundamental encontrar um nome que respondesse a uma *sociedade do espetáculo* que se fortalecia e via na figura exótica o símbolo de genialidade¹⁴. Que procurava no diferente a possibilidade de buscar respostas para os inúmeros problemas advindos com a redução da censura, os elevados cortes financeiros nas produções áudio visuais, as esperanças de mudança frustradas e aquilo que unia a *vida* ao *filme*, mas que, na prática, não aconteceu. E eis que num cenário nostálgico onde “heróis morrem de overdose”, a figura de Glauber paira como o mito adormecido que, mesmo produzindo filmes veementemente criticados – como a *Idade da Terra* (1980) – e sendo acusado de louco e cabotino, responde a essa necessidade de fio condutor de um processo de renovação das artes brasileiras que oferece unidade, coesão, singularidade, uniformidade e harmonia a uma leitura sobre a história do *Cinema Brasileiro*. Não foi só Glauber que inventou o *Cinema Novo*, mas, na realidade, Glauber também é uma invenção da própria armadilha textual que ele criou.

As ações despojadas, a auto afirmação e a valorização das prerrogativas intelectuais e artísticas, não se tratava, apenas, de uma vaidade manifesta em comportamentos tresloucados.

¹⁴ A noção de *Sociedade do Espetáculo* apresentada aqui, parte, fundamentalmente, da trabalhada pelo francês Guy Debord. Publicada pela primeira vez em 1967, a obra *A Sociedade do Espetáculo* (2008), bem como o tema desenvolvido nela, notabilizaram-se por tratar a *imagem* como a materialização da sociedade capitalista do ponto de vista da mercadoria, onde o espetáculo é sua forma mais exacerbada. Lançada a pouco mais de dez anos no Brasil, o livro responde a grande parte das inquietações de estudantes e profissionais de Comunicação, Cinema, Sociologia, etc., por tratar de um tema recorrente na nossa condição histórica. Numa análise de Anselm Jappe publicada no jornal *Folha de São Paulo* por ocasião do lançamento da primeira versão no Brasil, ele diz que a obra de Debord sugere que vivemos numa sociedade em que os indivíduos “têm de olhar para outros (estrelas, homens políticos etc.) que vivem em seu lugar. A realidade torna-se uma imagem, e as imagens tornam-se realidade; a unidade que falta à vida, recupera-se no plano da imagem. Enquanto a primeira fase do domínio da economia sobre a vida caracterizava-se pela notória degradação do ser em ter, no espetáculo chegou-se ao reinado soberano do aparecer. As relações entre os homens já não são mediadas apenas pelas coisas, como no fetichismo da mercadoria de que Marx falou, mas diretamente pelas imagens”(JAPPE, 1997).

A disposição dessas ações e a denuncia dos críticos, a loucura controlada e a lucidez desvairada são, também, componentes de uma necessidade de se tornar produto do sistema midiático (ou modo capitalístico)¹⁵. Na produção de subjetividades, acotovelam-se no reino da mídia o bom mocinho, que consegue arrancar suspiros de multidões por onde passa, mas, também, o *maluco beleza*, que repele o tradicional com frases de efeito e vende sua imagem de sujeito à frente de qualquer suspeita de convenção. O louco, o alienado, mas, também, o intelectual burguês, o revolucionário cultural; enfim, eles lutam num espaço em que ganha destaque o *diferente*, aquele que melhor se insere nos jogos do mercado e que gera mais possibilidades de produzir mercadorias e subjetividades.

O desejo discretamente manifestado por Glauber de se inserir no mercado – mesmo sendo um dos maiores críticos do *Cinema Comercial* – gera um cuidado com a própria apresentação pública, o que produz, a meu ver, a imagem que pode ser lida, metaforicamente, como uma *maluquez controlada*. Do próprio interior das artes e da crítica, surge o cineasta preocupado com a sua imagem pública. Numa acentuada ascensão do poder midiático, muitos artistas procuram atuar como símbolos de integração social ou *malucos beleza*. A dicotomia, aparentemente esdrúxula, entre criticar o mercado e buscar mecanismos de envolvimento com ele, é um dos possíveis caminhos a seguir na tentativa de enxergar um *gênio* como Glauber arregimentando uma imagem de louco, mas sabendo, perfeitamente, comercializar este aspecto para se projetar na mídia.

Pois, como seria possível explicar a postura de um cineasta que, a despeito de tantas críticas – mas munido de um manancial de argumentos explosivos de muitos significados – ter encerrado um de seus programas de televisão no final dos anos 1970 com a mais lúcida idealização de sua importância? E que encerrou, ao mesmo tempo, com a certeza de que a construção de uma imagem de artista louco/marginalizado seria, em grande medida, o motor que moveria muitas das pesquisas sobre sua genialidade e produção daí para frente? “Dediquei vinte anos da minha vida ao cinema brasileiro, sou um dos principais artífices da Embrafilme, realizei alguns filmes brasileiros de repercussão internacional e me encontro no Brasil marginalizado” [...] (ROCHA, meio digital, 1979).

Obviamente, é preciso não perder a materialidade das obras. Elas existiram e representam desejos de mudança de uma realidade social e/ou cultural – por isso mesmo, elas

¹⁵ Sobre este assunto ver: GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica* (Cartografias do desejo). Petrópolis, RJ: Vozes, 1986.

são agrupadas dentro de uma categoria de produção filmica e sua recepção foi aplaudida e criticada com as prerrogativas de serem vistas como integrantes de um movimento. Por isso mesmo não desejo perder o processo me desvincilhando da prática, mas ver a prática e o processo como elementos também discursivos. Ou seja, essas narrativas só chegaram até nós dessa forma porque foram resultados de pressões, esquecimentos, manipulações, etc., o que resultou numa *formação discursiva* que passou a ser repetida inúmeras vezes.

A *invenção*, nesse caso, não carrega o estigma de uma existência abstrata, correspondendo à construção de um universo imagético fora das amarras sociais e/ou culturais, mas, ao contrário, equivale-se a uma construção discursiva elaborada a partir de estratégias capazes de assegurar que o seu conjunto de ideias seja aceito como um pacote, ou seja, sem tantas dúvidas, com poucas intrigas e desavenças no conjunto e, principalmente, seja dotado de grande coerência enquanto projeto.

Assim, de volta ao livro *Revolução do Cinema Novo*, é possível perceber que o próprio Glauber, no prefácio, procurou amarrar todas as questões que lhe beneficiavam. A inserção deste texto na última edição possivelmente exprima o desejo da própria editora de ver concatenada uma cadeia de pensamentos que sugestionam sobre a importância dos pensamentos de Glauber Rocha para o cinema nacional. Não no nível dos demais, é claro, mas acima de todos, como o verdadeiro *inventor de tradições*. Nada expressaria melhor esse desejo do que colocar textos daqueles que são considerados os mais importantes críticos cinematográficos do Brasil e endossam a postura que o próprio Glauber pensou sobre sua imagem. Como já disse anteriormente, não há só um prefaciador, mas quatro, além do próprio Glauber: Ismail Xavier, David Neves, Carlos Diegues e Carlos Augusto Calil.

O prefácio de Glauber é, tal qual o texto de abertura (*Prefácio de uma revolução*) e a entrevista que ele escolheu para fechar o livro, uma tentativa de já no *enunciado*, criar um argumento capaz de desarticular as falas das críticas ao seu texto que se seguirão. Ele estrutura argumentos a partir dos quais qualquer texto em contrário soará como leviano e fruto de pouco conhecimento sobre cinema nacional.

O poder do *cinema novo* autoriza uma Revisão Crítica realizada por quantos, personagens do Movimento, ou público, críticos etc. – desejem proceder segundo os fatos e não suposições tipificadas nas histéricas metralhas de burrice contra o cinema novo dos mais variados setores (ROCHA, 2004, p. 516).

Com essa atitude, Glauber procura desautorizar críticos que desconhecem enquanto vivência o *Cinema Novo*, da mesma forma tenta desarticular narrativas e enredos históricos que especulem sobre sua importância. Ao fazer isso, ele reitera, de forma enfática, que o *cinema novo* já carrega um *poder* interno capaz de isolar outras possibilidades estéticas e, mesmo, assegurar que qualquer crítica advinda dos personagens do *movimento* terá um valor mais considerável que os demais. E ele continua:

Os carrascos agem sem saber o que fazem, alienados pela colonização cultural, desidentificando-se até os mais brilhantes cérebros diante de tudo que vem do Ocidente do qual somos herdeiros e consumidores passivos, posição reacionária por que negativa da perspectiva nacionalista (ROCHA, 2004, p. 516).

A provável pretensão de Glauber com esta atitude é que a partir desta crítica, qualquer um que deseje problematizar os méritos do grupo e do *movimento*, irá se sentir, mesmo que minimamente, como que ofendendo alguém ou cometendo algum tipo de abordagem indevida. Já são considerados carrascos antes mesmo de desferrarem qualquer crítica sobre o *movimento*. Já devem se sentir acuados porque falam de um lugar escuso por terem sido colonizados culturalmente. Por outro lado, em relação aos integrantes do *Cinema Novo*, a opinião é bastante diferente:

[...] pela boca de qualquer um dos Irmãos, ou da minha [Glauber] poderá *criticar seus críticos* – não para puni-los como indivíduos mas para educá-los e dialeticamente re-educar ou iniciar alguns Irmãos desviados mas, como salienta Joaquim Pedro de Andrade, nunca prostituídos (ROCHA, 2004, p. 516).

A atitude crítica de Glauber carrega muito mais que uma postura que tenta instituir uma reação contrária a uma opinião diferente da sua, mas sobre ela pesa o imperativo de afastar da sua lógica explicativa os erros que, eventualmente, poderiam atrapalhar a sua legitimidade enquanto *verdade histórica*. A sua crítica, de certa forma, tenta anular o embate na medida em que desfavorece os sujeitos do confronto, utilizando-se, inclusive, de adjetivos pejorativos. Uma crítica que recai sobre as pessoas, não propriamente sobre as ideias¹⁶. Trata-se, com efeito, de uma tentativa de assegurar um discurso fundador e definidor dos seus pré-

¹⁶ Como as apresentadas na entrevista “Estão confundindo a minha loucura com minha lucidez”, quando acusa seus críticos de serem pessoas incompetentes e ignorantes para perceber o processo histórico (ROCHA, 2001).

requisitos. Onde ninguém é convidado a entrar na sua ordem discursiva “se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2004, p. 37).

Evidentemente, muitas questões ainda podem advir da leitura de *Revolução do Cinema Novo*. Uma, entretanto, contribui substancialmente para encontrar as articulações entre Glauber Rocha e o *Cinema Brasileiro Moderno* dentro de uma narrativa que se desenrola a partir de Paulo Emílio e se consolida com Ismail Xavier. Trata-se do deliberado esquecimento ou minimização de importância do filme *Limite* de Mário Peixoto. Uma questão que pode ser levantada, também, em relação ao seu livro de 1963¹⁷. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (ROCHA, 2003) já carregava muito do ideal polêmico, agressivo e insidioso sobre certos temas que marcariam a sua escrita e produção filmica posterior. Tanto um livro quanto o outro, suscitam a mesma questão: qual a importância e o significado, a partir da visão de Glauber Rocha, do filme *Limite* para o *Cinema Brasileiro*? Por que esse filme e seu realizador não se encontram na mesma posição de prestígio que *Ganga Bruta* e Humberto Mauro? Ou mesmo, *Limite* existiu enquanto projeto cinematográfico para Glauber?

Na tentativa de fundar uma tradição de pensamento, Glauber recorre a *Ganga Bruta* e Humberto Mauro e provoca, intencionalmente, a criação de uma lacuna em torno do filme de Mario Peixoto. Este gesto, como se sabe, é revelador do fato de que “as pessoas no presente necessitam de antecedentes para localizarem no agora e legitimarem seu modo de vida atual e futuro” (JENKINS, 2007, p. 41).

Tal lacuna de Glauber encontra correlata também nas próprias explicações dadas para a minimização da importância do filme nos seus textos. No próprio *site* da editora dos dois livros citados anteriormente, há disponibilizado uma resenha do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* publicado inicialmente no jornal *O Estado de São Paulo* e assinado por Maria do Rosário Caetano que apresenta algumas explicações. A resenha, intitulada *Jovem Glauber cria cânone do Cinema Novo* (CAETANO, meio digital, 2010), começa de forma provocativa e com algumas sutis insinuações: “*Limite* é o melhor filme da história cinematográfica brasileira? Ou não passa de obra ‘decadentista’?” A pergunta, aparentemente retórica e, por isso mesmo, sugestiva de muitas questões, serve, entre outras coisas, para dizer

¹⁷ Sabe-se que à época de lançamento deste livro, Glauber ainda não havia assistido ao filme *Limite*. Mesmo assim, o argumento de que, por Glauber desconhecer o filme, não há como falar em esquecimento ou minimização de importância nos textos do cineasta é falho. Inclusive por que no próprio livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* há um artigo dedicado ao filme – ainda que Glauber não o tivesse visto (ROCHA, 2003).

que a nova edição do livro de Glauber vem para recolocar na ordem do dia esta questão e muitas outras (CAETANO, meio digital, 2010).

Apesar do assunto envolvendo o filme abrir o artigo, *Limite* só é retomado como problema para Glauber apenas no final do texto de Maria do Rosário Caetano, quando ela termina dizendo que para um legítimo integrante do *Cinema Novo*, o filme de Mário Peixoto não valia muitas considerações por se encerrar numa discussão de “arte pela arte”. Glauber, o idealizador de um cinema pensado como arma de transformação social, permaneceria segundo Caetano, até pouco antes de sua morte, profundamente incomodado com *Limite*.

O incomodo de Glauber não é, ao que parece, despretensioso. Tanto pela remissão a um “cinema poesia” que o filme de Mário Peixoto pode sugerir quanto pela necessidade de dizer quem era o *Outro* na elaboração de uma *tradição no Cinema Brasileiro*, Glauber Rocha precisava do filme *Limite*. No primeiro caso, as críticas do cineasta baiano podem parecer destinadas, apenas, ao fato de que Mário Peixoto fez um filme de “arte pela arte”(ROCHA, 2003). O que só diria, no máximo, que a perspectiva fílmica e a utilização do cinema de Mário são elementos vistos como diferentes das posturas defendida por Glauber. Na verdade, andando meio que na contra mão da história do *Cinema Brasileiro*, *Limite* – um filme de 1930 – pode ser analisado com algumas das mesmas prerrogativas utilizadas para nomear os filmes do *Cinema Novo* – portanto, filmes produzidos mais de vinte anos depois da exibição de *Limite* – como “cinema poesia”. Realço esse elemento porque a noção de “cinema poesia” aparece num ensaio de 1965 do cineasta, poeta e crítico de cinema italiano Pier Paolo Pasolini e é utilizada posteriormente pelo professor e crítico de cinema Ismail Xavier no balanço que fez sobre o que chamou de *Cinema Brasileiro Moderno*.

Embora eu volte a tocar neste assunto adiante, vale ressaltar neste momento que Ismail Xavier usa a expressão para inserir os filmes do *Cinema Brasileiro Moderno* que estiveram voltados para a valorização do cinema, enquanto prática, como “instância de reflexão e crítica” e preocupados com a “criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura”(XAVIER, 2001, p. 15).

Pasolini, por sua vez, trabalha a noção de “cinema poesia” no embate principalmente entre cinema e literatura. A realidade social e linguística que recai sobre as interpretações de Pasolini é a da língua italiana e as limitações presentes na sua utilização literária, isso com a intenção de “mostrar que o cinema é a forma de expressão que preenche o espaço deixado vazio pela prática literária à medida que esta evoca e representa a realidade e afasta-se da expressão oral”(SCHLESENER, 2006, p. 143).



(Fotograma do filme *Limite*, Mario Peixoto, 1930)

Como uma expressão dotada de novos signos linguísticos e comunicacionais, o cinema seria, para Pasolini, portador de uma linguagem necessariamente diferente do discurso literário, especialmente enquanto elemento narrativo. A pergunta que inquieta e que motiva o ensaio seria, portanto, como tornar o cinema um mecanismo de expressão da realidade social e histórica, mas dotado de uma linguagem poética? A resposta, por sua vez, faz refletir sobre as diferenças entre “uma obra de arte de um filme comercial”, mas, também, “sobre as diferenças entre a linguagem do cinema e o discurso literário enquanto exercício narrativo”(SCHLESENER, 2006, p. 144).

O “cinema poesia” nasceria, portanto, de uma interação entre o homem e o mundo com vistas a uma elaboração visual que seria tradutora desta relação. Este cinema seria expressão da realidade de vivência do homem, das suas emoções, subjetividades, desejos, medos, sonhos e tensões. Neste sentido, Pasolini pensa a noção de “cinema poesia” como fundado num profundo

exercício de estilos que nascem da inspiração sinceramente poética, a ponto de eliminar toda suspeita de mistificação. [...] o cinema é a vida e o relacionamento interpessoal, o processo permanente de apresentação de si e do mundo pelo qual se é observador e observado, na sempre renovada troca de informações que produzem sempre novos significados culturais. Toda a realidade é linguagem e a poesia está na sua apresentação sem a mediação do

conceito, na sua forma originária, sensível, onírica, que não exclui a crítica às formas sociais de sua mistificação (SCHLESENER, 2006, p. 145).

Ao articular *realidade* com *subjetividade* projetada num filme, Pasolini oferece a possibilidade de ver *Limite* como um dos filmes mais significativos dentro da perspectiva do “cinema poesia”. Além disso, permite enxergar as críticas de Glauber ao filme e seu diretor como destinadas a retirar do processo alguém que trinta anos antes do *Cinema Novo* já havia realizado um filme cuja análise compromete, sobremaneira, a narrativa histórica predominante na *historiografia tradicional do cinema brasileiro*. Uma narrativa que coloca, entre outras coisas, Mário Peixoto como personagem hierarquicamente menos importante que Humberto Mauro.

Embora recentes, alguns trabalhos nas áreas de Letras e Artes têm demonstrado a importância da dimensão poética do filme *Limite*, de Mário Peixoto. Tão evidente parece ser esta marca, que duas pesquisas apresentadas recentemente apontam um ponto de clivagem no que diz respeito ao envolvimento da noção de “cinema poesia” com o filme. Um dos trabalhos, a começar pelo título, já expressa como afirmativa a visão acima. A dissertação, *O poema em filme* (2008), carrega no próprio título a síntese daquilo que foi apresentado anteriormente como argumento para se problematizar o filme dentro da discussão do *Cinema Brasileiro Moderno*. O trabalho, tal qual a crítica sobre o filme gosta de salientar, apresenta *Limite* como uma película existente entre o interlúdio analítico movido de paixões e deslumbramento e, por outro lado, de desprezo e decadência. O mais significativo, entretanto, parece ser a visão subjetiva que impregna a obra de Mário Peixoto e que o autor do trabalho, Ciro Inácio Marcones, reconhece como sendo o ponto fulcral de entendimento da postura estética e fílmica de *Limite*. Para ele,

Limite é um filme importante não apenas porque seu conteúdo é grave e diz respeito a cada ser humano. A partir das contingências fornecidas pelas propriedades do cinema mudo, das experimentações que eram lícitas nas vanguardas da época e de um senso muito próprio de Mário para expressar sua representação de angústia abismal, ele teve de recorrer a um gênero específico, a um outro modelo de pensamento, formatado a partir de uma configuração de idéias que o pensamento ordinal (e ordinário) não suporta. A única maneira possível de demonstrar *aquelas relações, daquela maneira*, era transferir um pensamento em prosa para uma expressão poética (MARCONES, 2008, p. 16).

A engrenagem responsável por inserir *Limite* no rol conceitual de “cinema poesia”, está vinculado às mesmas premissas envolvendo a perspectiva de Pier Paolo Pasolini. A linguagem filmica como um poema e a signagem poética como molde da imagem cinematográfica são elementos novamente elucidativos do filme. Tangenciando o mundo, vivendo entre o *ser* e o *não ser* sujeito da imagem ou da ficção literária, Mário Peixoto aparece, tal qual seu filme, como o enigmático cineasta que conseguiu, no início dos anos 1930, transpor a barreira das sensibilidades históricas de sua época e

adensar a linguagem para demonstrar, não-diretamente, que o ser humano está e não está – ao mesmo tempo – fundido às coisas do mundo. E este paradoxo será um princípio que vai se instalar em todos os estratos do filme, ao mesmo tempo em que uma verdade pura, última, das imagens, tentará se desvencilhar desta malha de signos para se mostrar um contato efetivo com a realidade. É a dor desta impossibilidade real que motiva *Limite*. [...] O que molda o poema, e qual o diferencial do poder da imagem diante do poder da palavra (MARCONES, 2008, p. 16).

Outra pesquisa recente, essa menos incisiva sobre o tema, mas, não menos recorrente a ele, também ressalta a estrutura subjetiva como elemento de composição da trama, especialmente na “marca do humano” que dá sentido a sua “estrutura narrativa”. Embora não faça uma remissão direta ao assunto, ao traçar a ação de alguns personagens como dotadas de uma “subjetividade que traz à tona reminiscências que respondem, no fundo, a mecanismos de atenção e interesse de acordo com [suas] projeções afetivas”, parece claro ser sob uma poética filmica de que se está falando (YAMAJI, 2007, p. 44). *Um estudo sobre Limite* (2007) não revela uma dimensão histórica ou crítica sobre o filme ou Mário Peixoto e toma como propósito, apenas, a sua estrutura linguística, mas revela com clareza, por exemplo, o quanto os elementos sensíveis e particulares do humano permeiam a obra de Mário.

[...] através da descrição de espaços, momentos e vazios, temos, difuso mas consistente no plano do sensível, evidenciando-se, emergindo, aos poucos, um temperamento, um modo de sentir e de relacionar com as coisas, uma identidade que é o da personagem que se faz [...] (YAMAJI, 2007, p. 45).

Se o filme já é considerado para alguns estudiosos um verdadeiro poema visual, o livro *Limite* de Saulo Pereira de Mello – um dos principais expoentes e estudiosos do filme e do seu diretor – é, por excelência, uma construção poética semelhante, em qualidade, ao

próprio filme. Saulo Pereira não só demonstra um profundo conhecimento sobre a obra de Mário Peixoto como tem a sensibilidade de construir um texto enxertado de metáforas e alegorias capazes de revelar questões não tão aparentes no filme.

Para Saulo, *Limite* se projeta no tempo para além do momento de sua produção. Representa uma película cujo ato de tentar desvendá-la parte, necessariamente, da compreensão de que é possível “ver o ‘invisível’”, desvelando aspectos da condição humana, notadamente as suas limitações; acima de tudo, “é um filme de surpreendente modernidade e constante atualidade”(MELLO, 1996, 28-29).

Com Saulo Pereira, *Limite* é alçado à condição de uma construção poética em todos os sentidos. Encantador, terno, suave, lírico, o filme de Mário Peixoto é, também, *moderno*. Por trabalhar meticulosamente a questão dos sentimentos demonstrados pelos atores, além de racionalizar os enquadramentos e tratar com imenso realismo todas as figuras que aparecem na tela, *Limite* é um filme que provoca metamorfoses no visível e no invisível.

Há razão para cada enquadramento, para cada movimento de máquina: todos estão a serviço de uma linguagem poética extremamente elaborada, de grande força e de uma intenção criadora sempre dominante.

[...]

Vemos um filme onde a condução dos atores é notadamente moderna: contida, sólida, tensa como o filme, e também meticulosa e refinada como ele. Refinados e significativos são os menores gestos. Nenhuma gesticulação é exagerada, nada é fora da medida, tudo é preciso.

[...]

Não há *make-up* em *Limite* e as figuras são tratadas com extremo realismo neste filme nada realista onde tudo é realismo: céu aberto, decoração natural, histórias. O realismo não é mais do que uma ponte e *Limite* não pára nele: projeta-se a partir dele para além das fronteiras do real e, pela montagem, chega às imensas regiões do poético (MELLO, 1996, p. 30-31).

O filme *Limite*, com Saulo Pereira, escapa aos rótulos porque se esfumaça a cada cena analisada. Ganha em dinamicidade com a semiologia dos dramas e tragédias de três humanos que poderiam ser qualquer de nós. O vento é linguagem e visto com malícia. A tempestade é agouro de morte. “Todo o filme tende, primeiro, à imensa panorâmica meridiana – que é seu clímax, obsessão da limitação – depois a tempestade – que é o desenlace, obsessão da morte”(MELLO, 1996, p. 38).

Em *Limite*, o imperativo são as algemas. Uma constelação de signos advém de sua imagem. Primeiro um rosto feminino desolado, sombrio e límpido; duas mãos fechadas,

paralelas e presas; um plano sequencia escuro, dantesco e triste. No conjunto, a corporificação da tragédia humana com suas limitações diárias; a demonstração do insucesso humano com as mãos algemadas da mulher.

Mesmo com toda esta demonstração de força e vigor poético que o filme possui, em Glauber, entretanto, tanto o filme como o seu diretor resvalaram com um incômodo demasiado. A importância que ele dispensou a Mário Peixoto no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é, de fato, como Maria do Rosário Caetano afirma, muito curta; materializada em capítulo de onze páginas das quais seis constituem-se em fragmentos de críticas ao filme feitas por ocasião do seu lançamento e divulgação, além de um artigo de Octavio de Faria, publicado em 1931 e que, aparentemente, é o texto que gera o principal substrato para as críticas de Glauber (CAETANO, meio digital, 2010).

Além de excessivamente curto, o texto de Glauber Rocha é cheio de dúvidas e indefinições. Sabe-se que à época do lançamento do livro, ele ainda não havia assistido ao filme. Portanto, suas análises são construídas a partir de artigos de época ou conversas com os realizadores, o que sustenta ainda mais a necessidade de ver *Limite* como um mito do *Cinema Brasileiro* sob o qual recai a possibilidade de ser não um elo com o passado do cinema, mas a expressão de que o *Cinema Novo* pode ter além de outro *pai*, também outro *tempo* e *espaço* de invenção.

A começar por uma revelação que Glauber faz de uma conversa que teve com Paulo Emílio, *Limite* é apresentado por Glauber como um filme que carrega a marca de um cinema inquietante, original, onírico, extremamente subjetivo e sugestivo de muitas “questões burguesas”. Glauber e Paulo se aliam, portanto, para reduzir a importância do filme. Na conversa que tiveram e que Glauber insere no livro, o cineasta baiano pergunta sobre o filme e Paulo responde: “E *Limite* existe? Seriamente, não sei se vi esse filme ou se tudo isto é uma espécie de sonho obsessivo meu, do Plínio, do Octavio...”(ROCHA, 2003, p. 58).

Além disso, vale lembrar que o próprio texto de Octavio de Faria gera uma grande armadilha para Glauber. Ao afirmar que *Limite* é um filme “absolutamente despido de ‘preceitos cinematográficos’, em que o realizador ousa afirmar em cada cena tudo que lhe vem à cabeça (diria melhor: tudo o que lhe ‘chega à sensibilidade’)” Octavio já apresentava o filme de Mário Peixoto como produzido a partir de um preceito filmográfico presente numa frase de efeito de Glauber lembrada exaustivamente por seus admiradores: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.

Ao inserir ou retirar *Limite* da categoria “cinema poesia”, o que estava em jogo não era propriamente o fato do filme poder pertencer ou não a uma dada categoria, mas, sim, considerá-lo ou não como elemento constitutivo da idéia de *Cinema Novo*; o que esta ação procura é construir uma *tradição* no *Cinema Brasileiro*. Com os traços de uma ruptura com o passado atrasado, mas encontrando nele elementos esparsos de uma genialidade ainda incipiente; com uma construção, inclusive, de conceitos orientadores de futuras pesquisas. A partir daí, será encontrado na crítica e também fora dela, os muitos conceitos que levam ao entendimento de que Glauber é a figura síntese do projeto cinemanovista e o redentor de um atraso cultural dotado, nas artes, de um inofensivo poder político. As noções de “cinema poesia” e, especialmente, “cinema de autor”, são desses conceitos que geram pontos de clivagem em direção à projeção de Glauber Rocha e o seu *Cinema Novo*.

Nascido na Europa a partir de uma perspectiva que procurava compreender o cinema norte americano recém chegado ao continente depois da Segunda Guerra Mundial, a *política dos autores* – da qual deriva a noção de *autor no cinema* – geraria um grande desconforto tanto na França – país em que surgiram os primeiros textos tratando do assunto – quanto no restante da Europa. A noção, inicialmente vista por parte dos críticos mais experientes como desprovida de sentido, ganhou corpo na medida em que seus idealizadores – jovens na sua maioria – saíram da crítica cinematográfica e tornaram-se seus expoentes no cinema (BERNARDET, 1994).

Na discussão em torno desta noção, coube uma constante reflexão dos aspectos de produção, enredo, público, técnica, matriz, *mise en scéne*, etc., o que contribuiu para que se tornasse um conceito extremamente problemático. Responder *o que é um autor*, tomando como referência, por exemplo, as críticas cinematográficas francesas e brasileiras – como tenta fazer Jean-Claude Bernardet em *O Autor no Cinema* (1994) – produzidas nos anos 1950 e 1960, é uma tarefa demasiadamente complicada. Como conceito, ele incorpora ao extremo a impossibilidade de definição em poucas palavras. É polissêmico, plural, vaza de significados e, no caso da crítica francesa que usou largamente o termo, ele foi frequentemente utilizado no seu início com uma prerrogativa bem diferente da que chegou aos anos 1960 na própria França e, posteriormente, no Brasil.

Pensada a princípio num vínculo direto com a literatura, a noção de *autor* passou, com o tempo, a ver no campo literário o seu grande inimigo. Isto ocorre porque, segundo Bernardet, os jovens críticos franceses que lançaram a proposta da *política dos autores*, passaram a desejar um

cinema que seja cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura. [Pois] o cinema não está aí para contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele. Querem um cinema livre da trama como já queriam cineastas da Vanguarda dos anos 20 [...]. O que importa no cinema [...] é a *mise en scène*, a encenação, a direção, que só pode ser prejudicada pela literatura (BERNARDET, 1994, p. 17).

Entretanto, o mais significativo no debate envolvendo o conceito de *autor* que aparece na crítica francesa, é a evidência dada numa tomada de postura que, inclusive, será posteriormente entendida como uma forma classificatória encontrada para padronizar, marcar, singularizar uma proposta e, assim, poder dizê-la com mais clareza, ao mesmo tempo em que se pode recusá-la com mais facilidade, na medida em que se constitui uma *marca* sobre o sujeito¹⁸. A ideia de que o *autor* deve ter uma matriz em torno da qual todos os filmes seguintes deveriam ser frutos, fazendo com que ele repita “incessantemente o primeiro filme, depurando seus temas, até a máxima depuração da matriz”(BERNARDET, 1994, p. 36) é um compromisso que conduz, inevitavelmente, a uma noção construída para “prender” alguém ou alguma coisa a uma ideia. É a materialização, nas suas diversas matizes artísticas, da individualização que se faz presente na história das ideias, do conhecimento e, por extensão, da própria ciência (FOUCAULT, 2006).

Num dos poucos trabalhos existentes no Brasil em que se discute a questão do *autor* no cinema, Jean-Claude Bernardet (1994) levanta inúmeros problemas relacionados à utilização desta noção tanto na França quanto, especialmente, a sua recepção e emprego no Brasil. Na *política dos autores* que emerge da crítica francesa, Bernardet lembra que

seu método crítico visa a perceber o autor como uma unidade, é a absoluta coerência interna do sujeito que se expressa. *Je est un*. Verdadeiras muralhas são erguidas para impedir a dispersão do sujeito que só existe quando uniformemente igual a si próprio. Terrorismo do uno, da unidade, contra o diverso, o múltiplo (BERNARDET, 1994, p. 38).

Dentro da política cabe, também, uma reflexão sobre o público e os seus múltiplos interesses. Na medida em que ele passa a ter maior autonomia e poder de escolha em função

¹⁸ Ver, sobre esse assunto: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

de uma maior variedade de estilos e perspectivas cinematográficas, a reflexão em torno da “vontade de autor” gira tomando como elemento norteador a possibilidade de agradar um número grande de pessoas ou atingir pequenos grupos espalhados pelo mundo. Observando a reação do cineasta Jean Renoir a essa situação, Jean-Claude Bernardet diz que para ele “a relação com o público limita a potencialidade de expressão do autor”. É preciso, em função desta desconfortável situação da manifestação autoral, encontrar alternativas que possibilitem uma maior divulgação dos seus trabalhos. “A saída vislumbrada por Renoir para remediar esse relacionamento problemático é típica do cinema de autor: pequenos públicos em muitos países, ao invés de um grande público num único país”(BERNARDET, 1994, p. 48). O resultado desta relação conflituosa, ainda segundo Bernardet, é que

público e produtores são, assim, fatores que prejudicam a integridade do autor, a sua evolução, a sua unidade, a plena expressão e desenvolvimento da matriz, mas fatores assimiláveis pela *política* por serem fatores exteriores. A situação complica-se quando tais fatores tornam-se internos, digamos as contradições do autor. Alguns cineastas dão declarações que facilitam a tarefa dos críticos na sua busca da unidade do autor, da matriz, da coerência interna da obra e do sistema de redundância. [...] Como a unidade é o princípio de base da noção de autor no quadro da *política*, os críticos terão grande dificuldade em lidar com contradições, o trítono da *política dos autores* (BERNARDET, 1994, p. 48-50).

No Brasil, a discussão não ganha corpo durante os anos 1940 e 1950. Ela basicamente vai aparecer nos textos de Gustavo Dahl e Glauber Rocha no final dos anos 1950 e início da década seguinte. Na análise feita por Bernardet, Rubem Biáfora, B. J. Duarte, Antônio Moniz Vianna e Francisco Luís de Almeida Salles, críticos cinematográficos do Brasil que atuaram em revistas e jornais de cinema no país, o tema *política dos autores* e suas variáveis, quando aparece, está mais relacionada com a dimensão escrita da narrativa – história, argumentos, roteiro – do que propriamente voltada para as questões de matriz e técnica, elementos fundamentais para os críticos franceses. Ao que parece, não se trata de uma *re significação* da noção *autor* dentro das perspectivas estéticas do Brasil. Tanto que as análises feitas por esses críticos recaem, majoritariamente, sobre filmes estrangeiros. Sobre este assunto, inclusive, Glauber Rocha faz um comentário em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* pertinente:

A maioria dos críticos [brasileiros], em geral, se especializa em cinema americano, porque é mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações

culturais. Se o crítico é ligado a distribuidoras estrangeiras, subitamente domina um assunto particular: cinema japonês, cinema russo, cinema francês; é que, na maioria dos casos, fazendo corretagem publicitária entre seu jornal e determinada distribuidora, o crítico necessita subsistir. **Cada crítico é uma ilha;** não existe pensamento cinematográfico brasileiro e justamente por isto **não se definem os cineastas**, fontes isoladas em intenções e confusões, algumas autênticas, outras desonestas. Teoricamente, o clima é de ‘vale tudo’: a partir de 1962, o que não era chanchada virou cinema novo (ROCHA, 2003, p. 34, **grifo nosso**).

Na França, por exemplo, o que tornou possível o fortalecimento da *política dos autores*, foi exatamente a relação inversa à descrita por Glauber da crítica brasileira. Lá, em vez de ilhas, alguns críticos afinaram seus discursos em defesa de uma *política* que passou a *definir cineastas* e suas respectivas matrizes e técnicas de produção fílmica (BERNARDET, 1994).

Retornando ao livro *O Autor no Cinema*, sobre Rubem Biáfora, de forma mais particular, Bernardet vai dizer que o seu pensamento não se direciona para a questão da autoria, “pelo menos no sentido proposto pela crítica francesa”(BERNARDET, 1994, p. 75). Em relação a B. J. Duarte, é um “crítico muito mais próximo do pensamento francês que Biáfora. Não é, porém, o que revelam seus textos”. Sobre a presença do termo *autor*, “comparece nos seus textos com moderada freqüência e praticamente nunca com destaque”(BERNARDET, 1994, p. 75-76). Por fim, sobre os textos de Antônio Moniz Viana, nos anos 1960 “mostrarão uma aproximação mais clara da ideologia da política dos autores, mas também assinalarão movimentos de distanciamento” (BERNARDET, 1994, p. 85). Resumindo, a noção só ganha corpo, de fato, nos textos de Gustavo Dahl e Glauber Rocha. Isso porque nos artigos de Walter Hugo Khouri e Paulo Emílio Sales Gomes – que Bernardet também comenta – as questões levantadas em relação à noção de *autor* aparecem vagamente ou desarticuladas se tomadas como referência as propostas da crítica francesa.

A análise que Bernardet faz sobre as críticas de Glauber atinentes à noção de *autor* já coloca em evidência muitas das questões levantadas por este trabalho. Segundo Bernardet, a postura de Glauber em relação à *política dos autores* tem haver com uma dimensão revolucionária, pois para o cineasta, o cinema é uma manifestação artística que também tem a pretensão de refletir sobre a realidade social, inclusive com possibilidades de intervenção direta nela. Para que isso aconteça, entretanto, é fundamental que o autor seja dotado de uma postura ideológica e política, o que, possivelmente, já representa um ponto de distanciamento com o universo cinematográfico de viés comercial e industrial. Ao abraçar esta noção,

Glauber embute nela a “recusa da indústria, dos estúdios e da linguagem convencional que afastam o cinema da realidade”(BERNARDET, 1994, p. 140-141). A postura autoral estaria, em suma, presente na utilização de recursos cinematográficos não industriais e no afastamento das fórmulas comerciais.

O autor precisa apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório – equipe mínima. O resto é liberdade e *mise en scène*. Só assim o autor pode livrar-se das convenções e encontrar a realidade “numa visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente”. Aprender cinema é aprender a realidade: “o cinema não é instrumento, o cinema é uma ontologia”(BERNARDET, 1994, p. 140)¹⁹.

Ao fazer tal investida sobre a noção de *autor*, Glauber repensa a ideia não tomando essencialmente a visão francesa, mas atribuindo a ela um sentido que coubesse a concepção de *Cinema Brasileiro* que ele abraçava e viria a se tornar peça fundamental na discursividade em torno dele próprio. O ponto principal que gira em torno da condição de *autor*, portanto, não diz respeito aos embates ou posicionamentos contrários ou a favor, gerados na crítica brasileira – poucos, segundo Bernardet. Mas diz respeito há algo que o próprio Jean-Claude Bernardet já salientou em *O Autor no Cinema*: “a partir do conceito de autor [Glauber] reorganiza retrospectivamente toda a história do cinema” (BERNARDET, 1994, p. 144). É nesse sentido que conceitos como “realidade, verdade e moral, estruturalmente associados ao de autor na concepção de Glauber [vão] organizar sua revisão do cinema brasileiro” (BERNARDET, 1994, p. 147).

As análises de Bernardet sobre a questão do *autor* em Glauber permitem, de certa forma, referendar o que já foi dito anteriormente sobre o interesse deste trabalho de não descrever quem foi o cineasta para, a partir daí, recontar a narrativa sobre seus filmes e suas críticas. Da mesma forma, o desejo de não centrar as discussões na forma como os críticos o viram ou reproduziram a sua imagem. Mas, a partir do livro de Bernardet, é possível pensar em procurar “as regras através das quais [Glauber Rocha formou] um certo número de conceitos ou de contextos teóricos que se podem encontrar em seus textos” e que permitem entender a noção de *Cinema Brasileiro Moderno* como um elemento discursivamente elaborado para dar sentido a uma narrativa histórica, essa que insere Glauber como figura central do *Cinema Brasileiro* (FOUCAULT, 2006, p. 266).

¹⁹ As citações no interior deste fragmento são passagens de textos de Glauber não identificadas por Bernardet.

Deixando um pouco de lado o livro de Bernardet, considero fundamental retomar a discussão tomando como referência os próprios textos de Glauber. Entre eles, a noção de *autor* aparece de forma mais consistente e elaborada na apresentação do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*²⁰. É usado, inicialmente, numa tentativa de descrever a imagem que os *autores* carregam no Brasil. Para Glauber, eles são vistos como “sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo”. Numa análise rápida, ele diz que este gesto serve para se esmagar com facilidade o seu poder de barganha e as suas possibilidades visuais e estéticas (ROCHA, 2003, p. 34). À frente, ressaltando o valor do *autor*, Glauber retoma o debate agora tomando como referência os críticos franceses e diz, numa clara alusão a esta crítica, que “o ‘autor’ no cinema é um termo criado pela nova crítica para situar o cineasta como o poeta, o pintor, o ficcionista, autores que possuem determinações específicas”(ROCHA, 2003, p. 35). No embate entre o *cinema comercial* e *cinema de autor*, Glauber idealiza um novo sujeito, fruto, também, do caráter revolucionário do seu tempo e de uma postura não alienada. “O advento do ‘autor’, como substantivo do ser criador de filmes, inaugura um novo artista em nosso tempo”. Alguém que procura enxergar a realidade social sem as distorções dos produtos cinematográficos industrializados, tais como estúdio, maquiagens, clichês, etc.

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 cenografias de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam a moral burguesa e conservadora? Como pode um ator forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos formativos dos clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta e insolente (ROCHA, 2003, p. 36).

Ora, a partir desta perspectiva de análise da *noção de autor*, e tomando como exemplo, ainda, o livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, de Glauber Rocha, é possível entendê-los como a manifestação de um desejo de construção de uma perspectiva histórica sobre o *Cinema Brasileiro*. Evidentemente, esta constatação não é de tudo novo. Como já dito em

²⁰ Bernardet lembra que antes de aparecer no livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, a noção de *autor* é discutida por Glauber em um ensaio chamado *O diretor (ou o autor)*, mas que este texto constitui-se, na verdade, de um “pequeno ensaio [que pode] ser considerado uma espécie de manifesto de cinema de autor no quadro do Cinema Novo” (BERNARDET, 1994, p. 139).

outras partes deste texto, alguns críticos de Glauber já apresentaram de forma bastante convincente o esforço tomado pelo cineasta baiano na tentativa de construir uma narrativa histórica que se desdobrasse em situações carregadas de evidências de sua significativa participação no cinema nacional. O gesto de Glauber e, também, o do crítico Paulo Emílio Sales Gomes, não evidenciam apenas tomadas de postura em relação ao nosso cinema. Seus textos e livros não correspondem apenas a pontos de vista sobre filmes e críticos, narrativas históricas e comentários sobre premiações de filmes. Não se trata, apenas, de fazer uma *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* ou situar o *Cinema Brasileiro* num trajeto marcado pelo *subdesenvolvimento cultural*, mas, ao fazer isso, eles tornam possível a construção da própria noção de *Cinema Brasileiro Moderno* desenvolvida posteriormente. A *função autor*, neste caso, opera na associação a uma categoria definida como *fundadora de discursividade*, pois a sua “função de autor excede sua própria obra”(FOUCAULT, 2006, p. 281). *Fundadores de discursividade*, também, porque são críticos que, a despeito de sua maneira de escrever e articular conceitos, produziram, além de inúmeros textos e livros, possibilidades e regras de “formação de outros textos”. E, neste sentido, “estabeleceram uma possibilidade infinita de discursos” (FOUCAULT, 2006, p. 280-281).

Ao se indagar sobre quais os meandros da relação poder/saber se insere a ideia de *função autor* no campo literário e sua extensão na dimensão escrita, o filosofo e historiador francês Michel Foucault permite enxergar algumas questões sobre os textos e livros de Glauber Rocha, Paulo Emílio e Ismail Xavier, por exemplo. No caso especial de Glauber, é possível, ainda, estender a discussão para a própria noção de *autor* que torna concreta a sua existência em filmes, muito embora seja preciso reconhecer que ao praticar tal análise, o que se pretende é colocar o conceito *foucaultiano* em movimento, se beneficiando de sua existência conceitual, mas alargando o seu campo de interlocução, tomando agora como propósito de discussão o domínio cinematográfico. Dito de outra forma, ao tentar compreender como a noção de *autor* trabalhada por Glauber para dar sentido aos seus textos e filmes, especialmente, foi elaborada a partir das reflexões em torno de obras cinematográficas, beneficio-me da noção *função de autor* proposta por Foucault não para utilizá-la como escopo de análise da noção de *autor no cinema*, mas por que ela suscita algumas questões que considero atinentes – ao colocar o conceito em movimento – à problemática relacionada ao cinema.

Primeiro, ao traçar os pontos principais de compreensão do conceito de *autor*, Glauber marca os sujeitos pertencentes a esta categoria como dotados de uma individualidade que

procura apagar ou reduzir outras interpretações sobre os filmes e seus realizadores. Sobre os *autores*, passa a ser possível encontrar enunciados que já foram previamente definidos nas linhas traçadas por Glauber. Na medida em que se intensificam a circulação das ideias e as manifestações em defesa de um cinema renovado se mostram pertinentes, a noção de *autor* ganha outra dimensão, ela deixa de ser um simples conceito de análise fílmica e passa a reger boa parte dos discursos sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. Como a *função de autor* – não a noção de *autor no cinema* – munida de uma *fundação discursiva* foi pensada para entender de que forma os textos de certos *autores* tornaram-se elementos de uma discursividade capaz de gerar *regimes de verdade*, a *função de autor* consiste, portanto, no “modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 274).

Segundo, como *função classificatória*, a noção de *autor* permite compreender os textos de Glauber Rocha, Paulo Emílio e Ismail Xavier, como dotados de uma deliberada negação de filmes e diretores, na medida em que eles não inserem nas propostas estéticas e visuais definidas pela *política dos autores*, diretores e filmes que não compartilham dos mesmos propósitos narrativos, ideológicos ou mercadológicos. Esta classificação como filmes pertencentes a um grupo ou outro, também faz com que os nomes dos seus realizadores sejam impregnados de descrições não necessariamente legítimas ou autênticas. Isto por que em grande parte da *Historiografia do Cinema Brasileiro*, nomes como Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes, Mário Peixoto, Humberto Mauro, Rogério Sganzerla, entre muitos outros, já são, de saída, nomes dotados de uma imagem catalisada por inúmeros enunciados produzidos anteriormente. Estes nomes não são, portanto, simples referências a cineastas e seus filmes, mas na *prática discursiva* que aponta os espaços e lugares de cada sujeito do *Cinema Brasileiro*, o nome de qualquer um destes cineastas, “tem outras funções além das indicativas. Ele é mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição”(FOUCAULT, 2006, p. 272).

Enfim, ao trabalhar a ideia de *autor no cinema* em seus textos, Glauber Rocha procura estabelecer uma teoria capaz de explicar em linhas gerais quais os pressupostos que ele usou para construir uma narrativa histórica sobre o *Cinema Brasileiro*, mas, ao mesmo tempo, tenta assegurar com esta atitude que as interpretações que se seguem recorram a noções que legitimem a sua postura e a sua importância no cenário cinematográfico brasileiro.

Uma eficácia que pode ser evidenciada no próprio livro de Bernardet: um livro cujo título é o *Autor no Cinema*, mas que, dos oito cineastas brasileiros estudados apenas dois

fazem referência direta ao tema. O livro acaba mostrando o papel significativo que a noção desempenhou nas interpretações do *Cinema Brasileiro* e na formulação de discursividades que apontassem para Glauber Rocha como a figura principal do *Cinema Brasileiro Moderno*. A ausência de referência direta a noção de *autor* em seis críticos analisados por Bernardet, ao contrário do que parece, não mostra a pouca articulação responsável por produzir visões disformes sobre o nosso cinema, mas deixa claro que de todos os textos tratados por Bernardet, apenas os de Gustavo Dahl e Glauber produziram *enunciados* capazes de assegurar o seu lugar de destaque na *Historiografia*. E diz mais, ela denuncia que outras narrativas foram jogadas para as margens; que outros filmes deixaram de ser analisados ou foram sutilmente esquecidos para dar coesão e sentido ao *Cinema Novo* como o movimento mais significativo do *Cinema Brasileiro* e, por extensão, oferecer margem para assegurar que existiu um *Cinema Moderno* no Brasil, com conceitos que suturam as partes e tornam *verdade* o que poderia ser passível de muitas interpretações.

Um bom exemplo disso é o livro *A Utopia no Cinema Brasileiro* (2006), de Lúcia Nagib. A sua proposta, aparentemente instigante, ganha contornos de uma nova investida sobre os mesmos temas e remissões logo no primeiro capítulo. Levando em conta que este capítulo é antecedido por um prefácio de Davi Arrigucci Jr., diria, até mesmo, que o retorno aos elementos supracitados começa um pouco antes. Portanto, começemos por mais um prefácio. Davi apresenta o livro como um trabalho que vai ao encontro de um grande problema do nosso cinema, “o da utopia e seus avatares”. Que seu trabalho versa sobre assuntos variados e sem conexões aparentes, mas que encontra fios comuns na medida em que ela encontra nas questões que levanta

antecedentes históricos na vertente decisiva da tradição cinematográfica brasileira, que é o *cinema novo*, e se ramifica por toda a produção contemporânea, foco principal aqui do olhar crítico que escava a vida pública recente e em suas raízes históricas profundas os fundamentos do horizonte de suas imagens (NAGIB, 2006, p. 10, **grifo nosso**).

No decorrer do prefácio, percebemos claramente em que medida ocorre estas ramificações. Tudo deriva de Glauber! De Walter Salles a Rosemberg Cariry, mesmo, é bom ressaltar, depois da “quase paralisia de produções cinematográficas durante o governo Collor”, toda a voz de Glauber é escutada “ecoando ao longo do estudo” (NAGIB, 2006, p.

10). Se nas raízes utópicas apresentadas no cinema a matriz é Glauber, nas origens antiutópicas a principal referência é, também, o cineasta baiano:

Entretanto, é em Glauber também que ela vai buscar as raízes da anti-utopia, quando, depois da perspectiva revolucionária de *Deus e o Diabo na terra do sol*, já em *Terra em transe*, percebe as raízes da cisão: a dissociação entre a utopia e o mito edênico, que faz do Eldorado o palco da decadência burguesa, e do mar utópico, ligado à gênese do Brasil, a origem do autoritarismo e da opressão de classe no país, na visão do diretor baiano (NAGIB, 2006, p. 10-11).

Davi Arrigucci Jr. ainda termina ressaltando um aspecto não tanto enaltecedor da obra de Lúcia – evidentemente não era o seu interesse. As armadilhas que ela própria criou para o seu trabalho são escancaradas no prefácio quando Arrigucci diz que “a escolha de um ponto de vista condutor pode levar a um esquema previsível no desenvolvimento da argumentação”. Ao que ele próprio responde com uma lúcida visão do conjunto da obra: “o livro se torna um guia ágil e notável para o cinema contemporâneo brasileiro”, nada mais panorâmico do que isto (NAGIB, 2006, p. 13)! A voz que parece ecoar por trás do texto é, além da de Glauber Rocha, a de Paulo Emílio Sales Gomes.

Curioso porque Davi Arrigucci Jr. é crítico literário e doutor em Letras pela USP, tendo sido orientado por Antonio Cândido de Mello e Souza, o mesmo Antonio Cândido que “esqueceu” Gregório de Mattos na história da formação da literatura brasileira e que é propósito de pesquisa de Haroldo de Campos no livro *O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira* (CAMPOS, 1989).

Antes de entrar diretamente na obra de Lúcia Nagib, gostaria de dizer que o *Cinema Novo*, fruto das investidas estéticas, políticas e críticas de Glauber Rocha, aliada à necessidade de renovação proposta nos textos de Paulo Emílio, apoia-se numa discursividade que reverberou em inúmeras versões os ganhos e perdas, as verdades e os mitos sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* dos anos 1950 e 1960.

O que estas versões têm demonstrado num outro ponto, é que independente do interesse dos idealizadores do *Cinema Novo* ou dos críticos de cinema, tudo leva a entender que o *Cinema Brasileiro Moderno* é visto como desdobramento das questões levantadas pelo modernismo dos anos 1920, da mesma forma que tudo o que vem depois do *Cinema Novo* seria um repensar constante em torno das questões levantadas pelos cinemanovistas ou o seu projeto de cinema revolucionário.

A reverberação gerada pelo *Cinema Novo*, expressa numa parcela significativa de obras que tratam do assunto sob a designação de *Cinema Brasileiro Moderno*, tem produzido trabalhos que levam ao extremo a influência do projeto glauberiano e impedem de ver novos projetos como frutos de investidas particulares sem vínculo algum com o passado cinemanovista.

O livro de Lúcia Nagib, professora de Cinema Mundial na University of Leeds, Inglaterra, é um exemplo disso. Em *A Utopia no Cinema Brasileiro*, ela escolhe a metáfora do “melhor lugar” ou “lugar nenhum” para procurar as conexões, aparentemente mais impensáveis, envolvendo os filmes de Glauber Rocha e os seus “herdeiros” no *Cinema Brasileiro* dos anos 1990. Nesta perspectiva, Nagib coloca filmes como *Corisco e Dadá*, de Rosemberg Cariry e *Abril Despedaçado*, de Walter Salles como uma continuação, enquanto projeto de rever o sertão, do projeto cinemanovista, especialmente articulado a Glauber Rocha e a sua metáfora do mar. Nos dois casos e em vários outros tratados pela autora, seriam reações “às imagens de Glauber [que] oferecem um recurso estético seguro aos cineastas da retomada interessados em reconectar-se à nação”(NAGIB, 2006, p. 18).

Sem nenhuma reserva ou receio de comprometer suas comparações, Nagib apresenta os estilhaços do *Cinema Novo* e do projeto de Glauber Rocha, como sendo uma raiz, constantemente retomada tanto na *utopia* quanto na *antiutopia*, do *Cinema Brasileiro* dos anos 1990. Diz que procura no seu trabalho, especialmente no primeiro capítulo, “examinar a gênese e as características estéticas do mar glauberiano, movido por impulsos de afirmação e negação da utopia, e o modo como foi reapropriado pelo cinema brasileiro recente (NAGIB, 2006, p. 26).

O problema não é dizer que o *Cinema Brasileiro* recente é constituído de remissões constantes ao cinema *noir*, clássico ou, principalmente, ao *Cinema Novo*. Renato Pucci, inclusive, em trabalho comentado no início do capítulo, fez algo parecido recentemente. Mas o problema está em como isto se constituiu, com o tempo, numa espécie de “percurso necessário”, de um caminho único a seguir para ter os resultados desejados e que interessam a uma dada discursividade.

No livro de Nagib, a tríade que constitui a *formação discursiva* que orienta grande parte dos trabalhos em torno do *Cinema Brasileiro Moderno* se vê quase completa. Ismail Xavier, que trabalha em *Sertão Mar* (1983) a filmografia de Glauber vinculada à metáfora do mar como elemento político e revolucionário, é um dos autores mais recorrentes para construir o primeiro capítulo do seu livro, *Imagens do Mar*. De forma insidiosa, ela utiliza o

trabalho de Ismail para assegurar que a sua abordagem encontre uma dimensão teórica consistente. Nagib lembra, também, da *política dos autores* de Glauber Rocha e, dessa forma, ela condensa toda uma ideia sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* num trabalho que se materializa em torno de metáforas construídas por Glauber e já analisadas por Ismail Xavier. Nela, estão presentes tanto os conceitos pensados e/ou trabalhados por Glauber Rocha quanto as *estratégias narrativas* que conduziram ao livro *Cinema Brasileiro Moderno*, de Ismail Xavier, e as ideias contidas nele (NAGIB, 2006; XAVIER, 2001).

Há, portanto, Ismail Xavier sendo usado largamente no primeiro capítulo para legitimar a importância de Glauber. Há a “política dos autores” usada para assegurar que o conceito utilizado pelo cineasta baiano foi apenas empregado “como lhe convinha”²¹. Há os filmes dos anos 1990 sendo apresentados como herdeiros do projeto de Glauber. E, por fim, Nagib não poupa esforços para demonstrar que qualquer narrativa – seja ela de uma dimensão material ou metafórica – sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* tem, necessariamente, que passar por Glauber Rocha e as interpretações feitas por Ismail Xavier.

Quinze anos separam a publicação de *Revolução do Cinema Novo* e a obra de Paulo Emílio Sales Gomes que inaugurararia toda uma perspectiva de produção de textos sobre cinema no Brasil²². A recorrência a este texto de Paulo Emílio se justifica pela mesma razão da escolha de Glauber Rocha como uma figura central desta análise, ou seja, a proposta não é tomar os textos que a historiografia clássica cunhou como fundamentais para se compreender o cinema nacional, mas perceber como eles se articulam dentro de uma *formação discursiva* que une os diferentes. Não é para dizer que o *Cinema Brasileiro Moderno* é pensado sempre a partir das obras de Glauber e Paulo Emílio, mas observar como, a partir de vários enunciados, se produziu uma dada compreensão deste cinema a ponto de prevalecer na historiografia a ideia de um “movimento cinematográfico” em que as forças antagônicas se dissipavam dentro de um discurso unificador. Além disso, demonstrar que o *Cinema Brasileiro Moderno* é

²¹ Quando, na realidade, o conceito foi forjado para dar a garantia de que o seu projeto cinematográfico encontrasse respaldo na crítica estrangeira e a sua inserção no panteão da cultura brasileira estivesse garantido com um lugar de destaque.

²² O texto de Paulo Emílio a que faço referência foi publicado originalmente com o nome *70 anos de cinema brasileiro*, em 1966. Entretanto, seu nome foi posteriormente modificado para *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966* e publicado numa coletânea de três textos com o nome *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Ver: SALES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2001.

inventado a partir de uma *força discursiva* que toma os filmes de Glauber, seus escritos, suas escolhas pessoais e a de mais um punhado de críticos como portadores de um conjunto de valores capazes de estabelecer uma *verdade histórica* sobre o *Cinema Brasileiro*.

É evidente que o *Cinema Brasileiro Moderno* não se resume a Paulo Emílio e Glauber Rocha, mas eles são, como tentarei demonstrar, responsáveis por produzir uma matriz da história do cinema nacional que é responsável por dizer onde os personagens deste cinema se encontram, quais os filmes que devem ser analisados e, ainda, quais as obras que merecem destaque. Neste ponto, um dos fatores que mais chama atenção, é o fato de que muitas obras cinematográficas produzidas fora do plano discursivo montado a partir das falas de Paulo Emílio e Glauber não fazem parte do que é chamado de *Cinema Brasileiro Moderno*. Esta questão não é tão nova na esfera de inquietações que movem os pesquisadores de cinema no Brasil. Jean-Claude Bernardet, por exemplo, já levantou algumas dessas questões em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995). Por isso, ao retomá-la como propósito deste trabalho, o que se procura é dar novo alento a um debate que tenta problematizar determinadas versões sobre a *História do Cinema Brasileiro*.

Assim, ao afirmar que o peso das análises de Glauber é sentido na elaboração de muitas narrativas do *Cinema Brasileiro*, digo isso porque parto do pressuposto de que, enquanto crítico cinematográfico, ele soube construir uma imagem de si e do movimento a que pertenceu, apoiado num ponto de vista que já vinha sendo elaborando na crítica de arte no Brasil e que tem como uma das figuras mais importantes o crítico cinematográfico Paulo Emílio Sales Gomes. É dotado de um elemento certificador que vejo os escritos de Paulo Emílio em relação à produção glauberiana, isso porque observo nessas falas o começo de uma orquestraçāo no sentido de corroborar com uma construção narrativa que é, posteriormente, reeditada em muitos outros livros. Mesmo com diferenças, Paulo Emílio, Glauber Rocha e, posteriormente, Ismail Xavier, geram “condições de funcionamento de práticas discursivas específicas” que conjuram para um mesmo fim: tornar claro para os leitores e estudiosos, o único percurso a seguir nos estudos do *Cinema Brasileiro Moderno* (FOUCAULT, 2006, p. 267). Isto ocorre tanto pelo caráter fundante de discursividade que seus textos possuem, quanto pela impossibilidade de controlar até onde suas análises podem chegar. Na escrita, assim como no cinema, as interpretações fogem ao controle do *autor/diretor*²³; ela “está

²³ Sobre este assunto existe uma extensa bibliografia tanto na área específica da História, quanto na sua relação com a produção de sentidos da Escrita e com o Cinema. Ver, por exemplo: CHARTIER, Roger. *A história cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990; FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora”(FOUCAULT, 2006, p. 268).

Em um trabalho recente, Julierme Sebastião Moraes Souza tenta demonstrar a “eficácia política” da crítica de Paulo Emílio na delimitação dos campos de observação do cinema nacional (SOUZA, 2010). Para ele, esta *eficácia política* residiria, primeiramente, na existência de todo um cenário nacional favorável para receber e avaliar essas críticas. Como ele afirma, “somente nos anos de 1950 e 1960 é que [a] cultura cinematográfica nacional obteve, de fato, maior peso e tem sua legitimação como atividade cultural, propiciando, assim, um expressivo desenvolvimento dos estudos de cinema em nosso país”(SOUZA, 2010, p. 77).

Com essa configuração, é possível observar que a profissionalização da crítica cinematográfica, juntamente à criação de vários cineclubes, e, bem como, os suplementos literários dos jornais de grande circulação, são elementos que, no conjunto, “produziram um maior desenvolvimento da cultura cinematográfica nacional”(SOUZA, 2010, p. 78).

Em síntese, o que Julierme propôs foi fazer uma leitura da obra de Paulo Emílio tentando dar evidência ao *lugar social* que ele ocupava e de que forma isso influenciou na sua escrita, além de levantar a possibilidade de que a obra de Paulo Emílio tenha se tornado um “marco” diante do qual grande parte do que se escreveu sobre cinema no Brasil tomou como referência seus planos de análises. A partir do trabalho de Julierme é possível constatar que em parte considerável da *Historiografia do Cinema Brasileiro*, muitos elementos teriam se cristalizado porque, em grande medida, não passaram de uma “constante reprodução da perspectiva de história elaborada por Paulo Emílio”(SOUZA, 2010, p. 12).

Como Julierme procura encontrar uma “memória histórica” do *Cinema Brasileiro*, a obra de Paulo Emílio se apresenta como o *lócus* inicial de uma perspectiva ainda muito viva de produção acadêmica no Brasil, mas que tratou de marcar os lugares de cada personagem, jogando para a margem tudo o que não fosse agregador à formação desta memória do *Cinema Brasileiro*. Pois dotado de uma posição autoral e exercendo, sobremaneira, a *função de autor*, o nome de Paulo Emílio deixou de ser um simples elemento dentro de uma cadeia discursiva, para exercer certa função em relação a ela: assegurar “uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a

de Janeiro: Paz e Terra, 1992; FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si”(FOUCAULT, 2006, p. 273). O próprio pesquisador afirma na apresentação do seu trabalho que

encarar criticamente a história do cinema nacional elaborada por Paulo Emílio consiste em interrogar o passado sobre as razões pelas quais alguns acontecimentos ganham a conotação de fatos absolutos ou inegáveis, pois a reiteração de determinada interpretação geralmente redefine a memória com a qual tomamos contato, sendo essa um resultado de lutas de poder ao longo do processo histórico (SOUZA, 2010, p. 21).

Partindo desta afirmação, é preciso reconhecer, primeiramente, que Paulo Emílio Salles Gomes tornou-se um dos críticos mais recorrentes nos trabalhos sobre cinema no Brasil. Sua importância como crítico cinematográfico começa a ter destaque na medida em que ocupa os espaços da mídia jornalística, da representação institucional (na cinemateca brasileira) e da academia. A sua atuação na revista *Clima*, que circulou no Brasil entre 1941 e 1944, o aproximou de um grupo de intelectuais que já atuavam na USP e nos quadros culturais da cidade de São Paulo. Ao lado de Antonio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Gilda de Melo e Souza e Ruy Coelho, Paulo Emílio não só contribui com críticas de cinema, mas, junto aos demais, seriam responsáveis por uma renovação da crítica nacional (SOUZA, 2010).

Posteriormente, tem suas críticas publicadas no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* o que, também, contribuiria significativamente para construir a sua imagem de importante crítico cinematográfico. O canal aberto para Paulo Emílio na revista *Clima*, a sua constante atuação no *Estado de São Paulo* e a sua posterior inserção nos meios universitários, como professor e orientador de trabalhos acadêmicos, da a ele a possibilidade de que seus textos sejam lidos com o respaldo de alguém que ocupa os principais espaços da crítica de arte do Brasil.

A aproximação de Paulo Emílio com o grupo de cineastas do *Cinema Novo* faz-se em torno da defesa de algumas questões em comum. No final dos anos 1950, entre as atividades na *Cinemateca Brasileira* – onde foi, inclusive, um de seus principais fundadores – atuou como professor universitário e continuou suas atividades de crítico cinematográfico. Foi em torno da questão da defesa do *Cinema Brasileiro* que se “aproximou da geração do *Cinema Novo*, que o considerou mentor intelectual à semelhança do que se passava na França com a *Nouvelle Vague* francesa e o crítico André Bazin”. Como veremos, o apoio de Paulo ao grupo

do *Cinema Novo*, acontece por uma ligação argumentativa onde os embates levantados por ele nos jornais e nos seus textos encontravam nestes filmes a elaboração visual do que ele já tinha escrito. Talvez por isso, “além de defensor estético, o crítico se tornou o arauto das reivindicações burocráticas daqueles cineastas brasileiros perante a esfera pública”(SOUZA, 2010, p. 30).

Para que se consiga observar a “eficácia política” da crítica de Paulo Emílio é preciso compreender, portanto, o *lugar social* que ele ocupou e as *estratégias discursivas*²⁴ que orientaram a produção de sentido de suas obras. Isso porque as *estratégias* – no sentido aqui empregado – significam, simplificadamente, as maneiras de descrever os acontecimentos, recorrendo a conceitos e capazes de criar um enunciado abrangente, do tipo *Cinema Brasileiro Moderno* (FOUCAULT, 2005). Neste sentido, o lugar que ele ocupou seria, portanto, investido de uma particularidade que torna visível e comprehensível as suas críticas. Mais do que isso, a “eficácia política” de suas críticas fez-se com uma “propriedade de discurso”,

pois, em nossa sociedade (e em muitas outras, sem dúvida), a propriedade do discurso – entendida ao mesmo tempo como direito de falar, competência para compreender, acesso lícito e imediato ao *corpus* dos enunciados já formulados, capacidade, enfim, de investir esse discurso em decisões, instituições ou práticas – está reservado de fato (às vezes mesmo, de modo regulamentar) a um grupo determinado de indivíduos (FOUCAULT, 2005, p. 75).

Portanto, tomando como referência a base que oferece solidez às falas de Paulo Emílio e os argumentos utilizados na composição de suas obras, é possível identificar os componentes que dão vazão a uma linguagem cinematográfica que encontra em alguns cineastas do *Cinema Novo* os seus principais enunciadores. Glauber, notadamente, foi um dos mais eficientes.

Não é difícil de perceber, a partir do que já foi exposto, que mesmo falando de lugares sociais distintos, as falas e a atuação de Paulo Emílio e Glauber Rocha se aproximam em

²⁴ Chamo de *estratégias discursivas* o conjunto de certos tipos de enunciados que, dotados de conceitos agrupados de forma coerente, dão rigor e estabilidade para a elaboração de uma teoria. Paulo Emílio, com rigor, tem sua obra *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento* vinculada a uma perspectiva de produção acadêmica. Julierme (2010), bem como Bernardet (1995), demonstraram os vínculos conceituais que estruturam a obra de Paulo Emílio. As *estratégias discursivas*, portanto, estariam ligadas à possibilidade que ele encontrou, no âmbito da escrita, de construir seus argumentos e de dar sentido à sua narrativa sobre o *Cinema Brasileiro*.

muitos aspectos. A escrita de Paulo Emílio parece encontrar nos filmes de Glauber uma materialização de suas expectativas, ou seja, a realização de filmes onde é possível *ver* o que já era exposto por Paulo fazia algum tempo. Por sua vez, salta aos olhos as deliberadas críticas que Glauber faz às chanchadas e ao cinema estrangeiro e que o aproxima, como crítico, de um dos elementos mais recorrentes nos julgamentos de Paulo Emílio.

Glauber e Paulo Emílio guardam, também, uma relação de proximidade no tocante aos projetos de cinema desencadeados a partir dos anos 1960. Ismail Xavier diz que Glauber sempre se empenhou na “luta para manter vivo o cinema de autor com uma inflexão política, inserido no combate ao neocolonialismo e à hegemonia cultural dos países centrais do capitalismo”(XAVIER, 2001, p. 15). Paulo Emílio, por sua vez, tem sua obra como crítico vinculado à perspectiva de que sempre existiu, no Brasil, um atraso cultural decorrente do nosso subdesenvolvimento econômico. Glauber e Paulo se recriam enquanto se lançam como porta-vozes da *Historiografia do Cinema Brasileiro*. O projeto que Paulo Emílio lança de crítica à chanchada e de tomar o nosso subdesenvolvimento cultural como uma crítica ferrenha ao cinema estrangeiro – sobretudo, o norte-americano – é abraçado por Glauber. Senão intencionalmente, pelo menos as suas preocupações giram em torno de uma ideia central: o *Cinema Brasileiro* só pode ser entendido a partir do nosso subdesenvolvimento econômico. Paulo Emílio, no seu clássico ensaio *Pequeno Cinema Antigo*, que integra a obra *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento* (GOMES, 1996), enfatiza essa perspectiva quando diz que “o atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outra tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema”(GOMES, 1996, p. 8). Este texto de Paulo Emílio, publicado em 1969, representa uma síntese das ideias desenvolvidas pelo autor em outras ocasiões. Antes de sua publicação, já é recorrente na crítica de Paulo Emílio a ideia de que nosso atraso econômico deve prescindir como elemento que define qualquer análise do cinema nacional²⁵.

Paulo desenvolve uma ideia sobre o *Cinema Brasileiro*. Glauber se faz personagem central de um movimento que ele próprio endossa como revolucionário. Revolucionário porque, segundo o próprio Glauber, o *Cinema Novo* constituiu-se “num movimento nascido

²⁵ Sobre as críticas que Paulo Emílio faz ao nosso subdesenvolvimento articulado às nossas produções culturais, especialmente o cinema, e que antecedem a publicação do livro *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, ver, por exemplo: SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro*. 2010. 286 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

em 1960 que resgatou o cinema brasileiro de uma miséria econômica e cultural”(ROCHA, 2001, p. 35). Além de conceber o novo como algo que deseja romper com o nosso subdesenvolvimento cultural, Glauber encontra-se novamente com Paulo Emílio no desejo de “romper com as estruturas do cinema dominante”(ROCHA, 2001, p. 36). Neste sentido, passa a escolher, com o aval do “mentor intelectual do movimento”, quem estaria do lado de dentro e quem, não estando na mesma sintonia, seria mandado para o lado de fora na *revolução* empreendida pelo grupo.

Provavelmente, por isso, o Glauber do início dos anos 1980 realce o papel e a importância dos críticos dos anos 1950 dizendo que “grandes intelectuais eram os responsáveis pelas críticas nas várias áreas”, ou seja, os críticos de hoje já não respondem mais aos anseios da geração de ontem. Daí parte sua sutil irritação ao dizer que ocorre um “problema na redação dos jornais” no início dos anos 1980. “A crítica de música, literatura, cinema, artes em geral é uma crítica especializada. Anteriormente as críticas eram feitas por homens como Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Almeida Sales, **Paulo Emílio Sales Gomes**, Sábato Magaldi”(ROCHA, 2001, p. 498, **grifo nosso**)

Em *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, Paulo Emílio não só tenta apagar a importância das chanchadas – esse é, provavelmente, o elemento mais recorrente nos escritos de Paulo Emílio –, como, ao se referir às produções do início dos anos 1960, trata de assegurar que “é a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no **moderno cinema brasileiro** (GOMES, 2001, p. 81, **grifo nosso**). Notadamente no campo de identificar os nomes e assegurar a sua área de influência sobre o que se fez de melhor posteriormente, Paulo Emílio continua:

Seu quadro de excelentes diretores de fitas de enredo já é grande, tendendo sempre a aumentar dia a dia: Glauber Rocha, Paulo César Sarraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Luiz Sérgio Person, Leon Hirzman, Carlos Diegues, Sérgio Ricardo, Walter Lima Júnior... Depois de *Cinco vezes favela*, filme desigual mas revelador, produzido em 1962, tornou-se o Cinema Novo o responsável por quase todos os filmes nacionais importantes que têm aparecido nos últimos anos: *Os cafajestes*, *Porto das caixas*, *Deus e o diabo na terra do Sol*, *Os fuzis*, *Esse mundo é meu*, *Menino de engenho*, *A grande cidade*, *O desafio*, *São Paulo S.A.*, *O padre e a moça...* (GOMES, 2001, p. 81-82).

A ligação com o passado do “bom” *Cinema Brasileiro* se faria pelo encontro do cinema com uma linguagem mais bem elaborada, em que elites intelectuais e artísticas poderiam encontrar elementos para debater. “O abismo que durante décadas divorciou o cinema nacional das elites intelectuais e artísticas do país”, como afirma Paulo Emílio, geraria, agora, um novo abismo, entre o *Cinema Novo* e os “não letrados” (GOMES, 2001, p. 82).

Deste ponto é possível encontrar entre as análises de Paulo sobre os *ciclos* do *Cinema Brasileiro* e a perspectiva assumida por Glauber, vários pontos de conexão. Como já foi dito anteriormente, uma crítica recorrente nos dois diz respeito ao descrédito conferido às chanchadas. A “farsa popularesca”, como Paulo se referiu às chanchadas, por ser desprovida de conteúdos mais elaborados, sem rigor estético ou dimensão artística, seria marginalizada e passaria a representar, durante muito tempo, o que de pior se fez no cinema nacional. Na divisão que Paulo Emílio faz para explicar a história do cinema nacional, às produções populares cabem o desprezo e a composição de uma fase obscura da produção brasileira²⁶. Paulo lembra que a “confluência de interesses industriais e comerciais” solidificou a chanchada e permitiu que ela se proliferasse durante mais de quinze anos. Sem indicar nenhum tipo de remissão à fonte, ele diz que essa proliferação “repugnou aos críticos e estudiosos”, e que o final da quarta fase, delimitada por Paulo de 1933 a 1949, seria marcado pela decadência de um cinema já atrasado, por ver nas chanchadas o que havia de mais estimulante no *Cinema Brasileiro*. Ele encerra a quarta época de forma brusca e melancólica, sugerindo, sub-repticiamente, que o tempo áureo do nosso cinema já passou e que só teria ficado o gênero popularesco da chanchada: “não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional”(GOMES, 1996, p. 76)

A crítica de Paulo a essas produções era tão contundente que ele não economiza atributos e adjetivos negativos para condená-las. Depois de chamá-las de “farsa popularesca”, no artigo de 1966²⁷, o crítico encerra o texto *Pequeno Cinema Antigo*, de 1969, dizendo que “no fim da década, a produção, quantitativamente considerável, quase só apresenta filmes

²⁶ Tanto sobre a periodização da história do cinema brasileiro quanto sobre a idéia de *telos* atribuída ao nosso cinema e onde as chanchadas estariam no meio do processo entre o “clássico cinema brasileiro” e o moderno, considero como imprescindível as análises feitas por Jean-Claude Bernard, especialmente em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*. Ver: BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.

²⁷ A frase, na íntegra, é a seguinte: “A farsa popularesca cede terreno aos filmes ligeiros de Carlos Hugo Christensen ou aos melodramas modernizados de Nelson Rodrigues”(GOMES, 2001, p. 80).

vulgares, de natureza cômica ou, em número menor, sentimental” para, então, concluir que “o cinema de 1959 era **tão ruim** que, num dado momento, as expectativas se cristalizaram em torno de uma **bobagem bem-cuidada** e custosa do grupo dos arrivistas do espírito”(GOMES, 1996, p. 18, **grifo nosso**). Essa que é, por sinal, a única referência – implícita, inclusive – que o autor faz às chanchadas em todo o artigo. Depois da crítica, ele assevera que, no início da década seguinte, vivia-se no Brasil um clima de relativa euforia no tocante às produções do cinema nacional, pois já estavam “agindo os jovens desconhecidos que iriam provocar uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro da nossa cultura”(GOMES, 1996, p. 18).

Como o professor e crítico de cinema Jean-Claude Bernardet nos faz crer em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995), suplantar, negar ou silenciar dados da narrativa histórica também é uma forma de legitimar o discurso vencedor. Ao privilegiar o *Cinema Novo*, apagando as chanchadas e algumas outras produções tidas por esse grupo como menos expressivas, Paulo Emílio encontra em Glauber a materialização de toda uma construção narrativa que retoma o mito e a Idade de Ouro, fazendo-nos perceber que ao seu redor (Glauber), cabe orientar os passos do *Cinema Brasileiro Moderno*. Neste caso, “a Idade de Ouro é resposta, não na forma que teve na origem dos tempos, mas enriquecida pelo que de positivo pode extraír-se da história degradada” (BERNARDET, 1995, p. 41). Assim, a lógica de *telos* pensada por Paulo Emílio para o *Cinema Brasileiro* estaria completa. Como Bernardet já frisou, o mito fundador caberia à família Segreto, responsável por realizar – se tomarmos como referência, inclusive, a própria obra de Paulo Emílio – a primeira filmagem no/do Brasil; a Bela Época (1907-1911) seria marcada pela confluência entre o mercado produtor e exibidor, o que resultaria num “ciclo particularmente movimentado, talvez brilhante mesmo do nosso cinema nacional”(GOMES, 2001, p. 35); a decadência ficaria a cargo das chanchadas, especialmente no período compreendido entre 1933 a 1949; diante deste cenário, avalio não ser um risco afirmar que tudo isso seria seguido por uma “reviravolta” nas nossas produções, o que asseguraria o lugar de prestígio para a “ascensão” do chamado *Cinema Brasileiro Moderno* (principalmente articulado às produções do *Cinema Novo* e que tem o nome de Glauber Rocha destacado em grande parte da literatura que trata do assunto) como dotado de um sentido explicativo visto a partir desta perspectiva histórica. Bem como na pertinência dos temas e das angústias que recobrem as falas de Paulo por muito tempo e que agora se assemelhavam às propostas filmicas.

Muito embora Bernardet denuncie a visão “mítica da história do cinema brasileiro”, nas suas conclusões não há referência ao lugar que Glauber assumiu na tomada de consciência sobre os problemas do Brasil e do seu cinema nos anos 1950/1960. Digo isso porque na linha argumentativa que ele traça, caberia inserir a figura do cineasta dentro do processo histórico que foi desencadeado com o mito de nascimento e reapareceria, anos mais tarde, na figura polêmica e metafórica que foi Glauber. O arremate que Bernardet não fez – e que, com certa ousadia, foi apresentado nos parágrafos anteriores – atenderia à própria proposta de encarar a obra de Paulo Emílio como uma “profissão de fé ideológica”. A questão levantada por Bernardet que leva a essa conjectura, diz respeito aos problemas relacionados às fases de nascimento, bela época e crise do *Cinema Brasileiro* que compõe a estrutura da análise histórica feita por Paulo Emílio.

Em relação ao nascimento, as inquietações de Bernardet sobre a obra de Paulo giram em torno da possibilidade de se tomar o dia 19 de junho de 1898 como marco de nascimento do *Cinema Brasileiro*. Para ele, tal fato é marcado por muitas questões, tanto de ordem prática – será que o filme foi produzido? Se foi, será que foi exibido? – ou ideológica – pois tomar uma produção como marco inaugural é uma forma de reduzir a importância da exibição e do contato com o público. Sendo assim, “a escolha de uma filmagem como marco inaugural do cinema brasileiro, ao invés de uma projeção pública, não é ocasional: é uma profissão de fé ideológica”(BERNARDET, 1995, p. 26). Ele ainda conclui assegurando que ao assumir tal postura ideológica,

os historiadores privilegiam a produção, em detrimento da exibição e do contato com o público. Pode se ver aqui uma reação contra o *mercado*: à ocupação do mercado, respondemos falando das *coisas nossas*. E não é difícil perceber que esta data está investida pela visão corporativa que os cineastas brasileiros têm de si mesmos, e por uma filosofia que entende o cinema como sendo essencialmente a realização de filmes”(BERNARDET, 1995, p. 26-27).

Esta postura possibilitou construir em torno da família Segreto, responsável pelas primeiras exibições de filmes e por esta suposta primeira filmagem no/do Brasil, um verdadeiro marco inaugurador, fortalecendo a história em torno de um mito que é, em partes, constituído de uma verdade – por força dos argumentos – e outra sem suporte empírico. Mas, como os mitos são eficientes para acachapar verdades, Paulo Emílio certifica que “em 1898, voltando ele [Afonso Segreto] de uma de suas viagens, tirou algumas ‘vistas’ da Baía da

Guanabara com a câmera de filmar que comprara em Paris. Neste dia – domingo, 19 de junho – a bordo do paquete ‘Brésil’, nasceu o cinema brasileiro”(GOMES, 1996, p. 21). É sobre este ponto, em especial, que giram as primeiras inquietações de Jean-Claude Bernardet. O fato de não problematizar tais questões como a própria produção do filme, de tomar como irrelevante a exibição e não fazer nenhum tipo de análise sobre o acontecido tem, para Bernardet, uma intenção, a de dar crédito às produções e aos diretores, desprestigiando o público e, portanto, a exibição: “esse discurso histórico em busca de origens cinematográficas e por isso mesmo gerador de tradição tinha um destinatário e foi ouvido”(BERNARDET, 1995, p. 22). Jean-Claude Bernardet, para tornar audível o desejo de Paulo Emílio de validar a origem do *Cinema Brasileiro* numa produção, escolhe o cineasta Carlos Diegues para dar seu testemunho²⁸. Como acredito que Glauber ouviu melhor o discurso histórico das origens e se inseriu no processo de forma mais ativa e eficaz, a minha escolha recai sobre seus textos, ou, como queiram, sobre ele próprio.

Antes de voltar a atenção para Glauber, gostaria de retornar à expressão “profissão de fé ideológica”. Ao usar tal expressão, Bernardet se refere ao fato de o Brasil ser um dos poucos países em que a *historiografia do cinema* toma como elemento fundante do seu cinema a produção de um filme e não uma projeção pública. Essa constatação feita por ele ajuda a compreender um pouco as críticas que Paulo Emílio faz às chanchadas e à sua valorização do *Cinema Novo*. Enquanto as chanchadas conseguiam manter um diálogo com o público, portanto, rompendo com a lógica de que só uma boa produção teria um bom público, os filmes do *Cinema Novo*, de forma contrária, ao privilegiarem a produção, estão se afastando da valorização da exibição e do contato com o público (BERNARDET, 1995).

O fosso existente entre a produção e o mercado gerado por essa valorização, sobretudo do aspecto artístico – no caso do *Cinema Novo* – e não mercadológico, pode ser visto, também, nas próprias tematizações que estiveram presentes em boa parte dos filmes do *Cinema Novo*, notadamente na figura do intelectual. Para Bernardet,

na história do cinema brasileiro, foi o Cinema Novo que apresentou mais personagens dados às letras, personagens estes tomados como poetas ou

²⁸ O fragmento de texto de Carlos Diegues que Bernardet insere é referente à analise que ele faz do livro de Alex Viany *Introdução ao cinema brasileiro* que toma, também, essa linha argumentativa das origens: “foi um dos fatores de aproximação de toda uma geração que, com sua publicação original em 1959, tomava consciência de que havia uma certa tradição à qual nunca nos haviam remetido, por ignorância e também preconceito”(DIEGUES, Carlos. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988).

escritores, mas que são igualmente metáforas de uma intelectualidade preocupada com a revolução ou transformações sociais (BERNARDET, 1995, p. 155).

Paulo Martins – um dos protagonistas de *Terra em Transe* (1967) – talvez seja o personagem que melhor expresse a imagem deste intelectual. O seu envolvimento em discussões políticas marca uma das suas principais características, a figura de um *intelectual-militante* que é inúmeras vezes apresentado como um sujeito contraditório. Em *Terra em Transe*, filme que por várias vezes é colocado como o ponto de partida do tropicalismo²⁹, o personagem vocifera contra o governo, ataca inimigos políticos, denuncia as arbitrariedades de um governo autoritário, mas cai nas armadilhas de ser um intelectual num país onde gênio é chamado primeiro de cabotino e depois de louco (ROCHA, 2004). Entretanto, Paulo Martins condensa sobre sua imagem, a cadência do que é *ser* intelectual nos filmes do *Cinema Novo*: alguém distante das aspirações populares, reivindicando um lugar de sujeito à frente do seu tempo e temeroso frente aos rumos políticos que o país irá seguir. Paulo pode ser visto, neste sentido, como o *alter ego* do próprio Glauber, o *outro eu*, numa linguagem cinematográfica. Preocupado com as direções do governo no plano *macro*, Paulo – como os intelectuais desta estirpe – esquece que uma luta árdua se trava também na esfera do *micro*. Mas a sua condescendência com os poetas e intelectuais desta linhagem, fez com que ele alçasse, com a sua voz, à condição de poeta do seu tempo, pois representou, numa correlação fácil, o ideal de personagem, dentro de um filme complexo, que Paulo Emílio desejava fazia algum tempo. E mesmo reconhecendo que “se em determinado momento o Cinema Novo ficou órfão de público” por não se reconhecer neste tipo de personagem, para Paulo Emílio, o que preocupava era conservar “um núcleo de espectadores recrutados na *intelligentsia*”(GOMES, 1996, p. 110); mesmo que isso significasse manter setenta por cento

²⁹ Como disse, essa idéia se faz presente em vários textos, sejam eles frutos de memórias de tropicalistas ou de pesquisadores do movimento. Ismail Xavier, por exemplo, diz que *Terra em Transe* foi um “filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política”, e que “sua imagem infernal da elite do país abre espaço para o inventário irônico das regressões míticas da direita conservadora que será efetuado pelo Tropicalismo a partir de 1968” (XAVIER, 2001, p. 28); O próprio Glauber diz, em artigo de 1969, que “a partir de Terra em transe, Caetano Veloso iniciou o movimento musical tropicalista”. Como se a influência sobre este movimento fosse pouca, ele ainda diz que o filme gerou “toda uma nova discussão sobre a cultura brasileira, especialmente aquela comprometida, ou melhor, *ligada* (não me agrada o outro termo, por demagógico), ao sociopolítico, foi recolocada”(ROCHA, 2004, p. 171); Caetano Veloso, em *Verdade Tropical*, também comenta sobre a influência que sofreu a partir do filme: “se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7”(VELOSO, 1997, p. 99).

da população ao “deus-dará” das interpretações dos filmes, pois o que interessava era manter o nível do *Cinema Novo* como a “expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional”(GOMES, 1996, p. 100).

1.2 Ismail Xavier e o *Cinema Brasileiro Moderno*: Um relicário sem peças de reposição.

Como parece um lugar comum recorrer às figuras de Glauber Rocha e Paulo Emílio ao falar de *Cinema Brasileiro Moderno*, suponho que marcar novamente o lugar desta proposta como algo que não busca referendar o discurso dos dois é algo necessário. Bem como assegurar que o desejo não é mostrar o seu valor e importância, mas demonstrar que estes discursos integram, num plano maior, as sensibilidades históricas de um grupo de cineastas e críticos responsáveis por tornar dizível e visível algumas ideias que se tornaram predominantes sobre este *Cinema Brasileiro Moderno*.

Digo isto, também, porque o professor e crítico de cinema Ismail Xavier faz estas mesmas recorrências em *Cinema Brasileiro Moderno* (2001). A sua proposta é, claramente, a de inicialmente mostrar que a compreensão deste *Cinema* faz-se com o entendimento de que existia, em meados dos anos 1960, um ritmo de produção entre os diretores e as críticas de várias partes do mundo, algo como dizer que todos participavam – no Brasil e fora dele – de um grande movimento em torno de um “cinema de poesia”³⁰. Com todos os problemas que esta definição já carrega, Ismail reitera os conceitos lançados por Glauber e Paulo Emílio e torna sua análise uma reposição de visões já consagradas. Com Ismail, o *Cinema Brasileiro Moderno* encontra as definições que faltavam para assegurar os lugares na cena cultural do cinema nacional. Ele retorna aos textos de Glauber e Paulo Emílio para dar consistência aos talentos pessoais do cineasta baiano e a postura crítica de Paulo Emílio. Este retorno não é a expressão da simples reinserção de discursos em novas práticas. Mas o retorno aos textos pode designar – e neste caso, de fato, designa – um “movimento que tem sua própria especificidade e que caracteriza justamente as instaurações de discursividade”(FOUCAULT,

³⁰ Expressão de Pier Paolo Pasoline, como já foi vista no tópico anterior, que Ismail utiliza para referendar a idéia de síntese nas produções cinematográfica de estilo *moderno*. Ele diz: “foram cineastas cuja forma de exercer a sua consciência da técnica, da forma e dos modos de produção ensejou um exercício da autoria que Pier Paolo Pasoline sintetizou muito bem em sua noção de moderno como um ‘cinema de poesia’”(XAVIER, 2001, p. 15).

2006, p. 284). Este gesto me permite, por outro lado, perceber que num “retorno a” prevalece o esquecimento, manifestado na distância e na elaboração narrativa que mascara outras possibilidades históricas. Ao reconhecer esta atitude, cabe, portanto, retornar ao texto,

retorna-se ao que está marcado pelo vazio, pela ausência, pela lacuna no texto. Retorna-se a um certo vazio que o esquecimento evitou ou mascarou, que recobriu com uma falsa ou má plenitude e o retorno deve redescobrir essa lacuna e essa falta; daí o perpétuo jogo que caracteriza esses retornos à instauração discursiva – jogo que consiste em dizer por um lado: isso aí estava, bastava ler, tudo se encontra aí, seria preciso que os olhos estivessem bem fechados e os ouvidos bem tapados para que ele não seja visto nem ouvido; e, inversamente: não, não está nesta palavra aqui, nem naquela palavra ali, nenhuma das palavras visíveis e legíveis diz do que se trata agora, trata-se antes do que é dito através das palavras, em seu espaçamento, na distância que as separa (FOUCAULT, 2006, p. 284-285).

A (*re*) atualização de Ismail Xavier, portanto, é propósito de estudo tanto pela possibilidade de encontrar nela as lacunas e vazios construídos na *Historiografia do Cinema Brasileiro* como por permitir entender como os enunciados se articularam para gerar uma dada *discursividade*.

A começar pelas considerações iniciais que ele apresenta sobre a revitalização da cultura promovida pelo *Cinema Novo* ao lançar mão de conceitos e perspectivas estéticas, é sobre a impossibilidade de ver o *Cinema Brasileiro Moderno* fora do projeto *cinemanovista* e *marginal* que ele trata. Dotados de uma ação renovadora, artistas e intelectuais teriam se mobilizado em torno de algumas noções estéticas para pensar a cultura como um *lócus* revolucionário. Isto faz com que Ismail afirme que a

sintonia e contemporaneidade do Cinema Novo e do Cinema Marginal com os debates da crítica e com os filmes realizados que, tomando a prática do cinema como instância de reflexão e crítica, empenharam-se, em diferentes regiões do mundo, na criação de estilos originais que tensionaram e vitalizaram a cultura (XAVIER, 2001, p.14).

Ismail, portanto, trabalha os temas *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* como munidos de um valor que, por si só, já responderiam por qualquer justificativa em estudá-los. Algo como um valor que se atribui pelo simples fato de terem existido e projetado uma imagem de cinema revolucionário.

Quanto à composição do livro *Cinema Brasileiro Moderno* (2001), ele é composto de três artigos escritos em épocas diferentes. Como o autor afirma, apesar dos textos guardarem inflexões próprias, “compõem imagens do cinema moderno que se interpenetram”(XAVIER, 2001, p. 7). Como ele também destaca, ao primeiro texto – *O Cinema Brasileiro Moderno*, escrito em 1995 – coube uma discussão sobre a noção de *moderno* como elemento configurador das produções fílmicas no Brasil.

Deliberadamente favorável a uma compreensão do *Cinema Brasileiro* que evidencia as produções do Rio de Janeiro e de São Paulo, Ismail reitera as falas que tomam a figura de Glauber Rocha e de Paulo Emílio como os germes da compreensão do que é ser *Cinema Brasileiro Moderno*. Ao reconhecer que a avaliação do cinema nacional feita por Glauber em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, constitui-se numa tentativa de validar um processo que começa com Humberto Mauro, passa por Nelson Pereira dos Santos e desemboca no *Cinema Novo*, Ismail reitera a postura assumida por Glauber na sua obra como a de um “líder de rupturas”, ao mesmo tempo em que endossa o atributo de “inventor de tradições”(XAVIER, 2001, p. 7). Mesmo que isso seja lido, despretensiosamente, como uma denuncia, Ismail constrói para Glauber um lugar central na cena cultural brasileira. Senão, vejamos: Na explicação sobre a composição do livro, o crítico diz que o terceiro artigo “faz uma apresentação concisa do seu principal cineasta”. *Glauber e o desejo da história* – artigo publicado pela primeira vez em 1987, no livro *Le cinema brésilien* – não é só um artigo que descreve e analisa as produções de Glauber Rocha entre *O pátio* (1959) e a *Idade da terra* (1980), mas representa o fechamento de uma perspectiva que toma o *moderno* como argumento para dizer que o principal idealizador desta experiência cinematográfica no Brasil foi Glauber. Isto porque no conjunto de toda a obra de Ismail prevalece a ideia de *unidade* e não de *variedade*. Como predomina o interesse de mostrar que o *Cinema Brasileiro Moderno* foi dotado de uma coesão, é possível encontrar, de fato, o seu principal cineasta. Neste sentido, Glauber não seria apenas um cineasta responsável por fazer diferente, mas por marcar a história do *Cinema Brasileiro* como um verdadeiro vetor desejado pela História.

Ismail ainda tece outras considerações sobre o cineasta. Fazendo uma comparação entre traços técnicos e estilísticos envolvendo produções latino-americanas e diretores europeus, ele diz que

se a questão do realismo foi central no cinema de Leon Hirszman ou de um Luiz Sérgio Person, a alegoria e a descontinuidade marcaram o cinema de

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

Glauber, autor que inventou o próprio cinema feito de instabilidades, tateio de câmera e falas solenes, com sua *mise-en-scène* composta de rituais observados por um olhar de firme documentário (XAVIER, 2001, p. 17, **grifo nosso**).

É, portanto, no terceiro artigo que Ismail prescreve o lugar do *Cinema Brasileiro Moderno* como sendo, necessariamente, articulado aos filmes e intenções intelectuais de Glauber Rocha. O discurso de Ismail toma uma dimensão tão globalizante que ao reconhecer o cineasta como a síntese sensitiva de uma “geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta às ligações do cultural com o político”, ele joga para a margem do discurso historiográfico as posturas desvinculadas do propósito de relacionar arte/política. Numa construção da história do *Cinema Brasileiro*, que geralmente é apresentada como binária, o lado que Ismail assume neste texto, permite encontrar Glauber como o líder de uma revolução cinematográfica num “momento tenso no qual **uma geração** emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação”(XAVIER, 2001, p. 117, **grifo nosso**).

O fato de suplantar os nomes que constituíram esta *geração* já representa um mecanismo de apagamento ou redução da importância de outros cineastas e filmes. A expressão *uma geração* pode ser tão genérica que, ao mesmo tempo, pode significar tudo e nada. Pois se representa a totalidade do pensamento de uma época, nenhuma ação ou comportamento pode ser entendida como manifestadamente alheia aos interesses, uma vez que tudo seria mediado por uma sensibilidade histórica predominante em todo o grupo. Por outro lado, ao pretender ser a expressão máxima de pensamento de uma época, esta ideia apaga a diversidade, variedade e particularidades que predominam em qualquer momento da História.

Portanto, numa ótica tão pouco heterogênea dos anos 1950 e 1960 como deseja Ismail, olhar para a figura de Glauber é, fatalmente, observá-lo como o personagem capaz de sintetizar em seus filmes as experiências de centenas de sujeitos desvalidos que vivem no *terceiro mundo*; porque seus filmes reiteram o foco das questões coletivas, “sempre pensadas em grande escala, através de um teatro de ação e consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações”(XAVIER, 2001, p. 118). Observar as mudanças dos anos 1950 e 1960 sob uma

perspectiva tão homogênea que nega, inclusive, a dimensão contracultural, é negar, por si só, um pensamento fundamental para compreender as experiências humanas: elas são únicas³¹.

Mas, de fato, pensar Glauber como esse sujeito que sintetiza em seus filmes centenas de experiências é, também, como quer Ismail, pensar o seu cinema como um elemento investigativo capaz de definir o “modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação [...] endereçada a nosso tempo a partir da ótica do terceiro mundo”(XAVIER, 2001, p. 118). Negando, novamente, a dinamicidade da experiência social, Ismail faz seu arremate dizendo que

Este desejo de história e de percepção totalizante do momento exige uma figuração dramática à altura. E Glauber a procura através da cristalização do **movimento do mundo** em metáforas capazes de fornecer **a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social** (XAVIER, 2001, p. 118, grifo nosso).

Ao mesmo tempo em que fortalece a perspectiva nuclear de Glauber, Ismail, com um discurso globalizante, tenta nos fazer crer que existe no *Cinema Brasileiro Moderno* uma “variedade de estilos e inspirações”, permitindo, inclusive, que este cinema acertasse “o passo do país com os movimentos de ponta do seu tempo”(XAVIER, 2001, p. 18). Esta postura, agregada aos elementos enunciados anteriormente, sugere um olhar distorcido sobre o *Cinema Brasileiro*, pois esta variedade esbarra nos limites de espaço e tempo de que são recorrentes, principalmente, aos filmes do *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*; portanto, experiências notadamente centradas no eixo Rio-São Paulo e existentes no espaço de tempo que vai de início dos anos 1960 até meados dos anos 1970. Somente na parte final do artigo é que Ismail Xavier reconhece – embora de forma bastante discreta – que existem outros caminhos de se observar o *Cinema Brasileiro Moderno*. Seu reconhecimento, entretanto, recai em filmes produzidos a partir de 1974, como se ficasse caracterizado que, com isso, não existiram experiências anteriores em outros lugares do país. Ele diz:

outras tendências e outros autores se fizeram presentes ao longo dos anos 1970, fora de tal classificação, sempre enfim esquemática. Neste período, os dados mais característicos do cinema moderno se atualizam e se renovam com

³¹ Sobre a noção de *experiência* trabalhada aqui ver, principalmente: ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. Experiência: Uma fissura no silêncio. IN: ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *História: A arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

consistência em filmes de cineastas como Ana Carolina (*Mar de Rosas*, 1976), Carlos Alberto Prates Correia (*Perdida*, 1976, e *Cabaré Mineiro*, 1980), Jorge Bodansky/Orlando Senna (*Iracema*, 1974) e Arthur Omar (*Triste trópico*, 1974), para citar apenas o trabalho dos que, não mencionados aqui nos elencos do Novo e do Marginal, revigoraram, ao longo dos anos 1970, a pesquisa de linguagem e a busca do estilo original ao discutir a formação histórica e os problemas contemporâneos do país”(XAVIER, 2001, p. 33-34).

Bernardet, numa lúcida visão desta perspectiva distorcida, já havia afirmado que o *Cinema Novo* foi mais do Sudeste que do Brasil (BERNARDET, 1995). Por isso, também, já havia criticado a própria periodização criada por Paulo Emílio, pois ela “visa justamente a que leitores leigos e desinformados venham a se convencer da existência deste ‘cinema brasileiro’”(BERNARDET, 1995, p. 64). Portanto, uma perspectiva que atribui *unicidade* para um conjunto de filmes e cineastas, ao passo que o restante não daria conta de responder aos requisitos necessários para entrar no rol do *Cinema Brasileiro*, cabendo a eles a expressão de serem cinemas dos *Ciclos Regionais*. Tanto essa dimensão *distorcida* quanto a de *unicidade*, aparentemente se apresentam como discursos munidos de antagonismos, mas que, em vez de multiplicarem interpretações, provocam uma simbiose que funciona como um elemento catalisador capaz de dar sentido e gerar uma percepção de verdade a uma perspectiva do que é pertencer ao *Cinema Brasileiro Moderno*.

Como disse anteriormente, Ismail também recorre a Paulo Emílio. O tom que ele dá à obra do crítico, contudo, gera certo estranhamento quando comparado com a própria dinâmica das críticas de Paulo. As deliberadas críticas – já apresentadas aqui – que Paulo fez às chanchadas, ganham em Ismail uma conotação um pouco diferente. De um fenômeno que “repugnou aos críticos e aos estudiosos”(GOMES, 1996, p. 74), as chanchadas seriam elevadas, na interpretação que Ismail faz sobre a obra de Paulo, à condição de gênero que “soube, a seu modo, lidar com o atraso econômico, encontrando uma fórmula comunicativa do filme de baixo orçamento em conexão com o mercado”(XAVIER, 2001, p. 10). De uma visão de descrédito e pouco apreço com “o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional”(GOMES, 1996, p. 76), Ismail encontra nesta postura o interesse de convocar “todas as tendências a terem um lugar no processo, de modo a desenhar as linhas mestras do que poderia se observar, liminarmente, como um sistema em movimento”(XAVIER, 2001, p. 10).

Um argumento, entretanto, que pode ser levantado em contrário, é a ressalva que Paulo faz em um comentário discreto sobre as *chanchadas*. Depois de dizer que “o fenômeno [chanchada] repugnou aos críticos e estudiosos”, ele ressalta que,

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferraz... Os **personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã**: Anselmo Duarte (GOMES, 1996, p. 74, grifo nosso).

Portanto, um exame mais atento do trecho permite compreender que a “fórmula comunicativa” das chanchadas cessa na configuração de um *novo tipo de galã*. Para ressaltar, ainda, o caráter de repulsa, ele encerra o período que vai de 1933-1949 dizendo em tom de descrédito que “não há razão para esconder que nos últimos anos do período que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional”(GOMES, 1996, p. 76).

Julierme Moraes Souza, em trabalho já citado anteriormente, já havia feito algumas considerações a esse respeito³². Observando o conjunto da obra de Paulo Emílio, o elemento que se destaca em relação às *chanchadas* é, notadamente, a sua crítica sistemática. Possivelmente numa não clara insatisfação de Paulo Emílio em relação a esses filmes demonstrada numa pequena passagem de texto, tenha se sustentado o argumento de Ismail Xavier.

Quinze anos antes da publicação de *Cinema Brasileiro Moderno*, num evento realizado em Brasília com o objetivo de pensar as possibilidades de construção de um cinema independente para o Brasil, as falas, pretensamente de renovação, no máximo reafirmam posturas cristalizadas por parte da *historiografia brasileira*. O Seminário realizado na Universidade de Brasília e que resultou no livro *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro* (1986), aconteceu em setembro de 1985 e contou com a presença, entre outros, do próprio Ismail Xavier, além de Ipojuca Pontes, Pastor Vega, José Carlos Avellar e Walter Lima Júnior.

Entre os convidados para a cerimônia de abertura estão Geraldo Moraes – representando o Reitor da Unb, Cristovam Buarque –, Luis Humberto – diretor da Fundação

³² Ele diz: “[...] alguns observadores mais descuidados até podem absorver certa simpatia do crítico pelas chanchadas. Entretanto, se atentarmos ao *Panorama* em sua totalidade averiguaremos que sua urdidura é ambígua com relação aos filmes carnavalescos” (SOUZA, 2010, p. 111).

Cultural do Distrito Federal –, Carlos A. Setti – chefe do Departamento de Comunicação da Unb –, além de José Tavares de Barros – representante do Ministério da Cultura –, Gustavo Dahl e José Carlos Avellar.

Não fosse o título do Seminário – *Perspectivas Estéticas do Cinema Brasileiro* – talvez algumas expressões não soassem, aos nossos ouvidos, tão problemáticas. Ao tomar a palavra para o seu discurso de abertura, Geraldo Moraes coloca o problema do *Cinema Brasileiro* dos anos 1980 como uma questão de “identidade cultural”. Paulo Emílio é lembrado várias vezes. Numa, é identificado como vítima do esfacelamento resultante da Ditadura Militar. Noutra, é apresentado como um sujeito dotado de um pensamento que é necessário retomar, “na essência de sua contribuição como intelectual que se debruçou sobre o cinema, sua linguagem e sua função cultural”(MORAES, 1986, p. 9).

Geraldo é seguido por Luis Humberto que começa mostrando a importância da retomada dos trabalhos sobre cinema na Universidade de Brasília. Depois de discorrer rapidamente sobre um conceito demasiadamente genérico de *cultura*, ele faz um comentário, no mínimo, contraditório: “devemos entender como justa a preocupação do delineamento de **um perfil cultural** mais claro, que reflete as **múltiplas faces** de **um pensar nacional** e capaz de ser **identificado e apropriado** como um bem comum pela nação” (MORAES, 1986, p. 10, **grifo nosso**). A pergunta, simples de se fazer, é: como é possível pensar o múltiplo do cinema nacional inserido em perfis, identificações e apropriações? Sendo plural, como se suporta o peso da identificação? Adiante, ele faz valer toda uma tradição discursiva que coloca Paulo Emílio no centro da *Historiografia do Cinema Brasileiro* e insere sua narrativa como *fundadora de discursividade*. Ao falar da situação atual do *Cinema Brasileiro*, ele diz que “não podemos ser eternos depositários das sobras de sociedades mais opulentas”. O discurso de Paulo Emílio já aparece aqui com bastante força; o seguinte é, ainda, mais incisivo e compromissado. Luis Humberto continua: “o que existe na verdade é uma ânsia provinciana das pessoas e dos dirigentes culturais do país de se atrelarem a padrões já determinados, fixos e consagrados e de não assumirem o risco da descoberta do novo”(MORAES, 1986, P. 11). Ao que parece, quem se atrelou aos “padrões já determinados” foi o próprio Luis Humberto.

É evidente que reconheço o fato de que se trata de pessoas cujo envolvimento com as questões do *Cinema Brasileiro* não ocorrem na mesma dimensão de críticos como Ismail Xavier ou Jean-Claude Bernardet. Mas, ao invés de comprometer este trabalho, o que essas vozes denunciam, é o quanto está enraizada uma postura distorcida do *Cinema Brasileiro Moderno*. Estas falas demonstram que só é possível entender este *Cinema* a partir de uma

lógica discursiva que encontra em Paulo Emílio seu principal crítico e que vê nos desdobramentos de suas ideias a formulação de noções capazes de dar legitimidade ao *Cinema Novo*, Glauber Rocha e os seus elementos adjacentes. Esta postura evidencia, da mesma forma, que esta situação se apresenta assentada em falas que circulam tanto nas produções acadêmicas quanto em críticas ou opiniões publicadas em revistas, jornais e, neste caso, num evento que, pretensamente, foi pensado para discutir elementos de renovação no cinema nacional.

O título do primeiro Seminário do evento é “Cinema Brasileiro, anos 70”. Os conferencistas são Ismail Xavier e o cineasta Ipojuca Pontes. Como se trata de discutir as “perspectivas estéticas” desenvolvidas ao longo dos anos 1970 no *Cinema Brasileiro*, parece claro que remissões serão feitas aos filmes e diretores das décadas anteriores com o propósito, inclusive, de se marcar o lugar da diferença. Entretanto, para além de uma simples remissão, a fala de Ismail Xavier ganha contornos de uma *re atualização* das ideias de Glauber e, concomitantemente, a sua postura em relação à *História do Cinema Brasileiro*. Ismail até tenta fugir às categorias construídas para singularizar o cinema nacional. Denuncia os “rótulos” criados para forjar a dicotomia entre um cinema mais experimental e outro mais comprometido com o público. Sugestiona sobre o rechaçamento ou negação de experiências cinematográficas dos anos 1960, que geraram ausências na *Historiografia do Cinema Brasileiro*. Mas, mesmo assim, Ismail faz valer a sua defesa de um *Cinema Brasileiro Moderno* fruto das inquietações de Glauber quando realça que

passamos de um passado recente, aos anos sessenta, em que determinadas metáforas eram centrais, em que havia determinados pontos que condensavam a postura do cinema brasileiro diante da questão nacional e da experiência social brasileira, seja do período do cinema novo, em que o emblema da fome, a **estética da fome**, as questões relacionadas com os **problemas sociais** e uma certa postura estética de modo de trabalhar o cinema, se concentravam em torno de algo que tendia a ressaltar **conflitos na sociedade**.

Houve um período do cinema novo que pode ser lembrado a partir dessa grande metáfora que foi a **estética da fome** (MORAES, 1986, p. 15, **grifo nosso**).

A recorrência aos temas do *Cinema Novo* não parece inocente. Na verdade, novamente voltou ao historiador francês Michel Foucault por acreditar, tal qual ele, que algumas falas e textos tidos como enunciados – como considero os de Ismail –, são povoadas de margens que produzem sempre novos enunciados. Por isso, vejo os textos, livros e falas de Ismail Xavier

como dotados de um sentido capaz de gerar novos trabalhos, retomando, quase sempre, os contextos e situações definidos anteriormente por ele. Daí por que também não considero a recorrência inocente, pois, tal qual Foucault, vejo que

por mais banal que seja, por menos importante que o imaginemos em suas consequências, por mais facilmente esquecido que possa ser após sua aparição, por menos entendido ou mal decifrado que o suponhamos, um enunciado é sempre um acontecimento que nem a língua nem o sentido podem esgotar inteiramente. Trata-se de um acontecimento estranho, por certo: inicialmente porque está ligado, de um lado, a um gesto de escrita ou à articulação de uma palavra, mas, por outro lado, abre para si mesmo uma existência remanescente no campo da memória, ou na materialidade dos manuscritos, dos livros e de qualquer forma de registro; em seguida, porque é único como todo acontecimento, mas está aberto à repetição, à transformação, à reativação; finalmente, porque está ligado não apenas a situações que o provocam, e a consequências por ele ocasionadas, mas, ao mesmo tempo, e segundo uma modalidade inteiramente diferente, a enunciados que o precedem e o seguem (FOUCAULT, 2005, p. 31-32).

Construída dentro de uma perspectiva discursiva muito próxima a de Paulo Emílio, a fala de Ismail no Seminário da Unb é um verdadeiro sobrevoou em torno de algumas questões superficiais do *Cinema Brasileiro* dos anos 1970. Um legítimo *panorama* – para usar um termo que é próprio de Paulo Emílio – o qual enuncia diferenças e semelhanças entre filmes e diretores com a simples apresentação de um conceito ou outro. E assim, ele diz, por exemplo, que se trata de um filme que inclui um “diálogo com o cinema de Khoury”; ou, então, que é um filme que contém “um diálogo muito grande com determinado tipo ficcional da televisão e que mistura isso com temperos khourianos”; sobre Bressane: construiu seu “diálogo com ‘Limite’, ou com a chanchada”(MORAES, 1986, p. 19). Bom, a tomar pelas interpretações de Ismail, parece evidente que ao falar de “cinema de Khoury”, “tipo ficcional de televisão”, “tempero khourianos” e “chanchada”, esses elementos já são dados como receitas prontas para serem usadas em qualquer fala e, portanto, não merecem reflexão. A carga descritiva desses nomes e tendências já carrega, na opinião de Ismail, elementos suficientes para se identificar os filmes comentados, não sendo preciso, sequer, refletir sobre qual o cinema de Khoury se está falando? Qual tipo ficcional de televisão que se mantém o diálogo? Se toda chanchada é a mesma coisa? Nem, ao menos, se o tempero de Khoury tem sempre o mesmo sabor?

O cineasta Ipojuca Pontes, conferencista que toma a palavra depois de Ismail, parece ainda mais tocado pela *teia discursiva* construída a partir de Paulo Emílio. Começa reconhecendo que trabalhos de historiadores e críticos podem ser injustos, incompetentes ou gerar omissões. Ipojuca mostra o lugar de onde parte a sua fala – História da Arte – e qual a faixa de filmes que deseja trabalhar para, logo em seguida, fazer suas considerações iniciais sobre o assunto. A primeira observação que ele faz sobre o *Cinema Brasileiro* já carrega, sobremaneira, a visão de uma *História do Cinema* construída por Paulo Emílio. Ipojuca Pontes diz que “historicamente o cinema brasileiro tem sido um cinema colonizado e de ciclos, o que é facilmente verificável”(MORAES, 1986, p. 23). Possivelmente, o maior incômodo que esta frase provoca esteja no adjetivo “facilmente”. Ele denuncia uma armadilha retórica que tenta assegurar o passado do *Cinema Brasileiro* como um elemento *já dado* e de conhecimento de todos. Como se dissesse que o “cinema colonizado” e os “ciclos” fossem meras constatações empíricas sem nenhuma postura ideológica, política ou histórica. Na continuação da sua fala, ainda tenta justificar esta perspectiva histórica que se apresenta tão evidente para ele. Continua:

colonizado por que somos um país industrialmente recente e acho que isso deve marcar a nossa postura de desenvolvimento a partir dos anos cinqüenta, mas que sempre recebeu, pelo menos dentro do cinema e das artes, com maior ou menor dose de atraso, as informações, e, no caso do cinema, as projeções cavalares de filmes e projetos (MORAES, 1986, p. 23).

A semelhança com as ideias de Paulo Emílio salta aos olhos no fragmento acima. Embora já citado anteriormente, coloco novamente o trecho de Paulo Emílio de onde parece que Ipojuca Pontes teve a “fácil verificação” dos ciclos e, especialmente, da concepção de cinema colonizado.

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinqüenta anos do século passado e outro tanto deste é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema (GOMES, 1996, p. 8).

Ipojuca, numa nova investida sobre o aspecto “claramente verificável” dos ciclos do *Cinema Brasileiro* e da nossa colonização cultura afirma, enfaticamente, que “é **muito fácil** caracterizar o aspecto de que somos uma cinematografia colonizada e de ciclos”(MORAES,

1986, p. 24, **grifo nosso**). Como se observa, sua fala é tão comprometida com uma tradição da *Historiografia do Cinema Brasileiro* que, tal qual Ismail, ele enuncia conceitos e tendências acreditando ser isso suficiente para se compreender todo o processo histórico do cinema nacional. Reitera discursos por demais superficiais; diz, sem gerar nenhuma provocação, que “a Vera Cruz foi o pastiche de Hollywood dos anos quarenta. A chanchada, a imitação pueril das comédias musicais da Metro. O cinema novo, o herdeiro direto do neo-realismo italiano e da *nouvelle vague* francesa” (MORAES, 1986, p. 24).

Para não parecer mera especulação estes possíveis encontros entre Ipojuca e Paulo Emílio, o conferencista diz adiante, ao tratar das cópias de modelos existentes no *Cinema Brasileiro*, que

O problema paródico não é apenas um problema específico do cinema brasileiro, mas de todas as cinematografias subdesenvolvidas do mundo, exceto, segundo Paulo Emílio, as cinematografias da Índia e do mundo árabe e, ao que tudo indica, ainda segundo Paulo Emílio, por razões religiosas ou de dialeto. É difícil fazer um cinema onde há cinquenta mil dialetos” (MORAES, 1986, p. 24, **grifo nosso**).

É possível encontrar Glauber Rocha também na fala de Ipojuca. Trata-se de um Glauber da melhor estirpe revolucionária. Aquele que pensa o cinema como agente transformador, capaz de resolver problemas sociais, interferir nas esferas políticas e gerar mudanças significativas na economia. Na fala de Ipojuca, Glauber aparece quando o conferencista diz que

como o cinema é uma atividade de classe, isto é, ele também está subordinado às lutas de classe, às dissidências e aos jogos de toda natureza, muitas vezes cineastas em atividade nesse período foram praticamente expelidos da atividade a partir exatamente dessa ação injusta e discriminatória da intervenção indébita.

[...]

A meu ver, é isso que é fundamental hoje no cinema brasileiro e que pode refletir um comportamento estético. Evidentemente, a postura do cineasta é uma postura política (MORAES, 1986, p. 26-27).

Seguem muitos outros exemplos que podem ser usados para dizer, resumidamente, que a matriz histórica sobre o qual os discursos se sustentam, suturam as opiniões, ideias, contextos e conceitos de Paulo Emílio Sales Gomes e Glauber Rocha. A figura de Ismail

Xavier se apresenta neste momento como o crítico e pesquisador que começa a articular suas falas em torno desta perspectiva. Quando publica, em 2001, o livro *Cinema Brasileiro Moderno*, de saída já tinha a garantia de que os textos publicados separadamente antes já eram decisivos na elaboração de novos trabalhos que tomassem como propósito o cinema dos anos 1950 até 1980. Sua fala no Seminário ocorrido na metade dos anos 1980, juntamente à fala de Ipojuca Pontes, Geraldo Moraes e Luis Humberto, são significativos porque demonstram a cadência discursiva que tomava corpo naquela época e que será reafirmada outras vezes por Ismail até consolidar sua postura em *Cinema Brasileiro Moderno*. Enquanto *enunciado*, eles são responsáveis tanto por validar as opiniões precedentes quanto por influenciar nas que se seguem. Basta lembrar, como é enfaticamente ressaltado por quase todos os conferencista, que o tema “cinema” voltava a ser propósito de debates, especialmente na Unb, naquele momento. Portanto, para além de um simples Seminário que discute *Perspectivas Estéticas* para o *Cinema Brasileiro*, o evento de Brasília mostra, com clarividência, quais as prerrogativas que os críticos, pesquisadores e professores envolvidos na intenção de pensar a renovação deste *Cinema*, gostariam de ver sendo utilizadas nos trabalhos acadêmicos e nas opiniões públicas daí para frente. Trata-se de definir e apresentar as linhas, conceitos, ideias e tradições cinematográficas que merecem ser sempre lembradas, mesmo que isso signifique simplificar e reduzir ao máximo os embates para se ter uma visão unificadora do processo.

Concretamente o que temos até aqui, portanto, é uma tensão discursiva que tratou de unir o que foi colocado primeiramente como disperso. Neste cenário marcado de constantes lutas envolvendo as políticas para o *Cinema Brasileiro* e as tentativas de construir um enredo capaz de dar sentido a um processo de produção de filmes, emergiu um postura de produção historiográfica que eleva à condição de protagonistas e/ou figurantes as expressões fílmicas, os diretores e as ideias que permeiam uma noção de *Cinema Brasileiro Moderno*. Sobre esta questão, entretanto, recai o peso da identificação com nomes e conceitos que oferecem diretrizes notadamente distorcidas sobre as narrativas históricas. Escondem falas, esquecem outras posturas estéticas e lançam mão de uma narrativa que reinsere na História os mesmos nomes, filmes, diretores.

Por fim, no relicário criado por Ismail Xavier no final dos anos 1990 e início do século seguinte, construído para colocar os “santos” e defensores do *Cinema Brasileiro* e que assegurou os lugares e espaços de circulação dos discursos, cabe Glauber Rocha, Paulo Emílio, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*, *Vidas Secas* e *Terra em Transe*; mas, como o espaço é pequeno para tanta gente e ideias, Jomard Muniz de Brito, o próprio Mário Peixoto,

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

Torquato Neto, Haroldo Barradas, Arnaldo Albuquerque entre tantos outros que se lançaram na aventura de um cinema mais experimental, são, quando muito, lembrados como sujeitos pertencentes às esferas dos *Ciclos Regionais*, que não estavam articulados às principais questões estéticas e políticas do *Cinema Brasileiro*. Eis, aí, o ponto de clivagem da *discursividade*: ela institui os parâmetros dos discursos válidos, ao mesmo tempo em que joga para a margem aquilo que não lhe é útil.



CAPÍTULO II

O Glauber quando pega a realidade brasileira, que é um negócio monstruoso, ele pega de um lado conceitual. Quer dizer, ele está indiretamente filmando a realidade brasileira, porque ele está através dos conceitos.

Rogério Sganzerla, 1970.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

2. “NÃO É MAIS POSSÍVEL ESTA FESTA DE BANDEIRAS COM GUERRA E CRISTO NA MESMA POSIÇÃO...”

O *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* em perspectiva.

*Já se passaram mais de vinte anos
e ninguém ainda conseguiu dizer
direito o que foi (ou é) o cinema
novo.*

Carlos Diegues, 1981.

Muito já se escreveu sobre o cinema dos anos 1960 no Brasil e a sua influência sobre outras manifestações artísticas. De uma forma geral, as falas que constroem as tramas sobre o *Cinema Brasileiro* deste período transitam entre a euforia visual de viés intelectual-político do *Cinema Novo* e as pretensões pouco coerentes, de uma linguagem escachada e visual impactante da chamada *Estética da Avacalhação*. A cadênciça gerada por esta perspectiva dual, tutelou o *Cinema Brasileiro Moderno* como dotado de um sentido construído por meio de falas que circulavam, especialmente, no eixo Rio-São Paulo, o que provocou um apagamento de parte considerável das produções cinematográficas deste momento que foram produzidas fora destes espaços; a supressão de parte dessas produções – verificada em boa parte da *Historiografia do Cinema Brasileiro* – ocorre, entre outras razões, porque muitas delas não recorrem aos mesmos anseios, inquietações, elementos estéticos e problemas construídos pelo cinema de Estados como Rio de Janeiro e São Paulo.

A polarização apresentada quase sempre no embate entre estas duas perspectivas parece uma marca não apenas da *História do Cinema Nacional*, mas algo recorrente na *Historiografia Brasileira* que trata dos elementos artísticos e culturais que significam os anos 1960. Parece evidente, entretanto, que este conflito tem uma intenção: a meu ver, mostrar uma relativa heterogeneidade dos anos 1960 – tendo como pano de fundo as tensões geradas por dois grupos que seguiram caminhos diferentes na produção de filmes – mas que, na verdade, procura dirimir a diversidade na medida em que apresenta como únicos caminhos a seguir aqueles que dialogam com os cânones do *Cinema Novo* ou do *Marginal*. Contudo, como parte do pressuposto de que a tentativa de fortalecer uma dada discursividade pode nascer, entre outros caminhos, da repetição cadente – em vários meios de comunicação, tais como: filmes,

livros didáticos, textos acadêmicos, novelas, etc. – de uma única perspectiva, o silenciamento de outras possibilidades sugere, também, alternativas de estudo que podem romper como a lógica dualista tendo a capacidade de apresentar, neste caso, os anos 1960 como algo efetivamente plural em significados³³.

Nascido no final dos anos 1960, a partir de uma perspectiva de estardalhar com a *representação*³⁴, o *Cinema Marginal* procurou enfatizar nas suas tramas e na composição dos seus personagens dimensões psicológicas e artísticas que o *Cinema Novo* desconsiderou. Um desses aspectos – talvez o mais facilmente observável – foi o trato que os cineastas deram às questões sociais e políticas. Para muitos cinemanovistas, a luta social seria o mecanismo de passagem de uma sociedade atrasada, inclusive culturalmente, para uma mais desenvolvida, e o cinema seria um veículo dotado de uma capacidade revolucionária competente, até mesmo, para indicar os caminhos dessas ações. A luta social apresentada e instigada em muitos desses filmes é portadora, segundo alguns de seus idealizadores, de uma materialidade já presente na própria ordenação social do Brasil; este elemento, por sua vez, somado às questões artísticas que se colocavam como suporte intelectual para a mudança, seriam elementos necessários para um desdobramento político que beneficiasse a maioria da população³⁵.

Num outro sentido, ao tratar a figura do marginalizado das grandes cidades, membro proveniente das imensas distorções sociais e com pouca perspectiva de ascensão social, alguns personagens do *Cinema Marginal* não sugerem embate com o Estado nem mesmo denunciam as armadilhas do *sistema*, mas, ao contrário, permitem vislumbrar um mundo onde os homens são constituídos de valores e crenças, perspectivas e comportamentos que não são forjados pela *classe* ou pela *experiência* vivida em coletividade. Vindos de um mundo onde viver à margem significa, também, estar fora das *sensibilidades revolucionárias* do período, estes sujeitos não desejam a luta, nem anunciam o nosso subdesenvolvimento como

³³ Isso por que parte do princípio, seguindo as orientações do historiador francês Michel de Certeau, de que “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção sócio-econômico, político e cultural”. Neste sentido, é possível enxergar nos textos que sedimentam versões, ao mesmo tempo em que apagam outras possibilidades de estudo, meios de elaboração de uma narrativa marcada por interesses e “circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados, etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função deste lugar que se instauram os métodos, que se delineia uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam”(CERTEAU, 1982, p. 66-67)

³⁴ Esse ponto de vista é trabalhado, especialmente, por Fernão Ramos. Ver: RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

³⁵ Essa discussão é feita de forma mais detalhada na tese: CASTELO, Sander Cruz. *A ética revolucionária: Utopia e desgraça em Terra em Transe (1967)*. 2010. 346 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

componente para entender o nosso atraso cultural, mas exibem com orgulho uma relação de distância entre a câmera e a realidade, onde o ator assegura que “não esta ‘vivendo’ nenhum drama, mas simplesmente trabalhando num filme”(SGANZERLA, 2001, p. 30). Este cinema não nasce de um manifesto ou é portador de uma estética própria, mas aparece como uma manifestação da incredulidade com o cinema que ainda procura alienar e causar fascinação. Isto ocorre porque nestes filmes o público é convidado a pensar, a ser sujeito contributivo para a elaboração do entendimento da narrativa; agindo assim, acreditavam que “o público não precisa aceitar o filme em bloco e as idéias contidas”, pois era “preciso dar-lhe liberdade para que possa pensar e concluir por si mesmo”(SGANZERLA, 2001, p. 31).

Filmes como *O Bandido da Luz Vermelha* (1968) e *Sem essa, Aranha* (1970), diferentemente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, não contém a maquiagem do que é viver na miséria ou participar de um universo onde ser pobre e marginalizado é trazer no rosto a expressão da agonia, da descrença, do apego a valores religiosos e da falta de esperança. O que alguns filmes do *Cinema Marginal* sugerem, é que o homem é um elemento composto das mais variadas vontades e necessidades e que, portanto, as suas experiências são individuais, e não coletivas. O que parte destes filmes anunciam, também, é a emergência de um universo fílmico marcado pela tentativa de romper com os estereótipos do que é ser pobre, místico, miserável, intelectual e revolucionário no Brasil, pois estes filmes denunciam que os homens são múltiplos em significados e que eles oscilam a todo instante “incessantemente entre o pior e o melhor”. O intelectual-poeta-militante do *Cinema Novo* é substituído por outro personagem: o bandido, que avacalha os padrões comportamentais e estereótipos e lembra que “na morada dos ideais, se acotovelam, lado a lado, vingança, rancor, inveja, pulsilanimidade, mesquinhez e compassividade, solidariedade, coragem, desprendimento, magnanimidade, generosidade” (COSTA, 2005, p. 20).

Como expressão dos inúmeros conflitos apresentados nos filmes do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal*, personagens como Glauber Rocha, Paulo Emílio Sales Gomes, Rogério Sganzerla, Carlos Diegues, entre outros, trataram de escrever, produzir filmes, conceder entrevistas e fazer críticas numa tentativa de marcar o seu espaço e dotá-lo de um valor maior que os dos demais.

Nessa configuração que, na maioria das vezes, é vista como binária, dois nomes tentam apagar os outros, ao mesmo tempo em que são responsáveis por tentar imprimir sobre os anos 1960 a marca de um período conflituoso no cinema, marcado por embates, injúrias,

acusações e, o mais significativo, por cristalizar a imagem de que o *Cinema Brasileiro Moderno* só existiu em função de suas ações particulares.

2.1 Rogério Sganzerla, faroeste do Terceiro Mundo? *O Bandido da Luz Vermelha* e a experiência marginal no cinema brasileiro.

Inicialmente, quase que se convencionou – a considerar a grande incidência na *Historiografia do Cinema Brasileiro* – que é preciso assistir ao filme sem nenhuma pretensão de encontrar nele alguma coisa que se aproxime do convencional. E entenda por convenção – tomando como parâmetro a época e as sensibilidades do momento de gestação do filme – a articulação de um cinema crítico ao modelo norte-americano com uma voraz tentativa de detonar a *chanchada*. Depois é fundamental observar que além de ruptura na produção cinematográfica nacional, o filme – num argumento também de grande recorrência na mesma *historiografia* – é ponto de partida para grande parte daquilo que veio a se constituir no chamado *Cinema Marginal* brasileiro. Dessa forma, *O Bandido da Luz Vermelha*, do cineasta catarinense Rogério Sganzerla, apoia-se, dentro de parte considerável da *historiografia brasileira*, na tenacidade de romper com estilos e convenções ao mesmo tempo em que costura possibilidades estéticas que produzem, no limite, uma “estética da avacalhação”.

“Eu sei que fracassei, eu sei disso...”, vocifera o bandido numa das primeiras frases do filme. E continua, “se não dá pra fazer nada a gente avacalha”. O bandido, personagem central de uma trama urbana marcada por roubos, assassinatos, pobreza e prostituição, é, por vezes, considerado a síntese sensitiva do sujeito marginal do *Cinema Brasileiro* do final dos anos 1960, vinculado a uma produção notadamente paulista e carioca e que é comumente chamada de *Cinema Marginal*. Personagem sem destino, semianalfabeto, filho abortado de um sistema econômico pautado na exclusão, Rogério (des)constrói o personagem desejando que ele expresse um sentimento constante de distanciamento com o público.

A “desdramatização” sugerida pelo cineasta e expressa no personagem principal do filme, é tomada, geralmente, como uma das marcas desse “cinema de excessos”. Sendo assim, teria sido em meio a um tipo de sensação de desconforto com a imagem que se via na tela que o público assistiu à passagem de um cinema nacional composto de personagens que inspiram desejos, que provocam fascínios, que causam arrepios e deslumbramentos, para uma proposta

alternativa, evidenciada no anseio de romper com uma perspectiva que toma a beleza da imagem como um de seus elementos constitutivos. Uma passagem onde se via imagem cinematográfica como um instrumento capaz de gerar atrações, para outra cujo ator, por exemplo, sub-repticiamente anuncia “que não está ‘vivendo’ nenhum drama, mas simplesmente trabalhando num filme” (SGANZERLA, 2001, p. 30).

Trabalhando com uma produção de baixo custo e agressiva na apresentação de imagens de pobreza, miséria, prostitutas e crimes, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* carrega consigo o rótulo de ser integrante do *Cinema Marginal*; o primeiro de uma série de filmes que foram rotulados como pertencentes à mesma categoria. Esta categoria, por sua vez, é geralmente apresentada como tendo nascido de uma cisão com o *Cinema Novo* e, como resultado desta ruptura, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* – possivelmente a lembrança mais imediata quando se retoma o assunto – funciona como um *filme limite*, produzido como fruto de uma tensão que começava a existir naquele momento. É bem provável que por ser um dos primeiros representantes desta situação *limite* – marcado, inclusive, pela exaustão de parte dos filmes e temas do *Cinema Novo* – ele passou a ser uma importante referência para filmes produzidos posteriormente no Brasil. A expressão *filme limite*, inclusive, é usada por Sganzerla no livro *Por um cinema sem limite* (2001). Para ele, tratam-se de filmes que promoveram uma “renovação da linguagem e criatividade, destacando a figura do realiza-dor independente, motor de idéias cinematográficas”(SGANZERLA, 2001, p. 11). Utilizo esta expressão, entretanto, por considerar o filme de Sganzerla não como inaugural do ponto de vista estético ou mesmo como marco dentro de uma *História do Cinema Brasileiro*, mas por ver nele elementos de uma transição, que se deu com a permanência de alguns poucos sinais do *Cinema Novo*, mas que perderam sentido – historicamente – na medida em que outros elementos foram sensivelmente percebidos e apresentados no filme, dotando o filme de Sganzerla de uma nova reflexão sobre a sociedade brasileira.

Ismail Xavier, em *Cinema Brasileiro Moderno* (2001), chama atenção para este aspecto quando afirma que o filme de Sganzerla foi responsável por inaugurar “uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes [...]”(XAVIER, 2001, p. 66). Além disso, chama atenção para outro aspecto, o de que *O Bandido* desenha outra alegoria, pois “inspira o rótulo de ‘estética do lixo’, associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência sem o mesmo humor de Sganzerla e apresentando uma visão infernal do país” (XAVIER, 2001, p. 67). Como já foi tratado anteriormente, a obra de Ismail endossa uma dada

discursividade sobre a *história do Cinema Brasileiro* que este trabalho procura problematizar. Por isso, ao considerar *O Bandido da Luz Vermelha* como marco inaugural capaz de influenciar filmes e projetos cinematográficos, Ismail não procura colocar a película apenas no seu lugar enquanto importância, mas delimita quais são os campos de observação, críticas, padrões, estilos, enfim, os mecanismos que devem prescindir nos textos que dialogam com a noção de *Cinema Brasileiro Moderno* construída por ele.

No campo de apropriações e afastamentos a esta perspectiva, encontro o historiador Gilmar Alexandre da Silva construindo uma imagem sobre *O Bandido da Luz Vermelha* enquanto filme de transição que, acredito, aproxima-se em alguns aspectos da que chamo de *filme limite* ao mesmo tempo em que promove um distanciamento em relação às atribuições que Ismail fez do filme. Ao tratar dos jogos de interesse, colagem e bricolagem da película, Gilmar diz que, na sua própria crítica cinematográfica à época de lançamento do *Bandido da Luz Vermelha*, Sganzerla

contempla as múltiplas influências cinematográficas em dois espaços analíticos distintos: num primeiro momento, a citação explícita a determinados diretores parece estar muito mais direcionada a estabelecer uma dimensão de afastamento de outros dois diretores, àquela altura dos acontecimentos, cultuados pela crítica cinematográfica: Godard e Welles.

Entretanto, a referência explica a ambos em *O Bandido da luz vermelha* indica, a princípio, uma provocação de Sganzerla à crítica jornalística e acadêmica que, à época, debruçava-se sobre os filmes do Cinema Novo. Não é fortuita, no Manifesto redigido por Sganzerla, a pouca influência de diretores brasileiros na “colagem” de fragmentos proposta esteticamente no primeiro longa-metragem do cineasta catarinense. Não obstante ter certa admiração por Cacá Diegues, Gustavo Dahl e pelo próprio Glauber Rocha, Sganzerla está, em 1968, procurando se desligar, ao menos no discurso, dos ditames estéticos do Cinema Novo (SILVA, 2008, p. 67).

Nesta passagem, além de apresentar os mecanismos de repulsa e respeito no cinema de Sganzerla, Gilmar acaba chamando atenção para uma análise dos conceitos que encaminham as discussões sobre o *Cinema Marginal*. E mesmo revelando esta questão, é possível ainda identificá-la reverberando numa outra que, provavelmente, gera um embate ainda maior, que é a própria noção de *marginal* empregada para significar estes filmes. Mesmo a *Historiografia Brasileira* sendo dotada de uma considerável produção que trata sobre o tema, avalio que a noção de *marginal*, utilizada para inserir filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, *Sem essa, Aranha* (1970), *O Anjo Nasceu* (1969) e *Matou a Família e foi ao Cinema* (1969), merece

algumas reflexões que, também, tornarão este trabalho mais inteligível. Isso porque acredito, do mesmo modo, que fazendo ponderações a esse respeito eu possa furar o guarda-chuva sob os quais inúmeros filmes – com diversas características distintas – são alocados, permitindo, assim, entender a noção de *Cinema Marginal* como um enunciado plural de sentidos.

Um primeiro sentido para o conceito poderia ser encontrado colocando em evidência o seu aspecto mercadológico (ou, para ser mais coerente, observando a sua dimensão não-comercial). A expressão *marginal* viria a significar um conjunto de filmes que não foram tão bem recebidos no circuito comercial; em alguns casos, é bem verdade, isso se deu por forte interesse dos seus próprios realizadores. Estar “à margem” dos circuitos seria, portanto, não se deixar levar pelas necessidades e interesses do mercado e, ao mesmo tempo, produzir algo inovador que representasse, sobretudo, os interesses do diretor. Esta visão encontra apoio, também, na incorporação que alguns desses filmes fizeram de certos elementos da *contracultura*. Como a *contracultura* ganhou destaque, sobretudo na tentativa de escapar das armadilhas do *pensar* articulado a cadeias de pensamento, alguns filmes do chamado *Cinema Marginal* encontram no caráter autoral da obra a sua postura não-comercial. Não é o caso de filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, pois ele reúne elementos *contraculturais* na medida em que desvia a atenção de uma narrativa cinematográfica amparada num único domínio teórico (cinema clássico, *nouvelle vague* ou neo-realismos, por exemplo), para apresentar um universo de sustentação teórica que se manifesta de forma multifacetada, onde não é possível encontrar uma teoria explicativa, mas o diálogo com várias³⁶. A diferença, neste caso, traria como um de seus resultados mais imediatos, a interlocução que filmes desta natureza conseguem manter com o público. O próprio diretor do *Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzeira, manifestou-se a respeito desta posição – um tanto quanto contraditória – em termos da relação marginal/comercial. Em uma entrevista que concedeu para o Jornal de Brasília em 1990, ele diz:

O Bandido da Luz Vermelha foi lançado em 42 salas de cinema em São Paulo. É um filme que se pagou em uma semana. [...] Só os filmes do Mazzaropi conseguiram mais público do que *O Bandido da Luz Vermelha*. O meu cinema é popular. Não é elitista, decadente ou pedante. Tem apelo popular e tem algo fundamental que é o ritmo. Nossa aristocracia cabocla não aprendeu a rimar (SGANZERLA, meio digital, 2010).

³⁶ Aquilo que Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda chamam de *intertextualidade* (RAMOS; MIRANDA, 2000).

Na *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (2000), organizada por Fernão Ramos e Luiz Fernando Miranda, o verbete referente ao *Cinema Marginal* também faz referência a estes aspectos. Primeiro, quando diz que existem elementos estruturais nos filmes do *Cinema Marginal* que estão ausentes nas “obras-chave do Cinema Novo dos anos 60”. Entre eles estaria a presença da “ideologia da contracultura (que emerge no final da década, importada dos Estados Unidos, [e] pode ser sintetizada no horizonte ideológico de ‘sexo, droga e rock&roll’) [...]”. Para Fernão Ramos e Luiz Fernando Miranda, entretanto, este elemento estaria desligado de uma segunda característica colocada por eles como outro componente de diferenciação com o *Cinema Novo*. No meu entender, este outro aspecto guarda uma conexão muito forte com o citado anteriormente, a tal ponto de enxergá-los como pertencentes a um mesmo universo de caracterização. Senão vejamos a continuação do verbete: “[...] e a abertura para um diálogo lúdico e intertextual com o classicismo narrativo e o filme de gênero hollywoodiano”. Eles reconhecem, também, que, além do classicismo narrativo e do gênero hollywoodiano, o *Cinema Marginal* ainda dialoga com as chanchadas. Neste ínterim, quando eles colocam os filmes como um misto de gênero clássico, massificante e cheio de ironias, os autores enfatizam, novamente, o que tornam as películas dessa estirpe diferente das realizadas pelos *cinemanovistas*. Por fim, fecham a idéia central dizendo que “é dentro desse recorte intertextual afirmativo com o universo da sociedade de consumo e da comunicação de massa que *O Bandido da Luz Vermelha* nos fornece a dimensão de sua originalidade como filme-farol do Cinema Marginal”(RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 141).

Evidentemente, sei que por se tratar de um verbete, muitas questões deixam de ser colocadas ou são ditas de forma resumida. Entretanto, quando coloco em suspensão a ideia de que existe apenas um – no lugar de dois ou mais – elementos de diferenciação entre *Cinema Marginal* e *Cinema Novo* no que concerne diretamente à caracterização feita por Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, é porque considero que a incorporação dos elementos da *contracultura* se faz na própria ruptura com a ideia de uniformidade, encontrada nos filmes na simbiose de vários estilos cinematográficos. Muito possivelmente, a definição de um dos caminhos do que foi o *Cinema Marginal* no Brasil, tenha que passar pelo reconhecimento de que os filmes de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, José Mojica Marins, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla guardam semelhanças, mas, sobretudo, muitas diferenças, a ponto de soar estranho juntá-los sobre uma única definição de *Cinema Marginal* e, neste

sentido, um dos possíveis elementos de diferenciação seria a bricolagem de estilos cinematográficos encontrados em alguns deles³⁷.

Outra forma de observar o emprego da expressão *marginal* para classificar esses filmes seria pelo viés arte/comportamento. Neste sentido, a expressão representaria toda uma mudança de compreensão e valorização da arte observada a partir de uma própria mudança comportamental. *Marginal* seria, neste modo, o alternativo, aquilo que estava sendo produzido para não ser facilmente assimilado e que representasse uma ruptura e fuga a padrões sociais, artísticos e comportamentais prontamente identificados e conceituados. Vistos sob esta perspectiva, alguns filmes remetem a questões nas quais elementos *macropolíticos* desaparecem para dar evidência a questões *micropolíticas*. O ato de andar, fumar um cigarro, a linguagem agressiva e a erotização do corpo representam, metaforicamente, a emergência de uma *sociedade alternativa*, que tangencia o universo dramático sem se render aos estilos ou arquétipos sociais. Onde as escolhas não são necessariamente vinculadas aos padrões artísticos e comportamentais então em voga, mas, sim, articulam-se dentro de um universo juvenil

que se armou, metaforicamente, de bitolas de uso doméstico para combater, através de uma subversão criativa, o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, vigiou e puniu, perseguiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina (LIMA, 2007, p. 109).

Trato de forma simplificada estas duas posturas porque considero que o fundamental não é a discussão separada delas, principalmente, porque avalio que o filme de Sganzerla é melhor compreendido se visto dentro de uma proposta que tenta suturar estas perspectivas. De um lado, o filme, juntamente a toda a carga simbólica que ele representa dentro deste “cinema de excessos”, foi por vezes lembrado como o precursor das produções da “Boca do Lixo”. Ora, a própria expressão *Boca do Lixo* já transporta uma carga de negatividade que gera repulsa e desprezo por parte da crítica cinematográfica e da *Historiografia do Cinema*

³⁷ Mesmo ressaltando que o “Cinema Marginal não possui, dentro do panorama do cinema brasileiro, uma coesão interna ao estilo do Cinema Novo”, Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda comprometem demasiadamente a compreensão do *Cinema Brasileiro* ao agrupar filmes tão dispares dentro de uma mesma categoria. Evidente que começar a criar categorias para cada estilo geraria uma confusão certamente maior, entretanto, dizer que “esse modo de produção [filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*], descoberto pelos marginais, de certa forma abre as portas para a posterior filmografia erótica da *Boca do Lixo* paulista, a chamada pornochanchada” é incorrer nas mesmas avaliações negativas – que, por sua vez, geram interpretações deturpadas – citadas anteriormente, inclusive no livro *Cinema Brasileiro Moderno* (2001), de Ismail Xavier (RAMOS, MIRANDA, 2000, p. 141).

*Brasileiro*³⁸. Além disso, os filmes que fazem parte, efetivamente, da *Boca do Lixo*, representam uma proposta do *Cinema Brasileiro* de outra vertente. A associação livre do *Bandido da Luz Vermelha* a esta postura cinematográfica, produz um dos polos do embate que marca o período e que Glauber – personagem do outro polo – chama de uma “via Anti-cinema novo”(ROCHA, 2004, p. 470). Essa associação carrega, portanto, o *espectro* de algo menos importante, sem tanto crédito, com pouco significado histórico ou, talvez, reduzido a um grau de importância secundário.

Por outro lado, ao renunciar todo um desenlace do *Cinema Novo* que poderia fazer de Rogério um Glauber com formação em Godard, Orson Welles e Fellini, ele prefere delimitar o seu espaço como o da contestação ao já dado. Àquilo que já representava – por força, é bem verdade – o que de melhor se fazia no *Cinema Brasileiro*, Sganzerla rompe para dizer que o homem não deseja só revolução e que um filme não deve ser produzido com o desejo de ter a medida exata da vontade de mudança de uma sociedade; que em meio à fome e a miséria, existe alguém que se diverte e satiriza com os que têm um alto poder aquisitivo. Que inventa o cotidiano com passos deselegantes, risos desmesurados, ironias, desvios de conduta, expressões chulas, promiscuidade e devaneios.

O Bandido de Sganzerla, quem sabe por toda a carga simbólica que historicamente ele passou a representar, sugere, como propõe Ismail Xavier (2001, p. 67), uma pergunta constante: “quem sou eu?”. A pergunta, extensiva, inclusive, à dimensão do “quem sou enquanto filme”, é a questão que mantém a película integrada às duas posturas marginais apresentadas acima.

A resposta a esta pergunta – diferentemente, entretanto, da indicada por Ismail – pode ser sutilmente encontrada na tentativa de dilacerar o convencional, mas não para mostrar um personagem como “espécie de vazio onde se entulham mitos e máscaras, os clichês típicos do discurso melodramático dos meios de comunicação”(XAVIER, 2001, p. 67), e, sim, para dizer que sobre ele se inscreve uma tessitura urbana persuadida pelos seus desejos e vontades imediatas. Para dizer que ele existe sob a estirpe de um “praticante ordinário da cidade”, que inventa com seus passos, falas e atos um cotidiano cheio de descontinuidades, isso porque seu “corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que [escreve] sem poder lê-lo”; pois

³⁸ Uma das citações de Ismail Xavier apresentada neste tópico faz referência a essa associação: “Enquanto paródia feita de resíduos, enquanto olhar dirigido ao periférico e ao disforme, *O Bandido* inspira o rótulo de ‘estética do lixo’, associado posteriormente a todo um cinema agressivo que fez um inventário do grotesco e da violência sem o mesmo humor de Sganzerla e apresentando uma visão infernal do país” (XAVIER, 2001, p. 67).

sua inelegibilidade está na assinatura que muitos outros corpos fazem sobre o seu (CERTEAU, 1994, p. 171). Rogério Sganzerla cria um personagem que descaracteriza os lugares por onde passa e que, metaforicamente, denuncia com seus gestos enunciadores de individualidades, que são “os jogos dos passos que moldam os espaços. [Que] tecem lugares” (CERTEAU, 1994, p. 176) e que tornam a cidade um espaço eminentemente produzido pelas várias formas de praticá-la.

Travessos, *O Bandido* e Rogério Sganzerla se confundem na tentativa de preencher os espaços de um conflito que só é possível com a existência de um *Outro*. E Sganzerla compreendeu que o lugar do *Outro* foi exatamente o que forjaram para ele ocupar na *Historiografia do Cinema Brasileiro*, e que isso deixaria de lado toda uma atividade de crítico cinematográfico que ele foi durante anos³⁹ – centrado nas discussões de filmes e nos estilos de cineastas que ele admirava – para associar a sua imagem, verdadeiramente, a algo *menor* no *Cinema Brasileiro*. A imagem daquele que rivalizou durante algum tempo com Glauber Rocha na seara de filmes e paixões, responsáveis pela construção do enredo de conflitos necessários para sedimentar a ideia de uma multiplicidade e agitação de projetos do *Cinema Brasileiro Moderno*.

Por outro lado, Rogério Sganzerla, tal qual Glauber Rocha, procurou construir para si um espaço sob o qual seu nome recairia como elemento significativo nas narrativas sobre o *Cinema Brasileiro*. Ainda como Glauber, manipulou seus últimos escritos dando destaque aos temas que deveriam ser utilizados para entender seu pensamento. Em 2001, numa dessas tentativas, ele lança o livro que reuniria as principais evidências, caminhos e perspectivas do que seria a sua proposta – para quem desejasse entendê-la – de cinema. *Por um cinema sem limite* é um livro composto de artigos escritos para o suplemento literário do *Estado de São Paulo* e para a *Folha de São Paulo* e que contém, tal qual *Revolução do Cinema Novo*, de Glauber Rocha, uma tentativa de indicar quais os melhores textos para compreender sua forma de fazer filmes e representar o universo cinematográfico.

A postura que ele assume sob qual noção da *História do Cinema* lhe oferece suporte, é deliberadamente anunciada logo no início da obra. Para ele, desde a criação do homem, passando pelas projeções na caverna do mito platônico até a criação do cinematógrafo e deste partindo de um cinema clássico para o moderno, o que houve foi uma *evolução*. O livro

³⁹ Tal qual Paulo Emílio Sales Gomes, Rogério Sganzerla escreveu para o suplemento literário do Estado de São Paulo na década de 1960. Alguns de seus artigos dessa época fazem parte da obra que ele organizou e que foi publicada com o título de *Por um cinema sem limite* (2001).

destina-se, dessa forma, a “formar e a informar profissionais, estudantes e interessados sobre as diversas fases da evolução sintática do áudio-visual”(SGANZERLA, 2001, p. 12).

A anunciada intenção de Rogério com o livro representa, entretanto, uma das ciladas que o autor cai e que o re-conectam a uma *tradição historiográfica* mesmo que ele tente dela se esquivar. Como já foi dito outras vezes ao longo do trabalho, a visão que predomina na *historiografia clássica do cinema brasileiro* e que já foi trabalhada por Jean-Claude Bernardet (1995) é a panorâmica. Como o objetivo de “formar e informar profissionais, estudantes e interessados” recai sob uma perspectiva *evolucionista* – saindo de uma condição mais artesanal para uma mais elaborada que, subentende-se, melhor – além de ser uma “evolução sintática” – entenda-se, sucinta – é evidente que o conjunto dos textos, os comentários dos filmes e as posturas cinematográficas valorizadas irão desembocar exatamente na conjectura que ele toma como mais adequada para suas pretensões, além, é claro, de serem justamente aquelas que dão suporte às suas produções. Esse elemento é, inclusive, discretamente apontado quando, ainda na apresentação, ele diz que o cinema de sua juventude, “impressionantemente criativo” gerou a animação necessária para que colocasse em exercício a “criação cinematográfica, quase como uma comprovação prática destas teorias que só poderiam produzir milagres na tela. Minha filmografia descontínua atesta-os”(SGANZERLA, 2001, p. 12).

É quase que um lugar comum ao falar de Rogério Sganzerla e/ou *O Bandido da Luz Vermelha*, partir das influências que ele sofreu de cineastas como Orson Welles, Jean Luc Godard ou mesmo Federico Fellini⁴⁰. O que, talvez, não seja um caminho tão seguido, é o de tentar entender por que estes personagens aparecem tão vivamente nos seus textos sem que Sganzerla faça nenhuma relação direta com os seus próprios filmes. Nos artigos dos anos

⁴⁰ Para ficar apenas nos exemplos mais conhecidos e recentes, cito: sobre *O Bandido da Luz Vermelha*, Ismail diz que “se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo *kitsch* do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. Radicaliza a **matriz godardiana** naquilo que ela leva ao cinema norte-americano, do *fim noir* e de **Welles**”(XAVIER, 2001, p. 66, **grifo nosso**). Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda, também se referindo ao filme, dizem que “a fragmentação da montagem em cortes bruscos, poético ou semicarnavalizante, vinda de Glauber Rocha ou de **Godard**; a mixagem de trilhas sonoras próprias a rituais incompossíveis, trazida de *Terra em Transe* (1966); a situação básica de *Acossado* (*À bout de souffle*, 1959) e o desfecho de *O demônio das onze horas* (*Pierrot le fou*, 1965), ambos de **Godard**; o clima, angulações e movimentos de *A marca da maldade* (*The Touch of Evil*, 1948), de **Welles** [...]”(RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 511, **grifo nosso**). Mais explícito ainda é a referência de Gilmar Alexandre, quando diz que o propósito de um de seus capítulos da dissertação foi procurar apreender “as ‘citações’ explícitas de **Welles** e **Godard** em *O bandido da luz vermelha*”(SILVA, 2008, p. 23). O historiador carioca Sidney Ferreira Leite vai mais adiante, para ele a influência recai é sobre todos “os diretores filiados ao Cinema Marginal”, sendo influenciados “pelas teses de **Jean-Luc Godard** sobre a narrativa cinematográfica, isto é, filmes com começo, meio e fim, mas não necessariamente nessa ordem, produções marcadas pela ampla liberdade de criação; pelos postulados defendidos por **Orson Welles**; e, finalmente, pelo cinema moderno norte-americano, especialmente os filmes B”(LEITE, 2005, p. 105-106, **grifo nosso**).

1980 – que foram escritos, portanto, depois de boa parte de seus filmes terem sido lançados, celebrados, discutidos e criticados – que fazem parte do livro *Por um cinema sem limite*, não há nenhuma referência direta, por exemplo, a *O Bandido da Luz Vermelha. Sem Essa, Aranha*, aparece dentro de um parêntese apenas como exemplo de uma proposta estética “inventariada” por André Bazin, num texto de 1980⁴¹. O silêncio sobre os seus filmes e sua relação com os diretores que ele tanto comenta, possivelmente esteja articulado com a tentativa de se fazer personagem integrante de um movimento sem, necessariamente, se dizer pertencente a ele. Um posicionamento não tão ingênuo, embora assegurar que esta postura esteja diretamente relacionada a uma prova de sua “auto afirmação” e “desvanecimento” seja perigosa de se afirmar. Mas, ela sugere como artifício de interpretação a possibilidade de que Rogério Sganzerla tenha escolhido textos que não articulassem seus filmes a caminhos já traçados por outros, muito embora as evidências desses contatos estejam tão claramente apresentadas e discutidas. No limite, é como se Sganzerla tivesse escrito um roteiro descrevendo sua *genética intelectual*, mas com um final em aberto, que vem sendo escrito e reescrito nos trabalhos sobre o seu cinema, com algumas ressalvas, entretanto, pois são os mesmos personagens que ele indicou, as mesmas notas que ele tomou, as mesmas noções de câmera, montagem, ator e corpo. Rogério, de fato, não só defendeu *um cinema sem limite*, mas executou uma tarefa intelectual digna de um bom cineasta/crítico: não construiu nenhum tipo de *limite* – no livro que ele trata especificamente sobre o *Cinema Moderno* – para as interpretações de seus filmes – exatamente por não tratar diretamente deles. Ou seja, o canal de interpretações que ele sugere é, ao mesmo tempo, livre e controlado. É tosco porque está explicitamente apresentado, por exemplo, quando ele diz que no *Cinema Moderno* “uma das formas mais eficazes de distanciamento é aquela realizada no ator, pelo ator, através da consciência do ator de que não está ‘vivendo’ nenhum drama, mas simplesmente trabalhando num filme” e, mesmo assim, usa como referência “o bandido Giuliano do início do filme de Rosi [...]”(SGANZERLA, 2001, p. 31); ou, então, quando diz que o *Cinema Moderno* tem usado largamente da “narração unilinear do romance, concentrando-se no personagem durante um determinado momento de sua existência” e cita como exemplos, entre outros, *A provação*, de Francesco Rosi e *Alphaville*, de Godard (SGANZERLA, 2001, p. 33). É

⁴¹ A citação integral dessa passagem é: “o cinema moderno dirige-se a um realismo inesperado, tão pacientemente inventariado por André Bazin, que conjuga neo-barroquismo com pop-art, cinema verdade com o inconsciente coletivo (‘Pierrot Le Fou’, ‘De Mão no Bolso’, ‘Pugni in Tasca’, ‘Sem Essa, Aranha’) (SGANZERLA, 2001, p. 66).

inteligente porque monta uma *estratégia narrativa* sem, obrigatoriamente, se fazer interlocutor de si mesmo: permite que seus críticos façam isso por ele.

A estrutura do livro também denuncia outras armadilhas. Primeiro porque o livro não é só “uma reunião de artigos publicados no *Suplemento Literário de O Estado de São Paulo*, na década de 1960, e na década de 1980 na *Folha de São Paulo*”, como afirma o diretor. Mas é um livro composto de artigos produzidos e publicados mais precisamente entre 1964-1965, no primeiro jornal, e 1980-1981, no caso do segundo. As perguntas sugeridas a partir desta constatação são: Qual o tempo Sganzerla deseja abarcar? O desejo da totalidade sobre os anos 1960 e 1980? E a lacuna deixada pelos anos 1970?⁴² É evidente que nesta ausência existe uma ambição de deixar coeso o texto final. De marcar com tenacidade a sua postura ao mesmo tempo de crítico e cineasta, atentando para os artigos que agregam valores à sua filmografia, bem como dando coerência a produções relativamente distantes no tempo. Sob este aspecto, espera-se, com o mínimo de sensatez, que numa distância que vai de 1964, data dos primeiros textos, a 1981, data dos últimos, algum tipo de diferença se apresente na forma de abordar certos temas. Senão pela mudança da postura, pelo menos no grau de complexidade ou intensidade da abordagem. O que parece, todavia, é que a busca pela coerência prevaleceu e os artigos mantidos foram, justamente, aqueles que parecem encaminhar para uma única visão do processo.

Soa ruidoso, dessa forma, a indiferença quanto ao tempo e os artigos presentes no livro, em que o autor de um trabalho recente – já citado anteriormente – faz a ressalva sobre a produção de Sganzerla. Para ele, o resultado da obra de Sganzerla é visto como apenas mais um produto da transição do diretor/escritor entre “os escritos e as imagens, entre as palavras e as cenas”. O resultado de duas décadas de produção seria, entre outros, o lançamento do livro, em 2001: “uma coletânea de artigos seus escritos nas décadas de 1960 e 1980 (respectivamente para os jornais *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*), no livro de sua autoria intitulado *Por um cinema sem limites*” (SILVA, 2008, p. 16). O espaço de tempo de produção e significação dos artigos parece uma simples repetição da orientação dada por Sganzerla na apresentação do livro.

O problema de tal orientação não está na manipulação de ideias feitas pelo cineasta/crítico, mas na forma como a sua visão de *História do Cinema Brasileiro* começa a

⁴² A partir de 1978, como indica a *Encyclopédia do Cinema Brasileiro*, Sganzerla passou a ser “articulista bissexto da Folha de São Paulo, discorrendo sobre seus próprios temas de criação, revisitando fielmente um estável e restrito panteão pessoal de cineastas, músicos e cantores”(RAMOS; MIRANDA, 2000, p. 510).

ser reproduzida sem maiores questionamentos. Diferente de Glauber Rocha, Sganzerla não fez nenhum manifesto que antecedesse sua forma de *fazer* filmes. É bem possível, contudo, que muitos dos textos que se seguiram à exibição do *Bandido da Luz Vermelha*, e mesmo artigos produzidos e publicados mais de dez anos depois, fossem formas de manifestar a sua postura criativa em relação ao cinema e vinculação às discussões estéticas que ele utilizava.

Esses textos, entretanto, representam com agudeza a *discursividade* que ele tomou para si e os agenciamentos capazes de legitimar os filmes que fez. Num embate que gerou uma das polarizações mais conhecidas da cultura brasileira, Sganzerla encabeça o núcleo de cineastas que reagiram contra o discurso revolucionário e à estética da fome do *Cinema Novo*. Nesta seara, mesmo que sem um aparente interesse, ele foi conduzido para uma interpretação do cinema nacional que toma os seus filmes como sendo uma antípoda em relação ao que de melhor se fez no Brasil em termos de cinema, nos anos 1960 (GOMES, 1996). Situação incômoda ou não, o fato é que nos discursos que informam e trabalham a cena cultural do *Cinema Brasileiro* de meados da década de 1960, Glauber Rocha figura no centro do panteão do *Cinema Novo* enquanto Rogério Sganzerla se situa no núcleo de uma perspectiva não tão vigorosa e, por vezes, tida como menos nobre chamada de *Cinema Marginal*.

2.2 Criaturas aladas, excêntricas e disparatadas: O *transe* glauberiano que deu certo.

Em 2005, o filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, foi apresentado em uma versão restaurada. Quase um ano depois do lançamento – ocorrido, primeiramente, no Festival Internacional de Berlim e, logo em seguida, nos cinemas brasileiros – o DVD do filme começava a ser comercializado no Brasil permitindo, entre outras coisas, que o denso, longo e conflituoso debate em torno do filme – que já se prolongava por quase quarenta anos – pudesse ser *re atualizado*. Nesta nova versão, junto a *Terra em Transe*, a “edição especial” contou, ainda, com a inserção de um significativo acervo de imagens da época da filmagem bem como com depoimentos do elenco e personagens da produção do filme, além de algumas cenas inéditas.

Restaurado *Terra em Transe*, procurou-se reforçar, também, o seu valor histórico e filmico, notadamente como a síntese interpretativa de uma estética visual que se notabilizou por levantar inúmeros problemas políticos sobre o Brasil e a América Latina dos anos 1960. A

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

dimensão revolucionária que acabou se constituindo numa das principais marcas daquele momento histórico, as contradições da esquerda latina americana (especialmente a brasileira), a intelectualidade pelega, as questões sociais – sobretudo do campo –, enfim, o filme parece representar, para parte considerável dos estudiosos do assunto, todo aquele complexo e tenso cenário político dos anos 1960 envolto numa grande *Alegoria do Subdesenvolvimento*.

Partindo de uma rápida investida na *internet* à procura de notas sobre o lançamento da versão remasterizada, é possível afirmar com bastante segurança que, se existem alguns pontos que unem os críticos em relação ao relançamento do filme neste início de século XXI, estes são: primeiro, o filme é celebrado como o mais importante feito da história do cinema político brasileiro e, segundo, sem nenhuma perspectiva de ser superado.

Texto da *Revista Época* edição *on line* assinado por Cléber Eduardo. A “crítica do filme *Terra em Transe*, que estreia nos cinemas em cópia restaurada” começa por não localizar o filme como datado, nem pertencente ao plano de inquietações só dos anos 1960 e do nosso tempo, mas o coloca como um dos poucos exemplos de filmes que está numa posição interpretativa “muito adiante de nosso contexto”. Segue fazendo uma breve descrição do filme utilizando no seu enredo os elementos que, desde a aparição de *Terra em Transe* em 1967, repetidas vezes são lembrados como a base sob a qual se realizam as principais críticas e que dão respaldo à celebração da película. No texto de Cléber Eduardo não faltam referências ao povo, à imagem do poeta inserido no seu dilema existencial, nem a figura do golpe de Estado com os inúmeros dilemas dos governantes. Para encerrar, o autor lembra que o filme não é só uma referência no plano das temáticas que aborda, mas que ele “permanece, e até mais do que nunca, uma obra de subversão artística”, por isso, também, tem-se muito que “aprender com esta obra-prima” (REVISTA ÉPOCA, meio digital, 2005).

No *Jornal Folha de São Paulo*, edição também *on line*, o tom das notícias sobre a restauração do filme segue no mesmo sentido. Um dos textos – “‘Terra em transe’ em versão restaurada será lançado em abril” – além de situar a exibição desta versão no Festival Internacional de Berlim como um momento prestigiado por grande público, reitera a figura de Glauber como o núcleo em torno do qual se pensa o cinema no Brasil – especialmente o *Cinema Novo* – ao se referir da “sessão de apresentação da cópia restaurada do clássico” como sendo “do ‘pai’ do cinema novo”(FOLHA *ON LINE*, meio digital, 2005). Em outro texto publicado alguns dias antes, *Terra em Transe* já tinha sido lembrado como “um dos precursores do movimento tropicalista”(FOLHA *ON LINE*, meio digital, 2005a).

O que esses e muitos outros textos apontam, além do imenso prestígio e importância que gozam tanto Glauber como *Terra em Transe*, é que existe um lugar comum no *Cinema Brasileiro* a partir do qual tudo se pensa e se escreve. É quase certo encontrar em todos os jornais e revistas que trataram do relançamento do filme a figura de Glauber sendo apresentada como o artista revolucionário que, com sua câmera na mão, soube problematizar como ninguém – nem antes dele, nem depois – os problemas políticos e sociais do Brasil, abrindo mão do cinema de mercado para dar vazão a uma estética filmica arrojada e de difícil compreensão.

No mesmo sentido, *Terra em Transe* é, por vezes, lembrado como o marco delimitador do *Cinema Brasileiro*, pois alçado à condição de propulsor da *Tropicália* é reverenciado por conseguir fundir as contradições da política latina americana em pleno período ditatorial brasileiro. É recorrente, por isso, a imagem do filme como o melhor exemplo de condensação dos princípios do *Cinema Novo*, bem como aquele que influencia substancialmente no desencadeamento do *movimento tropicalista*. As remissões feitas a essa situação por Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, e Ismail Xavier em *Cinema Brasileiro Moderno*, possivelmente tenham sido aquelas que, recentemente, mais repetidas vezes foram utilizadas para endossar a perspectiva de que sem *Terra em Transe* a cultura brasileira teria perdido um de seus mais significativos exemplos de renovação das artes: a *Tropicália*.

É claro que inserido no processo histórico das artes em geral, o filme consegue deslocar os olhares da crítica e do público para problemas que não eram tão abordados no nosso cinema. Por isso, tanto do ponto de vista temático como estético, é inegável a abertura de caminhos que o filme gera no *Cinema Brasileiro*. Entretanto, nem Glauber nem *Terra em Transe* são colocados como “pai” e “filme síntese” de uma geração sem que isso signifique apagar do processo outros sujeitos e filmes, além de outros processos históricos e seus desdobramentos. Portanto, o que também estes textos da *Revista Época* e da *Folha de São Paulo* fazem é, em grande medida, reforçar os lugares de sujeito de cada um e apontar os caminhos que o grande público ou mesmo os leitores especializados devem seguir para entender o *Cinema Brasileiro Moderno*.

Trata-se de um espaço de tempo de aproximadamente quarenta anos que separa o lançamento de *Terra em Transe* e a sua versão restaurada. Uma restauração que é apenas uma parte de um projeto maior de revitalização de toda a obra de Glauber. Um projeto que se deu não apenas na retomada de seus filmes, mas, também, da sua produção escrita, o que resultou na publicação recente de três livros seus.

Sobre *Terra em Transe*, é preciso dizer que o caminho seguido para chegar até aqui revela outras questões problemáticas. Primeiro: produto de um cenário marcado pelas manifestações artísticas mais discutidas do século XX, o filme é tomado em alguns trabalhos como fruto das vontades pessoais de um intelectual baiano antenado com as críticas sociais mais contundentes da Europa e, por isso, desvinculado de toda uma *teia discursiva* que o antecede no Brasil. Expressões como “Glauber aparece” e “Terra em Transe surge”, denunciam as armadilhas do pensar o *Cinema Brasileiro* como um espaço de lutas já vencidas e narrativas fechadas. A desvinculação que geralmente se faz entre os escritos e filmes de Glauber em relação ao *movimento modernista brasileiro*, notadamente às ideias desenvolvidas e defendidas por Oswald de Andrade, sugerem um desconhecimento do processo histórico da cultura brasileira e/ou uma tentativa de encadear um movimento narrativo complacente com a valorização única e exclusiva do intelecto de Glauber Rocha. Além de prover as interpretações dos filmes e ações glauberianas como portadores de uma voraz necessidade de rompimento com as teorias interpretativas da cultura nacional.

O primeiro ponto, que merece uma reflexão um pouco mais aprofundada, encontra exemplo recente na tese de Sander Cruz Castelo, defendida na Universidade Federal do Ceará (UFC) no programa de doutorado em Sociologia. O autor apresenta o trabalho – intitulado *A ética revolucionária: Utopia e desgraça em Terra em Transe* (2010) – como tendo o propósito de discutir os inúmeros projetos de *revolução* que permearam a intelectualidade brasileira nos anos 1960, e por isso toma o filme de Glauber como o pretexto para demonstrar as contradições de uma possível *revolução social* no Brasil daquela época. Nas palavras do autor,

A hipótese que se defende, resumidamente, é a de que *Terra em transe*, a despeito de ter revisado as teorias da revolução brasileira vigentes na década de 60 do século passado, ousou questionar o seu caráter intrínseco, ou seja, a própria mentalidade revolucionária. Nesse sentido, não se deteve na variação das espécies, inquirindo o próprio gênero (CASTELO, 2010, p. 21).

Aparentemente, trata-se de um trabalho original, cujo resultado poderia colocar em xeque boa parte das teorias políticas e sociais que, embora nunca tenham sido efetivamente colocadas em prática, alimentaram os projetos de *revolução* tanto da intelectualidade da esquerda quanto da militância armada do Brasil. Sander Cruz Castelo descreve, sucintamente, os ideais de *revolução* presentes nos textos de Caio Prado Jr., André Gunder, Florestan

Fernandes, Rui Mauro Marini, além de Che Guevara e Franz Fanon. A proposta, portanto, procura percorrer o lastro de teorias sobre as questões sociais e políticas encontrando no filme de Glauber até a materialização das evidências de uma crise na “mentalidade revolucionária” dos anos 1960.

Os problemas, contudo, aparecem logo nas primeiras investidas sobre a figura de Glauber Rocha. Sua liderança sobre o movimento *cinemanovista* aparece sem nenhuma indagação ou provocação. Além de ser comum encontrar o *Cinema Novo* como um movimento que “surgiu” nas entradas da arte brasileira, desvinculado de um processo histórico multifacetado e envolto em pressões e limites, onde o *movimento modernista* poderia ser tomado, provavelmente, como o principal exemplo. Sander Cruz comete esses dois deslizes de uma única vez e num único parágrafo:

O **Cinema Novo surgiu**, na primeira metade da década, tempo de esquerdação do trabalhismo, proclamando a ruptura com o didatismo da estética cepecista. **Glauber Rocha, líder do movimento**, defendia cinema revolucionário na forma e no conteúdo, visão sistematizada no manifesto ‘Uma estética da fome’(CASTELO, 2010, p. 10-11, **grifo nosso**).

A própria justificativa de se trabalhar com *Terra em Transe*, além do fato de sua “clara alusão às questões políticas”, pode ser encontrada, também, no valor que o autor, naturalmente, atribui ao filme: “*Terra em transe* destacou-se no conjunto da produção cinemanovista por sintetizar suas inquietações políticas e estéticas”(CASTELO, 2010, p. 19). O “cinema novo surgiu”, “Glauber é o líder do movimento”, “*Terra em transe* é um filme síntese”; parece claro que sob estas afirmações recai toda uma carga discursiva capaz de assegurar que as críticas contrárias são inválidas ou fortuitas. Parece claro, também, a perspectiva sob a qual ele se sustenta. Isto porque sobre a importância de *Terra em Transe*, Sander Cruz recorre, em nota, a Ismail Xavier. O mesmo Ismail do *Cinema Brasileiro Moderno* apresentado no primeiro capítulo como o responsável por sedimentar uma narrativa sobre o cinema nacional em que Glauber aparece com o personagem mais imponente.

No sentido abordado por Sander Cruz, a obra de Ismail reforça a influência do filme e o seu caráter de composição sensitiva de uma estética cinematográfica em várias passagens. Numa delas ele diz que o filme é o “epítafio de uma época, autocrítica e imprecação antimperialista veemente” – essa passagem, inclusive, é utilizada como força argumentativa para a escolha do filme por Sander Cruz na sua tese. Na obra de Ismail, outras passagens

sugerem o mesmo percurso interpretativo. Ressalte-se, por exemplo, quando ele diz que “*Terra em Transe* condensou o Cinema Novo, em agonia, e preparou o tropicalismo” (XAVIER, 2001, p. 63), ou quando escreve que *Terra em Transe* é um “filme catártico” e que ele “nos dá a imagem sintética do momento histórico”(XAVIER, 2001, p. 120)

Com a leitura que Ismail Xavier faz do *Cinema Brasileiro Moderno* – e, a partir da qual, Sander Cruz Castelo utiliza para fundamentar sua escolha teórica em torno do cinema nacional – o ponto de chegada que ele institui – que representa o desdobramento de uma série de questões levantadas durante quase trinta anos⁴³ – estabelece sobre o filme uma análise que pode ser tomada em tópicos da seguinte forma: 1) Filme posterior ao golpe de 1964, *Terra em Transe* mistura, com ares de vanguarda cinematográfica, indignação e frustração de uma sociedade ora atônita ora sediciosa⁴⁴; 2) Procurando problematizar a imagem do intelectual de esquerda, Paulo Martins, personagem principal do filme, condensando nele as contradições atinentes a uma situação de transe revolucionário/reacionário⁴⁵; 3) No embate entre *colonizador* e *colonizado*, emerge uma Eldorado tropical, imersa em miséria e à beira de um colapso social⁴⁶; 4) Do ponto de vista paradigmático, Glauber Rocha é alçado à condição de um genial teórico das *Ciências Humanas*, pois se constitui num sujeito de postura intelectual limítrofe entre marxistas e pós modernos, que encadeia seus pensamentos mediando sua postura entre estruturalistas e os pós estruturalistas, o que o torna responsável por produzir um filme que é “a expressão maior do que, no repensar o Brasil após a inversão de expectativas, caracterizou-se como ‘crise das totalizações históricas’”(XAVIER, 2001, p. 65). Além disso, *Terra em transe* é utilizado por Ismail, inclusive, como marco delimitador em relação à própria sociedade de consumo:

A cultura brasileira do final dos anos 1960, **digamos pós-*Terra em transe***, representou a perda de inocência diante da sociedade de consumo, e mobilizou o dinamismo do próprio mercado para tentar uma radicalização de seu poder

⁴³ Esses trinta anos a que me refiro, vão de 1967, ano de lançamento de *Terra em Transe*, até 1985, ano de publicação do texto de Ismail em que ele discute as questões que levanto adiante.

⁴⁴ “Nos diagnósticos do Cinema Novo, há um reconhecimento do país real e de uma alteridade – do povo, da formação social, do poder efetivo – antes inoperante. E a exasperação causada por este reconhecimento se explicitou em *Terra em transe*, filme que colocou em pauta temas incômodos e se pôs como a expressão maior daquela conjuntura cultural e política”(XAVIER, 2001, p. 28).

⁴⁵ “A personagem central, Paulo Martins, condensa contradições que não lhe são exclusivas, havendo a todo momento uma ressonância entre seu suposto delírio e a atmosfera geral de transe que marca todo o processo político”(XAVIER, 2001, p. 64).

⁴⁶ “Em Eldorado, o conflito social é temperado pela relação com a natureza tropical e pela incidência de uma formação colonial que mesclou culturas e religiões num amálgama subterrâneo, sob a capa da civilização europeia”(XAVIER, 2001, p. 120).

dissolvente do lado patriarcal, coisa de família, da tradição nacional (XAVIER, 2001, p. 30, **grifo nosso**).

As remissões a esses tópicos em trabalhos recentes – como a tese discutida anteriormente, assim como os recortes de jornais – são inúmeras. Entretanto, como dito há pouco, eles não representam um ponto de partida, mas, sim, a solidificação de uma ideia e a base sobre a qual se estruturam muitas das interpretações sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. Não é que esta síntese parta dos elementos mais evidentes e claramente identificáveis no filme, mas, ao contrário, foram, à época do seu lançamento, os pontos responsáveis por conectar o filme à realidade social e política e, por isso, receberam um maior destaque. De lá pra cá, muitos desses atributos e interpretações foram reinseridos nas narrativas, o que deu força e vigor a uma postura em relação ao filme de Glauber que ganhou dimensões de verdade. Ou seja, por um processo que venho chamando de *estratégia discursiva*, o filme *Terra em Transe* foi alocado no centro de todo um debate sobre o *Cinema Brasileiro*, oferecendo material de análise interpretativa da história política dos anos 1960, servindo como elemento comparativo entre outros filmes do mesmo gênero ou, mesmo, alimentando opiniões divergentes a respeito de sua importância e significado histórico.

A ideia de *estratégia discursiva* prescinde de um método próprio pensado à luz das contribuições dadas pelo francês Michel Foucault. Trata-se de uma *arqueologia* do *Cinema Brasileiro Moderno* e, enquanto tal, não procura a *origem* da ideia de *moderno* utilizada nas artes brasileiras, por isso não recorre ao início do século XX no momento em que escritores e artistas, de uma forma geral, procuraram problematizar a arte brasileira, sobretudo em seus conflitos com os padrões estrangeiros, e lançaram mão daquilo que é comumente chamado de *Semana de Arte Moderna*, ocorrida em São Paulo em 1922. Uma das críticas, portanto, que este trabalho pode receber, está no fato de não fazer recorrência às questões do *movimento modernista brasileiro*, vinculado de uma forma acentuada à *Semana de Arte Moderna*. Mesmo assim, vale ressaltar que se Glauber usou as ideias dos *modernistas*, a que sobreveio em sua composição intelectual foi exatamente a que pontuava sobre o nascimento de um crescente interesse da sociedade por *imagens*. Não propriamente de filmes ou fotografias, mas, possivelmente, *imagens* que pudessem representar comportamentos e assegurar lucros aos produtores culturais.

Sendo assim, este trabalho trata-se, na verdade, de um busca em torno do *começo* de uma *prática discursiva*, de uma procura por *enunciados* que possibilitaram a construção de

uma noção de *Cinema Brasileiro Moderno* e que, também, foi responsável por estabelecer quais os critérios para se avaliar os filmes – neste caso, em especial, o filme *Terra em Transe*. Portanto, a ideia de *método arqueológico* aqui empregado, corresponde a dizer que “se trata de um procedimento de escavar verticalmente as camadas descontínuas de discursos já pronunciados, muitas vezes de discursos do passado, a fim de trazer à luz fragmentos de idéias, conceitos, discursos talvez já esquecidos”(VEIGA-NETO, 2007, p. 45).

Suponho, contudo, que a expressão *método* cause estranhamento ao ser utilizado tomando por base conceitual a arqueologia foucaultina. No entanto, como incorporo a noção de um ponto de vista procedural – portanto, enquanto ação sobre um campo de investigação – procuro empreender uma pesquisa cujo campo de observação me permita construir uma teoria que responda a uma *experiência* particular. Daí por que, mesmo considerando a possibilidade de que a *arqueologia* seja um anti-método⁴⁷, tomo a expressão entendendo-a como um procedimento de pesquisa sustentado em conceitos construídos à partir das minhas próprias práticas sociais e culturais estudadas. Assim, de um ponto de vista mais pragmático, o que estou fazendo é procurando os *começos* enquanto *práticas discursivas* que geraram, com o tempo, a cristalização de uma matriz interpretativa sobre o filme *Terra em Transe*. É partindo deste ponto que volto minha atenção para os textos publicados logo que o filme foi lançando, em 1967.

Em janeiro de 1968, pouco tempo depois, portanto, do lançamento, o crítico Jean-Claude Bernardet resolve assumir uma postura no debate em torno de *Terra em Transe*. Em artigo publicado no *Jornal da Senzala*, Bernardet parece ironizar a discussão em torno do longa já no próprio título do texto. “... Mas o público não entende” é um misto de *crítica* aos *críticos* de cinema com um suave tom de sarcasmo em relação à ausência de público para assistir ao filme. No texto, Bernardet procura justificar as críticas que *Terra em Transe* recebeu, dando evidências àquelas que alegam o fato do filme ser complicado demais para o público de cinema do Brasil. O artigo, por sinal, é um claro exemplo de produção de sentidos que foi esquecida, negligenciada ou, pelo menos, é pouco recorrente nas análises atuais sobre o filme de Glauber.

No artigo propriamente dito, Bernardet começa levantando uma questão problemática para grande parte dos cinemanovistas: a produção de um filme e a sua relação com o público.

⁴⁷ Isto por que grande parte das críticas que recaem sobre Foucault diz respeito à sua falta de metodologia. Ver, por exemplo: STRATHERN, Paul. *Foucault em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

Primeiro, ele denuncia o pouco interesse que o público brasileiro tem pelos filmes do *Cinema Novo*. Diz que ele

sempre foi preocupação do Cinema Novo, mas o desinteresse do público pelo Cinema Novo e a consequência econômica desse desinteresse fizeram evoluir o tema a ponto de transformar o público numa palavra vazia de sentido ou num mito indefinido em nome do qual se aprova ou desaprova qualquer coisa (BERNARDET, 2009, p. 219).

Tal qual a expressão *povo* que ganhou contornos de palavra de sentido vago, criada para legitimar ou falsear discursos políticos, a expressão *público* parece, segundo Bernardet, vazia de sentido especialmente quando se leva em consideração que quem a emprega se julga pertencer a um lugar externo a essa condição.

Quando põem em dúvida a validade de *Terra em transe* por que “o público não entende” – o que representa uma posição generalizada nos meios universitário, intelectual e cinematográfico paulistas –, as pessoas implicitamente se situam fora do público e supõem que se devam fazer fitas que o público entenda (BERNARDET, 2009, p. 219).

A ironia de Bernardet recai principalmente aos críticos do filme, notadamente, o meio intelectual universitário e a crítica paulista. É uma “presunção” achar que entenderam, enfatiza Bernardet! No máximo, compreenderam superficialmente o filme, e se limitaram às significações imediatas do enredo, pois, segundo ele, “em geral a compreensão se limitou a ver na fita uma revisão romântica dos erros cometidos por certos grupos de esquerda que tiveram uma atuação política nos anos que antecederam 1964” (BERNARDET, 2009, p. 219-220).

O ponto central da crítica de Bernarnet, a meu ver, está exatamente quando ele assume sua posição sobre *Terra em Transe*. Sua opinião, que não merece destaque em nenhum dos livros analisados até aqui, sugere outro caminho interpretativo e, por conseguinte, uma nova possibilidade de se entender a constituição dos valores que cercam Glauber e o *Cinema Brasileiro Moderno*. Ao tomar como certa a importância da *fita*, Bernardet reitera o valor histórico que ela, efetivamente, possui. No entanto, ao problematizar as leituras das “pessoas que entenderam” como sendo fruto “da significação que oferece imediatamente o enredo”,

Bernardet lança mão de outra via de acesso ao filme, pois, para ele, *Terra em Transe*, mais que um filme,

é o processo de uma forma de relacionamento com a realidade social, ou melhor, de uma incapacidade de se relacionar com a realidade, e do processo de substituição dessa realidade por uma camada de imagens e palavras [...].

Sobre Glauber Rocha se fixa então uma impotência diante de uma realidade social que se acredita imobilizada. As críticas feitas a *Terra em transe* porque “o público não entende” não passam de um álibi (BERNARDET, 2009, p. 220-221).

Bem menos entusiasmado que Ismail Xavier, Bernardet retira do filme toda a sua dimensão revolucionária, ontológica e influenciadora para dizer que a retórica do “filme complicado demais” encobriu grande parte daquilo que ele, de fato, veio a criticar. Satiriza com a própria postura indefinida e vulnerável de quem assistiu ao filme dizendo que “chegou-se a ponto de pessoas reformularem completamente sua posição em função de conversas ouvidas na saída do cinema”, e de que as críticas acabam “sempre com a citação do que disse um fulano ao sair do banheiro, ou com a opinião do lanterninha” (BERNARDET, 2009, p. 220-221). Ainda, segundo Bernardet, ao se arrogarem o direito de entender o filme e repassar o seu entendimento para o “público” leigo, os intelectuais estavam caindo numa grande armadilha em torno da imagem de conscientização do “povo”, uma vez que o filme havia sido destinado exatamente àqueles que se imputam o direito de orientar as ações do “povo” em direção a uma determinada ação.

Estou certo, sou de esquerda, portanto protegido contra as críticas; então se deve levar a verdade – que é a minha verdade – àqueles que não são iluminados, os pobres, os proletários, os camponeses. Assim se manifesta verbalmente uma agressiva posição de classe. Um fragmento da classe média vê-se a si mesmo como classe dirigente do ponto de vista cultural, e quer difundir as suas idéias de cima para baixo. É justamente esse um dos temas de *Terra em transe*. Essas pessoas percebem a presença do tema na fita, mas sua posição de classe impede de relacioná-lo com sua atual ideologia, ficando a fita exclusivamente dedicada ao passado (BERNARDET, 2009, p. 220).

De forma resumida, ao colocar em paralelo as análises de Bernardet e Ismail Xavier – mesmo considerando a sua diferença temporal – o que se pretende é dar ênfase às características distintas que, com o tempo, permitiram a construção de narrativas sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* dotadas de certo ar de verdade – da mesma forma que

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

procurando qual *discursividade* se mostra mais recorrente. Neste caso, é possível notar que enquanto Bernardet ressalta a figura do “álibe” ao usar a expressão “público” para escamotear as análises superficiais do filme feitas à época do seu lançamento, Ismail Xavier destaca o aspecto revolucionário e influenciador que a obra trouxe. Bernardet salienta que o filme é uma contundente crítica a classe média, a mesma que assistiu *Terra em Transe* e que julgou o filme inacessível ao “público”; Xavier, por sua vez, trata de elevar a película à condição de filme à frente do seu tempo, de “epitáfio de uma época”, e que Glauber Rocha, seu diretor, era um cineasta favorecido pelo conhecimento que tinha da realidade social e cultural do Brasil, portanto, portador de uma voz e capacidade interpretativa da sociedade brasileira que poderia gerar mudanças significativas e importantes para o Brasil. O que está em jogo nestas análises, é a posse da memória, ou seja, quem responde com mais veracidade às questões que dizem respeito ao *Cinema Brasileiro* e suas implicações interpretativas. A tomar pelas obras citadas até aqui, o projeto vencedor parece aquele que toma como verdade a obra de Ismail Xavier.

Sobre um aspecto, em especial, o retorno às fontes hemerográficas produzidas à época do lançamento do filme chama atenção. Tomemos como exemplo a revista *Filme Cultura* que circulou no Brasil entre 1966 e 1988. A revista, apesar de ter um vínculo muito forte com o Estado, pois era produzida pelo Instituto Nacional de Cinema (INC), foi um importante meio de divulgação de filmes, de circulação de ideias, de críticas cinematográficas e representa uma das principais fontes de acesso aos embates, pressões e conflitos do *Cinema Brasileiro* durante os anos do *Regime Militar*. Na revista, figuram como importantes cineastas, todos aqueles que o discurso historiográfico tratou de assegurar com o tempo. Da mesma forma, filmes que representaram o Brasil em festivais internacionais e que significam parte considerável do que foi fazer filme dentro e fora da postura *cinemanovista*. Assim, eles aparecem – alguns com mais, outros com menos recorrência – ao longo dos vinte e dois anos de circulação da revista.

Sobre um filme, entretanto, a sua pouca recorrência sugere certa prudência ao elevá-lo a condição de *filme síntese* das perspectivas artísticas, sociais e políticas do período. Isso porque o filme *Terra em Transe* é pouco comentado, discutido e não figura sequer na lista dos filmes mais importantes do *Cinema Brasileiro* produzida no início de 1968.

Curioso, em primeiro lugar, porque, a despeito de toda uma grande carga simbólica que significa e significa atualmente *Terra em Transe*, no ano de seu lançamento não há remissão alguma a sua estreia, nem às críticas que recebeu e, muito menos, aos impactos que causou no público ou na intelectualidade brasileira. Nos cinco números da revista que

circularam em 1967, há poucas referências a Glauber, algumas a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e apenas uma pequena passagem sobre *Terra em Transe* na edição de setembro de 1967⁴⁸. Situação semelhante ocorrerá nas colunas que tinham por finalidade anunciar os filmes brasileiros produzidos, recém lançados ou que estavam sendo finalizados. A partir de julho de 1967, a revista começou a produzir a coluna “novos filmes”, que tinha por objetivo ser uma seção exclusivamente dedicada aos filmes nacionais, desejando que a coluna servisse de “veículo de informação sobre as atividades cinematográficas brasileiras”(FILME CULTURA, 07-08/1967, p. 30). Nem na edição de julho/agosto, nem em nenhuma das três edições seguintes que circularam entre o final de 1967 e início de 1968, *Terra em Transe* é comentado, citado ou, pelo menos, lembrado.

Na edição de março de 1968, a revista publicou o resultado de uma enquete realizada em que alguns críticos de cinema do Brasil convidados pela revista indicariam, de um a dez, os filmes do *Cinema Brasileiro* considerados por eles os mais importantes⁴⁹. Encabeçando a lista aparece o filme *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, sendo seguido por *Noite Vazia* (1964), de Walter Hugo Khouri, *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro e, em quarto lugar, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1962), de Glauber Rocha. Completam a lista *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Amei um Bicheiro* (1953), de Jorge Iléli e Paulo Vanderley, *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, *Os Cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Todas as Mulheres do Mundo* (1967), de Domingos Oliveira, e, empatados no décimo lugar, *Limite* (1930), de Mário Peixoto e *Corpo Ardente* (1967), de Walter Hugo Khouri. Note-se que, entre os filmes indicados, sete são filmes dos anos 1960, sendo dois de 1967, ano de lançamento, também, de *Terra em Transe*. Dos vinte dois críticos que votaram na enquete, apenas quatro indicam *Terra em Transe* entre os filmes mais importantes. Jacques do Prado Brandão, que coloca o filme em segundo lugar na sua lista; o crítico carioca Octávio de Faria em sexto; Sérgio Augusto, também carioca, coloca o filme de Glauber em quarto lugar. Apenas na lista do crítico Walter da Silveira *Terra em Transe* figura como o mais

⁴⁸ “Representaram oficialmente o cinema brasileiro, em Moscou (5 a 20 de Julho), o longa-metragem **O Caso dos Irmãos Naves**, de Luiz Sergio Person (MC Produção e Distribuição Cinematográfica), e o curto **Carnaval**, de Carlos Luiz Couto. Para o mercado foram escolhidos – tendo em vista puramente a difusão comercial – [...] **Deus e o Diabo na Terra do Sol** e **Terra em Transe**, de Glauber Rocha [...]” (FILME CULTURA. 09/1967, p. 3).

⁴⁹ Os críticos convidados foram: Antônio Moniz Vianna, Alberto Shatovsky, Alfredo Sternheim, A. Carvalhaes, Carlos Fonseca, Carlos Maximiano Motta, Ely Azeredo, Flavio Manso Vieira, Jacques do Prado Brandão, Jaime Rodrigues, José Júlio Spiewak, Luiz Alípio de Barros, Octavio de Faria, Pedro Lima, Paulo Perdigão, Rubem Biáfora, Ronald F. Monteiro, Salviano Cavalcanti de Paiva, Sergio Augusto, Valerio Andrade, Van Jafa e Walter da Silveira (FILME CULTURA, 03/1968, p. 19).

importante. Aliás, *Terra em Transe* em primeiro e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em segundo. Seria fato difícil de questionar, não fosse o *lugar de sujeito* ocupado por Walter da Silveira: baiano e um dos principais formadores da crítica cinematográfica do Estado que depois veio a se tornar o núcleo do chamado *Cinema Novo*⁵⁰!

Walter da Silveira, aliás, é um personagem particularmente rico em comentários quando se trata da vida de Glauber, e uma recorrência constante entre os biógrafos que trataram de encontrar a *genética intelectual* do cineasta baiano; por isso, tanto pela referência na vida de Glauber, quanto pelas biografias que tratam da relação entre os dois, esta situação merece aqui um pequeno destaque. Na celebrada biografia do jornalista – contemporâneo de Glauber desde o tempo da faculdade de Direito na Bahia – João Carlos Teixeira Gomes, o papel que Walter da Silveira assume na formação do jovem Glauber, vai desde a passagem de “uma corrosiva” nele e na sua turma durante a exibição do filme *Encouraçado Potemkin*, em 1965, até a influência na defesa por uma cultura cinematográfica nacional com uma natural predileção por alguns filmes estrangeiros, elementos notadamente visíveis em partes consideráveis das críticas do cineasta (GOMES, 1997, p. 57-58).

Em artigo publicado no *Jornal da Bahia*, e citado por João Carlos Teixeira, Glauber reconhece a importância de Walter da Silveira na sua formação inicial, ao mesmo tempo em que mantém um notável ar de respeito e compostura com o crítico baiano. Num *jogo de reconciliações* muito comum na trajetória de Glauber, a amizade com Walter da Silveira, a tomar pelo teor do artigo e das considerações de Teixeira Gomes, parece ter se solidificado “no gosto e no trato comum pelas coisas de cinema [...]”, embora sofresse com alguns percalços pelo caminho que exigiram de Glauber – numa determinada ocasião – uma manifestação de apreço e admiração pelo crítico baiano expresso numa carta escrita em abril de 1962 (GOMES, 1997, p. 57).

Ao associar o pioneirismo e seriedade no “trato pelas coisas de cinema” na Bahia – elementos característicos de Walter da Silveira – com a formação consistente e arguta do cineasta Glauber, o que João Carlos Teixeira Gomes tenta fazer, contudo, não é tão somente

⁵⁰ Além de crítico de cinema, Walter da Silveira foi um dos mais importantes agitadores da cena cultural baiana, notadamente na atividade cinematográfica. Foi um dos fundadores do *Cine Clube da Bahia*, e um dos responsáveis pelo curso de cinema ministrado em parceria com a Universidade Federal da Bahia (UFBA). É considerado por alguns estudiosos, o responsável pela formação de grande parte dos produtores e diretores de cinema da Bahia, e que se articulam, direta e/ou indiretamente, ao chamado *Cinema Novo*. Mais informações em: COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. *Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia*. In: Anais do V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação – UFBA. Salvador, 27 a 29 de maio de 2009.

uma tentativa de traçar os passos de constituição do *sujeito Glauber* à luz de suas referências na adolescência. O argumento, aparentemente simples, é de que Walter da Silveira teria um papel proeminente na composição dos gostos e opiniões do cineasta baiano. Daí não causar espanto, portanto, quando se lê que um dos objetivos do *Clube de Cinema da Bahia*, era corrigir as distorções causadas pela excessiva exibição de filmes norte-americanos, ao passo que filmes de outras nacionalidades eram rejeitados com frequência. Neste sentido, encabeçado por Walter da Silveira, o *Clube de Cinema* teria se responsabilizado por promover “a exibição de filmes europeus, notadamente franceses e italianos”. A atitude, que tinha além de um foco bastante objetivo, o de tentar “neutralizar a obsessiva influência dos filmes norte-americanos [e] estimular um gosto novo, pela qualidade, entre o público baiano”, é vista, dentro da obra de Teixeira Gomes, como um dos primeiros contatos que Glauber Rocha manteve com as contundentes críticas ao cinema norte americano que será a argamassa de suas mais severas críticas enquanto integrante do *Cinema Novo* (GOMES, 1997, p. 55).

Nos escritos de Glauber, geralmente marcados pela tentativa de aglutinar em torno de si um grupo potencializador de suas vontades pessoais ao mesmo tempo em que procura excluir (ou execrar, em alguns casos) aqueles que não se comprometiam com suas ideias, Walter da Silveira figura no rol dos personagens com grande destaque e repetição. Em *América Nuestra*, artigo de 1969, Glauber assegura que “na crítica, Walter da Silveira me introduziu”(ROCHA, 2004, p. 163); em *Yemanjá*, de 1976, recorre ao *jogo das reconciliações* para dizer: “eu e Walter discordávamos e concordávamos com grande sabedoria sobre o cinema mundial e estrangeiro”(ROCHA, 2004, p. 306); para *Revolução do Cinema Novo*, escolhe um pequeno artigo para fazer referência direta a Walter da Silveira (ROCHA, 2004, p. 319-320); faz inúmeras remissões a idas e vindas em cinemas e viagens na companhia de Walter; enfim, não compromete nem procura desfamiliarizar-se com a imagem que lhe vincula a uma tradição de pensamento cinematográfico no Brasil. Ao contrário, no que diz respeito especificamente a Walter da Silveira, procura alicerçar suas falas com a prerrogativa de que sempre manteve um bom relacionamento com o crítico baiano. Por isso mesmo a eleição dos filmes de Glauber como sendo os mais importantes sob seu ponto de vista, representar um olhar comprometido.

Voltando à obra de Teixeira Gomes, avalio que outras considerações podem ser levantadas. Primeiro, a propósito do título do livro de Teixeira Gomes, *Glauber Rocha, esse vulcão*, não é de se esperar, obviamente, uma obra contendo interpretações ou análises mais ardilosas sobre o biografado. Até porque, como já dito antes, João Carlos Teixeira Gomes

teve uma participação bastante expressiva na vida de Glauber desde a adolescência. Os dois entraram no curso de Direito da UFBa, foram integrantes do grupo MAPA, fizeram uma viagem pelo Nordeste juntos, enfim, fruto de uma estreita relação com Glauber, a obra torna-se quase um tributo a “Glauber Rocha, o mito”, que já é, nas palavras de Teixeira Gomes, “um ser perfeito e acabado , irretocável” (GOMES, 1997, p. XXVI).

Em segundo lugar, é possível observar que, tão fascinante e cheia de adjetivos que concebem um lugar de destaque a Glauber, as obras que tratam de suas produções cinematográficas – ou mesmo de seus textos – são marcadas por prefácios que munem de autoridade o cineasta baiano e os seus biógrafos ou críticos. Partindo do pressuposto de que um prefácio é, via de regra, o lugar para onde convergem nossos primeiros olhares sobre o livro e, quase sempre, é escrito por alguém que tem um grande reconhecimento na área em questão, os prefácios interferem decisivamente na orientação das nossas leituras, sobretudo no leitor leigo.

Daí encontrar em *Glauber Rocha, esse vulcão* um prefácio que suture a vida do cineasta baiano com o prelado de Teixeira Gomes somado a intenção de arregimentar estonteantes títulos de genialidade para ambos, constituir-se num fácil exercício lógico. João Ubaldo Ribeiro, que assina o prefácio do livro, não hesita em fazer reverências já desde o título: *Vida e livro fascinantes*. O texto que se segue parece simples de prever: elogios sobre o autor do livro, reconhecimento de sua autoridade para falar sobre o assunto, a importância de Glauber no cenário cultural brasileiro, entre outras passagens do mesmo gênero. A título de exemplo sobre essas preleções, vale observar o primeiro parágrafo do texto:

Este livro não é apenas o mais importante e completo já escrito sobre a obra e vida de Glauber Rocha. É também um extenso documento de época, baseado em pesquisa de tal modo abrangente que o transforma em inigualável fonte de informações para os estudiosos de nosso cinema – especialmente o Cinema Novo – e da cultura brasileira em geral (RIBEIRO, 1997, p. XV).

João Ubaldo, tanto quanto Teixeira Gomes, esteve intimamente relacionado com a juventude de Glauber. É evidente que pelo caráter memorialístico e pelas relações de proximidades que ambos mantiveram com Glauber, a obra possui um valor considerável. No entanto, pela mesma relação de proximidade, o livro carrega a marca de ser uma biografia construída para solidificar uma imagem de admiração sobre o biografado e, neste sentido, recorre a mais de seiscentas páginas, entre textos e fotografias, para, simplificadamente,

(re)dizer que Glauber era um gênio, líder do movimento cinemanovista e suas ações, por mais nefastas e contraditórias que fossem, eram fruto de sua personalidade irrequieta.

Sobre Glauber, João Ubaldo vai dizer, entre outras coisas, que ele foi, junto à *Geração Mapa*, responsável por começar “a alterar os hábitos culturais da Bahia”(RIBEIRO, 1997, p. XV); e que Glauber, mais que um cineasta, é um “fenômeno humano e cultural”, digno de ser estudado por alguém que acompanhou sua trajetória de vida desde os tempos do Colégio Central, na Bahia (RIBEIRO, 1997, p. XVII). Sobre João Carlos Teixeira Gomes, os elogios e reconhecimento são ainda mais expressivos: “ninguém melhor e mais capacitado do que Joca, para dar sobre Glauber um depoimento de geração”, assevera João Ubaldo (RIBEIRO, 1997, p. XVI). E continua,

tudo, enfim, um amplo painel, fixado por um observador autorizado e insubstituível [...]. Esses fatos compõem o quadro da autoridade que o autor adquiriu para escrever este livro e transformá-lo num depoimento – sem concessão de amigo – fascinante, sobre uma vida igualmente fascinante [...]. Procuro resumir tudo dizendo que estas páginas alentadas nos dão uma visão por inteiro da vida e do pensamento de Glauber. Sem consultá-las, ficará sem suporte, para falar ou escrever sobre ele, quem deseje estudá-lo. É livro que interessa a quem se preocupe com a aventura da inteligência e da criação cultural no Brasil e cuja elaboração em parte acompanhei (RIBEIRO, 1997, p. XVII).

Qual seria, dessa forma, em meio a esta profusão de adjetivos e quadros de euforia sobre a obra e o seu personagem principal, a melhor forma de subverter esta *discursividade* e proclamar outras possibilidades de estudo? A pergunta que cintila sobre a citação acima e que não para de se insinuar como um problema de matriz *foucaultiana*, responsável por orientar um dos caminhos possíveis de subversão contra o *já dado*, é: caberia a vida nas páginas de um livro? Para João Ubaldo Ribeiro, a resposta, a partir da sua escrita sem rodeios ou eufemismos, seria um sonoro sim! Não há muito que se descobrir, nem se criticar ou mesmo refletir, uma vez que as “páginas alentadas” do livro, “nos dão uma visão por inteiro da vida e do pensamento de Glauber”. Para o leitor que se regozija com esta imagem de Glauber, cabe referendar Teixeira Gomes e abraçar sua festejada apoteose de qualificações sobre o cineasta. Para este trabalho, entretanto, a lição que esta visão oportuniza é a de perceber que toda e qualquer iniciativa de descrever ações humanas no passado, não são inocentes ou desprovidas de interesses (HUNT, 1992; FOUCAULT, 2005).

A minha resposta, portanto, é – ao contrário de João Ubaldo – não! A vida não cabe num livro; por mais extenso, denso e minucioso que ele seja. Teremos tantas imagens de Glauber quantas relações pessoais ele teve. Teremos tantas imagens de diretor, crítico, revolucionário, marido, pai quantos foram os seus *afetos* e *desafetos* na vida. Assim, como todas elas – inclusive, a de João Ubaldo e Teixeira Gomes – esta imagem que se procura construir de Glauber, ao longo do trabalho é, também, fruto de uma escolha, embora, neste caso, uma seleção que procura, antes de referendar os *enunciados* já existentes, escamotear os *discursos* de onde emanam os poderes que legitimam verdades. Não, a vida não cabe nas palavras que tentam pronunciá-la, porque “a vida de qualquer indivíduo está sempre em excesso em relação às palavras que falam sobre ela. Nenhum enredo é capaz de fazer aparecer em toda a sua multiplicidade a vida de qualquer pessoa”(ALBUQUERQUE JR., 2006, p. 6).

Teixeira Gomes até que reconhece essa multiplicidade de projetos que compõem a *representação simbólica* de Glauber Rocha. No início de sua apresentação, ele catalogou 252 qualificações que foram atribuídas a Glauber, e que “transitavam dos adjetivos mais glorificadores às imputações mais agressivas”(GOMES, 1997, p. XX). A constatação de Teixeira representa uma clara visão de que uma vida não pode ser singularizada dentro de uma obra e com os recortes e funções qualificadores que elas habitualmente se beneficiam para enriquecer narrativas. A de Glauber não seria diferente. Uns o chamarão (ou chamaram) de conservador; outros de um grande gênio do *Cinema Brasileiro* e mundial; alguns dirão (ou disseram) que se tratou de um verdadeiro bufão; para outros, ainda, Glauber foi o maior injustiçado da cultura brasileira, pois, como ele próprio tratou de cultivar esta imagem, morreu pobre, apesar de um grande reconhecimento internacional. Ora, as imagens de Glauber podem ser tão variadas quanto contraditórias. Numa delas, é possível encontrá-lo se reconhecendo gênio num país onde “gênio é tão perseguido que é obrigado a se proclamar gênio”(ROCHA, 2004, p. 496) e, ao mesmo tempo, Teixeira Gomes, na obra supracitada, assegura que “ao contrário do que diziam seus inimigos [Glauber] não tinha ‘complexo de gênio’”(GOMES, 1997, p. 154).

Para além das muitas vidas que Glauber pode ter vivido – ou que seus críticos queiram que ele tenha vivido – o que vale ressaltar diante desta situação é o caráter arregimentador de grandiloquência que suas obras e textos tiveram e têm. Basta tão simplesmente falar o nome de Glauber e um turbilhão de significados e significações explode à nossa frente, gerando imprevisíveis significados e intermináveis reverberações.

Da mesma forma, parece já dada a premissa de que suas obras merecem estudo em função de sua grande importância. Teixeira Gomes, por exemplo, deixa muito claro os motivos que o levaram a estudar o cineasta: “este livro parte, pois, da premissa de que Glauber foi um artista importante e que assim deve ser estudado” (GOMES, 1997, p. XXIII). Ou seja, parte-se, geralmente, de um dado já pronto e acabado, um objeto plenamente assegurado como dotado de valor inquestionável, que não teve começo nem se avolumou em prerrogativas com o tempo, mas, ao contrário, que já nasceu abastecido com a mesma argamassa que lhe mantém vivificado e forte.

Como um recurso retórico, Teixeira Gomes usa do conhecimento da infância e adolescência de Glauber para refazer os passos do cineasta desde Vitória da Conquista (BA) até sua ida definitiva para o Rio de Janeiro. Senão intrigante, pelo menos é um dado que merece atenção o fato de que a descrição da infância de Glauber parece conter todos os elementos que estiveram presentes posteriormente em seus filmes. O assassinato, por um jagunço, do primo Esmeraldo, “fato que nunca mais saiu da memória de Glauber”, e que, mais tarde, seria incorporado nas filmagens de *Deus e o diabo na terra do sol* e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (GOMES, 1997, p. 3); a íntima relação com o sertão, e, por conseguinte, o despertar de “um sentimento de profunda identificação com a terra, o meio rural, as coisas simples e características do sertão, sua tradição lendária de gestas heróicas” (GOMES, 1997, p. 5); o prematuro envolvimento com as discussões religiosas e políticas ainda em Vitória da Conquista, onde exercia, além de tudo, “um papel de liderança, que sempre lhe foi inerente, e já demonstrava vocação política desde cedo”(GOMES, 1997, p. 12); tudo converge, enfim, para um ponto comum: a vida que coube a Glauber problematizar é a mesma que ele lutou para ser personagem principal. Na trajetória de Glauber contada por Teixeira Gomes, não cabe o fortuito, o acaso, a incerteza, o acidental, o lapso, o corte ou a falha no percurso. Tudo começa cedo e segue uma sequência linear e ininterrupta. Primeiro, o menino precoce que aos 14 anos escreveu seu primeiro roteiro de filme; que escrevia cartas com forte apelo filosófico citando Nietzsche e Schopenhauer; que muito cedo escrevia para jornais e organizava declamações de poemas líricos; enfim, tudo tem um sentido objetivamente construído, o de oferecer à biografia de Glauber, o arauto necessário para que reconheçam nele uma figura que não vacila nos seus argumentos e que tem, senão um longa experiência, pelo menos uma experiência que vem se formando desde muito cedo em sua vida. Do contrário, o que dizer de um jovem do interior da Bahia que havia, com aproximadamente 15 anos de idade, “colocado questões essenciais às gerações que

despontavam naqueles tempos para a vida, analisando suas opções profissionais, existenciais e políticas, seus caminhos no mundo, suas dúvidas e aspirações, enfim”?(GOMES, 1997, p. 41).

Capítulo instigante em *Glauber Rocha, esse vulcão* e que merece atenção, é o dedicado a tratar das questões de ordem teórica que prefiguram o *movimento cinemanovista* a partir de Glauber. O título, *O teórico do Cinema Novo*, não deixa brechas para dúvidas ou indefinições: “Glauber foi o melhor aparelhado de todos, pela solidez dos seus conhecimentos teóricos, pelo estudo de obras dos grandes mestres e pela agilidade do seu pensamento (e por isso mesmo foi o líder)”, embora conclua com um discreto “mas esteve longe de ser o único”(GOMES, 1997, p. 148).

Ainda no capítulo, surge um elemento que é determinante para demonstrar o comprometimento com um determinado tipo de imagem do cineasta baiano que o autor se propõe. Sobre as intrigas que Glauber construiu ao longo de sua carreira, sobretudo depois do seu retorno para o Brasil em 1978, Teixeira Gomes abdica-se de aprofundar tão somente por que considera que este tipo de assunto “não está nos objetivos deste livro [...]. A justificativa, inocente, sobretudo aos olhos dos historiadores, é de que o estudo destas questões, “terão que ser estudadas por um historiador do *Cinema Novo*, pela importância de que se revestem para a compreensão mais abrangente de um movimento de indiscutível relevo cultural no país”. As “questões” que dizem respeito, entre outras coisas, às dissidências ideológicas de parte dos cinemanovistas, aos conflitos oriundos dos interesses individuais de cada cineasta, os confrontos com os representantes da ABRACI (Associação Brasileira de Cineastas) e a Cooperativa Brasileira de Cinema – que tinha na presidência uma das principais referências do *Cinema Novo*, Nelson Pereira dos Santos – estas questões são apontadas, apenas, como “oscilações do comportamento de Glauber”. Este elemento acentuaria, inclusive, a ideia que ele era “uma pessoa contraditória e instável, qualificações que foram usadas à larga pelos inimigos, em seu progressivo declínio”(GOMES, 1997, p. 150-151).

Para nós, parece claro que as avaliações de Teixeira Gomes sobre as disputas e conflitos que marcaram o seu retorno para o Brasil depois do exílio, poderiam nos sugerir outros olhares sobre a própria imagem de Glauber. A lacônica frase “não está nos objetivos deste livro aprofundar a análise dessas questões” serve, novamente, de pano de fundo para engrossar as evidências de uma *prática discursiva* que, discretamente, vem construindo em torno de Glauber as *representações* que lhe interessavam.

Como sabemos, o que é negligenciado, esquecido ou não-dito em História, é também parte de um procedimento para gerar *discursividade*. Não é, aos nossos olhos, despretensiosa a proposta do autor de desconsiderar a análise destes pontos. Faz parte de um processo de atomização da própria matriz interpretativa de Glauber, que procura, cuidadosamente, articular suas falas em busca de uma coesão discursiva. No livro acontece da mesma forma no capítulo dedicado às mulheres de Glauber. Primeiro Teixeira Gomes constrói uma espécie de “hierarquia dos amores de Glauber”; neles, enumera aquelas, a partir da mais importante, que tiveram uma presença mais forte em sua vida. Duas, entretanto, só aparecem como nomes de mães de dois dos seus cinco filhos. Intriga, principalmente, se levarmos em conta o fato do autor realçar o caráter de devoção que Glauber tinha à família, que duas mães de filhos seus sejam lembradas apenas pelo nome, Marta Jardim e Maria Aparecida de Araújo Braga. Não há absolutamente nada no restante do capítulo que faça referência às duas. Segundo, a despeito de um grande conhecimento que Teixeira Gomes demonstra ter sobre a vida íntima de Glauber, era natural que os desfechos dos seus relacionamentos fossem apresentados com mais detalhes. O que não necessariamente significa dizer que ele deva colocar à prova as falhas e desvios de conduta de Glauber (que, por sinal, são inúmeras ao longo do capítulo que trata dos seus relacionamentos). Mas, ao contrário do que se espera, Teixeira Gomes descreve o fim dos relacionamentos de Glauber com frases evasivas e sem gerar maiores problemas para o biografado. O fim do casamento de Glauber com Helena é descrito, sucintamente, como fruto do sequestro de Paloma (filha dos dois) pelo pai, o que teria acarretado a separação em meio a um “clima passional, com tintas de romance de Rocambole”(GOMES, 1997, p. 219); com Juliet Berto, o final seria ainda mais lacônico: “a convivência, intensa, mas curta, terminaria em ódio” (GOMES, 1997, p. 233); com Rosa Maria Penna, pesa um ar meio melancólico no final de uma relacionamento no qual a correspondência não encontra similar em afetividade, sobra, apenas, um bucólico fim, refletido no ritmo da mudança do mundo, que altera o “ritmo dos corações”, e fez, neste caso, cada um ir “para o seu lado a partir de 1971, enriquecidos, gratificados, sofridos” (GOMES, 1997, p. 227).

A obra de Teixeira Gomes ainda sugere uma brecha interessante para refletir. Certa vez, o cantor e compositor, também baiano, Caetano Veloso, escreveu que “o minguado mito Caetano Veloso é bem mais uma coisa assim como o mito Glauber Rocha”. E continuou,

Como Glauber (mais ou menos involuntariamente) tornei-me uma caricatura de líder intelectual de uma geração. Nada mais. Um ídolo

para consumo de intelectuais, jornalistas, universitários em transe. Só que jogando sem grandes grilos nos apavorantes meios de comunicação de massa. Isso, creio, é o que fez com que se esperasse demais de mim (VELOSO, 2005, p. 116).

O texto, escrito em 1972 para a *Revista Verbo Encantado*, de Salvador, e integrado ao livro *O mundo não é chato* – uma coletânea de textos, palestras, etc., de Caetano de meados dos anos 1960 até 2005 – é uma convincente demonstração de que, nos idos dos anos 1960 e 1970, as *subjetividades* começavam a ser consumidas de forma cada vez mais escancaradas e transformavam *sujeitos* em *personagens*, *atitudes* em *marcas* e *comportamentos* em *imagens para consumo* (GUATTARI; ROLNIK, 2010).

Caetano, tal qual Glauber Rocha, faz parte de um pequeno grupo de sujeitos elevados – como eles próprios reconhecem – à condição de intelectuais de sua geração. Atentos às principais mudanças que aconteciam no âmbito da política, economia, sociedade e cultura, é bastante provável que reconhecessem as principais transformações sensitivas pelas quais passava o Ocidente e encontrassem nelas as brechas necessárias para encenar papéis de líderes e personagens à frente do seu tempo.

Ao tratar de Caetano Veloso e Gilberto Gil em seu livro *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália* (2005), o que o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco procura, é dar evidências às balizas, recortes e nomeações existentes, utilizados nas falas e textos de setores da cultura brasileira, para marcar o lugar central na cena *tropicalista* dos dois cantores baianos. Não só marcado os lugares, mas, principalmente, atuando no sentido de excluir os sujeitos que não fazem parte do núcleo central da *tropicália*, o que os inúmeros discursos que falam sobre o *movimento* fizeram, foi construir a imagem, segundo a qual “não é possível ver ou dizer a Tropicália fora da formação discursiva que marca o privilegiado lugar de Caetano Veloso, num primeiro plano, Gilberto Gil um pouco mais atrás e, a partir daí, alguns poucos outros, posicionados hierarquicamente atrás da dupla de baianos”(CASTELO BRANCO, 2005, p. 110).

Concorre para esta *formação discursiva* o fato dos dois artistas, principalmente Caetano Veloso, atuarem num plano que extrapola a dimensão musical. Tão significavam quanto as suas músicas no cenário artístico brasileiro, são as suas aparições na televisão, seus textos publicados em jornais, suas entrevistas, enfim, para além da dimensão musical, o que fez estes artistas se tornarem o que são passa, necessariamente, pela forma como eles construíram a sua *imagem* na mídia.

Com Glauber Rocha parece ter acontecido algo semelhante. Enquanto proposta estética e visual – a tomar pelas iniciativas ainda nos anos 1950 de cineastas como Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra, por exemplo – é bem provável que um cinema de viés político e de forte cunho social tenha se desenvolvido no Brasil mesmo que Glauber não tivesse existido. A celebração em torno de filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe*, encontra reforço, então, nas características que, publicamente, Glauber desejou assumir. Resumidamente, isto significa dizer que sua postura reitera com bastante força a noção, segundo a qual, o cineasta baiano, para além de um simples realizador de filmes é, também, um produto criado para junto a seus filmes, vender um conjunto de *subjetividades*. Tornar-se uma figura notável no campo cinematográfico nos anos 1960 não parece, obviamente, uma tarefa fácil. Daí o porquê de tornar-se alguém potencialmente rico em possibilidades de *consumo subjetivo*, ser uma escolha mais acertada.

Cineasta, enunciador de ideias presentes nos seus próprios filmes, encenando uma figura exótica – principalmente aos olhos do europeu (VALENTINETTI, 2002) – Glauber condensa as prerrogativas necessárias para ser consumido. Teixeira Gomes, mesmo com outro propósito, denuncia este perspicaz ardil quando procura imbuir de valor os vários convites que Glauber recebeu no exterior, no final dos anos 1960, para entrevistas. Ele diz:

Regressando de Cannes a Paris, Glauber ali permanece até o final de junho, rumando em seguida para o Festival de Berlim. É uma época de contínua movimentação. Procuram-no, com insistência, críticos, produtores, jornalistas e interessados em cinema. A fama de *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, que ele exibe na Europa, ao lado da difusão das suas idéias sobre o colonialismo e terceiro mundo, numa época em que esses temas sensibilizavam os meios intelectuais [...], o torna uma personalidade bastante requisitada. O exotismo dos trópicos calorentos e tumultuados, cuja vida cultural se curvava com freqüência ao legado da Europa, com um senso de imitação não raro servil, ganha relevo através da figura de um jovem cineasta revolucionário, que diz de frente aos europeus coisas incomodas sobre o colonialismo, lançando-lhes aos olhos as imagens bárbaras de cangaceiros e beatos fanatizados, mulheres, crianças e velhos rasgando a sola dos pés no barro ásperto das secas, políticos safados em conluio para manter a dominação exercida sobre um povo pobre e desesperançado [...]. Chovem convites, multiplicam-se as suas participações em eventos cinematográficos, os contatos que mantém com a imprensa são freqüentes – e de tudo isso ele tira largo proveito. É um difusor tenaz da própria obra e das suas idéias rebeldes. Todos querem ouvir aquela voz nova e vibrante (GOMES, 1997, p. 248).

O prestígio e sucesso advindos com o reconhecimento de seus filmes têm, portanto, uma íntima relação com a sua frequente exposição nos mais variados canais de comunicação,

bem como com as posturas que assume diante de problemas que marcaram os anos de sua escrita e realização filmográfica – mesmo nos momentos em que assumiu, deliberadamente, uma postura avessa aos preceitos que guiaram suas produções anteriores.

A perspectiva segundo a qual o valor das obras de Glauber está intimamente relacionado à signagem que envolve seus filmes, atitudes e textos, é discutida por alguns autores como sendo uma *prática discursiva e social* dotada de um “inacabamento de princípio”. Cristiane Nova, por exemplo, usa a noção de “intertextualidade” de Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva, para dizer que o conjunto da obra de Glauber se situa dentro de um constante processo de composição, sendo, assim, artigo de um intenso diálogo de “uns com ou outros, assim como com os demais textos produzidos pela sociedade”. Na busca de um sentido que gere estranhamento e incômodo aos seus leitores, os textos que dão vazão ao seu projeto de constituição de uma imagem de sujeito polêmico, “devido à visão de mundo que ambicionavam”, sugerem a existência “de uma intensa verve intertextual, que se amplia cada vez mais, destacando-se no cenário cultural em que foram produzidos e gerando um estranhamento cada vez maior”(NOVA, 2008, p. 220). Seu projeto de realização pessoal envolve, para alguns, não apenas a imagem que procurou construir ao longo dos anos de sua atuação no cinema e na crítica cinematográfica, mas estaria presente, inclusive, no desfecho de sua própria vida, no momento em que percebe “que seu projeto parecia completamente destoante das ideias dominantes no mundo em que vivia”, restando-lhe, dessa forma, a “entrega à morte, reencenando em vida a trajetória de seus personagens Juan e Paulo”⁵¹ (NOVA, 2008, p. 230).

É sintomática também nas suas posturas contraditórias, a valoração de aspectos que resultem em críticas ríspidas ao seu comportamento. Da mesma forma, a escrita de críticas cáusticas a desafetos de longas datas ou mesmo inimigos ocasionais. Esta atitude acaba requerendo de seus críticos certos cuidados na utilização de seus textos, especialmente aqueles de cunho mais pessoal, como suas muitas cartas, que revelam um Glauber ora muito desarmado, ora bem mais agressivo do que a imagem que cultivou. Um ardil embaraço pode ser constatado na biografia escrita por Teixeira Gomes. Ao mesmo tempo em que Glauber

⁵¹ Cristiane Nova aponta de forma mais incisiva em nota para este desfecho. Ela diz que “algumas evidências sugerem que Rocha tenha se preparado para a morte. Antes de viajar para Portugal, em vários depoimentos, ele havia dito que só retornaria para o Brasil para morrer. Além disso, ele pede a sua mãe que recolha todas as cópias dos seus filmes, espalhadas pelo mundo, para que sua memória pudesse ser resguardada. É com o mesmo intuito que demanda a Orlando Senna que publique seus roteiros. E sintomático ainda é o fato de Rocha ter buscado se refugiar, nos seus últimos meses de vida, exatamente no lugar de onde partiram os portugueses para o encontro com o Brasil” (NOVA, 2008, p. 230).

aparece como alguém intensamente contraditório – a ponto de fazer seu biógrafo dizer que sua “audácia” ao defender aspectos do *Regime Militar* brasileiro, gerariam profundas consequências no seu retorno do exílio para o Brasil – ele também é apresentado como alguém responsável por antever questões políticas que “dificilmente qualquer outro intelectual de esquerda teria condições de formular”(GOMES, 1997, p. 319). Como o esforço de Teixeira Gomes é centrado na tentativa de construir sobre a imagem de Glauber a de alguém preocupado com os rumos do *Cinema Brasileiro*, destacadamente em relação às suas produções, ele subtrai de uma das cartas de Glauber, um nome que, posteriormente, seria usado para balizar a sua própria biografia. Citando uma carta de Glauber Rocha encaminhada ao então diretor geral da Embrafilme, Celso Amorim, Teixeira Gomes retira uma passagem que comprometeria a imagem do seu biografado e o respaldo da própria biografia. A reprodução da carta utilizada por Teixeira Gomes segue abaixo:

O Cinema Novo acabou no MDB e na pornostanchada... Quando eu disse “o Cinema Novo sou eu” – eu estava dizendo aos traidores que eu continuava a fazer Cinema Novo. Quando o “udigrudi”, liderado pelo Tropicalismo, pela CIA, pelo Oficina, pelo PC (...), pelo INC do Muniz Viana deu o golpe no Cinema Novo, usando *O Pasquim*, o golpe era contra Glauber/Jango. Todos traíram. Fiquei seis anos no exílio praticando a estética da fome. Faturaram minhas posições políticas. Esganaram Nei Braga e assassinaram culturalmente minha irmã e me picaram de louco (ROCHA Apud GOMES, 1997, p. 319).

Para além da discussão dos afetos e desafetos que imprecaram sobre Glauber golpes que soaram como traições e que aparecem com bastante força na carta acima, o que marca a sua utilização no livro de Teixeira Gomes é o desfalque de um nome. A carta, escrita em 1979, tráz uma pequena – mas, no nosso entender, grande – diferença em relação à apresentada acima. Vejamo-la tal qual Glauber escreveu:

O Cinema Novo acabou no MDB e na pornostanchada... Quando eu disse “o Cinema Novo sou eu” – eu estava dizendo aos traidores que eu continuava a fazer Cinema Novo. Quando o “udigrudi”, liderado pelo Tropicalismo, pela CIA, pelo Oficina, pelo PC **e pelo Ribeiro**, pelo INC do Muniz Viana deu o golpe no Cinema Novo, usando *O Pasquim*, o golpe era contra Glauber/Jango. Todos traíram. Fiquei seis anos no exílio praticando a estética da fome. Faturaram minhas posições políticas. Esganaram Nei Braga e assassinaram culturalmente minha irmã e me picaram de louco (ROCHA, 1997, p. 653, **grifo nosso**).

A subtração do nome parece simples de entender: Ribeiro é o mesmo João Ubaldo Ribeiro que fez o prefácio do livro de João Carlos Teixeira Gomes. Ou seja, alguém que, se associado a um grupo de desafetos de Glauber originados no seu imediato retorno ao Brasil, poderia gerar impasses quanto a credibilidade da própria biografia. Resplandecer com a supressão resoluta de um nome representa, neste caso, mais um dos ardilosos artifícios retóricos para manter acesa a imagem que interessa a uma dada *tradição historiográfica*. A ação de supressão do nome, que poderia soar como algo inocente para muitos, corresponde a uma investida na construção de *enunciados* capazes de dar coesão à narrativa. E um *enunciado*, como se sabe, participa sempre do jogo de *sedimentação discursiva*, pois

não há enunciado em geral, enunciado livre, neutro e independente; mas sempre um enunciado fazendo parte de uma série ou de um conjunto, desempenhando um papel no meio dos outros, neles se apoiando e deles se distinguindo: ele se integra sempre em um jogo enunciativo, onde tem sua participação, por ligeira e ínfima que seja (FOUCAULT, 2005, p. 112).

Daí, por que, também, “não há enunciados que não suponha outros”. Da mesma forma que “não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistências, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e papéis”(FOUCAULT, 2005, p. 112). O que este episódio oportuniza, portanto, é a possibilidade de que nas próprias *estratégias discursivas* empreendidas para gerar *discursividades*, estejam as pistas necessárias para configurar outro olhar sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* e suas matrizes interpretativas. Isto porque não se busca nada além do texto, nem nas suas entrelinhas ou nas suas brechas, mas, sim, nas próprias palavras e na sua composição discursiva; na sua sintaxe e identidade semântica, pois um *enunciado* é sempre um *enunciado*, e enquanto tal, suas “coordenadas” e seu “status material fazem parte de seus caracteres intrínsecos”(FOUCAULT, 2005, p. 113).

2.3 Esquadrinhar para reaver os tons do processo: Quem é o *santo* e o *dragão* no limiar do *Novo* com o *Marginal*?

Do alto de uma torre de marfim erigida sobre camadas discursivas que se avolumaram ao longo de quase meio século, espremidos no meio de falas que oscilam entre a glória e o

fracasso, dois sujeitos absortos aparecem se engalfinhando num mar de acusações e injúrias. Seus textos e filmes aparentemente soam como a prova de que suas convicções estão tuteladas e asseguradas por um longo e tortuoso caminho de devoção às *coisas de cinema*. Suas ideias resplandecem nos diversos livros que tratam das suas diferenças; estas, são elevadas à condição *sine qua non* para se entender a suposta pluralidade do *Cinema Brasileiro* dos anos 1960. O que escapa por entre as frases (não)ditas, entretanto, é que no alto da torre sobram elogios e críticas a uns poucos, ao mesmo tempo em que falta brilho e luminosidade para enxergar projetos mais experimentais. E que longe de se constituir numa *Babel*, a *Historiografia do Cinema Brasileiro* tratou, ao longo de anos, de cultuar e cuidar da imagem do seu santo, ao mesmo tempo em que criava o seu algoz.

Caetano Veloso, em carta dirigida a Glauber Rocha em outubro de 1970, sugeriu com clarividência que uma ruptura dentro do grupo *cinemanovista* poderia gerar um profundo mal estar em ambos⁵²; uma opinião, inclusive, que parte da premissa de que todos, especialmente, Glauber e Rogério, faziam parte do mesmo grupo. Além do pesar que Caetano demonstrou pelas desconexas interpretações que haviam feito de suas declarações sobre *O Dragão da Maldade*, a carta revela um músico apreensivo quanto aos rumos do cinema nacional, se questionado sobre a viabilidade de se tomar como padrões antagônicos, filmes que acenam para questões de uma mesma matriz interpretativa da *cultura brasileira*. Na tentativa de se “livrar o mais depressa possível” do seu envolvimento numa “fofoca” envolvendo o nome de Glauber, Caetano oferece uma linha interpretativa para o *Cinema Brasileiro* que ele próprio já tinha largamente utilizado para estudar a música⁵³(ROCHA, 1997, p. 373). Uma interpretação segundo a qual os filmes de Sgarzerla estavam inseridos dentro de um projeto maior de pensar a *cultura brasileira*, estando seus filmes intimamente articulados aos elementos da *tropicália* e do próprio *Cinema Novo*. Parece soar tão incoerente sua análise, que ele próprio trata de assegurar que “Rogério odiaria ouvir isso”; entretanto, mesmo reconhecendo a provável inconsistência na observação, o músico é incisivo e, referindo-se ao fato de que Rogério precisa se encontrar “onde realmente está: dentro da discussão do cinema novo”, diz que

⁵² É importante ressaltar que, dada as circunstâncias em que a carta foi escrita, o embate já havia gerado um clima de estranhamento entre Glauber e Caetano, em função de comentário que este havia feito em relação a *O Dragão da Maldade* e *O Bandido da Luz Vermelha*.

⁵³ Sobre a noção de *linha evolutiva* aplica por Caetano Veloso à *música popular brasileira* ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Todos os dias de Paupéria: Torquato Neto e a invenção da Tropicália*. São Paulo: Annablume, 2005.

ele não pode se iludir pensando que ele é o “outro” do cinema novo. o cinema dele é parente de nossas músicas, de *Brasil ano 2000*, de *Macunaíma*, de *Roda Viva* – e tudo isso é filho de *Terra em transe*. e, no caso de *Brasil ano 2000*, se *Terra em transe* decidiu o meu “tropicalismo”, o trabalho de Gil com Walter (e também o de Capinam) trouxe alguns pontos de referência fundamentais para ele [...]. mas, de qualquer forma, o que eu acho é que o cinema de Rogério é antes um cinema sofisticado, literário, um desenvolvimento (e uma rediscussão) da literatura de *Deus e o Diabo* e, principalmente (Rogério odiaria ouvir isso), de *Terra em transe*. pra mim é como se um músico fizesse experiências de timbre, buscasse timbres diferentes (ROCHA, 1997, p. 377-378).

Parece claro, a tomar pela grande bibliografia que existe atualmente no Brasil sobre o tema, que o desejo de Caetano Veloso sobre os rumos do *Cinema Brasileiro Moderno* tiveram um desfecho que o cantor não esperava. Os comentários virulentos de Glauber que se seguiram à exibição de filmes com a rubrica de *underground*, dão a dimensão do impasse gerado por posições contraditórias como as de Caetano: na prática, Glauber já tinha definido claramente quem seriam seus inimigos dali para frente, restava encontrar apoio para sua empreitada *anti-Cinema Marginal*.

Em carta endereçada a Alfredo Guevara, de maio de 1971, Glauber desenha a postura dos seus opositores sob a alcunha de *fascistas*. Eles são, inicialmente, descritos como representantes da esquerda estudantil, especialmente a vinculada aos Centros Populares de Cultura que, por sua vez, representam um núcleo catalisador dos interesses da União Nacional dos Estudantes; são também fascistas, para Glauber, a dita esquerda “revolucionária”, os militares, Jean-Claude Bernardet⁵⁴, enfim, todos aqueles que, a seu tempo, recusaram entender as propostas do *Cinema Novo* ou inviabilizaram a exibição dos seus filmes no Brasil. Já em 1967, à altura da publicação do manifesto em defesa do *Cinema Tricontinental*, Glauber se diz conhecedor dos “setores mais covardes e medíocres do cinema brasileiro [que] se uniam a nossos ‘concorrentes’ latino-americanos para nos combater”(ROCHA, 1997, p. 404). Para encerrar a carta enviada a Alfredo Guevara, uma extensa lista de críticas e adjetivos são usados para atacar o cinema *underground* brasileiro. A estrutura da carta, então,

⁵⁴ Sobre Bernardet, por exemplo, Glauber diz que seu livro “*Brasil em tempos de cinema*”, é completamente falso. E foi apoiado pela esquerda justamente porque era falso e porque atacava o ‘cinema novo’, veladamente, com informações mentirosas e conclusões absurdas. Tentava reduzir a *um fenômeno contestatório de classe média* uma revolução cultural que tinha retirado o Brasil da *inexistência cinematográfica*. O próprio livro era consequência disso. O rancor dos cineastas de São Paulo (que várias vezes fracassaram e continuam fracassando) contra o ‘cinema novo’ (um fenômeno de Rio e Bahia) levava um crítico inteligente como Bernardet a nos trair da forma mais amigável possível (ROCHA, 1997, p. 405).

é relativamente simples: primeiro parte em defesa do grupo *cinemanovista* em função das críticas que receberam; em seguida elabora as justificativas que garantiriam a autenticidade do seu ataque. Glauber não vacila, prepara um terreno com inúmeras realizações suas e de seus companheiros de *Cinema Novo* para dizer, finalmente, que

o *Pasquim*, um jornal onde trabalho, publicou uma entrevista de Sganzerla na qual o jovem cineasta classificava o “cinema novo” de um grupo de “Direita” e dizia que *Antônio das Mortes, Brasil ano 2000* e *Macunaíma* eram os três piores filmes brasileiros (ROCHA, 1997, p. 406).

Apresentadas “com destaque”, as declarações de Rogério acabariam se tornando o ponto de partida de uma série de acusações que levaram à composição de um cenário marcado pela polarização discursiva em torno de dois grupos distintos. Internamente, entretanto, segundo boa parte da *historiografia do cinema brasileiro* apresentada ao longo do trabalho, existiria uma coesão de projeto que segue um desenvolvimento estético – cada qual a seu modo – que pensa o filme como artefato para se discutir as questões sociais e políticas mais contundentes da *História do Brasil*. A carta de Glauber segue com outras críticas ao cinema *underground*:

Os fatos são graves: os filmes dos novos cineastas que se opuseram com grande publicidade aos filmes do “cinema novo” não passavam de minifilmes colonizados, burgueses, que anunciam uma nova forma copiada do velho underground americano etc. Joaquim Pedro discretamente declarou que só compreendia cinema underground se fosse subversão política direta. Cinema underground confessional, de superfície psicanalítica, não passava de uma “vanguarda” ideal para países fascistas. Sobretudo quando se aliava indiretamente à ditadura para combater o “cinema novo”.

Mas a despolitização e a corrupção brasileiras já tinham passado a qualificar tudo que “era político” de medíocre. A ruptura anti-“cinema novo” reduzia o cinema brasileiro à *condição cultural provinciana* do fascismo.

Acabou-se também a música e o teatro.

Triunfou a contracultura decadente, americanizada, instrumento de autocolonização.

[...] Não somos cretinos nem conciliadores. Não somos partidários da simplificação cinematográfica em nome de uma falsa politização porque não somos culpados de sermos cineastas e sabemos que nós somos autênticos e corajosos reinventores do cinema no terceiro mundo (ROCHA, 1997, p. 408-409).

Curioso porque a entrevista que Rogério Sganzerla concede ao jornal *O Pasquim*, pode ser inserida – ao contrário da proposta de unicidade de Caetano – dentro de uma cadeia de enunciações que procuram explodir com os “grandes títulos” e os seus prodigiosos diretores, ao mesmo tempo em que promove uma discussão sob a viabilidade de se tomar como próximos, projetos de filmes tão variados como os produzidos nos anos 1960, incluindo aqueles que estão inseridos dentro de uma, aparentemente mesma, postura estética. Mais curioso ainda, é quando a entrevista de Sganzerla é comparada a uma que o poeta piauiense Torquato Neto concedeu ao jornal alternativo *O Estado Interessante*, em 1972, em que diz preferir “ver um filme do Zé do Caixão do que um de Glauber Rocha”(O ESTADO INTERESSANTE, 16/06/72, p. 6). Estamos diante, deste modo, de uma multiplicidade de opiniões sobre o desenlace do *Cinema Novo* que é, por vezes, apagado, suplantado, suprimido do discurso historiográfico. O encaixe, veladamente assumido por críticos e estudiosos do *Cinema Brasileiro* como Ismail Xavier, Fernão Ramos, Sydney Ferreira Leite, entre outros, de que a *História do Cinema Brasileiro* prescinde da existência de uma tensão, nos anos 1960, entre duas posturas antagônicas, favoreceu a construção de uma matriz interpretativa deste cinema que gira em torno, principalmente, de duas questões principais: primeiro, o *Cinema Novo* não foi o único projeto de repensar o *Cinema Brasileiro* nos anos 1960. A sua existência, entretanto, foi marcada por pressões, embates, “inimigos” e um núcleo, em torno do qual, estruturou-se o outro polo de debate, o *Cinema Marginal*. Segundo, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*, ao mesmo tempo em que enunciam a existência de uma variedade de estilos, promovem, senão um apagamento, pelo menos a construção de uma hierarquização do *Cinema Brasileiro*, no qual o *Cinema Novo* figura como o representante máximo das instâncias revolucionárias deste cinema, sendo seguido à média distância pelo *Cinema Marginal*. Mais atrás – em alguns casos bem distante mesmo – vêm as experiências filmográficas de regiões como Minas, Pernambuco, Ceará e Piauí. Por sorte, as produções destes Estados recebem a singela denominação de *ciclos regionais*.

Somadas a estas questões, existe mais uma que pode ser levantada como problemática nas interpretações sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. Ela diz respeito à necessária articulação existente entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*, ou seja, toma-se quase como natural o fato de que o *Cinema Marginal* só poderia ter existido em função de um *outro*, que, neste caso, seria o *Cinema Novo*. Seja para negá-lo, seja avançar em sua proposta, ou, ainda, sendo para *avacalhar* a sua forma de compor o filme, *um* e *outro* parecem indissociáveis.

A carta de Caetano Veloso apresentada anteriormente já mostrava indícios de como esta perspectiva poderia ganhar corpo e de que forma ela poderia ficar incrustada na historiografia. Tal qual um visionário, ao apontar que o filme de Sganzerla é parente da sua música e dos filmes de Glauber, o que Caetano fazia era estabelecer uma *maquinaria discursiva*, em que o *Cinema Marginal* precisava, necessariamente, da sua antípoda para ser compreendido. E parte da *historiografia brasileira* tratou de não só referendar esta perspectiva como criar em torno dela um *regime de verdade*. Fernão Ramos, por exemplo, no seu texto dentro da coletânea que ele organiza sobre a *História do Cinema Brasileiro* (1987), diz que o grupo que é chamado, à revelia, de *Cinema Marginal*, nada mais é do que um distanciamento em relação às propostas estéticas dos cinemanovistas, o que gera, posteriormente, uma “aberta ruptura”. Além disso, Fernão Ramos lembra que esta “geração” de cineasta como Júlio Bressane, Neville d’Almeida e Rogério Sganzerla, por exemplo, constituem-se, para alguns, numa “terceira geração do Cinema Novo”(RAMOS, 1987, p. 380). Logo, salta aos olhos a reprodução da ideia de que os filmes do *Cinema Marginal* – tomando como exemplo específico *O Bandido da Luz Vermelha* – são, forçosamente, marcados por caracteres de *ruptura* ou *continuidade* sempre em relação ao *Cinema Novo*. Ismail Xavier, em obra já citada várias vezes neste texto, também recorre a esta necessária vinculação para entender os rumos do próprio *Cinema Brasileiro* dos anos 1960 (XAVIER, 2001). Sidney Ferreira Leite, de forma mais explícita, assegura que a melhor forma de “detectar as características do Cinema Marginal”, é partindo “das suas principais diferenças em relação ao Cinema Novo”(LEITE, 2005, p. 106). Os exemplos são inúmeros e vão desde livros, artigos em jornais e entrevistas que sugerem, a todo instante, esta situação, não só binária, mas, também, de necessária articulação entre *Cinema Novo* e *Marginal*, para configurar o chamado *Cinema Brasileiro Moderno*.

O que parece claro com isso, é que há uma relativa despreocupação em pensar o *Cinema Marginal* como uma proposta estética que tivesse tomado uma matriz interpretativa da *cultura brasileira* comum àquela utilizada por parte tanto dos tropicalistas quanto dos cinemanovistas. A inserção deste elemento dentro do *processo histórico* que envolve a produção de sentidos sobre o *Cinema Brasileiro*, daria conta de dizer, entre outras coisas, que o resultado da utilização da matriz oswaldiana, que foi responsável por produzir, na obra de Sganzerla, resultados diferentes que não necessariamente devem ser sempre – ou quase

sempre – pensados como uma antípoda ou contraponto ao *Cinema Novo*⁵⁵. Trata-se, na realidade, de perceber filmes como *O Bandido da Luz Vermelha*, desligados dos parâmetros utilizados para se avaliar filmes como *Terra em transe*. Para chegar a este tipo de compreensão, basta retornar às primeiras entrevistas e textos de Rogério Sganzerla e perceber o seu compromisso em se desvincular de padrões previamente estabelecidos.

Nas entrevistas que se seguiram à produção e exibição do filme *O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério oscila entre uma relativa indiferença para com as comparações⁵⁶ e uma sagaz crítica aos que situam a sua produção como um desdobramento do movimento *tropicalista* e de uma relação quase que direta com o *Cinema Novo* e, de modo especial, com Glauber Rocha. Sob este último ponto, inclusive, algumas questões merecem destaque. Primeiro: nem sempre Glauber foi visto por Sganzerla como um contraponto em relação às suas análises e/ou interpretações do *Cinema Brasileiro*. Numa entrevista realizada em 1968, Sganzerla se refere a Glauber Rocha como “meu irmão, meu semelhante”, para depois concluir que o “cinema brasileiro nasce com Humberto Mauro, vive com Nelson Pereira dos Santos, excita-se com Paulo César Saraceni, desespera-se com Glauber Rocha e morre com todos nós”(SGANZERLA, 2007, p. 28-29). Esta resposta, por sinal, mostra um caminho interpretativo que já tinha sido apresentado pelo próprio Glauber em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, livro que foi publicado pela primeira vez em 1963.

No final de 1969, entretanto, emerge um Rogério mais agressivo, mais incisivo e decidido a mostrar suas particularidades, presentes, neste momento, numa tentativa de romper com a lógica discursiva segundo a qual suas obras têm que seguir um indispensável recuo às produções *tropicalistas* e/ou *cinemanovistas* para serem plenamente compreendidas. Eis o segundo ponto do envolvimento de Sganzerla com Glauber Rocha. A partir daqui, o cineasta catarinense tenta construir um lugar de independência em relação às produções *cinemanovistas*. Realçando o seu papel de crítico de si mesmo, ele procura escapar dos enquadramentos a que tentam submetê-lo ao mesmo tempo em que busca marcar suas

⁵⁵ Em entrevista de 1969, Rogério diz que o ponto de conexão entre ele e os *tropicalistas*, bem como com os poetas concretos de São Paulo, está na “disposição de voltar a Oswald de Andrade”, numa tentativa de romper com os padrões culturais até então dominantes (SGANZERLA, 2007, p. 40-41).

⁵⁶ Como na pergunta em que Alex Viany procura como ele “se situa em relação ao movimento do cinema novo?”, ao que ele responde: “embora não acredito muito na minha própria independência, procuro colocar-me numa posição de independente [...] Prefiro me manter um pouco à margem, e fazer os filmes que quero fazer, do que tentar conciliar com uma série de filmes, idéias e proposições de que discordo”; uma resposta que, aliás, mostra apenas uma necessidade de não fazer parte de um grupo com ideias de produção já previamente definidas (SGANZERLA, 2007, p. 37).

produções como distantes do quadro de análises que envolvem os filmes de Glauber Rocha. Na entrevista realizada por Marcos Faerman, em 15 de novembro de 1969, o cineasta, enfaticamente, diz:

Não, eu não sou tropicalista, não sou um cineasta tropicalista. Não estou interessado em me filiar a uma corrente estética. Minha ligação com esse pessoal todo, Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, é nossa disposição de voltar a Oswald de Andrade. Oswald é ponto de ligação entre o meu trabalho e Caetano, Gil, os poetas concretistas de São Paulo, que têm essa nova compreensão estética, e Fernando Coni Campos, Zé do Caixão. Todos nós trabalhamos numa perspectiva de renovação que se baseia numa recusa das perspectivas culturalistas, até então dominantes.

Os filmes do cinema novo começaram a piorar sensivelmente a partir de 1964 [...]. O cinema novo estava deslumbrado e na medida que o tempo foi passando, os diretores foram piorando, os filmes perderam a informação inicial que era quase essencialmente brasileira para se voltarem para as individualidades relativas e medíocres de cada diretor (SGANZERLA, 2007, p. 40-41).

O que se segue na entrevista é uma tentativa do entrevistado de justificar o seu lugar sem as amarras de pertencimento a qualquer grupo que seja. Assim, em relação à explosão do *tropicalismo*, ele se esquia da zona de influência dizendo que “aconteceu em 1967, exatamente quando eu estava na Europa como correspondente de um jornal”; sobre a suposta influência de Caetano, diz tratar-se, na verdade, de um elemento apenas de “identificação”; a propósito do filme *Terra em transe*, ele assegura que “teve alguma influência, pois é um filme pré-tropicalista”; entretanto, encerra dizendo que é um filme ainda “ligado a uma preocupação européia, estetizante”, elemento que ele, ao que parece, procura se desvincilar (SGANZERLA, 2007, p. 43).

No entanto, a entrevista que, de fato, gera um grande estardalhaço em parte dos artistas brasileiros – a ponto de fazer Caetano Veloso sair rapidamente à procura de desfazer, com Glauber, um mal entendido, e do próprio Glauber exaltar-se chamando de “fatos graves” as injúrias que recebeu – foi a que Rogério concedeu a *O Pasquim*, publicada em 5 de fevereiro de 1970. Ressalte-se, ainda, que durante a entrevista algumas perguntas são dirigidas a Helena Ignez, então mulher de Rogério. Helena, como se sabe, foi a primeira mulher de Glauber Rocha, com quem teve uma filha, Paloma Rocha. Depois de se separar de Glauber, casou-se com Júlio Bressane, alguém que viria, junto a Sganzerla, a se constituir no “núcleo” do chamado *Cinema Marginal*. Portanto, como sutilmente as perguntas deixam escapar, os

entrevistadores tentam conduzir a entrevista utilizando-se de elementos afetivos da relação entre Helena, Glauber, Júlio e Sganzerla. Em muitas questões, esses elementos são colocados no centro de uma discussão que, a princípio, poderia ter sido mais pragmática, girando em torno dos rumos do *cinema brasileiro*.

A entrevista parece ocorrer num clima de relativa descontração, ainda que Sérgio Cabral, Millôr Fernandes, Jaguar, Fortuna, Paulo Francis e Tarso de Castro, tentem, insistemente, colocar em suspenso o conflito entre, de um lado, Rogério Sganzerla e, do outro, o *Cinema Novo* e o seu “principal” cineasta, Glauber Rocha. A primeira pergunta, feita por Sérgio Cabral, já é emblemática desta situação. Sem subterfúgios, ele pergunta: “por que a guerra contra o cinema novo?”. A pergunta não deixa, consequentemente, nenhuma margem para se pensar as críticas que Rogério fez contra o *Cinema Novo* como dotadas de um valor construtivo. Trata-se de um “conflito” já posto em andamento, onde Sganzerla deve posicionar-se criticamente. A resposta, além de indicar, obviamente, a linha argumentativa que sustenta as críticas de Sganzerla, gera uma forte evidência de que os seus filmes podem e devem ser analisados tomando como parâmetros elementos diferentes daqueles utilizados nas investigações sobre os filmes do *Cinema Novo*. Ele responde:

Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 1962 a 1965, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. Hoje em dia, como eu estou num processo de vanguarda, eu sou um cineasta de 23 anos, eu estou querendo me ligar às expressões mais autênticas e mais profundas de uma vanguarda e eu acho que o Cinema Novo é exatamente a antivanguarda. O cinema novo está fazendo exatamente aquilo que em 1962 negava. O Cinema Novo passou pro outro lado. Como eu estou surgindo há pouco tempo, há exatamente dois anos, eu acho que tenho que romper também com esse condicionamento e partir pra outra jogada sem saber exatamente o que seja esta outra jogada, mas, de qualquer maneira, fazendo o que eu acho. Então eu sou um cara em liberdade, o que é um motivo de espanto pra maioria dos meus colegas de cinema, mas de qualquer maneira eu sou uma das poucas pessoas que estou continuando a me manter livre, o que eu acho extremamente difícil no Brasil de hoje. Eu estou feliz porque estou mantendo minha liberdade (SGANZERLA, 2007, p. 55-56).

Uma liberdade que não significa ficar à margem do processo de significação do *Cinema Brasileiro*, mas, como o próprio Sganzerla irá reconhecer, expressa uma tentativa de marcar o seu lugar como o *outro* e, ao mesmo tempo, projetar-se como um cineasta inovador, responsável por propor um estilo de produção de filmes que rompe com uma proposta tão

premiada e discutida como a do *Cinema Novo* e que pode ser trabalhada sem levar em consideração a necessária recorrência às suas problemáticas estéticas ou políticas.

Depois de perguntar se as críticas que Sganzerla faz a Glauber não seriam um problema de matriz freudiana, “por ele [Glauber] ser seu comborço” (SGANZERLA, 2007, p. 62), o jornalista Millôr, arditosamente, parece forçar o cineasta a reconhecer o seu papel de *mercadoria* nos jogos de *subjetivação* em torno do *Cinema Brasileiro*. De forma persistente e quase acusatória, ele repetidas vezes tenta subtrair da postura de Sganzerla o caráter inovador ao tempo em que procura dotar a sua atitude com certo ar de oportunismo. Segue abaixo as perguntas de Millôr junto com as respectivas respostas de Sganzerla (com algumas intervenções de Helena):

Millôr – O intelectual, por definição, ele racionaliza. Você, como é um cara extremamente inteligente, já pensou que estará fazendo esta coisa ou instintivamente, o que é melhor, ou definitivamente, como me parece que é o caso. Você sabe que esta sua atitude agressiva em relação ao cinema novo em bloco, e ao Glauber, que é seu papa (seu papa, its, do cinema) só poderá te dar lucro. Esta atitude, ela é consciente ou inconsciente em você?

Rogério – Ela é consciente por que eu não sou uma pessoa burra. Você mesmo falou que eu sou inteligente. Falando mal do cinema novo eu me esculhambo, eu me estrepo, é um negócio, inclusive, com um certo tom suicida, mas também eu ganho uma projeção que me interessa. Eu preciso jogar com isso.

Helena – Você é levemente oportunista, no caso?

Rogério – Não. Eu sou uma pessoa honesta. Se eu fosse oportunista eu iria tratar bem as pessoas que eu ganharia muito mais, eu venderia meus filmes pra Europa. Não vendi até agora por que eu sou uma pessoa ingenuamente livre.

Millôr – A tua preocupação não é do lucro material, nem é disso que estou falando. A tua preocupação maior é do lucro intelectual que você sabe que tirará muito maior com esta atitude.

Rogério – Não. O Glauber disse assim: esses fulaninhos que falam mal de seus colegas. Então ele acha que é muito imoral, dentro da moral dele, da moral do cara que tá lá com a mulher dele, falar mal de seus colegas. Acontece que o Joaquim Pedro é um cara bacana, por exemplo, mas ele nunca me aceitaria como colega dele porque eles estão dentro de uma série de quadros e não querem mexer nesses valores. Eu, se fizer um filme, já sou automaticamente uma modificação que não interessa a eles. Então eu não sou colega deles porque eu não estou nessa. Se isso é oportunismo, sei lá, minha saída é esta, meu lance é esse. Se tá errado, estamos aí, o negócio é esse.

Helena – Uma ressalva, que pra mim tem que ficar claro. Eu acho que politicamente o cinema novo é irrepreensível.

Rogério – Se eu tiver que escolher, eu vou escolher dos males o menor. O cinema novo são as pessoas mais inteligentes, mais bem informadas, ideologicamente mais interessantes. Quer dizer, são as pessoas que me interessam. Agora, eu acho importante um cara como eu, sem meios nas mãos, pichar as pessoas pra poder criar e mexer com as coisas. Eu acho que meu

trabalho é um trabalho reformista, quer dizer, eu sou um cara que tou na jogada do cinema novo (SGANZERLA, 2007, p. 63-64).

Sendo assim, situar-se na jogada do *Cinema Novo* no lugar da impertinência, driblando as artimanhas do jogo acusatório de Glauber e procurando, também, escapar das vicissitudes do dualismo em que tentam inseri-lo, são elementos que fundamentam aquilo que Rogério conceitua como sendo sua “postura revolucionária”.

Elemento também curioso na entrevista é a tentativa astuciosa de inserir a postura de Sganzerla dentro de um grupo com padrões previamente já definidos e reconhecidos pelo público e críticos de cinema. Ou seja, o que visivelmente os entrevistadores tentam em várias perguntas, é submeter o pensamento de Sganzerla ao enclausuramento, fechando, amarrando suas ideias a alguma proposta do *Cinema Brasileiro* dos anos 1960 já em desenvolvimento, numa atitude que significa não alçá-lo à condição de responsável por articular opiniões capazes de construir um movimento cinematográfico efetivamente revolucionário no Brasil. Ao fazer isso, os jornalistas já lembram que os discursos utilizados por marcar o período como proscrito na dualidade entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* são, deliberadamente, forjados, pois negam a dimensão multifacetada que antecede a própria *invenção* do *Cinema Brasileiro Moderno*. Invenção esta que tutelou, apenas *a posteriori*, o conflito entre o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* como a principal – e por vezes única – marca do período. A própria acusação de que Sganzerla faria parte de um grupo contrário aos cinemanovistas, situando-o ora dentro da política do INC, ora com posturas semelhantes às de Mazzaropi e/ou Zé do Caixão, já denunciam as armadilhas de se pensar os anos 1960 a partir do ponto de vista das produções cinematográficas, como reduzidas ao embate entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*.

Sobre a tentativa de realocar o pensamento de Sganzerla dentro de estilos já conhecidos, o jornalista Sérgio Cabral provoca Sganzerla localizando-o como integrante do grupo que é contra o *Cinema Novo* por assumir uma posição que se assemelha à do *Instituto Nacional do Cinema*, cujo diretor era Moniz Viana.

Sérgio – Essa atitude, como você coloca, assim, está modificando a luta política do cinema brasileiro. Porque o cinema novo tem uma posição e outras pessoas que são contra o cinema brasileiro têm outra posição, como o caso do Moniz Viana no Instituto Nacional do Cinema. Então nesse conflito você está com o cinema novo ou está com o Moniz Viana?

Rogério – Nesse conflito, eu estou fazendo um cinema revolucionário. Quando o Stalin estava fazendo da Rússia uma potência sensacional, ele estava ao mesmo tempo obstruindo um trabalho geral, internacional. Então você pode sentir que naquele momento as opções eram dualísticas. Você ficava com um lado ou com outro. Agora, teria sido muito mais criativo se você tivesse feito, dentro do regime soviético, um trabalho de modificação e de complicaçāo geral que é o que eu estou fazendo. Eu já escolhi o caminho que é o caminho conseqüente da transformação da sociedade. Dentro desse caminho eu sou incomodo. É um papel óbvio, primário, mas tem que ser desenvolvido (SGANZERLA, 2007, p. 66).

A possibilidade de fugir ao estrato dual do *Cinema Brasileiro* torna Sganzerla um sujeito responsável por lançar mão de outra variável interpretativa do cinema dos anos 1960. Neste sentido, além de problematizar o universo cinematográfico responsável por reduzir as suas diversas variáveis a apenas dois grupos, lança mão de uma postura que procura escapar dos discursos consolidados que tentam alocá-lo nos estereótipos existentes. Acontece assim, também, quando tentam aproximar as críticas ao *Cinema Novo* feitas por Sganzerla às de Mazzaropi.

Fortuna – Na revista *Veja* da semana passada saiu uma entrevista com o Mazzaropi em que ele se lançava contra o cinema novo. Eu queria registrar uma certa identidade entre você, que é um cara esclarecido, e o Mazzaropi.

Rogério – Você falou uma grande verdade. Você pode notar que quando o Mazzaropi fala mal do cinema novo é uma coisa, mas quando o Rogério Sganzerla fala mal do cinema novo é outra. Existem dois níveis diferentes. Agora, as pessoas não querem reconhecer isto, então usam o argumento: o Rogério está virando Mazzaropi. Não é isso. Como os caras não podem defender os filmes, eles atacam assim. Eu queria que eles defendessem os filmes que são uns vexames, são ridículos, subalternos, subservientes. Isso ninguém faz, ninguém defende os filmes (SGANZERLA, 2007, p. 66).

Portanto, a postura assumida por Sganzerla na entrevista, é reveladora não só de uma versão por vezes silenciada da *História do Cinema Brasileiro Moderno*, como, também, responsável por apontar com certa clarividência que esta *História*, assim como qualquer outra narrativa do passado, é marcada por existir dentro de um *campo de forças*, quando o passado é organizado com o objetivo de responder aos interesses de quem o organiza (JENKINS, 2007).

Dito de outra forma: o que foi feito na *História do Cinema Brasileiro Moderno* com os embates envolvendo José Mojica Marins, Moniz Viana, Mazzaropi, Sganzerla e Glauber Rocha? Da mesma forma, o que foi feito com a possibilidade de se tomar o *Cinema Brasileiro*

Moderno com os seus artefatos regionalistas? E com as versões que, em vez de se pautarem na distância entre as propostas do *Cinema Novo* e do *Marginal*, procuram aproximá-las? E sobre as propostas que procuraram explodir, inclusive, com as semelhanças no interior dos próprios “grupos?” Por fim, a quem se destina a *História* que endossa o conflito entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* como o único existente na composição do *Cinema Brasileiro* dos anos 1960?

As respostas, visivelmente simples de se encontrar observando a *historiografia* do *Cinema Brasileiro* até meados dos anos 1980 – e em alguns casos até bem mais recentes –, giram em torno de um ponto em comum: o silenciamento do *campo de forças* funcionou para atender aos interesses de um grupo de cineastas, valorizando seus filmes e cristalizando narrativas de alguns estudiosos do nosso cinema. Por isso mesmo é que parti do princípio de que a *História* se processa no interior de um “constructo ideológico”, o que significa dizer que “ela está sendo constantemente retrabalhada e reordenada por todos aqueles que, em diferentes graus, são afetados pelas relações de poder”, reconheço no discurso vencedor uma tradição discursiva que se notabiliza por organizar o passado de acordo com os seus interesses (JENKINS, 2007, p. 40).

Por isso, também, sei que nos documentos que informam e tentam dar contornos de *verdade* às narrativas dominantes do *Cinema Brasileiro*, existem possibilidades de interpretação que escapam aos domínios de seus pesquisadores. É por compreender que um documento nunca basta enquanto fonte de verdade sobre a coisa passada, que nunca se encerra em si mesmo e que a História que se beneficia de sua existência sempre se destina a alguém, que procuro nem referendar esta *historiografia*, nem acusá-la como dotada de certos proselitismos, mas compreender em que amarras ela foi produzida e a quem ela se destina (FOUCAULT, 2005; JENKINS, 2007).

Embora não seja uma fala recorrente, alguns pesquisadores recentes traçam um “perfil” menos singular da *cinematografia brasileira* dos anos 1960, apontando para outros caminhos interpretativos sobre seus possíveis embates ou aproximações. Contrariando a perspectiva abraçada por Fernão Ramos, por exemplo, o historiador Alcides Freire Ramos entende que entre *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* existiam muitos pontos de aproximação, “ao contrário do que afirmam as interpretações historiográficas dominantes”. Diante de algumas obras do *Cinema Marginal*, tais como *O Bandido da Luz Vermelha*, Alcides Freire chega à conclusão de que “Cinema Novo e Cinema Marginal não estavam tão distantes um do outro, no que se refere aos grandes temas e quanto às formas de representação”, por isso, ele

discorda “daqueles que enfatizam a existência de uma radical separação entre essas duas propostas estéticas, como se elas, historicamente falando, não estivessem problematizando e discutindo o impacto da chamada modernização conservadora, imposta pela ditadura militar” (RAMOS, 2009, p. 47).

Não se trata – como já salientei e como o próprio Alcides Freire também assegurou – de uma interpretação dominante na nossa *historiografia* aquelas que deixam de ver o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* como postos em situação de embate e marcando os lugares centrais no *Cinema Brasileiro* dos anos 1960. Fácil constatação a tomar pela quantidade de exemplos já apresentados ao longo do texto. Um, entretanto, sobressai-se em relação aos demais. Isso porque se trata de uma das obras mais consumidas no estudo do *Cinema Brasileiro* – por isso mesmo utilizada para encerrar este capítulo – pois foi escrita pelo estudioso responsável por sedimentar uma das imagens mais recorrentes do *Cinema Brasileiro Moderno*. Trata-se de Ismail Xavier. A obra: *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, tropicalismo, Cinema Marginal*.

Publicado em 1993, o livro corresponde a uma leitura do *Cinema Brasileiro* dos anos 1960 e início da década seguinte a partir de uma densa análise semiológica. Por exemplo, o texto que se refere ao filme *Terra em Transe* – e que, por sinal, abre o livro – constitui-se num brilhante exercício de semiologia, aliado a um “invejável” conhecimento das intenções de Glauber ao fazer o filme. Ismail começa por fragmentar passagens de *Terra em Transe* em partes aparentemente insignificantes aos olhos do espectador comum; dissecando seus arranjos e planos, sons e *epitáfios*, acaba produzindo um texto que é, no limite, uma obra de arte metaforicamente alegórica.

Não hesita quanto às distopias, nem monta paralelismo. É perfeitamente comprehensível desde o título do capítulo que trata dos filmes *Terra em Transe* e *O Bandido da Luz Vermelha*: tratam-se de filmes de representam o acesso a dois padrões estéticos bem distintos: “Da fome ao lixo, a passagem dos emblemas”. Além do mais, o fato de recorrer exatamente a esses dois filmes, já reforça um dos principais argumentos desenvolvidos ao longo deste capítulo.

Sobre o porquê da utilização destes dois filmes, Ismail diz que se tratam de “filmes que permitem caracterizar a passagem crucial da ‘estética da fome’ à ‘estética do lixo’, uma alteração do emblema do subdesenvolvimento articulada a uma revisão da experiência nacional e de sua perspectiva”(XAVIER, 1993, p. 13). Sobre o argumento de que se tratam de filmes que dialogam com as questões nacionais, tomando-o “como estrutura imaginária de

referência”, ele diz que “tal imaginário se afirmou em obras de diferentes estilos, seja do Cinema Novo (como *Terra em Transe*), ou da **ruptura com ele**, como é o caso de *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) [...]”(XAVIER, 1993, p. 12, **grifo nosso**). Representam, portanto, “dois eixos decisivos na formulação dos projetos nos anos 1960”(XAVIER, 1993, p. 11). Únicos, bem definidos e que requerem, ainda segundo Ismail, “um regime de leitura original, atento a seu processo específico” (XAVIER, 1993, p. 23); quem constrói esse *regime de leitura* parece ser uma resposta relativamente fácil de encontrar nos seus argumentos.

Estes argumentos, por fim, sugerem que o passado pode ser entendido como pertencente a um fluxo constante de interesses e leituras intermináveis. Portanto, “se o passado pode ser lido como um trânsito infinito de estilos e interesses insubstanciais”, nada mais coerente do que reconhecer que a postura deste trabalho é, também, fruto de uma das possibilidades existentes de compreender o chamado *Cinema Brasileiro Moderno*; produzida num dado presente, que é o ponto de “onde toda história começa e para onde toda história retorna”(JENKINS, 2007, p. 103-104).



CAPÍTULO III

*Face aos protocolos da cultura de massa,
de um lado, e a tradição das vanguardas
históricas, de outro, tais experiências dos anos 60
requerem um regime de leitura original, atento a
seu processo específico.*

Ismail Xavier, 1993.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

3. “EU TENHO CONSCIÊNCIA DE QUE TUDO ISSO ME TRANSFORMOU NUMA ESPÉCIE DE MONSTRO ESTRANHO A MIM MESMO”:

Glauber Rocha e o seu trincado espelho reluzente.

Sabe de uma coisa? Jamais tive cacife para bancar o jogo que faço até hoje. Para desempenhar o Glauber nasceu o ator. Atualmente um tanto cansado de sustentar o espetáculo.

Glauber Rocha, 1980.

Enxerto 1: “Narrativas do eu” com conceitos acachapantes: a difícil (quase impossível) tarefa de se encontrar com você mesmo.

Como sabemos, nenhuma vida ou experiência social, nenhuma narrativa sobre qualquer movimento artístico ou revolucionário, nenhuma descrição que expresse a tentativa de compor um quadro do que aconteceu, cabe nas páginas de um livro (ALBUQUERQUE JR, 2006; JENKINS, 2007). Esta premissa, aparentemente simples de se comprovar, tem sido o mote inspirador de trabalhos que procuram complexificar as narrativas coesas da vida de uma pessoa ou dos movimentos e ideias que elas defenderam ou participaram, rompendo com noções unificadas do *sujeito* e problematizando as chamadas “narrativas do eu” (HALL, 2005). Nestas narrativas, onde impera o fluxo linear e fluente ao longo de uma extensa vida sem entraves ou percalços, os *sujeitos* geralmente aparecem como únicos responsáveis pelos seus atos, sendo apresentados como dotados de um forte teor racional associado a uma tradição de pensamento e com raízes fortes fincadas no seu próprio passado. A infância, por vezes, já carrega as marcas daquilo que o futuro adulto se tornará.

Ainda sobre estas narrativas, é comum o *sujeito* aparecer – especialmente quando se fazem biografias a seu respeito – quase sempre interpelado pelas mesmas perguntas. Suas marcas e pensamentos, suas realizações e comportamentos, as análises que fez em suas obras e as que fizeram a seu respeito, são realçadas por expressões que visam à unicidade: “sujeito

de personalidade forte”, “líder revolucionário”, “um gênio”. Estas “narrativas do eu”, entretanto, constituem-se numa verdadeira fantasia compensatória, assim como “a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente [...]” que muitos criaram para si, ou que criaram para eles (HALL, 2005, p. 13).

Pluralizar estas vidas e explorar as múltiplas identificações que, temporariamente, muitos destes personagens ocuparam ao longo de sua existência, é reconhecer, também, que é inviável construir um padrão de análise para uma pessoa ou grupos de pessoas ou, ainda, criar conceitos acachapantes para entender movimentos ou ideias. Por isso também é demasiadamente complicado adentrar na imensidão do “eu”, uma vez que para *dizer* este mesmo “eu” é comum a necessidade de apanhar em outras vidas palavras que sejam capazes de falar sobre ele.

Talvez os homens não sejamos senão outra coisa que um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que falem para nós (LARROSA, 2004, p. 22).

A incoerência recai, também, sob as perspectivas que tentam unificar sob um mesmo jargão uma mesma teoria ou uma identidade; assim como um conjunto de pessoas que, já sendo plurais dentro de seu próprio estrato orgânico, não suportam o peso de uma identificação coletiva. Se foram potencialmente ricos em criações artísticas, se foram subversivos enquanto intelectuais que rejeitaram formas dominantes de pensamento, nada mais justo do que recusar-lhe um lugar embaixo de um grande guarda-chuva conceitual. Nada melhor do que retirar-lhe o lugar da identificação que sempre suturam suas ideias a um ou outro projeto totalizador. Nada melhor, por fim, do que assegurar-lhes o lugar multifacetado da indefinição, da não identidade, do fluxo constante de vontades e interesses que são, também, conflitantes.

Enxerto 2: Afinal de contas, para que servem mesmo os conceitos?

Na *Historiografia do Cinema Brasileiro*, muito já se questionou sobre o fato de que a cada nova tentativa de repensar a forma que a *História* deste *Cinema* é escrita, consagram-se

sempre as mesmas datas e as mesmas perspectivas de análise⁵⁷. Embora recentes, alguns trabalhos vêm problematizando esta questão de forma mais incisiva. Procurando outros temas, ao mesmo tempo em que vêm construindo novos recortes temporais, alguns pesquisadores já apresentam um olhar diferente sobre a *História do Cinema Brasileiro*, muito embora isto ainda não tenha produzido uma crítica sistemática às principais matrizes de estudo do nosso cinema, tais como Paulo Emílio, Ismail Xavier e Fernão Ramos. Ao que parece, mesmo que seja para pensar algo novo sobre o *Cinema Brasileiro*, as recorrências a estes autores e às suas ideias são quase que obrigatórias.

Sobre o “renovado” olhar em torno do cinema nacional, a historiadora Sheila Schvarzman, em um balanço que fez desta produção historiográfica recente, chama a atenção para as novas problemáticas que orientam os trabalhos dos pesquisadores. Segundo ela, no campo específico da História, as contribuições de perspectivas historiográficas como as de Mikhail Bakthin e Roger Chartier, proporcionaram uma multiplicação de abordagens do cinema como problema histórico, o que trouxe, como principal resultado, a mudança de foco de análise sobre o cinema: antes, voltado quase que exclusivamente para a tela, agora, centrado também na sala, no espectador e nas significações simbólicas, bem como na frequentação e nas práticas sociais desencadeadas pelo processo de produção, divulgação e exibição dos filmes (SCHVARZMAN, 2008). Assim, o cinema passou a ser visto como um

foco privilegiado de observação de algo que é mais ampliado – o cotidiano, a vida na fábrica ou na cidade. O cinema é, portanto, um meio que se emprega para conhecer, por vezes, um âmbito maior, é um meio a partir do qual se lança mão para conhecer sentimentos, subjetividades, reações. Ou o espelho onde se observa a forma de encenar a mulher, ou o homem (SCHVARZMAN, 2008, p. 18).

A passagem de estudos que centravam suas análises na tela – no filme propriamente dito – para novas temáticas e formas de abordar o *Cinema Brasileiro* – como as apresentadas acima –, à medida que geraram uma profusão de novos propósitos de pesquisa nas mais diferentes áreas do conhecimento, produziram, no seu percurso, uma grande lacuna. Nas dissertações e teses produzidas de dez anos para cá, discute-se aspectos sociais da produção

⁵⁷ Sobre este assunto, uma série de obras já foram apontadas ao longo do trabalho. Ressalto duas que considero importantes. A primeira, que recai sobre a análise da historiografia até meados dos anos 1990, *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (1995), de Jean-Claude Bernardet, e, mais recentemente, o artigo da professora Sheila Schvarzman, *Cinema Brasileiro, História e Historiografia* (2008).

cinematográfica da *Boca do Lixo*, em São Paulo⁵⁸; a importância da criação de mecanismos jornalísticos como suporte para a luta dos cinemanovistas⁵⁹; as representações da cidade no *Cinema Brasileiro*⁶⁰, entre dezenas de outros assuntos. Além disso, novas fontes e documentos começaram a ser largamente utilizados nas análises, tais como cartas, diários, depoimentos, fragmentos de filmes recuperados, etc.

A lacuna a que me referia, contudo, está justamente na inexistência de trabalhos que problematizem os conceitos que foram largamente utilizados para conduzir a uma dada discursividade do *Cinema Brasileiro*. Ou seja, a passagem de uma perspectiva para outra de estudos de cinema no Brasil, permitiu que se cristalizasse uma imagem do *Cinema Brasileiro Moderno*. Esta imagem, ancorada em conceitos que não foram sequer discutidos, teria sido responsável tanto por encerrar um olhar sobre o passado – dado o leque de obras que objetivamente seriam vistas como adequadas e suficientes para entendê-lo – quanto responsável por assegurar que a melhor coisa a fazer daí para frente seria promover uma mudança radical nos rumos do estudo de cinema no Brasil.

Isto justificaria, inclusive, o fato do arcabouço teórico e conceitual que explica o *Cinema Brasileiro Moderno* ter sido traçado quase sempre a partir de uma crítica cinematográfica centrada nos agentes do *Cinema Novo* e *Cinema Marginal*. Pois muitos dos pesquisadores que se dedicaram ao seu estudo, estiveram intimamente relacionados à crítica cinematográfica dos anos 1960 e 1970, destacando-se, inclusive, na articulação que mantinham com Paulo Emílio Sales Gomes e sua defesa em torno de uma História do cinema nacional⁶¹.

Além disso, trata-se de uma crítica que “produz” ou “endossa”, inclusive, a própria ideia de “movimento”, de “revolução no cinema”, de “ruptura”, etc. A discursividade, a pertinência discursiva, a ordenação e organicidade dos nomes e conceitos, neste sentido, foi uma tarefa empreendida por estudiosos do *Cinema Brasileiro* que estiveram envolvidos e se seguiram à própria estruturação e derrocada daquilo que eles consolidaram como sendo o

⁵⁸ ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. 2002. 770 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

⁵⁹ PEREIRA, Miguel Serpa. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. 2002. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2002.

⁶⁰ LIMA COSTA, Jorge Ricardo Santos de. *A paixão de olhar: a cidade no cinema brasileiro*. 2008. 143 f. Tese (Doutorado Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

⁶¹ Sobre o assunto, Sheila Schvarzman vai dizer que “no final dos anos 1960 e, sobretudo nos anos 1970, o grupo em torno de Paulo Emílio Salles Gomes (Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Carlos Roberto de Souza, Lucilia Bernardet, Jean Claude Bernardet) se volta para a pesquisa dos primórdios do cinema brasileiro, procurando resgatar documentação, filmes, diretores e a crítica” (SCHVARZMAN, 2008, p. 14).

Cinema Brasileiro Moderno. São, portanto, pesquisadores que usaram de noções já apresentadas nos textos de Glauber Rocha, Carlos Diegues, Rogério Sganzerla, entre outros, com o objetivo de manter coesa a empreitada em torno de um efetivo *Cinema Brasileiro* que interessava tanto para os *cinemanovistas* quanto para os pesquisadores que se debruçavam sobre suas produções.

No limiar de uma série de narrativas que buscam fechar as ideias dos cineastas em cadeias de pensamento coesas e identitárias, entre inúmeras versões que consagram a mesma teia interpretativa sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*, em meio a tantos matizes e nós interpretativos sobre o *Cinema Brasileiro* que se apresentam agora, residem, portanto, alguns problemas de ordem histórica. Primeiro, em torno de tantas “narrativas do eu” que expressam quase sempre os mesmos caminhos descritivos, como parte da historiografia tratou a noção de *Cinema Brasileiro Moderno* e conectou as ideias do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* para construir um discurso unificador e nacional? De que formas manusearam conceitos, articularam ideias, produziram imagens de um *movimento* e conseguiram legitimar a sua postura como revolucionária? Por fim, como a historiografia e a crítica cinematográfica asseguraram que as interpelações a esses sujeitos gravitassem quase sempre dentro dos mesmos conceitos e seguindo um roteiro muito próximo?

3.1 As biografias como *lócus* de saber e de camuflar.

Sidney Rezende bem que tentou! Atraído pelo desejo de encontrar os inúmeros significados atribuídos aos conceitos que orientaram a atividade intelectual de Glauber Rocha, Sidney procurou, escarafunchou a vida de Glauber, buscou em jornais e inúmeras entrevistas, e organizou um livro – *Ideário de Glauber Rocha* (1986) – que, pretensamente, procura ser o dicionário a partir do qual é possível compreender o vasto e tortuoso caminho que percorre o pensamento do cineasta baiano⁶². É um livro, por conseguinte, composto de muitos verbetes

⁶² Embora numa dimensão menor, Sylvie Pierre também recorre ao artifício de um dicionário para compreender Glauber, chamado de “alfabetagamaGlauber”. Nos verbetes, figuram principalmente nomes e opiniões em torno de diretores (John Ford, Jean-Luc Godard, Leon Hirschman, Pier Paolo Pasolini e Orson Welles), temas de cunho subjetivo (amizade, morte e violência) ou elementos relacionados ao cinema (*Cahiers du Cinéma*, Hollywood, indústria do cinema e narração), entre outros (PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996).

que tratam de temas bem variados. Para encontrar o(s) significado(s) para cada um deles, Sidney extraiu frases de 58 jornais e 13 revistas, tanto de circulação nacional quanto internacional. São verbetes que falam de *música, cidades, cinema e pobreza*, mas, também, de *fantasia, mediunidade e moral*. Englobam, portanto, elementos que permeiam a trajetória de um ativo crítico cinematográfico, quanto a de um sujeito imerso num turbilhão de sensações as mais variadas e controvérsias possíveis.

Um elemento que chama atenção, contudo, desde o início do livro, diz respeito à própria tentativa de construir um *ideário* de alguém que é apresentado, pelo próprio organizador da obra, como sendo multifacetado e contraditório. Sidney Rezende, na apresentação, assegura que sobre Glauber “contam-se inúmeras histórias de humor, tragédia e loucura circense”; além do mais, “seu comportamento pouco habitual e bastante imprevisível” – elemento este que, garante Sidney, “advinha justamente de aspectos particulares de sua personalidade” – gerava grande confusão na imprensa, que ora o acusava de louco, ora o tinha como uma lenda (REZENDE, 1986, p. 22-23).

Com uma vida notadamente contraditória, avalizada inclusive pelo próprio Sidney, é pertinente se perguntar: como é possível nascer um *ideário*, um vocabulário, um conjunto de verbetes com ideias de Glauber, se o que prevalece em sua vida é a virtude de ser um camaleão? Como concatenar os projetos, as ponderações, críticas e confrontamentos, se Glauber mantinha – como seus biógrafos costumam ressaltar – o hábito de mudar constantemente de opiniões?

Algumas respostas podem ser sugeridas. Uma delas pode estar articulada à necessidade de assegurar a força do movimento cinematográfico dos anos 1960 associado a um conjunto de valores que precisam, necessariamente, de certa regularidade nos escritos dos artistas – neste caso específico, de Glauber Rocha. Para atingir este objetivo, durante os anos 1980 e início dos anos 1990, parte da *historiografia* que gravita em torno do chamado *Cinema Brasileiro Moderno*, teria buscado aporte teórico e conceitual justamente entre aqueles personagens que produziram uma densa crítica cinematográfica nos anos 1960. Ou seja, como muitos dos cineastas envolvidos em torno do chamado *Cinema Novo* e *Cinema Marginal* estiveram intimamente relacionados a esta crítica, é provável que alguns pesquisadores – notadamente aqueles que, posteriormente, tiveram grande destaque na academia – tenham recorrido a conceitos já enunciados pelos cineastas sem que houvesse uma crítica ou problematização dos mesmos.

Isso implicaria, a meu ver, em dois problemas básicos. Primeiro a de que noções como *alegoria, autor, moderno, utopia, antropofagia*, entre outros, sirvam tão somente para garantir uma organicidade àquelas narrativas. O que, por sua vez, asseguraria, também, que a cada nova investida sobre aqueles cineastas e movimentos, haveria uma *re atualização* dos principais elementos que integram uma dada perspectiva historiográfica.

Em segundo lugar, o problema reside na existência de um “modo de discurso” que predominou nos anos 1960 e 1970 e que, *re atualizado e re inserido* em “novos” trabalhos, confirma como legitimadora aquela discursividade. A análise, portanto, das *estratégias discursivas* associadas a um conjunto bem delimitado de conceitos permite “perceber os ‘modos de discurso’ predominantes numa dada época, o que, por sua vez, possibilita a derivação do ‘campo epistemológico’ e da atividade de ‘enunciação’ que fundamenta e sanciona um dado modo de discurso”(WHITE, 1994, p. 264).

Não se trata, contudo, como Sylvie Pierre salientou, do *discurso glauberiano* ser composto de “um certo número de palavras-chave”, que apareceriam nas suas falas e textos como pertencentes a uma determinada época da sua vida e não projetariam nenhum valor futuro. A autora chega, inclusive, a enquadrar as palavras frequentemente utilizadas por Glauber dentro de suas respectivas épocas, resumindo em fases, grupos de pensamentos do cineasta:

Assim, a noção de “filmico” (cinema puro versus cinema literário ou discurso engajado primário) caracteriza os anos 1957/1960, “tropicalismo” e “antropofagia” são de 1967/1969, bem como “tricontinental”. “Autor” é dos anos 60, e também “épico didático”, que vai exatamente até 1971 (PIERRE, 1996, p. 115).

Embora a explicação oferecida pela autora sugira uma desarticulação entre as “palavras-chave” de Glauber e as futuras avaliações sobre o seu cinema, o reconhecimento feito por ela de que existem noções orientando as falas de Glauber já reforça a hipótese de que as posteriores análises ao seu respeito tenderam a recorrer a estes mesmos conceitos. Senão, vejamos como isto se faz presente em parte considerável da historiografia.

Comecemos pelo próprio livro de Sylvie Pierre. Suave e terno, seu texto quase consegue construir, na introdução, a imagem de um Glauber sereno. Eterno viajante em busca de novas aventuras, Sylvie torna a vida do cineasta um poema bonito de se viver, tal qual “uma verdadeira vida de cinema: um romance”, onde sua trama está inscrita no grau de

certeza que movia suas ações (PIERRE, 1996, p. 16). Vida e morte como verdadeiros textos, que produziram em seus admiradores e críticos, impactos e reações adversas. Ele tornou-se o que quis ser! “O destino de cineasta de Glauber Rocha identifica-se, ele assim o quis, com o de sua terra” (PIERRE, 1996, p. 18).

Ao tratar da sua vida, Sylvie procura estabelecer certa ordem, certa lógica e sentido a uma trajetória de “vida rica embora curta demais”. Uma história que se apresenta como um filme seu, movida por fluxos, confusa e difícil de contá-la “seja por extenso, na forma de sinopse ou como narrativa clássica” (PIERRE, 1996, p. 34).

Sobre seus filmes, em especial *Deus e o diabo na terra do Sol*, são “um vento de liberdade, pura e simplesmente” (PIERRE, 1996, p. 24). Apaixonado pelo seu país, Glauber tem sua vida consumida “prematuramente na retomada de um discurso cujo eterno assunto se chama ‘o Brasil’”, numa luta desleal, incomprendida na maioria das vezes. O desejo narcísico de ser reconhecido como grande cineasta é uma faceta atribuída injustamente a Glauber, pois sua luta verdadeira é em busca de “uma verdade moral do cinema do Terceiro Mundo”, uma procura que ele assume “para si mesmo, uma luta corpo a corpo sem concessões à sua situação de oprimido, à margem dos processos do reconhecimento geral” (PIERRE, 1996, p. 32-33).

Pelo menos em relação a um comentário mais geral sobre a vida de Glauber, Sylvie compartilha com Stuart Hall (2005) de uma certeza: o de que sua história guarda de semelhante ao longo de todo o seu trajeto está na “estruturação simbólica e múltipla de uma vida única”. Um mesmo personagem que se fez vários ao sabor do tempo e do espaço, sendo “construído ou dinamitado, analisado ou sintetizado, dinâmica e dialeticamente, em cada um de *seus outros momentos*” (PIERRE, 1996, p. 36-37). Um sujeito que escapa, portanto, a qualquer identificação.

Por outro lado, constrói uma biografia que coloca em evidência as marcas do passado que interessam ao biografado. Uma vida e desenvolvimento intelectual que se estruturam em ciclos: começa com “A criança de Vitória da Conquista (1939/1948)”, passa por “Bahia de Todos os Santos (1948/1961)”, “O Cinema Novo em todas as frentes (1962/1969)”, “Rupturas/exílios/provocações (1969/1976)”, “O filho pródigo e o filho maldito (1976/1980)” e, para finalizar, “Adeus às Europas (agosto de 1980 a 20 de agosto de 1981)” (PIERRE, 1996).

Ou seja, embora a autora parta do reconhecimento de que está diante de uma vida múltipla de significados, fazer uma biografia de Glauber Rocha – como de qualquer outra

pessoa – é como trair a este preceito; afinal de contas, narrar a História de uma pessoa é uma forma, também, de criar sua identidade, o que, por sua vez, prescinde da existência de traços singulares ao longo da vida (JENKINS, 2007).

O que vale ressaltar enquanto ponto de articulação com os interesses que movem o *Cinema Brasileiro Moderno*, é que a vida de Glauber contada por Sylvie está impregnada de ações, elementos subjetivos, marcas e noções que já tinham sido indicados pelo próprio cineasta. Assim como, também, as análises de suas ideias e filmes que a autora faz na segunda parte do seu livro. A começar pelos textos que ela escolhe para orientar seus leitores na compreensão do cinema de Glauber. Os três textos reproduzidos na obra são: “Eztetyka da fome”, “Eztetyka do sonho” e “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”(PIERRE, 1996). Ou seja, tratam-se dos textos mais traduzidos, lidos, discutidos e recolocados como princípio de entendimento do que foi o *Cinema Brasileiro Moderno*.

Evidentemente, não se trata aqui de dizer que esses textos não tiveram importância, mas, sim, de dizer que na composição da *História do Cinema Brasileiro*, a recorrência a estes textos se faz, quase sempre, com o atributo de autorizar o pesquisador a continuar seu trabalho. Ou seja, desconsiderá-los numa pesquisa é incorrer num erro grave de conhecimento e entendimento do que foi o *Cinema Nacional*.

O que está por trás da larga utilização desses três textos, portanto, é uma miríade de conceitos e noções por vezes utilizados na *historiografia*. Sua reprodução, quase certa nos textos que falam sobre o *Cinema Novo*, põe no centro do debate as mesmas assertivas sobre Glauber Rocha, os cinemanovistas e a importância de ligar os seus filmes a um projeto de modernização da cultura brasileira.

Vejamos, por exemplo, o artigo de 1969, “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. Uma das justificativas encontradas pela autora para usar este texto, está no fato de ele se situar no ano de 1969, momento crucial “da vida e da carreira de Glauber”. Momento, também, que está inserido “no âmago da grande contradição do **cinema de autor brasileiro** e até do cinema de autor mundial: entre a preocupação de modernidade e a preocupação de existir”(PIERRE, 1996, p. 138-39, **grifo nosso**). Ora, primeiro, como já tentei demonstrar anteriormente, a *noção de autor* como campo de análise no *Cinema Brasileiro* ganha corpo, basicamente, com Glauber Rocha. O próprio Jean-Claude Bernardet – em obra também trabalhada anteriormente – demonstrou com clareza como esta noção foi tão pouco recorrente no Brasil e se restringe, enquanto proposta de trabalho e discussão, a Glauber Rocha e Gustavo Dahl (BERNARDET, 1994). Inclusive, é salutar lembrar que “a

reorganização que Glauber pratica na história do cinema” a partir da utilização da *noção de autor*, “possibilita-lhe encontrar uma tradição, e uma tradição composta por cineastas acima de qualquer suspeita” (BERNARDET, 1994, p. 144).

Quanto à “preocupação”, que deriva do embate entre estar atento ao mercado, de um lado, e, do outro, movido por aspirações pessoais – do viés diretor/produtor – esta preocupação aparece no Brasil com Glauber e ganha corpo com os estudos que elevam o cineasta à condição de mentor intelectual do *Cinema Novo*. A postura assumida por Glauber de problematizar o conceito de *autor* utilizado na crítica cinematográfica europeia, mas reconhecendo que o processo de modernização artística vivida no Brasil exigiria certa prudência na manipulação do conceito, fez com que ele inaugurasse e imprimisse um *regime de pertinência discursiva* sobre o qual devem recair as análises sobre seus textos e filmes. Isto faz com que se torne comum na historiografia encontrar a necessária articulação entre *cinema de autor/Glauber Rocha* e, consequentemente, o lugar de onde devem partir as interpretações sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*.

A professora e pesquisadora Regina Mota oferece um convincente exemplo de como estes elementos estão incrustados na nossa historiografia. No artigo *Glauber Rocha – autor ou anti-autor?*(2009), ela, enfaticamente, diz que a *questão do autor*, no *Cinema Brasileiro*,

está exemplarmente problematizada na obra cinematográfica de Glauber Rocha, que estrutura e lidera um movimento de modernização do cinema no Brasil, atento às tendências internacionais da arte e, ao mesmo tempo, à necessidade da afirmação de uma “barbárie audiovisual”, como forma heterônima de resistência a esse mesmo moderno (MOTA, 2009, p.66).

Elá ainda vai mais longe e promove uma sutura entre alguns dos conceitos enunciados por Glauber no seu texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. Coloca num mesmo campo de compreensão da obra do cineasta baiano a *postura autoral* e a questão da *antropofagia*, ao dizer que “um denominador comum entre o **gesto autoral** e o **cinema antropófago** de Glauber Rocha seria a ruptura com as normas hegemônicas, numa demonstração de uma atitude anti-hierárquica típica dos canibais modernistas” (MOTA, 2009, p. 67, **grifo nosso**).

A tradição a que Glauber diz ter se ligado e que procurou assegurar em seus textos, também é referendada pela autora. Não faltam em seu artigo as referências ao modernismo de 1922; por conseguinte, não faltam menções a Mário e Oswald de Andrade. Além disso, a

autora lê a obra de Bernardet, *O autor no cinema*, como, tão somente, sendo a demonstração de que Glauber teria invertido a *noção de autor* numa tentativa de instituir critérios para reconhecer (ou não) os *autores* brasileiros (MOTA, 2009). Algo que, no meu entender, coloca-se muito aquém da intenção de Bernardet.

Assim, entendo que o livro de Jean-Claude Bernardet deveria gerar um profundo mal-estar entre aqueles que procuram na *noção de autor* uma afirmativa para avaliar o trabalho de Glauber. O que o texto sugere, portanto, é que Glauber não só inverteu o conceito, mas, fundamentalmente, forjou a sua existência para se beneficiar e provocou, com isto, a construção de um quadro teórico que, sem o qual, é impossível entender a sua obra (BERNARDET, 1994).

Para finalizar, a professora Regina Mota ainda recorre à outra noção trabalhada por Glauber no texto de 1969 citado acima. Trata-se da noção de *ideograma*. Ao comentar sobre a obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e a cena do massacre em Monte Santo encabeçado pelo beato Sebastião, ela diz que a estratégia empreendida por Glauber na cena, “fazia parte da exploração do caráter ideogramático do audiovisual, que para Glauber era ideal para a pesquisa dos signos. Sendo o mito um ideograma primário, ele nos serviria para nos auto-conhecermos”(MOTA, 2009, p. 73). Resumindo, o texto de Regina Mota poderia ser citado apenas como uma nota para se exemplificar como os conceitos que Glauber lançou são simplesmente apropriados nos textos que falam a seu respeito sem um trabalho de problematização dos mesmos. Entretanto, o artigo da professora Regina serviu, mais que isto, para apresentar como se processa a recorrência deliberada aos conceitos de Glauber. Neste caso, em especial, todas as noções foram trabalhadas pelo cineasta num único texto: *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*.

Sobre este artigo de Glauber propriamente dito, ele pode ser visto, de forma simplificada, como uma tentativa de provocar um profundo repensar da *Cultura Brasileira* a partir de dois eixos norteadores: *Subdesenvolvimento* e *Revolução*. Na primeira parte do texto, Glauber inicia, assim como em outras ocasiões, procurando construir uma *tradição* de pensamento, algo que o localize no passado e legitime suas ações no presente – “consideramos 1922 como início de uma revolução cultural no Brasil” (ROCHA, 2004, p. 150). Em seguida, procura um aliado com quem possa compartilhar desta *tradição*. Alguém que, em meio às perdas e avanços, às críticas e triunfos, dará, também, sentido a esta narrativa – “José Celso Martinez, que dirige o grupo de ‘Teatro Oficina’, o mais importante grupo de vanguarda teatral, descobriu *O rei da vela*, e montou o espetáculo. Foi uma verdadeira

revolução: a antropofagia [...]” (ROCHA, 2004, p. 150). Não hesita e garante, com a pujança que as suas análises já tinham em determinados setores artísticos em 1969, que “o tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje na cultura brasileira” (ROCHA, 2004, p. 150). A primeira parte do texto, portanto, encerra-se colocando em relevo três questões básicas sobre a cultura nacional e, por extensão, o *Cinema Brasileiro*: primeiro, a ideia de *revolução* é o conceito que guia as ações concretas de transformação na nossa cultura; segundo, tanto os modernistas de 1922, quanto José Celso Martinez e Glauber Rocha pensaram – na avaliação do cineasta – a arte a partir de um predicado revolucionário; terceiro, a *antropofagia* deve ser uma noção utilizada sempre para compreender o movimento das análises que Glauber fez, bem como os seus filmes e, também, seu comportamento⁶³.

A segunda parte do texto é destinada, entre outras coisas, a mostrar o imenso atraso cultural que o Brasil vivia até então, o que justificaria, por conseguinte, toda a sua ação revolucionária. Algo que, como também já salientei em outro momento, conecta Glauber a outra *tradição* de pensamento (a crítica sistemática e contundente em torno do nosso *subdesenvolvimento cultural* encontra uma visível relação com as críticas de Paulo Emílio Sales Gomes, já apresentadas no primeiro capítulo).

No texto, ele começa assegurando que “a história do Brasil é pequena, reduzida”; e que nossa tradição política é da pior estirpe: primeiro nacional-fascista, depois nacional-democrática; por fim, uma crise política insustentável tinha se instalado no país em função das amarras geradas pelo nosso subdesenvolvimento. Um atraso em escala crescente de percepção. Primeiro se percebeu que “no Brasil as Ciências Sociais são primitivas”, depois se constatou “o subdesenvolvimento econômico”, por fim, impera a tristeza de ter sido descoberto que “o subdesenvolvimento era integral” (ROCHA, 2004, p. 150).

Do seio de uma atitude niilista como a apresentada acima, emerge um grupo de sujeitos, “liderados por Glauber”, munidos de argumentos, conhecimentos e experiências capazes de mudar esta situação. Uma condição onde “tropicalismo [e] a descoberta antropofágica” não se resumiram apenas a constatação deste atraso, mas, fundamentalmente, tornariam conscientes todos aqueles envolvidos no processo (ROCHA, 2004).

⁶³ Veja, portanto, de onde a professora Regina Mota e tantos outros pesquisadores tiram tanta convicção para trabalhar esta questão!

A criação da *antropofagia* como conceito orientador dessa ação revolucionária, seria responsável por produzir uma das metáforas que, utilizada por Glauber na análise do seu personagem “Antônio das Mortes” do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, seria repetida incontáveis vezes daí em diante. A atitude canibal, tipificada como um gesto originário no modernismo de 1922, proporciona a Glauber a criação de uma linhagem interpretativa que conecta, por exemplo, *O Dragão da Maldade* com o quadro ABAPORU, de Tarsila do Amaral. A deformação do corpo pintado no quadro e a carga simbólica que carrega a metáfora do “comedor de gente” são reinventadas por Glauber dentro de uma relação de deglutição que se configura como um verdadeiro princípio de liberdade. Por isso, ele diz que

agora nós não temos mais medo de afrontar a realidade brasileira, a nossa realidade, em todos os sentidos e a todas as profundidades. Eis por que em *Antônio das Mortes* existe uma relação antropofágica entre os personagens: o professor come Antônio, Antônio come o cangaceiro, Laura come o comissário, o professor come Cláudia, os assassinos comem o povo, o professor come o cangaceiro (ROCHA, 2004, p. 151).

Enfim, o que Glauber fez ao lançar mão de uma descrição da situação cultural do Brasil onde a linguagem não é apenas um artefato de comunicação, foi, principalmente, utilizá-la como um componente que manteve e mantém aceso o debate em torno de suas ideias. A maneira como Glauber estruturou o passado da *Cultura Brasileira*, a engenhosidade retórica de que ele se beneficiou, a *tradição* que ele montou e os conceitos que inventa e reinventa ao longo de sua extensa produção escrita, concebem um lugar de destaque para os seus textos e suas realizações. Além disso, são responsáveis, também, por fazer crer que sua proposta de *ruptura revolucionária* não foi isolada, mas que ela fez mover uma engrenagem revolucionária que foi responsável por mobilizar músicos, dramaturgos, cineastas, pintores, entre outros intelectuais, na direção do “esclarecimento e da agitação” (ROCHA, 2004, p. 153). Uma *ruptura* que acontece com e, necessariamente, articulado à *antropofagia*. Com o reconhecimento de que o *Tropicalismo* é o elemento propulsor de uma nova condição histórica das artes no Brasil. Com uma *ruptura* que se processa no reconhecimento de que “existe um cinema antes e um cinema depois do tropicalismo” (ROCHA, 2004, p. 151), e que, também, nasce com a compreensão de que “existe o cinema brasileiro que antes não existia [...]” (ROCHA, 2004, p. 152).

Voltando ao livro de Sylvie Pierre, é possível perceber, dessa forma, que de saída, a justificativa usada por ela para inserir no seu livro o texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, já carrega como marca principal a utilização de alguns conceitos que revisitam Glauber, mesmo que ela acredite ser uma recorrência despretensiosa.

Assim sendo, mesmo que Sylvie Pierre justifique a inserção do texto por se tratar de uma leitura “muito importante e sempre atual”, sua escolha recaia no interior da teia interpretativa que movimenta os estudos em torno do *Cinema Brasileiro Moderno* (PIERRE, 1996, p. 138). O que importa, neste caso, não é criticar ou não a sua utilização, nem referendar ou diminuir o seu valor, mas, fundamentalmente, perceber as relações de poder e saber que mascaram a sua permanência na *historiografia* enquanto artefato capaz de enunciar conceitos e construir ou consolidar regimes de pertinência discursiva e social (CASTELO BRANCO, 2007).

Assim também acontece com o comentário que ela faz sobre o livro *Revolução do Cinema Novo*. Nenhum tipo de questionamento sobre sua postura oblíqua! Aliás, mesmo em se tratando de um livro de “fulgurante originalidade”, a disposição dos textos é lembrada pela autora como concernente a um “aspecto bastante clássico de coletânea de artigos e entrevistas antigas e recentes” – algo tido, portanto, como dotado de certa naturalidade e organizado de forma inocente. E que Glauber, com o livro, “fornece a chave do significado de sua própria vida: uma vida devorada, consumida, sacrificada à tarefa revolucionária de definir, no interior de um grupo, *um novo cinema para o Brasil*” (PIERRE, 1996, p. 79-80). Trata-se, como se pode perceber, de uma leitura apaixonada da obra e vida de Glauber, o que não deixa de merecer algumas considerações. A primeira, a de que a própria vida do cineasta é explicada pelos conceitos que orientaram, segundo o próprio Glauber, a produção de seus filmes. *Devorar, consumir, sacrificar, revolucionar*, faz parte não só de um “dicionário” do cineasta, mas de uma construção enunciativa que reacende as discussões em torno de *antropofagia, cinema revolucionário, tropicalismo*, etc. Ou seja, não haveria a possibilidade de se entender a vida de Glauber Rocha com um desmembramento entre os filmes e sua vida. Sendo assim, tanto os conceitos serviriam para aprofundar os estudos a respeito dos seus textos e filmes, como deveriam ser utilizados para compreender a sua própria existência. Nada mais coerente para se seguir enquanto caminho interpretativo de sua obra! Afinal de contas, o próprio Glauber também já tinha sugerido que seus filmes e sua vida – além de seus sonhos – guardam uma relação de bastante proximidade: “o sonho é o único direito que não se pode proibir [...]. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada

vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida” (ROCHA, 2004, p. 251).

Segundo, uma leitura apaixonada que tem o mérito de assegurar a Glauber uma biografia sem tantos entraves, mas com o reconhecimento da sua existência. Sobre a fase mais polêmica da sua trajetória de cineasta – momento em que ele se projeta na mídia como um sujeito delirante –, quando existiram comentários sobre a relação entre o fracasso de *A Idade da Terra* e o uso frequente de cocaína, Sylvie Pierre sai em defesa de Glauber e tenta provar que ainda que “cheirasse”, o cineasta teria sido responsável por mudar a face cultural da América Latina. Assim sendo, nada mais justo, para a autora, que “deixemos, portanto, à biografia do homem sua dimensão específica: a de uma vida excepcional” (PIERRE, 1996, p. 85). Fazendo um trocadilho com um dito popular, é como se ela dissesse: “cheira, mas faz alguma coisa de importante!”.

O livro de Sylvie Pierre é uma das primeiras biografias de Glauber a vir à tona depois de sua morte. Antes dela, basicamente o que se tinha quanto biografia do cineasta era o trabalho de Raquel Gerber, *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente* (1982), produzido no calor do debate em torno da sanidade de Glauber Rocha.

O texto de Sylvie Pierre foi publicado inicialmente na França, em 1987, mas só em 1996 – portanto, quase dez anos depois – foi lançado no Brasil. Como as biografias que se seguiram⁶⁴ ou os trabalhos que antecederam o livro de Pierre⁶⁵, a relação de amizade com o cineasta e a proximidade com sua vida afetiva, são elementos alçados à condição *sine qua non* para se ter uma boa biografia de Glauber.

A lógica da amizade é praticamente uma constante nos estudos sobre Glauber, e é possível inferir, mesmo sem um conhecimento mais estatisticamente detalhado, que a construção de uma fortuna crítica é quase sempre impulsionada por um olho amigo. [...] Os amigos: eles são uma família clandestina, até segunda ordem sem direito ao espólio, mas igualmente herdeiros dessa memória, essa rede que sugere e realoca lugares (AGUIAR, 2010, p. 77-78).

⁶⁴ Como, por exemplo: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

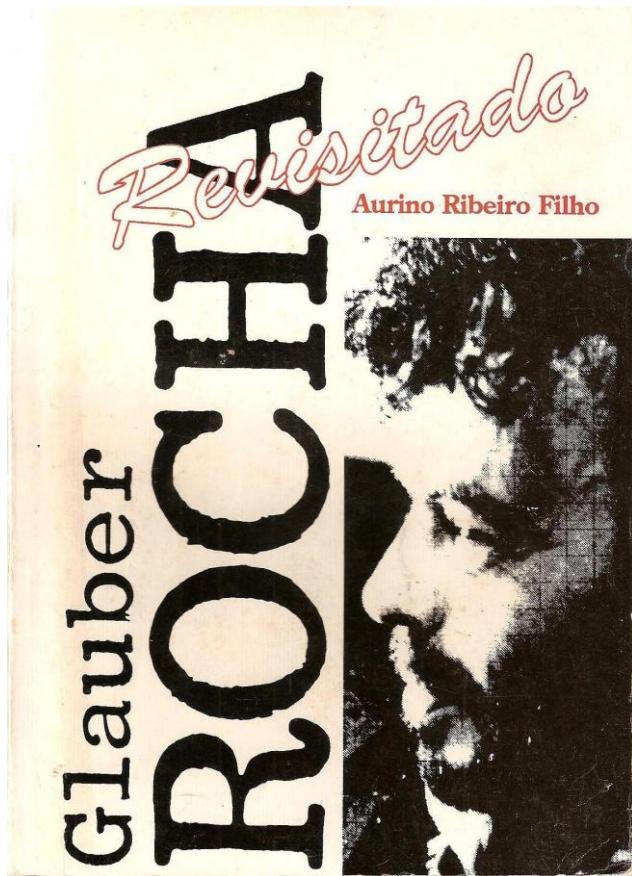
⁶⁵ Como o livro de Raquel Gerber *O Mito da Civilização Atlântida* (1982), ou, mesmo, *Ideário de Glauber* (1986), de Sidney Rezende.

Sylvie Pierre deixa muito clara esta relação ao introduzir o leitor no seu texto com um convite a perceber as relações afetivas que moviam seu estudo de Glauber e a posse da memória em torno do biografado. A proximidade, a amizade, a relação de afeto e carinho entre ambos, daria margem para a construção de um trabalho denso e revelador. Como leitora atenta e devota as coisas do cineasta, como alguém que acompanhou sua trajetória intelectual e percebeu as suas fraquezas, ela guarda “do” e “no” passado aquilo que se transformará no presente numa narrativa resplandecente sobre a formação não só de um cineasta, mas de um grande homem. Mas, justamente por isso, por ser uma leitura apaixonada do passado de Glauber, é marcada, também, pela existência de muitas nuanças e enxertado de juízos de valor.

Desejei profundamente dar vida ao sonho deste livro. Ao leitor apressado em chegar à essência dos motivos desse desejo, recomendo que se dirija logo à letra A do glossário, incluído neste livro sob o título “AlfabetagamaGlauber”. “A” de amizade. Se eu não tivesse sido amiga de Glauber Rocha, e amiga de seus amigos, jamais teria tido *forças* para empreender as longas pesquisas a seu respeito, das quais, aliás, este livro constitui apenas uma etapa (PIERRE, 1996, p. 14).

Assim, Glauber se projetou e foi moldado por seus biógrafos e críticos da forma que desejou. Como sujeito aficionado às amizades e das quais teriam saído muitos dos livros que valorizaram sua produção, fiel às suas convicções (mesmo que contraditórias em muitos casos) e um artista acima de qualquer suspeita, o cineasta passou a ocupar um dos lugares mais destacado entre os artistas brasileiros. Possivelmente o ponto máximo dessa insuspeita em torno do nome e das ações empreendidas por Glauber, seja o livro de Aurino Ribeiro Filho, *Glauber Rocha Revisitado* (1994). Nele, as referências heróicas e mistificadoras de Glauber antecedem o próprio prefácio – como foi comum em muitas obras. Começam na própria capa.

Glauber Rocha ou Che Guevara? Não fosse o nome indicando o personagem principal do livro, possivelmente a grande maioria dos conhecedores do cineasta baiano e do revolucionário sul-americano não hesitariam em dizer que se trata do segundo. Retratado de perfil, com barba, fisionomia séria, numa imagem com imperfeições e em preto e branco, as semelhanças não são apenas um truque para nossa visão, mas um ardil enunciado utilizado para nos fazer crer que entre Glauber e Che Guevara existem mais afinidades do que possamos supor.



(Capa do livro de Aurino Ribeiro Filho.
Glauber Rocha revisitado, 1994).

Com projeto gráfico da capa de Joaquina Lacerda e do próprio Aurino Ribeiro, a imagem de Glauber/Che funciona como uma espécie de convite oferecido aos leitores que desejam conhecer um cineasta com poderes de um semideus reluzentes no corpo de um revolucionário apaixonado. Some-se a isto o destaque dado ao sobrenome “Rocha”. Bem maior que o próprio nome “Glauber”, o sobrenome preenche boa parte da capa e sugere que sobre o biografado deve pairar um ar de insuspeita tão sólida quanto uma pedra. Se a imagem causa, ainda, alguma dúvida sobre os feitos lendários de Glauber, o texto que se segue certamente não. Nele, antes de Glauber ser alçado à condição de herói, aparece a sua mãe, devidamente caracterizada como genitora de um sujeito fora do normal. A “Rocha-mãe”, título do capítulo destinado à Lucia Rocha, mãe de Glauber, é, antes de tudo, a “Rocha” lembrada como a “mãe do Cinema Novo”⁶⁶, como “uma mulher destemida, lutadora e defensora ferrenha do grande espólio cultural deixado pelo seu filho” (FILHO, 1994, p. 17).

⁶⁶ Referência a uma entrevista que D. Lúcia concedeu ao jornalista J. C. Lobo (FILHO, 1994).

Desde o cenário que ela oportunizou para Glauber na sua infância, passando pela luta para manter os filhos num bom colégio, a devoção à família e a despedida na hora do enterro do filho cineasta⁶⁷, tudo converge para um ponto central: a luta e a determinação de Glauber “vêm do berço”.

A obra de Aurino não peca pelo excesso de elogios. Ela peca pela falta de prudência em apresentar um sujeito que nasceu e morreu sendo brilhante em tudo que fez. “De Conquista à Bahia”, “Da utopia à crise”, “A tragédia do semideus”; enfim, em todos os capítulos o que é preconizado é a genialidade, os caminhos – mesmo truncados – que levariam ao reconhecimento internacional e à obstinada luta por um Brasil melhor. Como salienta Ana Ligia Leite e Aguiar, “a obra [*Glauber Rocha revisitado*] seria uma tentativa de confirmar o brilhantismo do cineasta por meio de resumos sintéticos e assumidamente partidários. Aqui, o que é contra Glauber é menor que Glauber”(AGUIAR, 2010, p. 90). Por isso, Aurino não titubeia em demonstrar que seu livro se trata de uma homenagem a Glauber, pela admiração que ele sentia pela “obra do singular cineasta baiano, líder inconteste da cinematografia terceirômunda naqueles anos”(FILHO, 1994, p. 10). Ressalte-se que a ideia de escrever um conjunto de artigos que resultariam, posteriormente, no livro, nasceu no momento da morte do cineasta, quando Aurino, junto a outros brasileiros, faziam um curso de doutorado em Londres. Segundo o autor, a morte do cineasta é vista por aqueles brasileiros como a declaração de morte de

muitos dos ideais da cultura brasileira – quase toda a irreverência, descompostura e iconoclastia tão necessárias àqueles momentos de repressão e de paralisia cultural imposta por quase duas décadas de obscurantismo e insensibilidade. A sua morte não era uma morte qualquer, era algo muito mais trágico. Ela mataria, por muito tempo, talvez o velho espírito crítico que se irradiou por toda uma geração de jovens cineastas descolonizados (FILHO, 1994, p. 10).

E os louvores a Glauber se seguem! São contados, em alguns casos, na forma de um romance da literatura regional: tal qual o retirante que saí do interior do país para a cidade grande em busca de um sonho e consegue vencer na vida, Glauber foi um “jovem que [saiu] da província baiana, se alastraria pelo Brasil e seria reconhecido, mais tarde, como o mais importante nome da cinematografia do Terceiro Mundo” (FILHO, 1994, p. 11-12); intimando

⁶⁷ “[...] não impedindo, porém, que ela, mais uma vez, se dirigisse ao seu filho morto e enunciasse com a firmeza de sempre: ‘combati o bom combate, acabei a carreira e guardei a fé’”(FILHO, 1994, p. 21).

as novas gerações a conhecer e reconhecer como genial a obra de Glauber, Aurino destaca a raridade dos seus filmes, a beleza e vigor dos “filmes do nosso cineasta maior” (FILHO, 1994, p. 14); quando do seu reconhecimento internacional a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e o marcante ano de 1963 na vida do cineasta, Aurino nos deixa sem escolhas, ou pendemos para o lado da desconfiança ou passamos a acreditar que se trata de uma obra de ficção:

Naquele ano de 1963, ele [Glauber] completaria o seu segundo longa-metragem – DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL – que se tornaria **a grande unanimidade e o elevaria aos pícaros da glória cinematográfica, tornando-o a figura mais influente do Cinema Novo. Senhor do Mundo e da cinematografia internacional**, Glauber vê o seu primeiro longa-metragem selecionado para o VII Festival de Cinema de Londres, e, mais tarde, incluído entre dez outras películas para o I Festival de Cinema de Nova York [...]. Glauber tornou-se, então **o mais forte e talentoso contribuinte do cinemanovismo** (FILHO, 1994, p. 44, **grifo nosso**).

Aurino, assim como outros biógrafos de Glauber já citados anteriormente, encontra relação entre muitos dos eventos da infância do cineasta e os seus posteriores trabalhos. Obviamente, sabemos o quanto importante são as experiências do passado na formação das opiniões, do caráter e dos valores da vida de uma pessoa num dado presente. No caso de Glauber, por exemplo, a recorrência a aspectos da religião presbiteriana, tais como o sacrifício, a doação, a renúncia, entre outros, estão bem evidentes na formação de personagens que podem ser vistos como verdadeiros espelhos do cineasta. Em *Terra em transe*, o poeta Paulo Martins, possivelmente, seja o melhor exemplo desse *alter ego*. Mesmo com comportamentos contraditórios, o poeta ora seria capaz de dar a vida em defesa da luta armada, ora renunciaria todas as suas convicções em defesa dos poderosos. Porfírio Diaz, por mais estranho que possa parecer, é, também, um sujeito movido pelo sacrifício, neste caso o de manter-se no poder.

Na obra de Aurino, entretanto, a recorrência a este tipo de questão na vida de Glauber, não aparece com o entendimento de que no seu processo de formação, esses elementos se mantiveram conflitantes com outros caminhos que, por vezes, ele também se sentiu tentado a seguir. Não só por se tratar de Glauber, mas por que são fundamentos das questões de subjetivação que fazem parte de todos nós. Neste caso, o que esta biografia fez – assim como muitas outras também o fazem e como todos fazemos com nossas “narrativas do eu” – é dar sentido a um legítimo caos que existe no passado do cineasta, encontrando uma ordem e

sentido para elementos que são díspares. No fundo, isto acontece porque procuramos, insistentemente, por algo que nos conecte a um começo, a algo que explique o que nos tornamos (COSTA, 2005; KEHL, 2001).

O problema, na maioria das biografias de Glauber e, de forma especial nesta de Aurino, é a maneira como ele preconiza as ações assertivas do cineasta como se tratando de assuntos que foram muito bem resolvidos na sua infância. Não se trata, apenas, de dizer que no ambiente familiar ele “vivenciou cenas da vida cotidiana que influenciaram bastante as imagens surgidas nos seus futuros filmes”(FILHO, 1994, p. 23) , mas, principalmente, as remissões ao próprio Glauber para assegurar que são exatamente estas “cenas da vida cotidiana” que devem ser utilizadas para compreender a relação passado/presente entre sua vida e seus filmes (FILHO, 1994). “Ainda criança extasiava alguns membros da família com a sua capacidade de memorizar os enredos dos filmes assistidos, bem como os detalhes técnicos dos mesmos”, ou “a decantada religiosidade explícita nos seus filmes tem embasamento no seu ambiente familiar”, ou, ainda, “tendo sido alfabetizado em casa, por Dona Lúcia, o futuro cineasta sempre se destacaria na escola”(FILHO, 1994, p. 24). Enfim, não sobra espaço em meio a tantos laços que suturam o passado a um dado presente para questionar, por exemplo, a eficiência da sua educação, os conflitos psicológicos que ele eventualmente pode ter sofrido enquanto criança ou adolescente ou os embates consigo mesmo na tentativa de definir o que seria no futuro. Tudo já está perfeitamente ordenado – e com a garantia dada pelo próprio Glauber, uma vez que seus textos são largamente utilizados para comprovar estas relações – e servirá para garantir uma unicidade e coerência no entendimento do que ele foi.

O que podemos observar com isto, portanto, é que Glauber Rocha teve por parte de seus críticos e biógrafos, a receptividade das suas opiniões que garantiu a reinserção das suas narrativas como as mais emblemáticas sobre o *Cinema Brasileiro*. O caráter biográfico de obras como *Ideário de Glauber Rocha*, *O Mito da Civilização Atlântica*, *Glauber Rocha, esse vulcão*, *Glauber Rocha*, de Sylvie Pierre ou *Glauber Rocha Revisitado*, de Aurino Ribeiro Filho, guardam muitos elementos em comum. Um deles, provavelmente o mais facilmente observável é de que percorreram as mesmas trilhas conceituais deixadas pelo seu biografado. Ou por receio de se perder pelo caminho, ou, o que é mais provável, pelo interesse de manter em relevo as narrativas que fundam uma maneira de se pensar o *Cinema Brasileiro Moderno*; o que estas biografias também sugerem é que o *espectro Glauber Rocha* mais que referência para o *Cinema Brasileiro*, é referência, também, para manter inalterado o panteão da *Cultura Brasileira*. Glauber agradece!

3.2 A invenção da fome por uma dada *Eztetyka*: o retorno ao *manifesto* em busca da “velha” cadência discursiva.

Tornou-se quase um lugar comum na historiografia e na crítica cinematográfica começar ou desenvolver um texto sobre o *Cinema Novo* e/ou Glauber Rocha recorrendo ao manifesto de 1965, *Eztetyka da fome*. O emblema e a pertinência gerados pelo texto configuraram-se, com o tempo, numa marca tão consolidada do pensamento de Glauber – e, por extensão, dos cinemanovistas da década de 1960 – que é possível arriscarmos, com grandes possibilidades de acerto, que não há texto que fale sobre o *movimento* ou o cineasta baiano sem que haja algum tipo de remissão ao manifesto. Seja um recuo direto ou na forma de utilização dos conceitos que ele enuncia, é quase possível afirmar que dos anos 1970 para cá, todas as principais obras ou trabalhos que falaram sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*, *re atualizaram* o texto de Glauber Rocha.

A referência ao manifesto, geralmente expressa pela importância que passou a ter no desenrolar do *Cinema Brasileiro*, é arcabouço indispensável ainda hoje para trabalhos de grande envergadura sobre o *Cinema Novo* e, principalmente, sobre Glauber Rocha. Sob o argumento de que se trata de um marco no estudo do nosso cinema, *Eztetyka da fome* geralmente é apresentado nos textos que fazem referência a ele como tendo aparecido exatamente no momento em que Glauber se torna, dentro do *Cinema Novo*, “seu principal porta-voz e ideólogo”(PIERRE, 1996, p. 123). Além disso, na maioria das vezes, asseguram tratar-se do “seu texto mais discutido”, por isso mesmo, deve se manter sempre presente nas análises. O poder de síntese do manifesto ainda o reconduziria à condição de leitura obrigatória, precisamente por ser “um ótimo resumo de seu pensamento” (MORENO, 1994, p. 156).

Do que se trata, então, a *Eztetyka da fome*? Qual a sua zona de influência e prospecção de valores sobre os outros textos e a *Historiografia do Cinema Brasileiro*? Qual a carga simbólica que o texto carrega e de que forma foi absorvido pelo chamado *Cinema Brasileiro Moderno*? Como, por fim, Glauber se coloca diante da relação *Cinema Brasileiro/mundial* e dos sujeitos envolvidos nesta discussão a partir do manifesto?

Ao que parece, mais que um manifesto em defesa do *Cinema Novo* brasileiro e latino americano, a *Eztetyka* lança mão de uma astúcia enunciativa que – lançado só aparentemente a esmo, num período marcado pela proliferação de manifestações contrárias a ordem social e

política vigentes – ganha em importância com a imagem que Glauber já procurava construir para si. Mais que um texto síntese das principais ideias e projetos defendidos e desenvolvidos pelos cinemanovistas, a *Eztetyka da fome* é a missiva glauberiana que deu mais certo, pois foi endereçada a todos aqueles que desejassem compreender sua obra e foi atendido quase que plenamente.

A *Eztetyka* é, portanto, a pedra de toque do pensamento glauberiano. Não, obviamente, por ser *naturalmente* um texto importante. Mas por fazer-se importante na medida em que foi produzido num momento em que era preciso encontrar palavras, expressões, gestos e enunciados capazes de dizer o que se vivia em termos de cinema no Brasil. O manifesto é a grande metáfora da vida grandiloquente que Glauber desejou para si: sempre discutido, nunca marginalizado, posto como cerne do entendimento do *Cinema Novo* e, sinteticamente, a expressão máxima do que de melhor se pode produzir, no Brasil, de crítica à nossa condição de lamuriantes dependentes culturais do exterior.

Por outro lado, a *Eztetyka da fome* pode ser vista com a grande armadilha retórica de Glauber. Ao mesmo tempo em que procura encontrar culpados, aponta as pistas para compreender suas fragilidades; da mesma forma que tenta desautorizar aqueles sujeitos que não compartilham com suas ideias, por serem estéreis e histéricos, reconhece, com este gesto, que “o saber permanece ligado a um poder que o autoriza”(CERTEAU, 2005, p. 58); acusa a leitura atravessada que os estrangeiros fazem da miséria latino americana e não percebe que sua interpretação desta miséria é, e fatalmente será mesmo depois de 1965, uma leitura também caolha: a miséria, assim como as formas de representá-la na cultura, supõe “uma ação não confessada”(CERTEAU, 2005). Ela não é capaz de se dizer! Ela não é comprehensível senão aos olhos e sabores de quem a *experiencia*. Ela não pode ser compreendida, como Glauber insistentemente tentou demonstrar em seu texto, a partir de filmes que levem ao extremo os temas da fome, ainda que se produzam narrativas, como disse o cineasta, em que é possível ver “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”(ROCHA, 2004, p. 65).

Há outros elementos intrigantes na *Eztetyka da fome* que ganham visibilidade quando são ressaltados à luz do pensamento do historiador e antropólogo francês Michel de Certeau. Mesmo numa análise mais superficial do texto de Glauber é possível verificar que ele carrega

um pouco das discussões levantadas posteriormente por Certeau no livro *A Cultura no Plural* (2005).

Ao compreender a “fome” e a “miséria” como problemas incrustados na sociedade brasileira, Glauber acusa o olhar europeu sobre esta realidade social como sendo fruto de uma visão extremamente distorcida. Para ele, o que interessa nos estudos europeus ao retratarem a nossa “cultura da fome”, diz respeito à tentativa de suprir “sua nostalgia do primitivismo”, tratando esta miséria e subdesenvolvimento como algo diferente, estranho e, por sua vez, exótico (ROCHA, 2004, p. 63). Neste aspecto, a “boa” intenção de Glauber ao anunciar esta veia interpretativa, sugere uma ação vivificante da *cultura brasileira*. Ou seja, ela poderia significar que, ao considerar estranha a realidade que o europeu visa idealizar – realidade esta tomada como pano de fundo para entender nosso subdesenvolvimento cultural –, estas manifestações, pelo fato de não serem capazes de mostrar claramente a fome no país, abririam um vasto caminho de discussão, bem como fornecendo escopo para a produção de filmes. Da mesma forma, isto seria o germe responsável por produzir um cinema nacional com forte apelo às questões sociais.

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, 2004, p. 64-65).

O que ele tenciona com isto é, provavelmente, encontrar uma linguagem cinematográfica que aproxime maximamente a imagem do filme da realidade filmada. A busca por este *cinema verdade*, no entanto – mesmo que por *verdade* se entenda tão somente a necessidade de buscar um olhar com as menores interferências externas possíveis – recai num problema epistemológico que está muito próximo de Glauber, mas que ele parece negar: usar a imagem cinematográfica para reproduzir uma realidade, por menor e menos complexa que ela seja, é uma tarefa extremamente difícil, senão impossível de se conseguir.

Esta é uma questão que, na França, Marc Ferro já chamava atenção nos anos 1970 e, no Brasil, num texto introdutório aos estudos de cinema, Bernardet também o fazia no final da mesma década (FERRO, 1992; BERNARDET, 2004). Bem antes disso, nos textos de Sergei Eisenstein – que Glauber era leitor –, já há claros indícios desta inviabilidade. A longa discussão que Eisenstein faz em torno da montagem do filme, no meu entender, não tem outro objetivo mais claro senão o de dizer que na sincronização da palavra com a imagem, na

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

articulação dos sentidos, da cor e dos seus significados, agrupados com a intenção de atribuir uma forma e conteúdo ao conjunto do filme, são ações que fraturam a realidade permitindo que ela seja compreendida como uma sucessão de recortes que, agrupadas de acordo com o interesse de alguém ou de uma equipe, dão sentido à narrativa (EISENSTEIN, 2002). No clássico *Reflexões de um cineasta*, Eisenstein dissecava seu filme *Encouraçado Potemkin* para dizer, em linhas gerais, que o grande destaque que a película tem, se dá, entre outras coisas, pelo que ele chama de “harmonia orgânica da composição do conjunto”(EISENSTEIN, 1969, p. 61). Ou seja, o filme carrega uma organicidade a partir da sincronização de *realidades* capturadas com o objetivo de se constituir organicamente una, onde “os elementos que concorrem para o todo participam de cada um dos detalhes”(EISENSTEIN, 1969, p. 61). Portanto, mesmo que Glauber tente imprimir sob o *Cinema Novo* a tarja de *cinema verdade*, quando dissecado, decapado ou, mesmo, quando analisado à luz da sua “composição orgânica”, o que se tem são, no máximo, pedaços de uma realidade construída pelo cineasta, pelo operador da câmera, etc, e que concorrem para um fim, aquele que é objeto de desejo, neste caso, do diretor.

Ainda que Glauber se situe no tempo antes das análises de Marc Ferro e Jean-Claude Bernardet, sua postura é reativa em relação a um preceito epistemológico que já vinha sendo trabalhado por Eisenstein desde, pelo menos, os anos 1930. O que não significa dizer que sua postura não poderia ser inovadora. O problema é que sua tentativa de buscar a *verdade* com o cinema, não encontra uma solidez epistemológica. Primeiro pelos argumentos já apresentados acima; segundo, porque um filme é sempre *menos* em relação à *realidade* por ele descrita; terceiro pois o filme é um constructo ideológico, ou seja, produzido por alguém ou por um conjunto de pessoas, a narrativa apresentada, os planos, a fotografia, o enredo são, necessariamente, vinculados aos interesses de quem o faz⁶⁸.

Assim sendo, o máximo que Glauber conseguirá fazer ao retratar, por exemplo, o Nordeste brasileiro e seu cenário de fome, miséria, religiosidade, seca e cangaço é um corte numa dada realidade e apresentá-la dentro de uma visão de mundo que lhe interessa. Eis o princípio norteador da *representação*: independentemente de como se faça o corte e da dimensão que ele abranja, uma *representação* é sempre uma visão muito particular do

⁶⁸ Para ajudar nesta discussão recorro às fragilidades epistemológicas da História apontadas pelo historiador Keith Jenkins em *A história repensada* (2007). Respeitando, obviamente, as diferenças que separam os estudos de cinema dos de História, vejo que são concernentes aos dois campos de saber reflexões semelhantes sobre as suas fragilidades epistemológicas.

universo que ela apresenta; igualmente problemática, também, por se constituir numa imagem que tenta condicionar a visão do observador para um elemento em detrimento de milhares de outros (CHARTIER, 1990).

Daí por que soa contraditório, de um lado, ver Glauber reconhecer a inviabilidade de se tomar as expressões artísticas europeias como artefato para compreender o subdesenvolvimento latino americano, enquanto, por outro lado, ele se considera, com seu cinema, o responsável por dizer qual seria esta verdade.

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de **compromisso com a verdade** [aqui cabe perguntar: qual verdade?]; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos [...]. **Nós compreendemos esta fome** que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. **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 tecnicolor 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 (ROCHA, 2004, p. 65-66, grifo nosso).

Portanto, é interessante notar que Glauber demonstra a inviabilidade de se tomar as leituras exteriores para entender nossa miséria com um objetivo muito claro: constituir-se no cineasta-intelectual capaz de dar visibilidade a esta realidade. Não seria, evidentemente, um problema se isto não representasse implicações sérias tanto para o futuro do entendimento do que foi o *Cinema Brasileiro Moderno*, quanto para as *representações* que se seguiram a certas de partes do Brasil.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior, em um trabalho dedicado a compreender os inúmeros discursos que capitalizaram a formação imagética e discursiva do Nordeste brasileiro, trabalha com os filmes de Glauber que retratam este espaço geográfico (ALBUQUERQUE JR., 2001). Em síntese, a conclusão a que ele chega, é de que o olhar do cineasta sobre esta região é, também, como muitos outros, um olhar atravessado. O que, em grande medida, ele fez com seus filmes que retratam o Nordeste e com seus textos que foram responsáveis – juntamente a outras práticas discursivas – por imprimir determinados *regimes*

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

de verdade, foi reafirmar as condições de miséria e atraso da região sem pensar nas implicações futuras que este gesto poderia provocar.

Esse cinema [cinema novo] se propõe a representar a realidade em sua essência, em mostrar a realidade do tempo e do espaço e não os inventar, limitando o trabalho com a linguagem à busca de formas de maior capacidade de impacto, de choque junto ao público. Eis a busca da violência, o choque das imagens, como um caminho para provocar a desalienação. O campo seria o palco privilegiado desta procura por uma violência primitiva, quase instintiva, em que as formas de “rebeldia primitivas” e de “messianismos religiosos” podiam rapidamente ser direcionadas para um projeto revolucionário. Era preciso revolver a camada de esquecimento produzida pelo discurso dominante, recuperar para a história estes mitos, fazê-los viver novamente, reencarnar, tendo agora um objetivo claro para perseguir [...]. Não importava se não existiam mais no Nordeste cangaceiros e fanáticos, se o que se chamou de coronelismo há muito se transformara; o que importa é a retomada destes mitos que permaneciam vivos na memória popular, na região e fora dela, e recolocá-los em outra estratégia discursiva, para servir a outro fim político, chamar atenção para a necessidade de transformação social, e para isso era necessário mostrar que nada mudara no Nordeste (ALBUQUERQUE JR., 2001, p. 276).

A sistemática batalha de Glauber munida de textos e filmes para apresentar a fome e miséria do Nordeste, é também uma tentativa de cortar a voz do pobre e dotá-la de um discurso politizado, problematizador daquela realidade. Ou seja, Glauber transforma a fome num problema social e político, o “povo” provavelmente não! Com esta atitude, o cineasta castra o “povo” de palavras para que ele próprio possa criar um vocabulário da fome, numa tentativa de demonstrar um sofrimento que não é seu. A *Eztetyka da fome* é, pois, antes um manifesto em defesa de uma forma de representar a fome (a forma “criada” por Glauber); uma forma de entendê-la utilizando o cinema e uma densa carga sociológica por trás. A *Eztetyka*, assim como *Barravento*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Vidas Secas*, por exemplo, mesmo com o choque de imagem na tela que provocaram, não geraram nenhuma revolução por representarem, no máximo, uma forma politizada de ver a fome. Curiosamente, outra forma, ainda mais distorcida, de domesticar o “povo” para controlar os seus discursos (CERTEAU, 2005).

Assim, a *Eztetyka da fome* produz um modelo de *subdesenvolvimento e miséria* que, se por um lado fere aos olhos da “burguesia” – como desejava Glauber – por outro, não faz falar seus agentes mais interessados. A *cultura popular*, como diz Certeau, assim como a

Eztetyka da fome, como não desejava Glauber, supõe ações não-confessadas. A fome e a miséria são, deste modo, inenarráveis (CERTEAU, 2005).

O manifesto paira, portanto, num grande dilema: como reagir ao que vem de fora com críticas contundentes, sem incorrer no erro de, ao *representar* no filme esta *realidade*, estereotipar a fome, a miséria e o subdesenvolvimento que se vive num dado espaço geográfico? O problema de se tomar a *Eztetyka da fome* como elemento basilar de compreensão do que foi o *Cinema Brasileiro Moderno* está exatamente na *representação* que esta *estética* imprime sobre o Nordeste. Como este aspecto já foi largamente discutido por Durval Muniz em *A Invenção do Nordeste*, vale ressaltar, apenas, que ao imprimir esta imagem para a região, Glauber, provavelmente, tinha em mente atingir apenas uma fração deste espaço e suas características. O processo de estereotipização desencadeado por ele será responsável, além de compor um grande caldo imagético e discursivo que torna *visível* e *dizível* o Nordeste da seca, miséria, fome, cangaço, etc., por jogar para a margem ou obscurecer tudo o que procurasse representar a região com outros olhos.

A importância dada a textos como a *Eztetyka da fome* traz, ainda, para o centro da discussão do *Cinema Brasileiro* questões como a cristalização e emolduração de temas e referências para os trabalhos acadêmicos. Como vimos anteriormente, numa relativamente fácil articulação lógica, a *Eztetyka* informa sobre o desenvolvimento de um movimento cinematográfico renovado no Brasil nos anos 1960 chamado de *Cinema Novo*; ele, por sua vez, deve orientar os estudos sobre a existência do *Cinema Brasileiro Moderno*. Num período de franco crescimento de estudos e cursos de cinema no Brasil; num momento em que se estrutura a *cinemateca brasileira* e que passa a ser considerado o templo do conhecimento sobre o nosso cinema, bem como se criam revistas e os jornais especializados em crítica cinematográfica; na ocasião em que se estruturaram os primeiros cursos de graduação em cinema, o que se pode verificar nas pesquisas recentes, é a retomada deste cenário e das produções bibliográficas resultantes dos estudos desenvolvidos entre os anos 1960 e 1980, como modelos explicativos do cinema nacional, referendado pela academia e seus renomados estudiosos.

Se a instituição dos primeiros cursos de graduação em cinema no Brasil, na década de 1960, foi contemporânea ao Cinema Novo, a crescente pesquisa na área, principalmente a partir dos anos 1970, voltou-se com entusiasmo e dedicação sobre Glauber e o movimento, resultando em estudos hoje canônicos, em qualquer bibliografia historiográfica ou analítica do cinema

brasileiro, como os de Jean-Claude Bernardet (1967) e Ismail Xavier (1983, 1993). Procurando compreender os sentidos estéticos, teóricos, políticos e mesmo metodológicos do Cinema Novo, mas sobretudo da obra glauberiana, essas investigações emolduraram a sua institucionalização como objetos acadêmicos de referência nos estudos brasileiros de cinema (MASCARELLO, 2006, p. 6).

A produção acadêmica que justificaria tal assertiva foi mapeada recentemente pelo professor e membro do conselho executivo da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) Fernando Mascarello. Segundo Fernando, ao tratar da marginalização de trabalhos relacionados ao tema da recepção cinematográfica nos estudos brasileiros de cinema, o que se verifica é a sua íntima relação com o que ele chama de “a sobrevivência do glauberianismo como cânone estético-teórico”. A expressão *glauberianismo*, por sua vez, é usada para fazer referência ao processo de canonização da obra de Glauber Rocha e dos elementos adjacentes à sua imagem, tais como textos, diretores de cinema, temas e o próprio *Cinema Novo*. Seguindo a tendência desta “canonização”, Fernando Mascarello afirma que

é no próprio plano da escolha do objeto que se manifesta, primariamente, a canonização do glauberianismo como paradigma nos estudos brasileiros de cinema. Examinando-se o número seja de teses e dissertações produzidas, livros e artigos publicados ou comunicações realizadas em congressos como os da Socine e da Compós, verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre Glauber e os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com o seu universo estético dialogam (o cinema moderno e sua ascendência ou descendência), no plano nacional ou internacional. Por outro lado, tendo em vista que tal predominância objetual não é absoluta – seria surpreendente se o imenso corpus fílmico brasileiro e mundial fosse totalmente desconsiderado em prol de um número relativamente restrito de obras e autores –, ela se faz acompanhar, no campo da sociabilidade acadêmica, de um poderoso circuito sócio-axiológico de valorização do corpus canonizado e desvalorização daquilo que lhe faz margem ou oposição (MASCARELLO, 2006, p. 6).

As análises de Mascarello no campo da “estética da recepção” – notadamente na problematização quanto à marginalização dos estudos cinematográficos no Brasil envolvendo esta perspectiva de estudo – e sua relação com o *glauberianismo* são, no mínimo, intrigantes por dois aspectos. Primeiro pela maneira como ele apresenta as zonas de embate entre a teoria/Teoria. Tome-se por “Teoria”, toda a engenharia conceitual e discursiva que torna possível a leitura do *Cinema Brasileiro* a partir dos cânones já referendados por parte considerável da *historiografia brasileira*. Por outro lado, a dita “teoria”, inferior frente à

projeção e respaldo de sua suposta arquiinimiga (a “Teoria”), seria recusada como campo epistemológico exatamente por não encontrar suporte acadêmico; assim, estas pequenas fissuras na cadeia discursiva do *Cinema Brasileiro Moderno* são consideradas perniciosas, insuficientes enquanto modelo explicativo e desprovidas de aporte conceitual. Nos casos em que se investe contra a chamada “Teoria”, “a resposta dos guardiões da vertente dominante” variam “entre a tolerância surda, o silenciamento e mesmo a censura” (MASCARELLO, 2006, p. 7).

Em segundo lugar, Mascarello denuncia a precariedade, o atraso e a desatualização nos estudos de teoria de cinema no Brasil. Ou seja, o que se constata de produção acadêmica relativa ao tema nas últimas décadas, bem como as obras e os debates produzidos na Europa e que chegam ao Brasil, são tão somente reproduções de paradigmas que fundamentam as posturas cinemanovistas. Ou seja, mesmo que se tenham produzido novas “teorias” interpretativas do cinema desde os anos 1970, insiste-se em retomar exatamente as referências que dão suporte à obra cinemanovista. Reconhecer que esses modelos explicativos foram implodidos na Europa já nos anos 1970 e 1980, é reconhecer, para Mascarello, que é hora de ultrapassar a maior parte da produção orientada por Glauber e seus estudiosos.

Em um de seus efeitos mais danosos, essa opção cômoda dos estudos brasileiros de cinema pelo silêncio omissivo vem inviabilizar o desenvolvimento da pesquisa teórico-aplicada no campo da espectatorialidade cinematográfica. A enorme defasagem do debate teórico cinematográfico no país, situado ainda maciçamente no paradigma textualista típico dos film studies dos anos 1970, impede a divulgação de uma cultura teórico-metodológica contextualista necessária, justamente, para a proposição de estudos do “extratexto” cinematográfico, entre os quais se acham, evidentemente, os de recepção (MASCARELLO, 2006, p. 8).

Ora, o que se tem, então, ao colocar em suspenso, de um lado, a repetição sistemática de textos e conceitos sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* e seu principal agente, Glauber Rocha, e, de outro, o manifesto desejo de se manter na cômoda situação de (*re*) *atualizar* os cânones, solidificando as narrativas e não problematizando as suas imagens cristalizadas, é tão somente a comprovação – por mais comprometedora que seja esta expressão – das teses levantadas ao longo de todo este trabalho: primeiro, o chamado *Cinema Brasileiro Moderno* é, antes de uma constatação do cenário cinematográfico de ruptura entre a *tradição* e a *modernidade*, uma construção discursiva que se estruturou em torno da genialidade de um cineasta *desterritorializado*, movido pelo ímpeto de indicar o caminho certo para superar o

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

atraso cultural do Brasil e alçado à condição de mentor intelectual do principal movimento cinematográfico da América Latina; segundo, munido de conceitos, canais de divulgação de ideias, repatriando experiências de vida que não foram suas, um sujeito se lança como injustiçado num país de pseudo-intelectuais numa tentativa de reaver o seu lugar – de destaque – na *História Cultural do Brasil*. Como se não bastasse restaurar o tônus de sua narrativa grandiloquente, grande parte do que se escreve a seu respeito toma como parâmetro o que ele próprio estabeleceu como caminho interpretativo de sua obra; terceiro, um conjunto relativamente pequeno de obras suturam o *corpus teórico e temático* sobre o *Cinema Brasileiro Moderno* forjando uma imagem tida como verdadeira deste cinema que é largamente difundida na academia, tornando-se, dessa forma, o marco a partir do qual se pensa os estudos de cinema no Brasil.

3.3 Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado por ser glauberiano.

A obra bem que poderia se tornar uma grande referência na discussão sobre *outra narrativa* para a *História da Cultura Brasileira*. Poderia marcar o lugar dos injustiçados e tentar desautorizar a fala dos que se arrogaram durante décadas o direito de legitimar verdades sobre o estudo do nosso cinema e, de forma geral, da nossa cultura. O livro *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970* (2010), entretanto, representa mais um esforço de escapar das armadilhas da *canonização* de certos sujeitos e eventos, promovendo, agora, a sua *beatificação*.

Arguto, o autor Frederico Coelho percebe claramente as emboscadas de se pensar articulado às grandes cadeias discursivas. Faz uma análise magistral sobre o comprometimento de muitos trabalhos acadêmicos a partir da lógica do “espírito de época”. Percebe que a recorrência a esta perspectiva, tem como objetivo principal apagar do processo os conflitos e a diversidade, ao passo que busca uma homogeneidade da produção cultural do Brasil (COELHO, 2010).

Denuncia as classificações arbitrárias que tentam, indiscriminadamente, marcar o que é mais e menos importante na nossa cultura. Enfatiza o processo de *canonização* muito presente na *Cultura Brasileira*. Diz tratar-se “de uma valorização extremada, e às vezes acrítica, da memória de alguns movimentos, nomes e eventos ocorridos no campo cultural

brasileiro entre as décadas de 1960 e 1970”(COELHO, 2010, p. 18). Esta atitude, por sua vez, teria o endosso de parte considerável da *historiografia brasileira* que, ao conceber grande visibilidade a certos temas, teria, quando não apagado, pelo menos reduzido a importância de muitos outros.

Frederico Coelho aponta a *historiografia* acrítica; faz uso de “antigas” e “novas” fontes; procura tratar, de forma específica, da dita *cultura marginal* numa tentativa de fugir dos discursos dominantes; atribui como principal tarefa sua a de “descolar” seu “objeto da história ‘canônica’” e, no entanto, intencionalmente ou não, acaba fornecendo argamassa para que alguns cânones permaneçam na condição em que estão durante décadas (COELHO, 2010).

Muito sedutora, a obra está amparada numa sólida base empírica. Sua narrativa expõe a necessidade de se dar voz aos atores marginais – os de ontem e os de hoje. Preconiza que seus gestos de “criadores fronteiriços”, desviantes, e que geravam desconcerto e mal estar, devem ser lembrados como objeto de reflexão para uma arte marginal da atualidade que já existe fornecendo “a carne e o osso à representação ideal do marginal das décadas passadas (COELHO, 2010, p. 13). Daí por que é preciso, segundo o autor, refletir sobre a produção artística e intelectual de sujeitos como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Waly Salomão, Rogério Duarte, Ivan Cardoso, Jards Macalé, Rogério Sganzerla, José Agrippino de Paula, entre outros.

Entretanto, o trabalho de Frederico Coelho, mesmo dotado de muitos elementos originais, mesmo levantando questões contundentes sobre a *Cultura Brasileira* e problematizando muitos dos seus ícones, está enxertado de passagens e ideias que ajudaram a condensar ao longo de décadas as imagens que interessam a certos agentes culturais. Por conseguinte, o livro também contribui para demonstrar algumas das hipóteses levantadas ao longo deste trabalho.

Embora a *Cultura Marginal* seja o mote principal da pesquisa de Frederico Coelho, no primeiro capítulo de sua obra o que aparece, de fato, são as figuras vinculadas ao *established* cultural do Brasil dos anos 1960. Nada, evidentemente, que comprometa o desenvolvimento do seu trabalho. O problema é que dada as intenções anunciadas pelo autor, reconhecer este percurso como o mais adequado para se chegar à ruptura provocada na/pela *Cultura Marginal*, é afirmar, explicitamente, que esta *Cultura* não tem um caminho próprio senão vinculado à grande teia discursiva das artes brasileiras. Ou seja, o caráter relacional que impera na sua narrativa, faz crer que a relação *established/outsiders* definem,

necessariamente, tanto os campos de atuação na cultura dos anos 1960 e 1970 quanto as interpretações e estudos que se fazem a seu respeito.

Ora, esta configuração leva, invariavelmente, a muitas das questões já problematizadas anteriormente. Primeiro, para mediar a relação entre *established*, de um lado, e *outsiders*, de outro, quem aparecem são os mesmos atores que procuraram construir uma sólida imagem a seu respeito dos anos 1960 para cá. Por exemplo: ao tratar da figura do artista plástico Hélio Oiticica, Frederico Coelho procura uma relação que tenta demonstrar compreensível entre Hélio e Glauber Rocha. O problema maior não está apenas no aspecto relacional, nem em ser Glauber o personagem escolhido para estabelecer esta relação, mas reside, principalmente, nas mesmas análises superficiais que são feitas a respeito do cineasta em inúmeras obras já comentadas.

Curioso porque numa pesquisa que tem, declaradamente, a pretensão de destronar os mitos e quebrar com uma dada lógica discursiva em torno das artes no Brasil, Glauber Rocha aparece destacado na confortável posição de “maior nome do novo cinema brasileiro” (COELHO, 2010, p. 51). Com isso, ele consegue condensar, numa análise superficial de Glauber – afinal de contas seu propósito maior é trabalhar com as figuras marginais como Hélio Oiticica e Torquato Neto, por exemplo – todas as questões problemáticas que envolvem sua produção de si mesmo. Frederico Coelho, mesmo procurando derrubar os cânones, faz com Glauber o percurso inverso: realça seus textos e seus atos; orienta o leitor sobre onde encontrar as melhores fontes para entender o pensamento do cineasta; e, por fim, relaciona o pensamento de Hélio Oiticica ao de Glauber apontando para a negligência dos trabalhos que desconsideram esta relação.

A título de exemplo, vale observar algumas passagens da sua obra em que Glauber e seus textos aparecem como desprovidos de qualquer análise mais apurada. Sobre o manifesto “A estética da fome”, ele diz que é “seu texto mais contundente e conhecido, [e que] é escrito em 1965, sintetizando essa postura renovadora de suas ideias sobre o Brasil, sua cultura e sua intelectualidade”. Sobre o próprio cineasta, Frederico Coelho diz que ele “permaneceu até sua morte como o mais ardoroso defensor de um cinema novo que, na maioria das vezes, somente ele enxergava em sua totalidade”. Em relação ao universo conceitual que Glauber lançou para compreenderem a sua obra, Frederico diz que *Terra em transe* é o filme do cineasta em que ele “consegue levar essa visão autoral até sua mais acabada forma cinematográfica” (COELHO, 2010, p. 53-54). Enfim, todos os dados e as informações que compõem o

personagem Glauber que aparecem no livro de Frederico Coelho já estão apresentados como dotados de valor e não merecem quaisquer questionamentos.

O segundo problema está na forma como são utilizadas as fontes pelo pesquisador. As cartas e os textos de Glauber, por exemplo, são utilizados como documentos que provam a maturidade do seu cinema, as suas ações de ruptura, os seus preceitos estéticos e a imagem correta sobre o movimento cultural brasileiro. Nada de problematizar o que o cineasta escreveu ou declarou!

Sobre um trecho de uma carta de Glauber em que o cineasta “faz um balanço do processo cultural brasileiro da década de 1960”, por exemplo, Frederico diz tratar-se de uma opinião atilada do cineasta, pois conta com seu “estilo certeiro e corrosivo”(COELHO, 2010, p. 86). Para confirmar a opinião de Glauber, usa, sem receio, o depoimento de Carlos Diegues. O que parece claro com este gesto, entretanto, é que a um pequeno grupo de artistas é dado o direito de acertar e ratificar as suas próprias interpretações sobre a *Cultura Brasileira*. Neste caso, como em vários outros, as fontes utilizadas não passam de artefatos comprobatórios de uma dada verdade sobre o passado.

Muito provavelmente, os objetivos do autor ao usar a figura de Glauber Rocha como elemento de ligação entre o “lado de dentro” e o “lado de fora” da cultura dos anos 1960 e 1970, não fossem necessariamente estes. O que nos faz crer, contudo, no poder que esta discursividade tem sobre nossas interpretações e no quanto ela está incrustada em nossa cultura historiográfica, sobretudo na análise que ela costuma fazer destes sujeitos e de como seus *eventos* são transformados em elementos quase naturais nos percursos das pesquisas.

O intrigante, no caso específico do livro de Frederico Coelho, é o grau de lucidez que ele tem sobre esta “memória” da *Cultura Brasileira* e do uso que ela faz de noções como “espírito de época” e “movimentos coletivos” para acachapar verdades. Numa passagem emblemática deste fulgor, ele diz que

a historiografia sempre ofereceu, para o estudo de trajetórias individuais, alguns modelos analíticos majoritariamente pautados na universalização de ações e de pensamentos, expressados através de uma crença inabalável em um “espírito de época” que acaba por transformar a “memória” de um determinado evento histórico. No período escolhido para este estudo, esse “espírito de época” é um dos artifícios mais utilizados para explicar as diversas movimentações e os conflitos existentes, devido à possibilidade de aglutinar ou homogeneizar atitudes e trajetórias díspares em uma lógica de funcionamento. Através da ideia dos “movimentos culturais”, por exemplo, podem ser feitas generalizações sobre o desempenho de nomes que, analisados

com rigor, não trazem a mesma lógica nas suas práticas e representações culturais. Esse equívoco – cuja discussão em torno do “tropicalismo” é uma das maiores estrelas – é o contraponto dos procedimentos de análise aqui adotados (COELHO, 2010, p. 46).

Ou seja, parece evidente que o pesquisador conhece as armadilhas e os riscos deixados pelo processo de canonização e grandiloquência de alguns artistas dos anos 1960. Fato que não garantiu, no seu caso, a “descolagem” necessária para se livrar da discursividade em torno de um dos principais artifícies na arte de se projetar para o futuro como foi Glauber Rocha. Ressaltados, obviamente, os aspectos inovadores da sua pesquisa – tais como as questões apresentadas no fragmento acima e as oriundas do desempenho do mercado na definição dos papéis encenados pelos artistas nos anos 1960 e 1970 – ela não consegue cumprir com um de seus principais objetivos a que se propôs: o de apresentar novos caminhos interpretativos para a *História da Cultura Brasileira*. Caminhos estes que poderiam ser traçados sem que seja essencial voltar para os cânones que a historiografia tradicional criou, sobretudo por se tratar da *Cultura Marginal*. Nada mais justo, portanto, do que procurar desreferencializá-la do seu elemento relacional que a discursividade tradicional cunhou, a de ser o *outro* em relação ao que de melhor se fez em termos de artes no Brasil dos anos 1960 e 1970.

Sobre outros aspectos, entretanto, a obra de Frederico Coelho merece destaque. Embora ela tenha sido lançada no formato de livro apenas em 2010, ela é o resultado de uma pesquisa de mestrado que teve fim em 2002. Numa época que se vivia uma espécie de *transe comportamental* marcado pela existência de atitudes, posicionamentos e declarações que giravam entre legitimar as posturas historiográficas do passado ou apontar as suas fragilidades e interesses para poder avançar, a pesquisa de Frederico levanta um problema que contraria grande parte dos estudos sobre o *movimento tropicalista* e alguns de seus principais agentes – entre eles Glauber Rocha com o seu *Terra em transe*. Contestando versões consagradas sobre o *movimento tropicalista* como a de Luis Carlos Maciel (1996) – responsável por reinserir no centro do *tropicalismo* a tríade de 1967, formada por Glauber Rocha, Caetano Veloso e José Celso Martinez Corrêa como ponto de partida para o entendimento do *movimento* – Frederico anuncia a existência de outras possibilidades interpretativas para o início da *tropicália* a partir da leitura de versões tidas como marginais na historiografia. Estabelecendo, de início, uma clara distinção entre *tropicália* e *tropicalismo*, ele expõe as fragilidades de se tomar o segundo termo como uma noção reveladora de uma postura de mudança conceitual em relação à

produção artística no Brasil⁶⁹. Para fundamentar sua análise, usa textos, por exemplo, do poeta Waly Salomão, um depoimento de cunho muito pessoal – mas não menos importante – do artista plástico Luciano Figueiredo, além de uma entrevista do poeta piauiense Torquato Neto que revela uma visão, como o autor salienta, mais contundente sobre o *movimento* (COELHO, 2010). O que estes textos e depoimentos revelam de novidade, está no fato de colocarem em suspenso, por exemplo, a maquinaria intelectual e desejante de Caetano Veloso e Glauber Rocha, na articulação de interesses em defesa da homogeneidade de alguns dos mais importantes movimentos artísticos dos anos 1960. Resumindo, para o pesquisador, o que está em jogo no ato de revisitar as inúmeras visões que se tem do *movimento tropicalista* e da própria influência, ou não, que obras como *Terra em transe* e seu diretor tiveram sobre a explosão do mesmo, “não é um esvaziamento total de tais abordagens, mas uma revisão mais generosa sobre a memória de uma época, suas especificidades e seus usos” (COELHO, 2010, p. 133).

Sobre este ponto, é claro, a pesquisa de Frederico Coelho sugere algumas questões importantes. Uma delas está relacionada ao suposto conluio artístico organizado para deflagrar movimentos vistos, na maioria das vezes, como homogêneos no seu nascedouro, tais como o *Cinema Novo* e o *movimento tropicalista*. O que o livro indica é que existe uma intencionalidade por parte considerável da historiografia e dos relatos memorialísticos em manter esta conjectura de unicidade em relação ao nascimento de tais *movimentos*. Esta situação seria, por sua vez, largamente usada para mediar as declarações destes agentes culturais no presente, uma vez que muitos deles se tornaram, no *campo cultural*, as principais referências para manutenção e desenvolvimento de projetos artísticos. Ora, esta construção histórica e discursiva tem implicações sérias no planejamento de ações culturais e artísticas no Brasil contemporâneo. Somem-se a isto, as, ainda hoje, constantes disputas envolvendo recursos financeiros, mercados e qualidade de produção e divulgação envolvendo as produções artísticas cariocas e as paulistas – o que, por sua vez, acaba reduzindo a representatividade das produções de outras regiões do Brasil. Veja, por exemplo, uma das

⁶⁹ Para exemplificar as diferenças entre *tropicalismo* e *tropicália* no entendimento de Frederico Coelho, veja, por exemplo, uma passagem em que ele associa a *tropicália* a um desenrolar de pensamentos e ideias sobre a *cultural brasileira* enquanto que o *tropicalismo* está associado a uma produção, notadamente musical, que nasce com a inquietação de um grupo de jovens com ideias em comum: “enquanto o tropicalismo musical nascia da inquietação e da produção de jovens intelectuais e artistas surgidos na década de 1960, a ideia de tropicália estava de certa forma sendo germinada desde a segunda metade da década de 1950, em reuniões, círculos acadêmicos e debates sobre a modernidade cultural brasileira e sobre o papel dos seus intelectuais na formação de um grupo autônomo de produção”(COELHO, 2010, p. 125).

reportagens de capa da “Revista de Cinema” de setembro/outubro de 2010. A chamada para ela já é reveladora desta situação: “Rio de Janeiro, cidade do cinema” (REVISTA DE CINEMA, set/out de 2010). A reportagem que se segue é mais um destes claros exemplos de como se usa o passado em benefício de uma política artística no presente⁷⁰. Aparentemente despretensiosa, começa informando que “o Rio é hoje o mais importante centro de produção de filmes brasileiros e de onde saem os filmes que conseguem lotar as salas de cinema do país inteiro”; continua apontando os dados que justificariam tal posição: “nada menos que 53% dos longas nacionais lançados em 2009 foram produzidos por produtoras cariocas. E eles são responsáveis por mais de 80% do público e do total da bilheteria do país”(REVISTA DE CINEMA, set/out de 2010, p. 26). Não que isto não reflita um cenário de prosperidade e ações empreendedoras dos cariocas – como é o caso da proliferação das salas de 3D e do foco que as produtoras dão ao mercado – mas o que isto representa na prática, é uma tentativa de, primeiramente, dar continuidade a um projeto de desenvolvimento cinematográfico que encontra, no Rio de Janeiro, a explosão e a representatividade relacionada ao *Cinema Novo*. Segundo, marcar posicionamento em relação ao Estado de São Paulo, geralmente associado – em parte da historiografia comprometida com o *Cinema Novo* – às ações falidas da Companhia Vera Cruz ou ao chamado *Cinema da Boca do Lixo*. Por fim, esta ação tenta, deliberadamente, reduzir, apagar ou ignorar as produções de outros Estados do Brasil e, desta forma, justificar o número de recursos que as produções cariocas recebem e poderão receber daí para frente. A continuação da reportagem deixa muito claro todo este jogo de interesses e acaba revelando, também, onde se localizam as principais disputas pela “boa” tradição cinematográfica brasileira:

Poderíamos ir mais longe. De acordo com dados da Ancine, da década de 70 até 2009, o Rio de Janeiro foi o estado produtor de 126 filmes com mais de 1 milhão de espectadores. São Paulo contou 67 blockbusters neste mesmo período. Nos anos 2000, a disparidade aumenta ainda mais: o Rio produziu ao todo 28 sucessos, enquanto São Paulo não somou nenhum. Nos últimos três anos, já são seis cariocas (“Se Eu Fosse Você 2”, “Mulher Invisível”, “Meu Nome Não É Johnny”, “Divã”, “Xuxa e o Mistério de Feiurinha”⁷¹) e nenhum paulista. A coisa não muda de cenário quando o assunto são os filmes médios, aqueles que contaram entre 500 mil e 1 milhão de ingressos vendidos. Ao

⁷⁰ O que, inclusive, nos faz crer que o ensaísta inglês autor do clássico “1984”, George Orwell, tinha razão quando dizia que “quem controla o passado, controla o presente e o futuro”.

⁷¹ Embora não seja propósito do trabalho, vale ressaltar aqui a relação entre estas produções cariocas e a Rede Globo de Comunicações.

todo, dos anos 70 ao fim de 2009, São Paulo fez 138 produções deste tipo, contra 95 do Rio. Mas, de 2000 pra cá, O Rio reassume a dianteira com 19 longas. São Paulo somou apenas quatro (REVISTA DE CINEMA, set/out de 2010, p. 26).

Com exceção de um pequeno comentário do diretor e produtor Cavi Borges e de uma menção que Pedro Butcher faz a duas produtoras, uma do Ceará (Alumbramento) e outra de Minas Gerais (Teia), os filmes e as ações cinematográficas fora do eixo Rio-São Paulo não aparecem na reportagem. Aliás, quando se ensaia o seu aparecimento no tópico – com título bem *glauberiano*, por sinal – “safra autoral”, o único parágrafo destinado ao assunto é imediatamente seguido por outro que interrompe qualquer possibilidade de se pensar o cinema fora da “tradição carioca”:

[...] enquanto isso, veremos se o Rio fará jus a sua tradição, permanecendo na dianteira. O ano ainda não acabou e a temporada de férias se aproxima. Até meados de 2011, ainda virão por aí: “Tropa de Elite 2”, de José Padilha, “Malu de Bicicleta”, de Flávio Tambellini, “Aparecida, Padroeira do Brasil”, de Tizuka Yamazaki, “Família Vende Tudo”, de Alain Fresnot, “Bruna Surfistinha”, de Marcus Baldini, “VIP’s” de Toniko Melo, “Sex Delícia”, de Roberto Santucci, “Tainá – A Origem”, de Rosane Svartman, “Cilada.com”, de José Alvarenga, entre outros (REVISTA DE CINEMA, set/out de 2010, p. 28).

Outra questão sobre a obra de Frederico Coelho, embora não diretamente relacionada às passagens destacadas acima, diz respeito ao jogo de interesses que moviam muitos dos artistas na construção e manutenção de afetos e desafetos para se manter no centro do debate midiático ou, mesmo, para construir uma imagem que pudesse ser comercializada. Com Glauber isso foi muito recorrente. Ao longo de toda sua vida como crítico e cineasta, ele se beneficiou maximamente deste princípio de *resiliência* para arruinar amizades e retomá-las, anos depois, com mais força e vigor. Os exemplos estão em todas as suas biografias citadas ao longo deste trabalho. João Carlos Teixeira Gomes enumera inúmeras dessas situações. Com o ator Martim Gonçalves e o reitor da UFBA foi assim:

Ainda na Faculdade de Direito, Glauber, usando o mural estudantil, se envolveu em campanhas contra o ator Martim Gonçalves, diretor da Escola de Teatro, e contra o próprio reitor Edgar Santos, atacando com virulência em sua política cultural, atitude que Glauber depois reconsideraria, aproximando-se e tornando-se amigos de ambos. De Martim Gonçalves fez inclusive padrinho

de sua filha Paloma e, após a morte do ator, homenageou-o com um artigo intitulado “A questão teatral”(GOMES, 1997, p. 62).

Em 1961, escreve um artigo ensandecido contra o crítico de teatro do jornal *Última Hora*, Paulo Francis. O fim da desavença, contudo, é que “ambos depois ficariam amigos e Francis evocaria, num dos seus artigos, a ira do jovem Glauber e o peso da sua pena” (GOMES, 1997, p. 71). Com Walter da Silveira, a desavença e a posterior reconciliação ganha contornos melodramáticos. Segundo João Carlos Teixeira Gomes, “por motivos que não ficaram claros, a amizade entre Glauber e Walter fora abalada por alguma intriga” (GOMES, 1997, p. 79). Em 19 de abril de 1962, Glauber Rocha escreve uma carta para Walter da Silveira em que expõe suas preocupações quanto os rumos do mal entendido e a necessidade da reconciliação. A carta é uma rica demonstração de que para Glauber é necessário, em muitas ocasiões, reconciliar-se com algumas pessoas, sobretudo com o desejo de que a convivência entre as partes volte às condições originais, de antes do abalo. Por tratar-se de um documento cujo teor converge para este *princípio de resiliência* e faz aparecer um Glauber que interessa sobre muitos outros aspectos para este trabalho, apresento a carta na sua totalidade:

meu prezado Walter
 surpreendentemente, quando cheguei à última sessão de um domingo, no Festival Francês, amigos me disseram que o senhor houvera falado contra mim, por motivos que me pareceram inexplicáveis – e como conheço bem o seu temperamento e o meu – e como devo ao senhor um respeito que só devo aos meus pais – achei de melhor política não me dirigir ao senhor – a não ser quando cheguei à sala e o saudei com absoluta ingenuidade a sua posição.
 francamente, não acredito como uma crônica em jornal viesse feri-lo. eu não o incluo entre meus amigos baianos – mas sim entre as pessoas (poucas) a quem devo um compromisso muito maior do que simples e às vezes íntimas relações. no cinema – que é a minha órbita sócio-existencial – eu tenho pelo senhor, por Alex e Paulo Emílio uma forte admiração, porque reconheço na minha formação uma influência poderosa de todos os três. há uma diferença de geração, de grupo, de outros fatores históricos que nos separam no chamado plano *íntimo*, como as relações que eu tenho como os meninos aí. eu sempre tive dúvidas absurdas sobre as pessoas que me cercam, mas nunca as tive a seu respeito. já discuti contra Alex e Nelson, sou confuso no meu julgamento, mas hoje eu já sei, depois de muito ter sofrido, que o senhor, Alex, Nelson, Paulo Emílio, Roberto e mais alguns são pessoas que me interessam, que dominam variantes de uma verdade válida, porque já é minha também. esclarecido isto, creio esclarecer por que seu nome não saiu naquela crônica, acrescentando que o “senhor poderia se importar” com a intimidade dada a sua condição respeitável. dr. Walter, foi uma lamentável contradição. eu, aliás, erro sempre pelos melhores caminhos. erro com meu casamento,

com todo o caso Luiz Paulino (inclusive uma briga com Nelson), quando pensei que Alex estava contra o novo cinema brasileiro (por causa de Tambellini), quando defendo um cinema tipo o de Walter Khoury ou de Ruy Guerra, quando posso pensar, inclusive por escrito, que Anselmo Duarte e Roberto Farias vão fazer cinema de autor. houve um desentendimento deste tipo entre Saraceni e Alex, agora ele fez uma carta para Alex, quando soube que Alex se irritou por causa de uma conversa meio maluca que tiveram. os meus grandes defeitos pessoais são estes erros, porque eu, a partir de minha educação protestante, sou um moralista de berço. luto para ser um homem ao contrário, nossa época é de crítica e não de moral. os meus defeitos pessoais são estes: eu ofendo as pessoas no excesso do meu interesse por elas. meu casamento fracassou muito mais por minha culpa. eu não sou boêmio, nem “playboy”, nem cínico – sou incapaz de dormir com uma mulher se não estiver amando. minha vida no Rio é na Líder, no trabalho, algumas vezes janto na Fiorentina para conversar e isto ainda é trabalho. o senhor quer saber o que eu quero do cinema? um trabalho científico, universitário – um trabalho de importância sociológica, antropológica e política. eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, mal formado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem. eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico. eu gosto de mulher e toda a minha atividade é violentamente interrompida por romances desequilibrados que surgem... eu vivo sempre em estado de tensão porque não creio nos amigos, sou parcialmente dominado por um complexo de perseguição, nunca tive coragem de me matar, mas penso nisso sempre, como obsessão. como o senhor pode ver, sou realmente cheio de defeitos, mas sou também dono de uma certa lucidez que me permite saber destes defeitos e lutar contra eles, embora defeitos sejam maiores do que as nossas forças. eu nunca quis feri-lo de nenhuma forma, eu não quis ir falar com o senhor por isto, o senhor sabe como é a Bahia, a fofoca, a intriga. o senhor luta muito na Bahia, de certa forma o senhor vence a Bahia, o senhor tem uma missão importantíssima no cinema brasileiro, o senhor pagou o preço alto na luta por este cinema, quando a gente diz cinema novo dizemos “verdade e não idade”, foi Saraceni que disse isto e virou lema. seria para mim profundamente doloroso se deixasse de contar com este tipo de amizade que nos une, que para mim tem uma raiz maior do que outras, porque é histórica. esta carta eu faço hoje, na quinta-feira, com o máximo de sinceridade que posso descobrir de mim. ontem, depois de exibir meu filme, outro problema grave se levantou, por que eu sei, pelo menos isto, o que quero fazer e o que posso fazer em cinema: Louis Marcorelles, que o senhor sabe quem é, viu parte de *Barravento* e me disse coisas seriíssimas que absolutamente não me envalideceram porque não sou vítima da vaidade que o senhor pensa erroneamente a meu respeito. Amos Segalla, diretor do festival de Sta. Margherita, disse-me, em altos brados, e discutindo com Biáfora e Tambellini, que meu filme “é talvez a maior manifestação cultural da América do Sul” e que eu serei primeiro prêmio fácil. Marcorelles acha que em Veneza (para onde, segundo ele, o filme deveria ir) poderão acontecer grandes coisas. creio que eles são sinceros, embora exagerados, por um problema de perspectiva. o Itamaraty, ao contrário (e apesar do nível técnico do filme), está silencioso e provavelmente não aprovará a saída do filme, por que segundo Biáfora é comunizante, segundo Tambellini é retrógrado porque é uma volta ao indianismo, segundo Perez não tem o caráter de grande espetáculo, segundo Otávio Bonfim é uma merda, segundo os atores que dublaram, segundo parte dos jornalistas, amigos, pintores e alguns poetas o filme é ótimo. segundo o público, será que é?

creio que o senhor gostará muito do filme, apesar de certos defeitos na estrutura do roteiro – acho que Alex e Paulo amarão muito o filme, mas já tenho a certeza inabalável de que muita gente também não gostará. isto tudo me confunde demais: acho eu, sinceramente, que é um filme verdadeiro, forte e corajoso. a realização é simples, tem um ritmo contínuo de oitenta minutos sem a menor quebra de tempo – estilo que eu e Nelson resolvemos imprimir à montagem, depois de eliminar todo o supérfluo ou discursivo. o grande público, me parece, vai gostar e acho que a bilheteria será boa. mas não é como *A grande feira*, não tem o efeito do espetáculo. eu às vezes não acredito nada no que é o filme e às vezes acredito demais, porque acredito que a raça negra é importante e que toda a política cultural em relação aos negros está errada no Brasil e que a beleza tropical da Bahia é um paraíso de fome. acho que Pitanga, os pescadores, a paisagem são como eles são – feios ou bonitos – e às vezes há muita beleza em toda aquela miséria. certo, o Itamaraty quer ver o filme outra vez, eles me beneficiarão. mas vou a Karlov Vary não com *Barravento*, mas com *A grande feira*. prefiro agora ir a Sta. Margherita, porque segundo o diretor do festival o júri composto por Buñuel, Chris Marker, Grierson, Edgar Morin, Sadoul e outro cara que me esqueço poderá me premiar facilmente e que, profissionalmente, preciso do prêmio – para o cinema novo, para defender um tipo de cinema-verdade, começando em *Rio, quarenta gruas*, mantido em *Mandacaru*, que está em *Arraial*, em *Cinco vezes favela*, em *Aguilha no palheiro*, de certa forma em *A grande feira*, às vezes em *O pagador de promessas*, idem no confuso *Bahia de Todos os Santos*, e não está em *Cafajestes*, em *A ilha*, em *Assalto ao trem pagador*, em *Cidade ameaçada*, em *O cangaceiro*, *Primeira missa*, *Mulheres e milhões*. poderá estar neste filme que Alex vai fazer. estou louco para mostrar o filme ao senhor e discuti-lo francamente, duramente, a sós. esta carta é apenas entre nós, em tudo por tudo. um abraço sincero do seu Glauber (ROCHA, 1997, p. 170-173).

Como se vê, aliada a uma forte carga emocional, Glauber reconhece a necessidade de construção de seus espaços de pertencimento a partir do envolvimento com certos sujeitos, mesmo que isso signifique a constante reconciliação com aqueles que estão envolvidos na manutenção e fortalecimento do “novo cinema brasileiro”. Curioso porque a carta é reveladora de um Glauber angustiado por reconhecer que “sempre [teve] dúvidas absurdas sobre as pessoas que [lhe] cercam”, mas que sujeitos como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, por dominarem “variantes de uma verdade válida” que é a mesma sua, são pessoas que lhe interessam.

Ou seja, as pessoas, os filmes, as situações e mesmo os comentários a que ele recorre, são tentativas de delimitar seu campo de interferência e legitimidade. A *reconciliação* em Glauber tem, portanto, o imperativo de marcar, para além de uma característica pessoal, a delimitação de zonas de influência construídas ao sabor dos seus interesses. Interesses estes que estão intimamente associados às ideias que ele comunga. Daí o reconhecimento de que é preciso se valer das influências de Alex e Nelson por comungarem de sua mesma verdade.

A devoção, o desprendimento com as vaidades oriundas dos casos de reconciliação, o sacrifício e outros elementos atinentes são sugeridos pelo próprio Glauber como valores que partem de sua formação religiosa. O que há por trás dessa sugestão veladamente apresentada sobre o formato de sua “formação moral”, é mais um dos caminhos indicados pelo cineasta para a compreensão do que ele se tornou a partir dos referenciais que ele próprio construiu para que o compreendessem. Obviamente, por tratar-se de uma carta, caberia se perguntar qual a relação entre o Glauber que se apresenta “entre nós” (Glauber e Walter) e aquele que começa a aparecer com mais frequência no início dos anos 1960 nos jornais e revistas?

Este Glauber é facilmente identificável, por exemplo, no livro que lança em 1963 – portanto, pouco tempo depois do envio da carta – *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. São as mesmas tentativas de demarcação dos espaços, de estruturação de níveis de amizade e importância dos cineastas, sobretudo, brasileiros. Da mesma forma, é o mesmo grau de comprometimento, que beira o sacrifício, com as coisas de cinema do Brasil. Enfim, o livro, junto à carta apresentada, constitui-se numa das primeiras declarações – a primeira pública e a segunda privada – de que Glauber se comprometeu, desde o início de sua carreira, em construir um personagem com o qual teria que conviver pelo resto de sua vida, mesmo que o espetáculo de sua atuação lhe rendesse muitas críticas e difamações. Ora, no jogo da mídia que começava a se estruturar no Brasil exatamente nos idos dos anos 1960, a mensagem que esse seu comportamento nos deixa compreender, é que a boa *mercadoria de subjetivação* é aquela que é vivificada justamente na recorrência constante que se faz a ela. Portanto, fale mal ou fale bem de Glauber, o importante é que ele seja lembrado sempre! Ou não é?



CAPITULO IV

Acredito que a estrutura dos signos no cinema é mais importante do que a montagem. A montagem reprime as imagens e os signos ... Qualquer filme é a projeção de um sonho reprimido. E eu quero que esse sonho seja liberado, seja livre, sem nenhum limite.

Torquato Neto, 1971.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

4. CAMINHANDO CONTRA O VENTO:

O *experimentalismo fílmico piauiense* nos anos de chumbo.

Qualquer interpretação do mundo não poderia emitir esta fundamental contradição: o mundo é grande como extensão e pela variedade de seres que nele existem; o mundo é ‘enorme’ principalmente pelo significado da convivência humana.

Jomard Muniz de Brito, 1964.

Qual seria, então, do interior desta *prática discursiva* sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*, o problema de se pensar este cinema à luz de outras referências fílmicas e espaços de produção? Imagino que seja possível responder a esta pergunta de diferentes maneiras. A minha, por sua vez, parte da compreensão de que o lugar ocupado na *historiografia brasileira* pelos filmes experimentais foi quase sempre reduzido ou ofuscado pela vivacidade dada às produções do *Cinema Novo* (MACHADO JR., 2009). A pretensão deste capítulo, entretanto, não será destronar os “mitos” recolocando outros em seu lugar, ou tentar fazer uma História de pobres lamuriantos que reclamam um lugar embaixo do Sol. Contudo, por pensar que se existe uma produção de sentidos em alguns filmes que não estão inseridos no chamado *Cinema Brasileiro Moderno*, é que considero ser exatamente eles os reveladores de outros e, possivelmente, novos caminhos interpretativos da *História da Cultura Brasileira*.

É importante ressaltar que ao levantar o problema do esquecimento ou desinteresse pelo cinema experimental, este gesto não significa evidenciar questões de uma matriz regional, como alguns poderiam sugerir. Não se trata de demonstrar que em regiões fora do existo Rio-São Paulo existiram entre os anos 1960 e 1970 uma produção cinematográfica capaz de fazer frente às produções do *Cinema Novo* ou *Marginal*. Mas, se uma parte da produção experimental é escolhida como ponto de partida para refletir sobre o *Cinema Brasileiro*, é por que se entende que várias outras do Brasil podem ser tomadas como espaços de onde emergem discursos catalizadores de uma narrativa histórica diferente da postulada pela historiografia tradicional.

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

Daí por que vale lembrar, que mesmo em regiões tradicionalmente centrais do Brasil, como é exemplo o Estado de Santa Catarina, muitas produções, algumas delas bem experimentais, foram esquecidas ou negligenciados pela historiografia e tidas como expressões artísticas à margem de qualquer importância histórica. São filmes que, a despeito das suas temáticas e dos problemas que levantam, não convergem para a discursividade que interessa à historiografia tradicional do *Cinema Brasileiro*.

Como conceito organizador, o *Cinema Brasileiro Moderno* – para se manter firme, consistente e pudesse operacionalizar suas ideias com relativa facilidade – operou com ações discricionárias, não só marcando os lugares, mas, principalmente, estruturando um conjunto de valores de onde todas as interpretações deveriam partir e para onde todas deveriam concorrer.

De Santa Catarina, por exemplo, não há referência alguma a filmes como *Novelo* (1968), *Via Crucis* (1972) e *Olaria* (1976). São, evidentemente, filmes que não foram produzidos dentro de uma concepção comercial, com o objetivo de participar dos grandes circuitos de exibição e competição, mas, justamente por isso, refletem uma nova modalidade de produção fílmica do Brasil dos anos 1960 e 1970, que precisa ser revisitada. No caso deste Estado, no III ENEIMAGEM (Encontro Nacional de Estudos da Imagem), ocorrido em Londrina (PR), em 2011, a historiadora Sissi Valente Pereira, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), apresentou uma comunicação em que destaca tanto a existência destes filmes como o seu resoluto esquecimento por parte da historiografia⁷².

O que vale ressaltar a este respeito é que *Novelo*, *Via Crucis* e *Olaria* não se integram – tal como muitos outros filmes contemporâneos a eles – à lógica discursiva que predomina nos textos sobre *Cinema Brasileiro Moderno*. As ações empreendidas por seus realizadores revelam novos problemas da realidade brasileira das décadas de 1960 e 1970, tais como, por exemplo, o ocaso gerado pela vida burguesa consumista e a possibilidade de retorno à “natureza das coisas”, presentes na composição metafórica e poética do filme *Novelo*. Ora, bastaria tão somente apontar estes problemas para se montar um quadro de diferenças entre estas produções e aquelas que orientam os estudos sobre o *Cinema Brasileiro Moderno*. Afinal de contas, filmes experimentais como os de Santa Catarina não refletem sobre o cangaço, sobre a fome e seca no Nordeste, os problemas sociais das grandes cidades

⁷² Um resumo da comunicação de Sissi Valente Pereira, “Terceiro cinema na ilha de Santa Catarina: Duas ficções e um documentário experimentais (1968-1976)” está disponível no site do III ENEIMAGEM: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/primeira.htm>

brasileiras, as contradições política da “elite intelectual” do Brasil ou sobre criaturas aladas inventadas para tentar “avacalhar” com sistemas de pensamento dominantes (como o *Cinema Novo*).

Dizer, também, que existe um artefato cinematográfico do Sul do país que é negado enquanto modelo ou percepção do que é o nosso cinema, sobretudo de sua variedade, é mostrar que mesmo no *centro* existem zonas de exclusão e níveis hierárquicos que produziram, fatalmente, interpretações notáveis e “verdadeiras” sobre nossa História; e que, por conseguinte, fazem um corte numa dada realidade para elevá-la à condição de uma *História Nacional* e, por extensão, *Oficial*.

Além disso, é relativamente fácil de perceber que mesmo em se tratando de figuras com relativa envergadura nas artes, existe uma procura de se realçar seus experimentos concernentes à postura oficial e promover a marginalização daquilo que não interessa a esta discursividade. Veja, por exemplo, as referências ao escritor, dramaturgo e cineasta José Agrippino de Paula, autor de *Panamerica* (PAULA, 1988). *Hitler 3º Mundo* (1968) é uma obra quase certa quando se trata do *Cinema Marginal*; ao contrário de *Céu sobre água* (1978), filme experimental de 1978, feito em Super-8 e que quase nunca aparece nos livros que tratam do *Cinema Brasileiro Moderno*. Voltemos ao livro *Cinema Brasileiro Moderno* de Ismail Xavier. Nele, não só os filmes de José Agrippino são negligenciados, como o próprio cineasta não é sequer citado, por exemplo, na pequena lista que Ismail cria para apresentar “tipos de diretores” segundo suas composições inventivas:

Há cineastas que assumem: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, e seu estilo entra em forte conflito com as convenções. Cito Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Andréa Tonacci, Luis Rosemberg, Arthur Omar. Há cineastas que se inserem nos códigos de comunicação já consolidados e fazem cinema nos padrões de linguagem assimilados pelo grande público. Cito Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira, Hector Babenco. Há cineastas que buscam variados compromissos entre os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata. Cito Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Carlos Alberto Prates Correia, Ana Carolina, Fernando Cony Campos, realizadores que, em diferentes filmes, apresentam dosagens variadas entre legibilidade maior e o risco de invenção (XAVIER, 2001, p. 54-55).

Se Ismail Xavier negligencia, Caetano Veloso, ao contrário, reverencia! Para o músico baiano, “um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos é *Céu sobre água*, de José

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

Agrippino de Paula, um curta-metragem mudo (há apenas música indiana adicionada às imagens) feito em super-8” (VELOSO, 2005, p. 211). Sobre as implicações disto? Basta começar lembrando qual dos dois responde pelo maior número de citações nos trabalhos que são alusivos aos estudos do *Cinema Brasileiro!* Ou seja, José Agrippino é tido como artista maldito e *Céu sobre água* quase nunca é lembrado nos textos sobre *Cinema Brasileiro*.

Apesar da grande produção cinematográfica e da realização de filmes que são verdadeiros ensaios experimentais, José Agrippino de Paula aparece num dos clássicos sobre cinema experimental brasileiro em artigo de quatro páginas. Jairo Ferreira, em *Cinema de Invenção* (1986), dedica algumas poucas páginas a descrever as investidas experimentais de José Agrippino. Até Glauber – como é de se esperar – que produziu um único filme de caráter mais experimental, recebe mais honrarias e créditos que José Agrippino. Intrigante porque é do próprio Jairo Ferreira a informação sobre filmes de José Agrippino que foram feitos na África e que acabaram se perdendo. Somados aos filmes que o cineasta forneceu a Jairo num encontro em Salvador em 1978, José Agrippino, nas contas do autor, teria realizado mais de uma dezena de filmes entre curtas, médios e longas. São eles: *Hitler 3º Mundo*, *Mãe de Santo Djatassi*, *Fetichismo do Sul do Dahomey*, *Timbuctu e Mopti*, *Maria Esther: Danças na África*, *Céu sobre água*, *Dogon Hunting*, *Evil Disease*, *Kids*, *Voodoo*, *Grandmother e Djatassi* (FERREIRA, 1986).

Curto, pobre de comentários sobre a extensa obra de Agrippino, rico apenas pelo título do capítulo destinado ao cineasta: *Zé Agripino de Paula, independência*. Mesmo assim, vale ressaltar um dos poucos comentários que Jairo faz ao artista: “José Agripino de Paula não é apenas um grande cineasta: é um dos maiores artistas independentes de que tenho notícia” (FERREIRA, 1986, p. 175).

Assim, se mesmo em relação às produções do Sul do país ou com personagens significativos da cena cultural brasileira acontece este processo de apagamento ou redução de importância, o que esperar de regiões tidas historicamente como periféricas no cenário de produção artística do Brasil? Como responder às ações intimidatórias expressas em um volume enorme de obras que tratam quase sempre dos problemas vistos pela ótica do centro?

A resposta, ao contrário do que pode parecer, não se trata de encontrar um lugar dentro daquela discursividade para que se possa inserir as produções de Estados como a Paraíba, Pernambuco ou o Piauí. Mas, ao contrário, o que se procurará é dar evidência aos caracteres responsáveis por possibilitar a produção de *outra História do Cinema Brasileiro*, que tanto

pode ser alocada na condição *experimental*, do ponto de vista estético, quanto *Moderno*, do ponto de vista de repensar a realidade brasileira dos anos 1960 e 1970.

São filmes, ideias, projetos artísticos, livros, manifestos que, no conjunto ou separadamente, embalam a possibilidade de se abrir caminhos alternativos para se pensar o *Moderno* no *Cinema Brasileiro*. Isto, sobretudo, porque abrem uma trilha interpretativa contrária ao caminho das “grandes produções”, dos grandes líderes do nosso cinema, dos centros interpretativos de nossa cultura e das metanarrativas com seus programas de revitalização e emancipação do homem brasileiro a partir do reconhecimento do pano de fundo do seu atraso: o colonialismo cultural.

Um bom começo para se pensar o lugar (ou não-lugar) do experimental de Estados como Pernambuco e Piauí tanto na produção audiovisual quanto na *historiografia brasileira*, seria estabelecendo os seus pontos de clivagem e distanciamento em relação a algumas noções de *cinema experimental* construídas a partir do olhar do centro, como, por exemplo, aquelas presentes no próprio livro de Jairo Ferreira, *Cinema de Invenção*.

Na obra, Jairo parte da necessidade de construção de uma “genealogia do experimental”, numa tentativa de encontrar as razões responsáveis pela emergência do seu “projeto estético”. Esta suposta “genealogia”, contudo, é contraditoriamente apresentada nos capítulos iniciais. Isto porque, em primeiro lugar, para a sua montagem, Jairo não respeita cortes nem descontinuidades, mas, ao contrário, cria ciclos de artes experimentais que encontram, no cinema, um Georges Méliès como “primeiro grande artista do filme pessoal” e o precursor de toda uma revolução poética no cinema que se seguirá (FERREIRA, 1986, p. 21).

Descrevendo a “genealogia” desta forma, o que Jairo pretende dizer é que o experimental nasceria como um desdobramento de vanguardas artísticas na Europa do início do século XX, começando “genialmente na Alemanha com o expressionismo”, passando, num “segundo tempo”, para a América do Sul, onde se notabilizam as investidas cinematográficas de Humberto Mauro, que tem sua importância balizada, segundo Jairo, por Glauber Rocha nos anos 1960, por considerar Humberto “como precursor da revolução do Cinema Novo”. Tudo isso antecederia um “terceiro tempo”, onde este *cinema experimental* recomeçaria com “força total” na América do Norte, de onde adviriam, inclusive, os chamados filmes contraculturais (FERREIRA, 1986, p. 21-22).

Analisado desta forma, o que Jairo toma por *experimental* nestes filmes é a própria construção de uma *linguagem* para o cinema, ou seja, ele aceita como valorativo para elaborar

seu conceito, os experimentos fílmicos estruturantes de uma *linguagem cinematográfica* própria, que imporia, mais tarde, modelos, estéticas e padrões de feitura de filme e críticas. A primeira contradição residiria, portanto, na própria inviabilidade de se acoplar o *experimental* dentro de uma determinada linguagem fílmica! A segunda contradição é ainda mais insinuosa que a primeira. Num capítulo chamado *retaguarda da vanguarda*, ele trata de desmanchar todo o percurso construído no capítulo anterior para explicar a sua “genealogia do experimental”. Em *retaguarda da vanguarda*, por sinal, tem-se uma discussão que em muitos aspectos pode ser utilizada para se problematizar os experimentos fílmicos de várias regiões do Brasil. Isto, pois, em linhas gerais, o que tanto ele diz quanto é o elemento que, entendo, marca a postura das produções experimentais do Piauí e de Pernambuco, é a tentativa de explodir os signos da linguagem cinematográfica numa tentativa de imprimir novos elementos comunicacionais (FERREIRA, 1986).

A *retaguarda da vanguarda*, por sua vez, diria respeito às perspectivas estéticas e técnicas que se desenvolveram nos anos 1950 e que colocaram como centro de discussão o embate entre *ser experimental* e *estar experimental*. No limbo, o que este debate representa é a tentativa de romper com determinados padrões estéticos que afirmavam ser possível ter um filme experimental sem necessariamente utilizar recursos experimentais.

A *retaguarda da vanguarda* é contra todo e qualquer rótulo e propõe a abolição dos ciclos regionais como forma de limpar o terreno, preparando-o para o inominado, o não-identificado, a semente astral. Daí a consistência do experimental como projeto estético avançado onde se elimina *o que não é* para se vislumbrar *o que será*. Outro cinema, outra coisa. Independente até dos independentes, marginal entre os marginais, rebelde entre os rebeldes. Cinemagia, cineutopia/cineatopia (FERREIRA, 1986, p. 28).

Esta postura aponta para um problema central nos quadros comparativos montados para diferenciar os filmes experimentais daqueles que compõem o grosso caldo do dito *Cinema Brasileiro Moderno*. O primeiro é que as diferenças entre os dois “grupos” são sustentadas por valores intrínsecos a cada um deles. Isto parece querer, forçosamente, criar uma identidade para cada lado que se constitui na diferença. O *cinema experimental* o é pois não é *Cinema Brasileiro Moderno*. Dessa forma, há um predomínio de análises que tentam encontrar “as marcas”, “as características” ou mesmo “o fio condutor responsável por estimular a feitura destes filmes”.

O segundo ponto é de uma vertente mais cáustica: um filme é experimental ou *se faz* experimental? No primeiro caso, a inventividade filmica estaria presente na bricolagem de estilos, na arritmia em relação a padrões estéticos então em curso, nos temas que sugestiona, nas manifestações de desprezo com as técnicas de filmagem, no baixo orçamento para filmagem, montagem e distribuição do filme ou, mesmo, no choque de imagem que provoca no público. O *Cinema Marginal*, no Brasil, foi um rico exemplo comercial de que ser *experimental* dentro dessa concepção pode ser um bom negócio. Tome-se, por exemplo, um dos diretores mais respeitados entre os *marginais* e um filme seu que está entre os mais simbólicos exemplos do experimental brasileiro. O filme é *A Margem* (1968) e o diretor, apresentado por Jairo Ferreira como o “marginal entre marginais”, é Ozualdo Candeias (FERREIRA, 1986, p. 47).

Para Jairo, Candeias coligava em corpo e profissão o espírito e a técnica do experimento. Pessoa simples, cordial, transeunte inquieto que costumava frequentar o *Sindicato da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo* com “sandálias havaianas”. Como diretor, foi responsável por harmonizar sozinho todas as etapas de produção do seu *A Margem*: “roteiro, produção, fotografia adicional e direção; não custava perder alguns dias na montagem e garantir a integridade do filme fotograma por fotograma”(FERREIRA, 1986, p. 49). Obviamente são características que, se tomadas como contraponto ao discurso do cinema comercial ou mesmo, em alguns aspectos, ao do *Cinema Novo*, resultariam num *viver e produzir* uma arte experimental.

Em julho de 1968, pouco depois do lançamento de *A Margem*, Ozualdo concede uma entrevista em que expõe um ponto de vista que fere alguns preceitos cinemanovistas e da indústria cinematográfica, num gesto que reforça a postura mais experimental do seu cinema. Perguntado sobre a mensagem principal do filme, Ozualdo categoricamente anuncia sua distopia experimental localizando com que requisito se deve avaliá-la:

Sou, se não me engano, daqueles que acham que o cinema é uma coisa muito séria e de custo muito alto, para que se faça dele somente um ‘espetáculo’, sem outras consequências...

Acho que ao espetáculo se deve acrescentar uma outra qualquer dimensão, e a “dimensão”, a meu ver, é o homem. Quando se fala em homem, difícil seria não se falar dos seus problemas. Não sou contra, somente não gosto do cinema só “espetáculo”, porém considero-o necessário ao processo de desenvolvimento, industrialização e consolidação do nosso cinema. Coloquei os meus personagens num plano narrativo – quase onírico, com a pretensão de

me fazer entendido por aqueles que podem ou poderiam fazer algo para anular a sua marginalização (FILME CULTURA, 07/1968, p. 23).

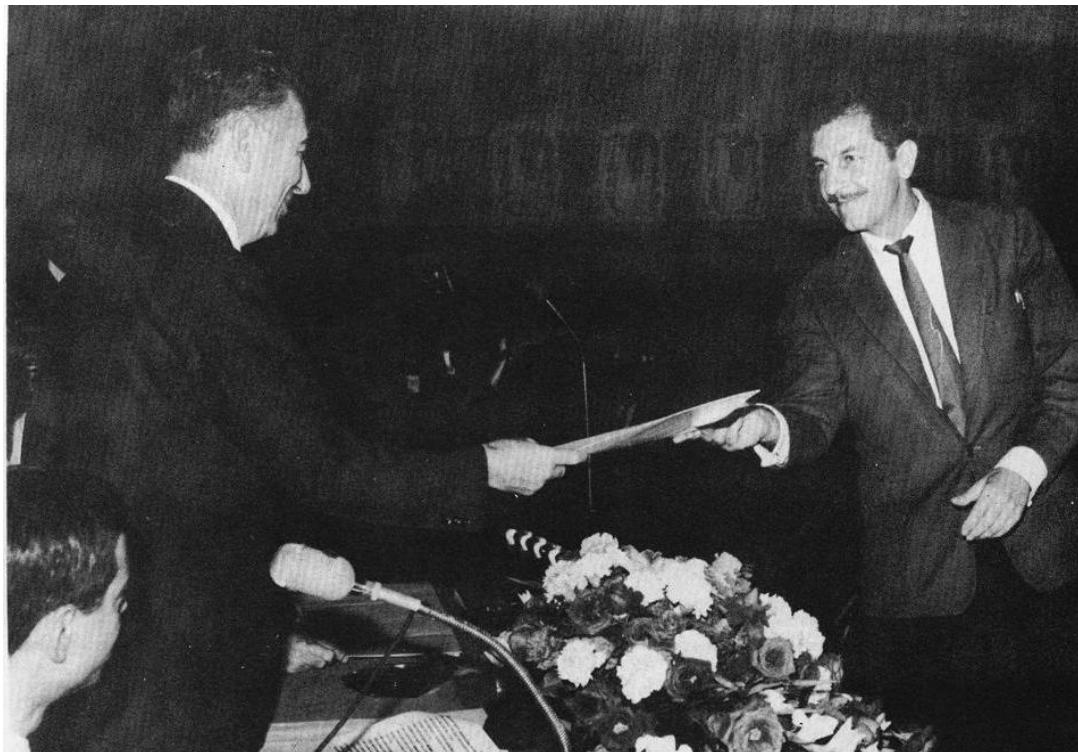
O filme *A Margem* é, logicamente, uma experiência filmográfica que se posiciona com destaque em relação às obras do *Cinema Novo*. Mesmo assim, não conseguiu se esquivar das amarras institucionais que lhe concedeu prêmios e indicações para festivais. Eis o ponto cástico que envolve o debate sobre a história da produção experimental no Brasil. *A Margem*, na bem da verdade, não esteve à margem sequer das instituições governamentais. Em 07 de março de 1968, Ozualdo Candeias, ironicamente, recebe do Ministro da Educação e Cultura, deputado Tarso Dutra, um prêmio de “melhor diretor” de 1967, pelo filme *A Margem* (FILME CULTURA, 04/1968). Além de melhor diretor, o filme recebe, ainda, o prêmio de melhor atriz coadjuvante, Valéria Vidal, e melhor partitura musical, Luís Chaves (FILME CULTURA, 04/1968). Quando perguntado sobre sua opinião em relação ao prêmio recebido pelo INC, Ozualdo demonstra, claramente, que *A Margem* se trata de um filme experimental com objetivos pouco experimentais:

Na realidade não fazia parte das minhas pretensões ganhar o Prêmio INC – melhor diretor de 67. Admitia que alguém de *A Margem* pudesse ganhar. A importância do prêmio me pareceu tão grande que anulou a emoção da surpresa... Fiquei muito satisfeito, o que não seria novidade, qualquer um ficaria, pois esse prêmio já faz parte das pretensões de “um bocado” de “gente boa” (FILME CULTURA, 07/1968, p. 25).

Sendo assim, por se tratar de um filme cuja relação com a ideia de vanguarda carrega consigo um lastro de aspirações mercantis e que interessa aos próprios setores artísticos do Estado, *A Margem* acaba se posicionando numa situação um tanto quanto controversa. Se por um lado o filme é portador de novas arestas e artimanhas visuais; por outro, amarra-se a um discurso institucional que o legitima. Resumidamente, *A Margem* é um filme experimental sem *estar* no experimental.

Ao cumprir a função experimental que mais tarde ensejaria, como já foi discutido no segundo capítulo, todo um discurso em torno de um *Cinema Marginal*, *A Margem*, dentro desta perspectiva inventiva, pode se situar num contraponto em relação aos experimentos visuais do Piauí e de Pernambuco. No caso dos filmes experimentais realizados nestes estados durante os anos 1970 e 1980, entendo que suas propostas se encontram – no interior das

recentes discussões em torno do cinema experimental – posicionadas, principalmente, nas questões levantadas por Rubens Machado Jr.



(Ozualdo Candeias recebendo do Ministro da Educação e Cultura, Tarso Dutra, o prêmio de “Melhor Diretor” de 1967. *Revista Filme Cultura*, 04/1968)

Primeiramente, porque Rubens é categórico ao afirmar o descrédito que este tipo de produção teve na *historiografia brasileira*. Ora, este elemento, por si só, já responde a um dos caracteres mais significativos da perspectiva experimental. Veja-se, por exemplo, os inúmeros trabalhos ou textos que falam do filme “experimental” *Câncer*, de Glauber Rocha, ou mesmo *A Margem*, de Ozualdo Candeias. Observe-se, por outro lado, o aviltamento em relação aos filmes rodados em bitolas domésticas de Super-8, em Teresina e Recife. A abjeção, mesmo não intencional, por parte tanto de realizadores quanto de estudiosos, já serve de escopo para afirmar que estes filmes *são e estão à margem*. Correlato a isto, é a sua própria situação experimental.

Se *Câncer* e *A Margem* representam, por sua vez, algumas medidas do experimental brasileiro, elas já são assim estabelecidas pelo próprio silenciamento que se faz em torno de

outras obras visuais destes próprios artistas. Exemplo disto é o filme *O Pátio* (1957-1959), de Glauber Rocha. Quase nunca é discutido como uma proposta experimental. O lugar do marginal, do experimental no cinema de Glauber Rocha é creditado, quase sempre, ao filme *Câncer*⁷³.

Diferentemente de Jairo Ferreira, para Rubens Machado Jr., por exemplo, não é *Câncer* o melhor experimento de Glauber, mas seu primeiro filme, *O Pátio*. Ao apresentar este filme como prenunciador de “uma vanguarda que ainda podia ser chamada de ‘experimental’”, Rubens Machado denuncia uma espécie de “conluio vicioso” que apresenta *Câncer* como sendo seu único filme experimental. Dessa forma, ele lança luz sobre o próprio conceito de filme experimental. Primeiramente foi “um termo eclipsado nos anos 60, totalmente esquecido pelo novo sentido social da vanguarda cinematográfica brasileira”. Segundo, o de que a compreensão do experimental pode estar intimamente relacionada às práticas criativas locais desalinhadas em relação às tradições artísticas então em voga (MACHADO JR., 2009, p. 12).

Se tomarmos de empréstimo a ideia de “genealogia do experimental” ou de “vanguarda experimental” de Jairo, para entender como estas ideias se coadunam naquelas propostas por Rubens Machado, poderíamos dizer que esta “genealogia”, no Brasil, poderia ser pensada a partir do “debate da sinfonia paulistana”, envolvendo as filmagens do fotógrafo e crítico de cinema Benedito Junqueira Duarte, que filmou “a São Paulo cosmopolita dos anos 30 aos 50”. A sua São Paulo, exposta em torno de uma “expressão cosmopolita da vida urbana”, seria experimental na medida em que Benedito Junqueira foi praticante de “um olhar interpretativo da cidade, procurando descobrir ângulos solicitados pelos espaços urbanos que registra”. Bom, o que se teria de novo nisto? Segundo Rubens,

a comparação da sinfonia paulistana com as conhecidas sinfonias urbanas do período entre guerras é necessária para o seu dimensionamento artístico fora do âmbito das vanguardas, mas dentro de um quadro de práticas criativas locais nada alheias a tradições artísticas em pleno vigor.
[...]

⁷³ Num artigo de 1970 inserido em *Revolução do Cinema Novo*, Glauber Rocha intima seus críticos a reconhecerem a importância do filme *Câncer* na filmografia *underground* brasileira. Este gesto, por sua vez, pode ser considerado como mais uma ardilosa tentativa do cineasta de cobrar, inclusive no cinema experimental, a marca da sua relevância com o filme que lhe interessava ser reconhecido. Ele diz: “Marginalizados pela própria natureza – os cineastas brasileiros dispensam qualquer forma de apoio crítico e intelectual. Caiu a ponte de gentilezas. O udigrúdi é um aborto restaurador do formalismo decadente dos amantes de Anastacya. O primeiro e único filme *underground* 68 é *Câncer*, made by Glauber Rocha” (ROCHA, 2004, p. 245).

Com isso insinua-se tentador pensarmos a partir do debate da sinfonia paulistana o início histórico do experimentalismo cinematográfico no país. Atraso da vanguarda local, ou vanguarda do atraso local, o filme – ainda que de modo simples, ingênuo ou oportunista-cavador coloca-nos em face de um problema central na história das formas cinematográficas e do qual não escaparão, décadas depois, os cineastas periféricos vanguardistas ou experimentais. A saber, estamos desde então lidando, num caso manifesto e gritante, com o corrente processo de apropriação de novas formas com a alteração e mesmo inversão do conteúdo que nelas se exprime (MACHADO JR., 2009, p. 15).

Dito isto, Rubens Machado trata de apontar para um equívoco frequente na nossa historiografia: a aproximação entre os *filmes experimentais* e o *Cinema Marginal*. Na verdade, tanto intrinsecamente quanto na relação entre as duas categorias, a afinidade destes filmes se dá, quase que exclusivamente, por questões de natureza econômica, afinal de contas, são filmes produzidos com baixos orçamentos. Em quase todas as demais características, devem prevalecer interpretações que caminhem na tentativa de construir uma terceira via interpretativa. Os filmes experimentais, portanto, “não podem ser confundidos com o Cinema Marginal nem com o Cinema Novo, mesmo quando neles se inspiram: são um terceira vaga, marcada pela busca da diferença” (MACHADO JR. 2009, p. 18).

Assim, os filmes experimentais tratados adiante carregam como marca de união a imperfeição quanto à utilização dos recursos técnicos somada aos devaneios de jovens manipulares de câmeras de Super-8mm em busca de uma verdade nua e crua que se via nas ruas de cidades como Teresina e Recife⁷⁴. O que se abre com a utilização do Super-8 nos registros diários da vida de inúmeros jovens do nordeste brasileiro e os estudos avançados que se fazem atualmente a seu respeito, é a de que estamos diante de uma possibilidade de experimento cinematográfico também *moderno*. Seja pelo dado tecnológico – a utilização do Super-8 respondia pela incorporação, no filme, daquilo que havia de mais moderno, portátil e de fácil manuseio nos anos 1960 e 1970. Embora aos olhos do cineasta profissional o Super-8 fosse um pavio de eminentes erros técnicos,

o uso consciente e mesmo expressivo desta miríade de ‘defeitos técnicos’ típicos do Super-8 torna-se depressa muito rico no plano estético, graças à sua

⁷⁴ Ver: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; LIMA, Frederico Osanan Amorim. Queremos a verdade nua e crua que se vê na rua: Táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses. In: CÂNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: Socine, 2011, vol. 2, p. 21-31.

incorporação à linguagem dos filmes, sobretudo por parte de artistas plásticos que, na primeira metade dos anos 70 adotam o meio, chegando mesmo a inscrever os seus filmes – em geral objetos estranhíssimos – nos eventos e festivais que foram se proliferando ao longo da década (MACHADO JR., 2009, p. 21).

Por outro lado, ao possibilitar o acesso às camadas médias da população brasileira de recursos técnicos capazes de elaborar filmagens diárias, o Super-8 apresenta, também no plano “moderno”, a vida diária e os problemas cotidianos das famílias, dos amigos, as festividades das pequenas e grandes cidades, as invasões de “seres estranhos” aos olhos da sociedade conservadora – como os cabeludos, os homossexuais, os *hippes*, entre outros – enfim, elementos que significam também a emergência de um universo juvenil que se armou metaforicamente de bitolas domésticas de Super-8 para ironizar com a sociedade tradicional, disciplinadora e autoritária de cidades como Teresina.

Ora, o que há de mais “moderno” do ponto de vista comportamental, de valores e de ações micropolíticas acaba sendo apresentado não pelo cinema comercial, nem pelo *Cinema Novo* ou *Marginal*, mas, fundamentalmente, pela leitura diária que esses filmes fizeram de sua pequena, porém, significativa realidade social, política, comportamental, artística, sexual, etc.

4.1 Ironia, deboche e sadismo num fundo neosurrealista: O experimentalismo fílmico piauiense dos anos 1970.

Estranhos! Insanos! Psicodélicos! Podem ser assim tanto os corpos magérrimos que se espremem na frente das lentes do Super-8 quanto a opinião do público que assiste à projeção desavisado. Num dos filmes, dezenas de jovens caminham tranquilamente pelas ruas de uma cidade de outrora, afrontando a engrenagem disciplinar com gestos deselegantes e ações contestatórias. Com símbolos nas roupas, passeiam munidos de uma camisa vermelha com o nome *Gellati*; apresentam um cartaz com um leão de boca aberta no centro ao mesmo tempo em que denunciam uma paisagem urbana de contrastes; num momento, uma chaminé de fábrica, noutro, um papelote de maconha que, sub-repticiamente, aparece entre uma cena e outra; giros de corpo com a câmera no ombro, movimentos desconexos da câmera à procura de algo indefinido. Não há começo, meio ou fim. São sequências de imagens apenas!

Cartazes com símbolos matemáticos expostos na rua. Pessoas sem caracterização cênica alguma – não são personagens de um filme? Colagens incongruentes de imagens dando a sensação de que se trata de uma *contra-narrativa* – ou de que é preciso acabar com a própria narrativa! Por entre cortes bruscos e buracos de encenação, emergem imagens estonteantes de um novo estilo de vida. Corpos juvenis deselegantes, arredios à disciplina e pulsantes em energia.

Metaforicamente irônicos. Escancaradamente debochados. Visivelmente anárquicos e concupiscentes. Vidas que se encontram na ausência de um roteiro. Corpos que se esquivam da medição, do compasso, da harmonia e do ritmo. Seus gestos postulam a existência de um mundo avesso ao padrão. Denunciam o pensar articulado a determinadas cadeias de pensamento.

Margeados por instituições e agentes catalizadores de poder, eles eram tidos por perniciosos. Eram poucos, mas por constituírem-se num substrato juvenil *anarcopsicodélico*, eram chamativos. Magros, cabeludos, alguns fumantes compulsivos, filhos da classe média local. Quase sempre apareciam nos filmes em grupos. Traziam no corpo e rosto a expressão do escarnecimento. “Se não dá pra fazer nada, a gente debocha!”, podia ser seu lema.

Ambientados na sua maioria numa Teresina que ganhava contornos de cidade grande no início dos anos 1970, as imagens das quais se está falando são alusivas a um conjunto de filmes experimentais, rodados em bitolas domésticas de Super-8 e expressivos, segundo alguns de seus realizadores, de uma alentada mudança comportamental numa fração da juventude teresinense de então.

São filmes que estão ligados por um forte sentimento de contestação aos padrões e convenções sociais. São estranhos porque ferem qualquer pressuposto lógico da narrativa. Além de tudo, feios porque bricolam com as linguagens filmicas explodindo signos estéticos objetivando a produção de novos efeitos visuais. Assim, são estranhos, feios, incompreensíveis, na sua maioria, mas são expressões de um problema que marca profundamente a *História do Cinema Brasileiro*: Qual a melhor maneira de se enquadrar estes filmes experimentais piauienses no campo dos estudos sobre *Cinema Brasileiro*? (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011).

Em primeiro lugar, diria que o estudo destes filmes serve para pontuar o lugar de pertencimento destas produções e, ao mesmo tempo, a diferença que elas mantêm em relação às produções de outras regiões tanto do Nordeste quanto àquelas que, como foi demonstrado ao longo do trabalho, almejaram ser a síntese do que é o *Cinema Brasileiro* – a exemplo dos

filmes cariocas e paulistas vinculados ao *Cinema Novo* e ao *Marginal*. Neste sentido, os experimentos fílmicos piauienses respondem pela abertura de novos canais interpretativos da *Cultura Brasileira*. Ao denunciarem as armadilhas do *sistema* e promover uma releitura do cotidiano, na qual ele apareça como “um lugar prenhe de interpretações e de desvios”(CASTELO BRANCO, 2009, p. 9), o que estes filmes oportunizam é uma nova maneira de “pensar sobre as diferentes formas através das quais parcelas da juventude brasileira, com uma arte criativa e sutil, foram capazes de reconfigurar seu tempo e seu lugar, indiferentes à grandiloquência dos ‘anos de chumbo’”(CASTELO BRANCO; LIMA, 2011, p. 29).

Na cidade de Teresina, durante a primeira metade dos anos 1970, em meio a uma sociedade fortemente conservadora, como atestam os jornais da época⁷⁵, uma fração da juventude local se beneficiaria da utilização de equipamentos de Super-8 para montar um quadro de contestação juvenil que funciona à revelia do discurso grandiloquente tanto do *Cinema Novo* quanto do *Cinema Marginal*. A receita seria relativamente simples: era preciso despir a realidade social de toda carga ideológica e midiática, apresentado nas imagens a aparição nua e crua de um conjunto de jovens praticantes ordinários da cidade (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011; CERTEAU, 1994).

Para entrar no universo juvenil que capitalizou em diversos filmes seus experimentos diários de subversão estética e comportamental, sigo uma orientação de Rubens Machado Jr. Segundo o historiador, dar conta, nestes filmes experimentais, “do pouco que é narrado como ação dramática convencional requer uma descrição do que acontece em seu lugar, ou do que não acontece, do que tem lugar como acontecimento”(MACHADO JR., 2009, p. 11).

Comecemos, então, com um filme de 1974, de Haroldo Barradas. *Coração Materno* (1974) é um metafilme gestado pelo desejo de mostrar onde se sustenta uma das formas perceptíveis do amor. É também um tratado de *ética da transgressão*. Um filme que faz tremer uma moral determinista, cartesiana, que instituiu o amor filial como natural, instintivo, desapegado de valores e convenções. Que rompe com uma ética sustentada na tríade (pseudo)harmoniosa da relação pai-mãe-filho. Tenso, sádico, assustador e feio, *Coração Materno* vampiriza com as relações afetivas ao insinuar a pergunta: do que é capaz o amor?

⁷⁵ Sobre o assunto ver, por exemplo, CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e Singulares: História e memória de estudantes universitários em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003; LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

Pouca coisa no filme parece dizer que o amor existe sem sacrifícios. Ao retomar a música homônima de Vicente Celestino, cantada no disco *panis et circensis*, de 1968, por Caetano Veloso, *Coração Materno* encena, em trajes modernos, a trágica e cruel história de um amor desmedido: para que seja plenamente demonstrado, é necessário um grande sacrifício. Por isso, mata-se a detentora de um grande amor para justificar a existência de outro. Mata-se por amor. Mas não se trata da morte ou sacrifício de uma pessoa qualquer. Nem de qualquer tipo de morte ou holocausto. Trata-se da destruição, com requintes de crueldade e sadismo, daquele que é considerado, no ocidente, o maior amor que existe.

A própria música, quando lançada em 1937, já teria sido responsável por uma forte reação dos admiradores de Vicente Celestino. Tanto que em 1951, quando foi lançado o filme *Coração Materno* feito por Gilda de Abreu, mulher de Vicente Celestino, o fragmento que corresponde ao *clímax* da demonstração de amor do campônio – o momento em que ele retira o coração do peito da mãe – é substituído por um trecho cuja dramaticidade e impacto são demasiadamente menores. Em vez de retirar do “peito sangrando” o coração da mãezinha, o fragmento é suprimido e no seu lugar é adicionado um trecho com um crime “menor” ou menos impactante: o roubo do Sagrado Coração de Maria. Isto resultou, obviamente, na mudança para própria letra da música e na composição do filme de 1951, algo que não aconteceu com o filme realizado pelos jovens piauienses no início da década de 1970 e que, por isso, acabaram recolocando na ordem do dia o debate em torno das questões sentimentais, afetivas e amorosas dos relacionamentos. Segue abaixo a letra da música tal qual foi gravada por Vicente Celestino em 1937 e regrava por Caetano Veloso em 1968.

Disse um campônio à sua amada
 Minha idolatrada
 Diga o que quer
 Por ti vou matar
 Vou roubar
 Embora tristezas me causes, mulher
 Provar quero eu que te quero
 Venero teus olhos, teu porte, teu ser
 Mas diga, tua ordem espero!
 Por ti não importa matar ou morrer!
 E ela disse ao campônio a brincar:
 Se é verdade tua louca paixão
 Parte já e pra mim vai buscar
 De tua mãe inteiro o coração
 E a correr o campônio partiu
 Como um raio na estrada sumiu
 E sua amada qual louca ficou

A chorar na estrada tombou
 Chega à choupana o campônio
 Encontra a mãezinha ajoelhada a rezar
 Rasga-lhe o peito o demônio
 Tombando a velhinha aos pés do altar
 Tira do peito sangrando
 Da velha mãezinha o pobre coração
 E volta a correr proclamando:
 “Vitória! Vitória! De minha paixão!”
 Mas em meio da estrada caiu
 E na queda uma perna partiu
 E a distância saltou-lhe da mão
 Sobre a terra o pobre coração
 Nesse instante uma voz ecoou:
 “Mogoou-se, pobre filho meu?
 Vem buscar-me, filho, aqui estou
 Vem buscar-me, que ainda sou teu!”

(Coração Materno, 1937. Vicente Celestino)

O filme de 1974, portanto, procura realçar alguns pontos atinentes às questões afetivas, ainda que partindo de uma música cujo contexto de produção colocasse em relevo situações amoras diferentes. Mas uma das metáforas que o filme permite construir acaba colocando em cheque não apenas algumas das variantes do amor, tais como o amor romântico ou o cortês, mas permite se pensar sobre as condições de existir de uma parcela da juventude piauiense envolvida com as manifestações artísticas; isto porque um dos aspectos que se faz necessário ressaltar nestas manifestações seja a necessária busca por uma linguagem capaz de apresentar a sua visão de mundo.

Essas vanguardas artísticas pretendiam, além de dizer coisas inovadoras, inovar no próprio ato diccional, escavando formas alternativas de se comunicarem. Desse modo, grande parte da energia crítica dessa geração de descontentes seria canalizada para atividades até então não utilizadas pelas formas tradicionais de luta política. Pode-se mesmo dizer que, sob a pressão da mundialização, esses jovens redescobriram a política forçando-a a escorregar do macro para o micro, encontrando em diferentes formas de expressão artística os instrumentos de sua dicção (CASTELO BRANCO, 2005, p. 179).

Assim, vale começar pelo gesto que, simbolicamente, representa o ponto máximo da música e do filme: a morte da mãezinha. Ao estraçalhar o corpo da mãe, ao retirar-lhe o coração – órgão simbolicamente associado ao amor – ao destruir o corpo são e vivaz, o que se

procurou demonstrar foi a *desreferencialização* do próprio sujeito e de suas matrizes afetivas – “corpos esvaziados em lugar de plenos”. Junto a ela se esvai o padrão, a norma e a convenção. Para no seu lugar insurgir um corpo delirante, de mente insana, um corpo letárgico, mas vivificado pela possibilidade de renovação... *Corpo Sem Órgãos*.

Da morte da mãe emerge uma moral desbotada, uma não-identidade, um sujeito de fuga constante. Onde antes se acotovelavam princípios e valores burgueses, que positivavam ações conservadoras, agora impera o desvio, a *desrazão*, a *tragicomicidade* humana. Aniquila-se o corpo para enterrar metaforicamente uma moral. Desfaz-se o *eu* para a produção de algo novo. Um buraco peito adentro. Um genuíno *Corpo Sem Órgãos* deleuziano (DELEUZE; GUATTARI, 1996).

A morte da velhinha anuncia o lugar da cisão, da ruptura com uma dada ética. Da mesma forma a valorização de algo novo, prenhe de gozo. O coração erguido pelo filho, retirado para fora do corpo da mulher deixa de ser um órgão provido de função fisiológica para tornar-se uma “zona de intensidade”. Um órgão que perde em funcionalidade. Uma perca que funciona como a libertação total do *eu*, como o triunfo da liberdade, pois “o CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 15).

O que se mata não é apenas a mãe. O que se produz não é tão somente um corpo desprovido de coração. O gesto carrega a ideia de *CsO* enquanto acontecimento, enquanto ato de refazer-se e reorganizar o corpo e suas funções, problematizando os lugares de individualidade de cada órgão. Um sinal de libertação dos valores tradicionais; o aceno para um comportamento novo: uma *ética da transgressão*.

Ao implodir a ideia de amor romântico, *Coração Materno* anuncia a emergência de um universo feminino que cobra demonstrações de amor. Um amor que exige abnegações mútuas. Que requisita o desvincilhamento de certos padrões nas relações entre casais. Homens já não são superiores às mulheres. Homens e mulheres já não são plenamente identificáveis, com papéis bem definidos. Mas a mulher soberana, que consegue do amado o coração da mãe, esta cadencia uma narrativa da onipotência feminina. Novo *CsO*.

Coração Materno é, ele próprio, um *Corpo sem Órgão*. Refeito de pedaços do filme que foram perdidos. Feito e refeito com a projeção de pedaços do filme numa parede. Um filme que se destruiu para ser feito como *um outro*. Um metafilme sacal, feito de pedaços de filmes e de pedaços de órgãos... Tudo isso para aniquilar com o organismo, com a estrutura,

com as formas dominantes de pensamento. *Coração Materno* enquanto um *CsO* é o anti-princípio da organização.

Uma das mensagens do filme é, também, um *Corpo sem Órgãos*. Ateai-se fogo na mesmice mãe-filho. Serve-se o coração da velhinha numa refeição. Come-se o coração da mãe como inclinação para uma linha de fuga de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Contra um *estrato social* – Deleuze e Guattari gritam: *organismo* – que constrói juízos de valor contra o desejo.

O que quer dizer desarticular, parar de ser um organismo? [...] Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimesor (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22)

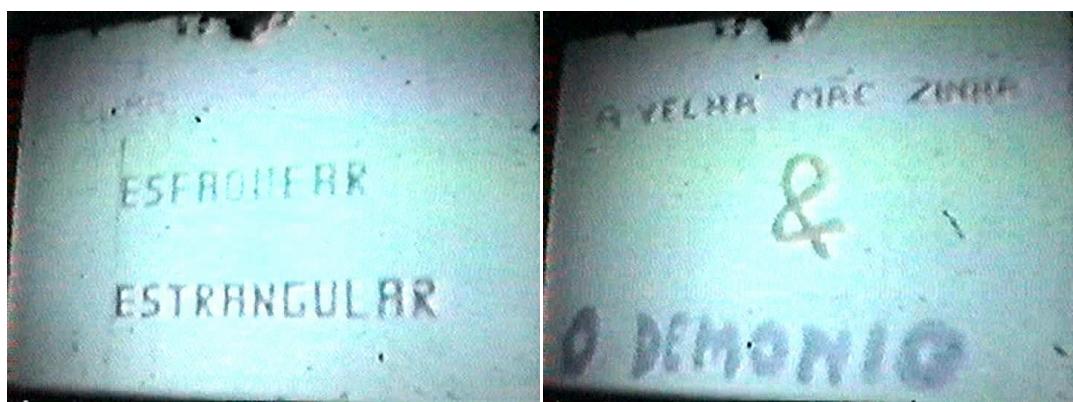
Sobre o plano das ações? Elas se desenrolam ao compasso de quatro músicas. *Irene*, de Caetano Veloso, *Chuva de Verão*, de Fernando Lobo, *Coração Materno*, de Vicente Celestino e *Os Argonautas*, de Caetano Veloso. O filme começa com a abertura de uma imagem mostrando a passagem de um carro. Alguns jovens caminham. A câmera mostra a porta de entrada de um prédio. Não sabemos ao certo do que se trata. De dentro, sai o primeiro, seguido por outros dois jovens. A imagem abre para que se possa observar que se trata da redação do jornal *O Estado*. Os jovens caminham descontraídos. Sentam numa mesa de bar. Conversam, tomam uma cerveja, gesticulam. Segue-se com os jovens caminhando novamente. Um deles, repentinamente, para, volta e corre em direção à câmera, ergue uma mão como a querer tapar a lente do Super-8, dá um sorriso e a imagem é congelada. Agora estão sentados na grama. Insinuam que estão enrolando um baseado. Gesticulam. Voltam a caminhar. Conversam, param próximos de uma mureta. Voltam a caminhar. Propositadamente desviam da calçada da praça e caminham pela grama. Fim do primeiro *Take*.

Jovens estão se preparando para projetar um filme. Na parede é projetada algumas cenas de *Coração Materno*. Um primeiro letreiro aparece: “Clima: Esfaquear, Estrangular”. Um jovem corre pelas ruas de Teresina. Entra numa casa. Novo letreiro: “A Velha Mãe Zinha & O Demônio”. O rosto do jovem preenche toda a tela. De frente, de perfil e novamente de frente (imagens semelhantes às fotografias feitas para fixamente na polícia). Uma senhora reza em frente a um altar. Um jovem aparece com uma faca em punho. A porta que dá acesso

à senhora é aberta lentamente. Num gesto brusco, o jovem crava a faca no peito da senhora que entendemos ser sua mãe. Rasga-lhe o peito, retira o coração e ergue-lhe como se fosse um troféu. Novo letreiro: “Clima: Cair, Chorar, Morrer”. Sai correndo com o coração da mãe na mão pelas ruas de Teresina. Passa em frete a uma igreja, descendo suas escadarias correndo. Letreiro: “Restaurante: Maternal Familiar. Prato do Dia: Coração de Mãe”. Uma travessa com o coração é posta à mesa. Uma faca corta um pedaço. Um casal come a carne. Um quadro da *Última Ceia* é mostrado. Fim do segundo *take*.

Retorno para a sala de projeções. Um jovem manuseia o projetor. Na parede, o filme mostra jovens novamente na grama. Uma aparente discussão entre um casal. À distância alguns amigos assistem ao bate-boca, saem e o casal fica sozinho. O homem parece tentar convencer a mulher de algo. Levanta-se e sai. Triste, atônito, aparentemente sem destino. Cabisbaixo, entra numa casa. Aflito, liga a televisão. Procura sintonizar um canal até que desiste. Desliga a TV. Parte em direção a uma senhora que lia o jornal. Mata a mulher. Retira o coração e volta à praça. Tenta entregá-lo a amada e é surpreendido pelos amigos. Dirige-se à câmera e mostra o coração em suas mãos. Jovens colocam o coração num saco plástico. Lavam as mãos numa mangueira que estava sendo usada para regar a grama da praça. Acenam para a câmera. 14 minutos. Fim do filme.

Voltemos, então, à pergunta que introduz a discussão do filme *Coração Materno*: de que é capaz o amor?



(Fotogramas com letreiros que antecedem a sequência com a morte da mãe.
Coração Materno, 1974)



(Fotogramas da sequência com a morte da mãe. *Coração Materno*, 1974)

Madrugada de 31 de outubro de 2002. Num conhecido bairro nobre da Zona Sul de São Paulo, Suzane Richthofen, jovem, bonita, estudante de Direito da Pontifícia Universidade Católica, filha de uma família de classe média alta (o pai engenheiro e a mãe psiquiatra) se prepara para executar um plano que chocaria grande parte da população brasileira. Naquela noite, Suzane poria abaixo todo e qualquer cânone romântico para o amor. Motivada pelo argumento de que seu relacionamento com Daniel Cravinhos desagrada à família, juntou-se ao namorado e ao cunhado para planejar e executar um plano, aos olhos da maioria, aterrorizante. Com barras de ferro, Daniel e o irmão, Christian Cravinhos, entraram na casa da

família (com a ajuda de Suzane) e espancaram o pai e a mãe da jovem que dormiam em casa na noite daquele dia 31 de outubro de 2002. O plano, que incluía a passagem por um motel depois da morte dos pais, teria sido minuciosamente arquitetado alguns meses antes. Assim como também trataram de planejar como maquiariam as provas, enganariam as autoridades e produziriam pistas para ludibriar os detetives (CASOY, 2009). Só esqueceram, depois do assassinato, de por fim a mais óbvia das provas: a relação de namorados que mantinham. Quando o crime começou a ser esclarecido, Suzane veio a público dizer: “matei por amor”. Quem discorda?

Coração Materno certamente não é o primeiro, entre as expressões filmicas, a abordar conflitos familiares associados às tensões conjugais. Mas, ao retomar o tema da música de Vicente Celestino, ele prenuncia uma quebra radical nos parâmetros utilizados para se avaliar as relações afetivas e os valores com os quais tais relações deveriam ser observadas.

O filme de 1974, tráz para o centro do debate a inesgotável discussão em torno do tema *amor*. Por extensão, ele permite uma profícua reflexão envolvendo, também, as questões familiares. Se por um lado é polêmico ao colocar como possibilidade de demonstração de amor a execução de uma mãe; por outro, é revelador de uma postura cada vez mais presente em nossa sociedade que são as inomináveis e inenarráveis opções do amor. Ao desreferencializar as dicotomias mãe-filho e homem-mulher, *Coração Materno* põe em xeque uma dada ética das relações que, em grande medida, arbitra sobre estas relações instituindo regras de comportamento, etiquetas para o bom convívio, além de limites e formas de aferir as reais possibilidades de um verdadeiro amor.

Matar a mãe pode ser, inclusive, uma forma encontrada de reagir à possibilidade de ficar só. É uma forma, também, de se desligar de algo que representa um laço com o passado para o estabelecimento de uma relação com o novo, o desconhecido, aquilo que, até mesmo, é instável e não encontra segurança. É a morte da *edipização* existente na relação mãe-filho. É a emergência de um tipo de relação homem-mulher que pode se constituir fluida, líquida, fugaz ou momentânea, mesmo que isso signifique riscos ou aventuras pelo desconhecido.

Coração Materno e o *Caso Richthofen*, a despeito de suas diferenças enquanto artefatos da produção humana – o primeiro uma obra de ficção e o segundo um lamentável crime contra os pais planejado pela própria filha – jogam para o primeiro plano a arte do inenarrável. São situações que apavoram, que ferem e atormentam nossas emoções, que provocam enjôos e que desafiam nosso vocabulário na busca de expressões para qualificar tais crimes. Se *Coração Materno* é insano, o *Caso Richthofen* é cruel... Ou o inverso!

Metaforicamente, portanto, os dois são expressões de um amor desmedido, que desafia a nossa credulidade. Mas são, ao mesmo tempo, dois extremos no meio do qual se passa a história das mudanças mais significativas na instituição familiar. O primeiro levanta a flâmula de morte ao amor romântico. O segundo desloca nosso eixo de certezas em relação às pessoas que julgamos mais conhecer. Coloca-nos num terreno movediço, liquefeito, escorregadio.

A impressão que se tem com a existência desses extremos, é de que existe um grande vazio de reflexão entre os anos 1970 e o início do século 21, quando temas como *amor* e *família* saíram de uma condição marginal, uma vez que eram assuntos tidos como cufonas entre parte da juventude brasileira da época, para uma banal, sobretudo, com a crescente comercialização da imagem de expressões líquidas do amor (BAUMAN, 2004).

Nos anos 1970, apesar da variedade de imagens que circulam sobre como se comportavam os casais e as famílias, entre parte considerável dessas imagens da juventude brasileira há uma recorrência muito grande, nas suas falas e gestos, à necessidade de se livrar de padrões convencionais, tais como casamento e o relacionamento para a vida toda. A jornalista Lucy Dias, por exemplo, buscou entre as inúmeras representações que se tem do *amor* e da *família* entre os jovens dos anos 1970, algumas das suas imagens mais anticonvencionais. Realizou entrevistas com mulheres que se colocaram à frente das convenções e decidiram, entre outras coisas, viver com homens sem contrair matrimônio, manter relações sexuais com vários parceiros, ter filhos sem a participação ativa de um homem na criação deles, sair da casa dos pais e ir morar com grupos de amigos ou sozinha, enfim, que atuaram num grande caldo de transgressão à moral familiar, então, vigente. Algumas dessas personagens são hoje muito conhecidas no espaço acadêmico, como é o caso da psicóloga Maria Rita Khel.

São depoimentos, como o de Maria Lúcia Dahl, em que se expõe tanto a emergência de um universo sentimental avesso às normas, quanto as fragilidade de se viver sem elas por perto. Em entrevista a Lucy Dias, Maria Lúcia Dahl, apesar de dizer que recuou para atender aos anseios da sua família em se casar, demonstra que mesmo aceitando a ideia de um casamento aberto, a mudança radical na estrutura homem-mulher gerou nela profundos ressentimentos.

A proposta era para ser um casamento aberto, já que todo mundo namorava todo mundo. A proposta foi dele, eu nunca tinha ouvido falar naquilo. Mas como ele propôs e começou a praticar, eu falei: “Ah, é? Então eu também quero. Não vou ficar plantada em casa, esperando, enquanto ele sai com todo

mundo". Era uma proposta muito libertária, maravilhosa... Para os homens, não é? Para eles não ficarem culpados. Por que a gente, a cada vez que saía, chegava em casa e tinha que contar tudo. Era esse o trato. Mas eles não contavam nada. Então era uma sacanagem total. Eu entrei muito de *gaiata* nessa relação.

Eu era apaixonada pelo Gustavo. Não tinha vontade de sair com ninguém, queria mesmo era ficar com ele. Mas não me preocupava porque havia entre nós um trato sagrado: "A gente é casado e nós somos a relação principal, mas, para a gente manter essa relação principal é preciso abrir, para não ser aquela coisa *careta* igual ao casamento dos nossos pais, porque aquilo é que acaba com o casamento". Eu acreditava nisso.

[...]

Era aberto mesmo. Mas eu não achava que a gente ia se separar tão cedo. Pensava realmente que aquela era a relação que eu queria e gostava – e que fosse a relação principal para nós dois e, de repente, acabou.

Descobri que o Gustavo estava transando com uma pessoa há muito tempo e eu não sabia. Desta vez tinha sido diferente. Fiquei desesperada, falei: "Mas não era assim com a gente. Esse casamento foi construído para que nós ficássemos um com o outro, ninguém podia fazer isso acabar". Fiquei arrasada. Ele tinha quebrado nosso pacto. Ele então quis reformular, mas eu disse: "Agora, não quero mais" [...] (DIAS, 2003, p. 227-229).

A fala de Maria Lúcia Dahl, assim como *Coração Materno*, faz ressoar, então, o grito de um grupo de jovens que receava certas convenções para o amor, mas que, ao mesmo tempo, batia-se diante da impossibilidade de nomear o que só conseguia metaforicamente demonstrar.

Do outro lado do extremo, neste início de século 21, aliada à falta de expressões para nomear as novas relações afetivas que se estabelecem com bastante frequência, algumas palavras são corrompidas, adulteradas, torcidas e usadas à revelia de seu sentido habitual. Nova investida contra as convenções? O que dizer sobre o "matei por amor", pronunciado por Suzane?

"Matei por amor...", diz a menina de 19 anos, fina, linda, universitária. No entanto, esse amor que a menina invoca é outro "amor". Ela e todos nós precisamos "justificar" esse crime. Ou seja, deve haver um motivo para se matar a mãe. Ela também precisa de um motivo, pois ela não sente culpa porque matou. Ela matou justamente para preencher um grande vazio em seu mundo interno, matou para atravessar um deserto afetivo, matou porque não sentia culpa, matou por vingança de não sentir culpa, matou até para tentar sentir alguma culpa, sentir até algum... amor.

Por isso sua declaração nos apavora: "Matei por amor!" Matou, sim, por amor, para conseguir um pavoroso amor por que ela ansiava. Que estranho amor é esse? (JABOR, 2004, p. 64-65)

Assim, num extremo prevalece a falta de palavras para nomear a constelações de comportamentos e sentimentos que inundavam as relações afetivas; no outro, a distorção – ou a torção do sentido corriqueiro atribuído a certas expressões. *Coração Materno* e o *Caso Richthofen* constituem-se na/numa hipérbole das relações de sociabilidade entre mãe-filho e homem-mulher. Enfim, *Coração Materno* seria, há seu tempo, o representante fílmico da desreferencialização em relação ao amor romântico, ao mesmo tempo em que permite refletir sobre os sentimentos mais ambivalentes e estranhos que permeiam as relações afetivas.

Nas partes ou no conjunto, o filme é passivo de ser lido pelas lentes de uma moral transgressora. Por não se assemelhar aos filmes do *Cinema Marginal*, e muito menos com os do *Cinema Novo*, ele transgride em relação aos modelos estéticos predominantes em sua época. Do ponto de vista temático, cinde com os temas mais recorrentes no *Cinema Brasileiro* dos anos 1960 e 1970. Não fala de cangaço, seca, ditadura, problemas sociais, políticos ou econômicos. Também não problematiza questões teóricas e estéticas do cinema. No máximo, o que fazem é bricolar estilos não se importando com os modelos. No fundo, seguia apenas a orientação do poeta piauiense Torquato Neto:

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão. Fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica [...]. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro “fazer cinema”? Ou prefiro contar história? [...] Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exibe? (NETO, 1982, p. 117).

Coração Materno nunca foi exibido num cinema. Seus registros visuais, por isso, oferecem a possibilidade de se conhecer uma cidade de outrora, sem os eventuais comprometimentos com propagandas ou interesses ideológicos. Como o próprio poeta sugeriu, os filmes que seguiram a sua orientação correspondem a um conjunto de imagens que “o cinema dos cinemas não exibe”. Ainda que alguns deles tenham sido extraviados, como é o caso de *Adão e Eva do Paraíso ao Consumo* (CASTELO BRANCO, 2005), outros foram digitalizados – como *Coração Materno*, *David Vai Guiar* e *Miss Dora* – e encontram-se disponíveis em arquivos particulares para pesquisa.

Sobre os jovens envolvidos com os filmes, é pertinente dizer que atuaram em vários outros campos artísticos, mas mantiveram-se quase sempre à margem das atividades artísticas

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

comerciais. Arnaldo Albuquerque, por exemplo, foi desenhista, pintor, chargista, *câmera* de vários filmes e um dos jovens mais atuantes da cena contracultural piauiense. Mesmo assim, nunca teve seus trabalhos devidamente reconhecidos. Foi um típico artista maldito, tal qual costumam ser chamados Torquato Neto, José Agrippino de Paula e Tom Zé. Hoje alcoólatra, é funcionário público da Prefeitura Municipal de Teresina. Mora sozinho numa pequena casa nas proximidades do centro de Teresina. Tem poucos amigos, vive isolado e, em 2006, quando fiz uma entrevista com ele, recebeu-me num pequeno bar próximo de sua casa (ALBUQUERQUE, 2005).

No catálogo *Artes Plásticas em Teresina*, produzido por ocasião dos 150 anos da cidade, num dos raros momentos em que seu nome aparece com destaque na cena cultural piauiense, Arnaldo Albuquerque é apresentado como sendo “um autêntico perdulário”, alguém que “passou a vida inteira esbanjando talento. Pintor, gravurista, xilografo, chargista, quadrinista e cineasta”, e que “aos 50 anos de idade ainda não sabe o que vai ser ‘quando crescer’” (ARTES PLÁSTICAS EM TERESINA, 2002, p. 14). Seu extenso currículo inclui premiações com a animação *Carcará pega mata e come*, premiado na Argentina, em 1976, além de prêmios como o 1º Prêmio de Animação na VIII Jornada de Cinema Super 8 do Maranhão e o 1º Prêmio de Filme de Comunicação no VI Festival Nacional de Cinemas (ARTES PLÁSTICAS EM TERESINA, 2002).

Arnaldo Albuquerque, junto a Francisco Pereira, France Barradas, Pierre Baiano, Edmar Oliveira e Haroldo Barradas constituem-se no núcleo central de *Coração Materno* e de quase todos os outros filmes experimentais piauienses dessa primeira metade dos anos 1970. Seus nomes figuram entre os artistas com maior número de publicação de livros, jornais alternativos, filmes, músicas e poemas. A importância de sua arte, por outro lado, só começou a ser apresentada e estudada muito recentemente, quando estudiosos, sobretudo historiadores, se voltaram para o passado em busca de uma conexão entre o que acontecia de contracultural no Brasil e como isso resvalava nas cidades piauienses. Como já vimos, isto pode representar um grande problema, pois o que filmes como *Coração Materno* têm de mais significativo para nos apresentar, são exatamente as enormes diferenças e a distância que nos separa das produções de outras regiões do país, o que resulta numa outra forma de se pensar a composição de um filme e as representações do Brasil.

4.2 “Um carnaval de verdade, hospitaleira amizade, brutalidade jardim”: *David Vai Guiar* e a luta contra as cadeias da existência cotidiana.

Lá se vai um jovem cabeludo com um sorriso no rosto. Cabelo ao vento, ele pilota em êxtase seu *jeep Willys*. Trafega por entre ruas e vielas desviando de placas e obrigações. Sorri! Atesta que viver é mesmo uma aventura da qual não sairemos vivos. Alguém, incomodado com aquilo, parece sussurrar: “há um sinal à frente”, ele ri. Alguém, sensor da moral de sua época, parece brandir: “está vermelho”, ele, calmamente, olha para o lado. Alguém, enfurecido, parece gritar: “para”, ele esnoba e continua.

Avessos às regras, jovens se amotinam em torno de um bar. Duas moças se vestem de indocilidade. Trajam o gozo, a ironia e escarnam o medo e o rigor. Atravessam a rua em meio a olhares de reprovação. Alguns sugestionam: “são apenas moças”, elas sorriem. Alguns parecem xingar: “são putas e vadias”, elas debocham. Um homem sisudo, em pé no meio do caminho, braços cruzados e um olhar penetrante, bufa; uma delas corre, e depois aparece em pé, mão na cintura, sorrindo.

O filme, tal qual o título das cenas descritas acima, bem que poderia se chamar *Apologia ao Riso*. Imersos numa teia de sensibilidades errantes, alguns jovens, “praticantes ordinários da cidade”, subvertem sinais de trânsito, linguagens, roupas e espaços (CERTEAU, 1994). Cindem com bom humor e ironia suas falas e gestos. Num filme mudo, o que vaza em comunicação e tagarelice é a excessiva quantidade de mutações subjetivas: estão o tempo inteiro sorrindo, articulando o riso e o comportamento sempre numa direção de contestação às formas dominantes de pensamento.

David Vai Guiar, filme de 1972 dirigido por Durvalino Couto, foi feito, como o próprio diretor revelou em entrevista, com o objetivo de filmar todos os jovens teresinenses envolvidos com a contracultura e suas manifestações artísticas (COUTO, 2006). Para além das intenções do diretor, o filme é apresentado neste trabalho como a expressão máxima, dentro do experimentalismo fílmico piauiense, do escarnecimento com a ordem e os dispositivos de disciplinamento comportamental. Trata-se de um curta-metragem com uma linha argumentativa simples: produzir imagens que representem uma afronta às regras de boa conduta, aos bons costumes defendidos principalmente pelas famílias tradicionais de Teresina e aos aparelhos microbianos de controle social.

No conjunto, as imagens revelam um constante fluxo de jovens pela cidade de Teresina no início dos anos 1970 e como suas vivências estiveram articuladas à tentativa de descobrir e inventar a cidade a partir de uma prática subversiva e de afrontamento ao discurso urbanista.

Davi vai guiar representa um clássico exemplo [da] flanância investigativa pela cidade. Trocadilho com o nome do principal protagonista — Davi Aguiar —, o título remete às intenções centrais do filme: utilizar as noções de guia e contra-guia para, a partir de um deslocamento sobre a cidade de Teresina, ir dando visibilidade e afrontando os instrumentos panópticos de controle do espaço urbano, como os sinais de trânsito (CASTELO BRANCO, 2007, p. 181).

A sequência das cenas nos leva a uma Teresina de outrora. A um momento de efervescência cultural marcado, principalmente, pela iniciativa de jovens que viajaram para outras capitais em busca de melhores condições de estudo e voltaram com novas ideias e comportamentos. Esta “disporá juvenil” acabou resultando na troca de experiências envolvendo sujeitos que saíram e retornam à Teresina tais como Torquato Neto (Salvador/Rio de Janeiro), David Aguiar (Belo Horizonte), Paulo José Cunha e Durvalino Couto (Brasília), entre outros.

Motivados pelo desejo de fazer cursos universitários como o de Jornalismo, Arquitetura ou Engenharia, muitos jovens de classe média deixavam o Estado para concluir seus estudos secundários e ingressar na universidade em outras cidades, nesse sentido, a década de setenta é significativa do ponto de vista da dispersão da juventude piauiense nos grandes centros urbanos do Brasil, uma vez que no Piauí, as poucas universidades existentes na década não atraíam a atenção da maioria. Essa diáspora, marcadamente juvenil, não resultava apenas na ida e permanência dos jovens no ambiente de estudo; ao contrário, muitos dos que saíam para estudar voltavam para passar férias ou retornavam depois de formados (LIMA, 2007, p. 14).

O efeito desta “diáspora juvenil” e o posterior reencontro desses jovens pode ser encontrado na elaboração e circulação de vários jornais alternativos entre 1971 e 1974, tais como *O Linguinha*, *Comunicação*, *Gramma* e *O Estado Interessante*. Além da publicação de vários livros, organização de festivais de música e a produção de vários filmes em formato Super-8, dos quais são exemplos *Coração Materno* (já trabalhado anteriormente), *David Vai*

Guia, Terror da Vermelha (1972), *Tupi Niquim* (1974), *Porenquanto* (1973/74) e *Miss Dora* (1974). A maioria deles filmados em Teresina entre 1972 e 1974 e com o mesmo grupo de jovens.

Sobre toda esta produção paira o sentimento do inconformismo, da insubmissão, da negação dos sentidos do mundo já previamente estabelecidos. Seja nos textos, filmes, músicas ou no próprio comportamento; seja nas imagens apresentadas nos filmes, nos depoimentos e entrevistas concedidas ontem e hoje, impera a marca da contestação. São, no fundo, jovens reagindo contra as cadeias de pensamento que nos aprisionam diariamente. É uma parcela muito pequena da juventude teresinense, mas expressiva pelos seus gestos e atitudes, que desafia a engenharia disciplinar ao criar táticas diárias de combate aos micropoderes (CERTEAU, 1994; FOUCAULT, 1979).

Expressivo deste inconformismo é o texto de Edmar Oliveira. Hoje um conceituado médico psiquiatra e curador do museu do inconsciente, no Rio de Janeiro, Edmar foi responsável por dirigir o filme *Miss Dora* (1974), além de ser personagem central no filme *O Terror da Vermelha*, de Torquato Neto, e um dos jovens mais atuantes na cena cultural piauiense dos anos 1970. Em 1972, ele escreveu um texto para o jornal alternativo *O Estado Interessante* que se tornou uma das principais referências para se compreender o grau de comprometimento desses jovens com a contestação e o inconformismo apresentados acima e observado nos filmes.

Agora, já: não existe nada. Depois, futuro:??? É preciso que se traduza as interrogações no presente. Vovó dividiu pra mim o bem do mal, mas eu cismei de caminhar entre os extremos. À minha direita está o bem à esquerda, o mal. Eu não ligo e ando desligado em linha reta procurando o seilá o que existe no horizonte do futuro onde a interrogação existe. Qualquer dia chego lá. Estou entre os mundo do bem e do mal. Não penso em mim porque estou longe de existir. Não vejo em mim o caos dos anos de agora. Por agora sou presente ausente. Agora sou futuro apenas. O que vem depois de tudo que existe no horizonte do nada? Batida do limão pra mim e pra você que espera por mim. Imagine a ciência cor de sangue desvelando o futuro e a gente com vontade de desvendar a justiça. Pense no colorido dos olhos de alguém e nos meus, mortos e sem brilho algum. Procure o achado das novas descobertas e veja em mim o perdido procurando o que existe depois da linha do horizonte. Eu quero, eu preciso, ser presença. Por nada do que existe, eu troco o que vem lá no longe. Pensando bem ao longe, existindo no que vem ao longe. Agora, paro (OLIVEIRA, 1972, P. 3).

Embora demasiadamente metafórico, o texto de Edmar chama atenção para a confluência de discussões filosóficas e existências que marcam a literatura dos anos 1960 e 1970. Isto é revelador, entre outras coisas, do contato que esses jovens mantinham com jornais, livros e manifestos que circulavam nas grandes cidades do Brasil e do mundo. A agonia existencial de Edmar, marca de uma das vertentes mais debatidas entre os filósofos dos anos 1960 no ocidente; o embate entre maravilhas tecnológicas, deslumbramento e susto, e fugas identitárias (CASTELO BRANCO, 2005); a necessidade de ser agente propulsor da mudança, um certo ranço *materialista* ainda muito presente nos anos 1970; tudo isso, enfim, conecta o texto de Edmar a uma atmosfera de contestação e desbunde que será amplamente apresentada nos filmes realizados por esses jovens.

Caminhando na esteira da contestação e do desbude é que *David Vai Guiar*, utilizando-se da metáfora *guia* e *contra-guia*, pode ser considerado o sinal verde no *experimentalismo* *fílmico piauiense* para se afrontar astuciosamente a engrenagem disciplinar que assinalou os corpos juvenis ao longo de séculos e delineou as marcas da sua funcionalidade.



(David Aguiar. Fotograma de *David Vai Guiar*. Teresina, 1972).

A respeito do título do filme, vale lembrar que se trata de um trocadilho com o nome de David Aguiar, neto de ex governador do Estado e considerado o primeiro *hippie* piauiense

(COUTO, 2006). Seu nome, neste sentido, está ligado a toda uma construção imagética e discursiva que pode ser tomada como guia de muitas das ações dos jovens envolvidos com a contracultura no Estado. Por exemplo, as primeiras imagens do filme, descritas no início deste tópico e representadas no fotograma acima, são de David Aguiar pilotando seu *jeep Willes* pelo centro da cidade de Teresina. A imagem de abertura, portanto, sendo exatamente de David, revela o caráter norteador e o grau de importância que o seu comportamento tinha para uma fração da juventude local.

David Aguiar seria o típico sujeito de classe média que poderia ser “adestrado” para manter os bens materiais da família. Ainda garoto foi com os outros dois irmãos estudar em Belo Horizonte. Foi artista plástico, esteve ligado às artes no Piauí, mas foi como um sujeito em processo de desconstrução que ele foi celebrado como “o primeiro doidão de Teresina”. Um sujeito que negava a prescrição e representava o oposto do corpo ortopedicamente construído [...] (LIMA, 2007, p. 41-42).

David Aguiar, por consequência, ao mesmo tempo em que enceta uma mutação comportamental seguida por vários jovens, é o argumento sob o qual é possível pensar as diversas maneiras de participação política com o objetivo de problematizar as relações cotidianas de poder. Ao zombar do sinal vermelho na cena inicial do filme, o que David sugere é uma cisão entre um corpo juvenil disciplinado e agregador, regulado por uma gama de valores e deveres, de um lado, e a emergência de um novo olhar sobre a cidade e o corpo comprometidos com a elaboração de novos códigos de intervenção social, de outro.

Num outro sentido – mas não menos revelador da postura de insurgência contra os padrões – é possível ver, na utilização dos equipamentos de Super-8, o funcionamento tanto de uma *tática* que procura escapar aos códigos de filmagem já amplamente debatidos e, da mesma forma, como um procedimento que procura referendar uma arte experimental no sentido de politizar o cotidiano juvenil utilizando um equipamento de fácil manuseio capaz de filmar as suas ações diárias.

Isso demonstra que o uso do super-8 transcendia o simples recurso a uma técnica emergente nas décadas de 1960 e 1970 e incidia sobre um esforço, por parte dos jovens cineastas em estudo, para utilizar esse objeto não apenas como um novo recurso técnico, mas como um instrumento de transgressão. Neste caso, a atividade de consumir um produto comercial — as bitolas de uso doméstico — era assumida como uma atitude de bricolagem, de inventividade, de criação e de produção (CASTELO BRANCO, 2007, p. 190).

De que forma, então, esses jovens bricolavam com as imagens buscando a elaboração de um novo código cultural? Os exemplos mais significativos dessa inventividade transgressora talvez sejam aqueles relacionados ao afrontamento em relação aos dispositivos panópticos, tais como os sinais de trânsito.

Neste sentido, *David Vai Guiar* seria um verdadeiro tratado contra a vigilância, pois estaria ligado a uma atmosfera distópica-anarco-psicodélica sem precedentes no *cinema brasileiro*. Não há como encaixar *David Vai Guiar* em nenhuma categoria filmica dos anos 1960 e 1970. O filme se encerra naquilo que lhe dá brilho: é uma gosma de imagens enjoativas, aparentemente sem nexo, mas, exatamente por isso, enunciadora de uma nova postura de filmagem e de novos e desviantes comportamentos juvenis.



(Placa de Trânsito: “Siga à direita”. Fotograma de *David Vai Guiar*. Teresina, 1972).

Tome-se como exemplo o fotograma acima. Ele representa um dos momentos mais emblemáticos da composição transgressora do filme. A cena começa com o enquadramento de uma placa de trânsito que indica um único sentido a seguir. Embaixo do sinal, um pequeno texto enfaticamente referenda a indicação da placa: “Siga à direita”. O que é de se esperar é

que a câmera siga no sentido indicado pela placa. Como a negar a prescrição, numa ação resoluta e propositada, o movimento da câmera é, justamente, no sentido inverso. A guinada para o sentido inverso corresponde, também, a um dos sinais mais marcantes de que *política*, para esses jovens, não se fazia apenas no âmbito *macro*, mas que atitudes reativas à ordem no espaço do cotidiano, e apresentados num filme de Super-8 são, da mesma forma, maneiras de se fazer e praticar *política*. Assim, a cena tem um efeito plástico singular ao mesmo tempo em que denota uma postura *política* de afrontamento aos dispositivos panópticos.

Como se sabe, as placas de trânsito funcionam como um elemento regulador do fluxo urbano. Elas servem tanto para orientar pedestres, quanto motoristas dos mais variados veículos. Uma vez que o discurso urbanista se estabelece com muita força em nosso meio, seja por força das propagandas, dos códigos de trânsito, da força policial ou das orientações advindas do próprio Estado, é comum tributar aos sinais de trânsito a garantia de uma boa segurança no fluxo das cidades. Por isso, é recorrente no discurso urbanista a valorização dos sinais de trânsito como um instrumento de regulamentação da circulação de pedestres e veículos com vistas a uma maior segurança na sua movimentação. Exemplo disso é o fragmento abaixo que pertence a um estudo de engenharia de trânsito que procura identificar o impacto visual das placas nos condutores. A autora, Adriane Monteiro Fontana, ressalta que

a sinalização de trânsito tem por objetivo organizar a circulação de veículos e pedestres nas vias públicas, por meio de informações relevantes para a **disciplina na movimentação do tráfego, visando à segurança**, fluidez e comodidade (conforto) dos usuários. As formas de sinalizar o trânsito mais empregadas são: placas, marcas, luzes, gestos, sons, marcos e barreiras.

A sinalização é importante para **regulamentar as obrigações, limitações, proibições ou restrições que governam o uso da via**; advertir os condutores sobre situações de perigo existentes; e indicar o posicionamento correto dos veículos e **as direções a seguir** para chegar aos locais de interesse (ajudando, assim, os condutores nos seus movimentos e deslocamentos) (FONTANA, 2005, p. 26, **grifo nosso**).

Ora, o que o fragmento acima nos revela, é que para além do discurso em prol da segurança, da fluidez e da comodidade dos usuários, as placas, dentro do discurso urbanista, são instrumentos de disciplinamento e ordenamento social, elementos que o fragmento revela de uma forma bastante explícita. Sendo assim, elas funcionam como um elemento capaz de manietar, de tolher os movimentos, enfim, de tirar a liberdade da ação, na medida em que são responsáveis por estabelecer os rumos e os sentidos obrigatórios a seguir.

O movimento da câmera em *David Vai Guiar* irrompe com o discurso urbanista ao inverter o sentido estabelecido pelo ordenamento de trânsito e, com esta atitude, procura problematizar o cotidiano da cidade, além de fundar uma contra-linguagem enunciadora do inconformismo com sua sociedade e época, assim como destaca o historiador Edwar de Alencar Castelo Branco:

Mas o que ressalta, no universo em estudo, é o fato de que mesmo sabendo-se parte de uma sociedade intensamente vigiada, os jovens envolvidos com a arte experimental, além da transgressão comportamental, visavam à constituição de uma contra-linguagem, através da qual fosse possível expressar seu inconformismo em relação ao seu tempo (CASTELO BRANCO, 2007, p. 179).

No filme, inúmeras outras imagens são enunciativas dessa re-apropriação do espaço urbano com vistas à elaboração de uma cartografia cotidiana insurgente. São cenas em que jovens se sentam e se agrupam em gramas, nas praças públicas, contrariando as advertências de “não pisar a grama”; são imagens que revelam uma moral transgressora em relação aos valores cultivados pelas famílias tradicionais da cidade, tais como o consumo de maconha ou a utilização de roupas como sinais de protesto.

Símbolos nas roupas, uma camisa vermelha com o nome *Gellati* aparecendo aqui e acolá, um cartaz com um leão com a boca aberta no centro, uma paisagem urbana de contrastes, uma chaminé de fábrica fumando o progresso, um papelote de maconha que sub-repticiamente aparece entre uma cena e outra, giros de corpo com a câmera no ombro, movimentos desconexos da câmera à procura de algo indefinido. Não há, no filme, começo, meio ou fim. São imagens apenas! Muito mais que o Cinema Marginal do Sudeste e sua tentativa de explodir com a representação, o cinema experimental piauiense não conheceu regras de filmagem, não contratou atores, não exibiu seus filmes em cinemas nem se vinculou a qualquer postura no âmbito da teoria do cinema (CASTELO BRANCO; LIMA, 2011, p. 26).

Afora estas questões que se ligam, principalmente, aos comportamentos juvenis apresentados no filme, vale ressaltar aquelas que derivam dos aspectos técnicos e estéticos que marcaram tanto a produção de *David Vai Guiar* quanto dos demais filmes do *experimentalismo filmico piauiense*. A deliberada escolha pela imperfeição torna estes filmes verdadeiros experimentos visuais desconectados de qualquer teoria de filmagem ou montagem.

Aliada ao uso de bitolas domésticas de Super-8, cuja qualidade é inferior aos equipamentos de 16mm e 35mm, o que esses jovens fizeram foi tornar imperfeita a composição das imagens e das cenas com o objetivo de romper radicalmente com o cinema comercial. No fundo, esta atitude acaba pondo em xeque alguns dos princípios norteadores do *Cinema Novo*, do *Cinema Marginal*, do pensamento de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla. Isto ocorre porque embora o manifesto *Uma Estética da Fome* revelasse um desejo claro de fazer filmes sem a interferência do mercado e com o máximo de inventividade possível, e do próprio Sganzerla tentar sem livrar das amarras técnicas, são exatamente filmes como *Coração Materno*, *David Vai Guiar*, *Miss Dora*, *Terror da Vermelha*, entre outros, que conseguem pôr em prática esta maquinaria inventiva. Ou seja, embora cineastas pertencentes tanto ao *Cinema Novo* quanto ao *Marginal* tivessem declarado o desejo de romper com as estruturas fílmicas de Hollywood, das chanchadas, em busca de uma linguagem de vanguarda, suas produções se prendem, seja no nível técnico ou de produção, aos preceitos do cinema comercial. Dessa forma, são exatamente os filmes em formato não-comercial, produzidos em aparelhos de Super-8mm por jovens de diversas partes do país, que conseguem radicalizar com os modelos de produção fílmica e possibilitar um outra leitura da *Cultura Brasileira* dos anos 1960 e 1970.

Quando Sganzerla no final dos anos 60 propunha espiritualmente que no Brasil passássemos a fazer *filmecos* (palavra inequívoca e assumidamente depreciativa) glosava e traduzia em miúdos ideias de Glauber que marcaram o Cinema Novo. Mas a sua radicalização visionária não podia então prever que na década seguinte isto se concretizasse de fato; e sobretudo via Super-8. Escrito em 1965, o manifesto *Uma estética da fome*, de Glauber Rocha, propunha fazermos frente à indústria cultural não tendo que imitar modelos hollywoodianos, com filmes caros e complicados, produção alambicada, como no pós-guerra se tentou por aqui. Talvez o Super-8 tenha realizado a mais funda repercussão da Estética da Fome em termos de realização poética, no plano da criação de formas cinematográficas no país (MACHADO JR., 2011, p. 31).

Enfim, o que se procurou demonstrar aqui, foi que de dentro de um universo juvenil anarco-psicodélico, emergiu uma forma de equilibrar a relação arte/vida, em que os filmes fossem expressões não de uma imagem sobre a juventude, ou a fome. Mas que, esta mesma juventude, armada metaforicamente de bitolas domésticas, pudesse combater, através de uma subversão criativa, o cotidiano de uma sociedade que, ao longo de séculos, *vigiou e puniu*,

persegiu e disciplinou, utilizou de discursos otimistas e submeteu uma coletividade em cujo horizonte não se configurava a indisciplina (ROSZAK, 1972; FOUCAULT, 1979; FOUCAULT, 1987). Por isso mesmo, é bem provável que nem aquela pequena parcela da juventude que se envolveu com a *contracultura* em Teresina percebesse a dimensão operacional de sua luta. Coisa, aliás, que a sua forma de fazer cinema mantém de singularidade em relação às propostas estéticas, políticas e visuais do *Cinema Novo* e do *Cinema Marginal* nos anos 1960 e 1970 e que torna, efetivamente, o seu estudo “uma possibilidade histórica latente, à espera da intervenção dos historiadores”(LIMA, 2007, p. 102).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pouco antes de apresentar a versão final deste trabalho, ouvi de uma querida professora que Glauber Rocha era alguém que só conjugava na primeira pessoa. Nunca discordei disto! Aliás, vejo como inspiradora a afirmação, inclusive, para se pensar a *identidade* construída por Glauber – e a que tentaram construir para ele – e de como isso se relaciona com o processo de identificação do *Cinema Brasileiro Moderno*.

Nos textos de Glauber, muitos dos quais foram apresentados ao longo da tese, paira a sensação de que tudo de bom em torno do *Cinema Brasileiro* dos anos 1960 e 1970 gravita em torno de sua aprovação. “Eu fui”, “eu sou”, “eu criei”... Enfim, são expressões seguidamente encontradas em seus escritos e nas suas falas que expressam o desejo de ser a pedra de toque do entendimento do *Cinema Brasileiro*.

Como se sabe, “a gramática ajuda, mas também esconde”(SILVA, 2011, p. 75). Eis porque, renitentemente, a frase – “Glauber só fala em primeira pessoa!” – volta a incomodar meus ouvidos. Alguns dirão que ele escrevia assim por que era o seu jeito polêmico e agressivo de lidar com os desafetos. Outros, possivelmente mais centrados na sua genialidade, proclamarão que Glauber falava assim por que era alguém à frente do seu tempo e que, ao se dar conta de sua condição de *intellectual póstumo*, queria se colocar como o vetor das transformações culturais do Brasil.

Por trás destas explicações e de muitas outras que podem surgir, existe um elemento que não pode ser desconsiderado: todas elas apresentam “marcas da presença do poder” no processo de criação da *identidade* e de estabelecimento da *diferença* (SILVA, 2011, p. 81). Elas são tentativas de construir um campo de força e repulsa em torno daquilo que interessa ao cineasta na construção dos seus canais de pertencimento e de distanciamento. Elas são, no limite, formas de dizer: “eu sou”, “eles não”; “eu criei”, “eles não”; “estes/isso me interessa”, “aqueles/aquilo não”.

Na disputa pela afirmação de uma *identidade*; nos jogos de linguagem que configuram as delimitações entre “incluir/excluir (‘estes pertencem, aqueles não’); demarcar fronteiras (‘nós’ e ‘eles’); classificar (‘bons e maus’; ‘puros e impuros’; ‘desenvolvidos e primitivos’; ‘racionais e irracionais’); normalizar (‘nós somos normais; eles são anormais’)”(SILVA,

2011, p. 81). Nestas disputas e delimitações existem sempre tentativas de legitimar a força e o vigor de uma dada representação sobre algo. Isto porque

na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes (SILVA, 2011, p. 81).

O que, então, dizer da centralidade ocupada por Glauber Rocha e de como isso refletiu na configuração do debate sobre o ser *Cinema Brasileiro Moderno*?

Ao problematizar a imagem de Glauber; ao refletir sobre os lugares ocupados na crítica e na historiografia de movimentos como *Cinema Novo* e *Marginal*; ao se pensar os conceitos criados pelo cineasta como sendo enunciados de uma interpretação do *Cinema Brasileiro Moderno* que foi repetida várias vezes com o objetivo de manter uma suposta identidade e discursividade para o *Cinema Brasileiro Moderno*; o que se fez com tudo isso foi tentar escarafunchar a *microfísica do poder* que instituiu determinados saberes como *regimes de verdade*. Além disso, numa última inflexão sobre a *História do Cinema Brasileiro*, mostrar que existem outras formas de se representar o Brasil por intermédio dos filmes produzidos fora do eixo Rio-São Paulo.

A partir de outros espaços de produção, de outros anseios e debates, emergiram produções experimentais que forçam a quebrar a narrativa grandiloquente do chamado *Cinema Brasileiro Moderno*. Ao fazer isto, apresentam a diversidade e variedade do que foi fazer filmes no Brasil nas décadas de 1960 e 1970, pois se parte de uma lógica experimental que permitiu a emergência de novas sensibilidades juvenis e, por consequência, uma nova representação do mundo, expressa em filmes. Filmes esses que questionavam, entre outras coisas, a validade dos limites convencionais a partir dos modos de vestir, caminhar, se relacionar com o espaço público ou dos próprios relacionamentos afetivos.

Por que, então, dar crédito a Glauber, Ismail, Paulo Emílio, *Cinema Novo* e *Terra em Transe* se o que se quer é problematizar tudo isso? É porque essa foi a forma encontrada para demonstrar que só é possível falar numa outra discursividade quando se sabe de onde partem as estruturas de pensamento que cadenciam determinadas narrativas. Para que se possa lutar

contra as cadeias de pensamento dominantes é preciso, primeiramente, reconhecer e tornar dizível e visível a sua existência.

Este sopro de impertinência, este gesto, que não diz respeito a nenhuma forma de investir sobre regionalismos, é um gesto em defesa da diferença, do plural. Em defesa de uma educação e História que problematize a identidade, o discurso vencedor e que reclama o diverso, o diferente, principalmente se ele estiver à margem de qualquer projeto vitorioso. Este gesto conta com a necessária desnaturalização da própria diversidade, pois, só assim, será possível reconhecer que outras leituras e imagens do Brasil podem emergir de experiências descentradas, desconexas e desfiguradas em relação ao padrão estabelecido por uma dada discursividade.

Por fim, gostaria de dizer que a proposta não foi trabalhar o embate entre o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal* apenas pela disputa de espaços envolvendo os sujeitos pertencentes aos dois grupos, mas demonstrar que a existência desse embate na historiografia garantiu/garante a interpretação do *Cinema Brasileiro Moderno* que convém a um punhado de pesquisadores. Ora, isto pode parecer uma espécie de ranço regionalista ou de ressentimento. Especialmente quando se vê que o trabalho apresenta como contraponto às grandes narrativas e seus filmes e cineastas importantes, experimentos fílmicos de um Estado como o Piauí. No entanto, mais que questionar a centralidade das produções do eixo Rio-São Paulo e dizer “aqui também se produziram filmes que complicam a noção de *Cinema Brasileiro Moderno*”, o que este trabalho tentou mostrar foram as amarras e pregnâncias discursivas presentes em inúmeros trabalhos pelo Brasil afora.

A escrita, como se sabe, só se completa na outra ponta (CHARTIER, 1990). Portanto, é possível que ao final do trabalho, o leitor chegue à conclusão de que se tratou de um grito em defesa do caráter mais experimental e/ou regionalista da produção fílmica brasileira. Não era, efetivamente, esta a intenção! Mas, como diz o poeta, “toda palavra guarda uma cilada”. O que me resta, então, é encerrar reconhecendo que estou imerso numa grande embocada constituída por palavras que eu mesmo ordenei.

REFERÊNCIAS:

DEPOIMENTOS:

ALBUQUERQUE, Arnaldo. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 10/03/06.

COUTO, Durvalino. *Depoimento* concedido a Frederico Osanan Amorim Lima em 17/04/06.

MEIO DIGITAL:

A LUZ DO BANDIDO. Entrevista com Rogério Sganzerla realizada por Severino Francisco. In: JORNAL DE BRASÍLIA, 1º de Agosto de 1990. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/58/aluzdobandido.htm>. Último acesso em 15 de Agosto de 2010.

CAETANO, Maria do Rosário. Jovem Glauber cria cânone do Cinema Novo. Disponível em: <http://editora.cosacnafy.com.br/ObraImprensaLeiaMais/104/Maria-do-Ros%C3%A1rio-Caetano.aspx>. Último acesso em 01 de setembro de 2010.

CINEQUANON. Entrevista com o professor Dr. Renato Pucci Júnior. www.cinequanon.art.br/entrevistas_detalhe.php?id=11. Último acesso em 11 de março de 2010.

CRÍTICA DO FILME *TERRA EM TRANSE*, QUE ESTRÉIA NOS CINEMAS EM CÓPIA RESTAURADA. In: REVISTA ÉPOCA ON LINE, 2005. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT965268-1655,00.html>. Último acesso em 07 de Dezembro de 2010.

FESTIVAL DE BERLIM EXIBIRÁ “TERRA EM TRANSE” RECUPERADO. In: FOLHA ON LINE, 03 de fevereiro de 2005a. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49170.shtml>. Último acesso em 07 de Dezembro de 2010.

PROGRAMA ABERTURA. Glauber Rocha entrevista Antônio Carlos Magalhães. TV Tupi, 1979. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=3_TQzy5GOak. Último acesso em 27 de agosto de 2010.

“TERRA EM TRANSE” EM VERSÃO RESTAURADA SERÁ LANÇADO EM ABRIL. In: FOLHA *ON LINE*, 17 de fevereiro de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u49398.shtml>. Último acesso em 07 de Dezembro de 2010.

SCHVARZMAN, Sheila. *Cinema Brasileiro, História e Historiografia*. 24 de Julho de 2008. Disponível em:
http://www.mnemocine.art.br/index.php?option=com_content&view=article&id=87:cinema-brasileiro-historia-e-historiografia&catid=42:historia-no-cinema-historia-do-cinema&Itemid=67 . Último acesso em 25 de Maio de 2011.

REVISTAS DE CINEMA:

REVISTA DE *CINEMA*. São Paulo, setembro/outubro de 2010, edição 101.

REVISTA *FILME CULTURA*. Rio de Janeiro, 1966, edição n° 1.

_____. Rio de Janeiro, novembro/dezembro de 1966, edição n° 2.

_____. Rio de Janeiro, janeiro/fevereiro de 1967, edição n° 3.

_____. Rio de Janeiro, março/abril de 1967, edição n° 4.

_____. Rio de Janeiro, julho/agosto de 1967, edição n° 5.

_____. Rio de Janeiro, setembro de 1967, edição n° 6.

_____. Rio de Janeiro, outubro/novembro de 1967, edição n° 7.

_____. Rio de Janeiro, 6 de março de 1968, edição n° 8.

_____. Rio de Janeiro, 30 de abril de 1968, edição n° 9.

_____. Rio de Janeiro, 20 de julho de 1968, edição n° 10.

_____. Rio de Janeiro, novembro de 1968, edição n° 11.

_____. Rio de Janeiro, maio/junho de 1969, edição n° 12.

CATÁLOGOS:

ARTES PLÁSTICAS EM TERESINA. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

PERIÓDICOS:

ARAÚJO NETO, Torquato de. Eu prefiro ver um filme do Zé do Caixão do que um de Glauber Rocha. In: O ESTADO INTERESSANTE, 16 de junho de 1972.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. O pensador de todas as solidões. IN: REVISTA EDUCAÇÃO: Foucault pensa a educação. São Paulo: Editora Segmento, n° 3, 2006, p. 6-15.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. Fazer ver o que vemos: Michel Foucault – por uma História diagnóstica do presente. In: REVISTA HISTÓRIA UNISINOS, set/dez de 2007, p. 321-329.

_____. Táticas caminhantes: cinema marginal e flanâncias juvenis pela cidade. In: REVISTA BRASILEIRA DE HISTÓRIA. São Paulo, v. 27, n° 53, 2007, p. 177-194.

JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar. In: FOLHA DE SÃO PAULO. Caderno *Mais*, 17 de Agosto de 1997, p. 5-4.

MACHADO JR., Rubens. O Inchaço do Presente. Experimentalismo Super-8 nos anos 1970. In: REVISTA FILME CULTURA, Rio de Janeiro, maio de 2011, n° 54, p. 28-32.

MASCARELLO, Fernando. Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à universidade brasileira? In: UNIrevista, vol. 1, n° 3, jul 2006, p. 1-6.

OLIVEIRA, Edmar. Venha pra curtir. In: O ESTADO INTERESSANTE. Teresina, p. 3, 26 mar. 1972

SCHLEENER, Ana Paula. Pier Paolo Pasolini e o cinema como poesia. In: REVISTA ANALECTA. Guarapuava, Paraná. V. 7, n 1, jan./jun., 2006, p. 141-149.

DISSERTAÇÕES E TESES:

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: cinema e classes populares*. 2002. 770 f. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2002.

AGUIAR, Ana Lígia Leite e. *Glauber em crítica e autocritica*. 2010. 247 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2010.

CASTELO, Sander Cruz. *A ética revolucionária: Utopia e desgraça em Terra em Transe (1967)*. 2010. 346 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

FONTANA, Adriane Monteiro. *Estudo Psicofísico sobre conspícuidade, estética e harmonia ambiental de sinais de trânsito*. 2005. 151 f. Tese (Engenharia de Transportes) – Universidade de São Paulo, São Carlos, 2005.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. *Curto-circuitos na sociedade disciplinar: Super-8 e contestação juvenil em Teresina (1972-1985)*. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2007.

LIMA COSTA, Jorge Ricardo Santos de. *A paixão de olhar: a cidade no cinema brasileiro*. 2008. 143 f. Tese (Doutorado Psicologia Social) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MARCONDES, Ciro Inácio. *O poema em filme*. 2008. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Brasília, Brasília-DF, 2008.

PEREIRA, Miguel Serpa. *O Cinema Novo na Revista Civilização Brasileira*. 2002. 235 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2002.

SILVA, Gilmar Alexandre da. *Dançando com o cinema, filmando a história: a trajetória crítica de Rogério Sganzerla*. 200 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2008.

SOUZA, Julierme Sebastião Moraes. *Eficácia política de uma crítica: Paulo Emílio Salles Gomes e a constituição de uma teia interpretativa da história do cinema brasileiro.* 2010. 286 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2010.

YAMAJI, Joel. *Um estudo sobre Limite.* 2007. 106 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

FILMES:

CORAÇÃO MATERNO. Com: Pereira, France Barradas, Pierre Baiano, Edmar Oliveira, Arnaldo Albuquerque e Haroldo Barradas. 1974, 1 DVD, 14 min. Direção: Haroldo Barradas.

DAVID VAI GUIAR. Com: David Aguiar, Durvalino Couto, Naire Vilar, Nazaré Lages, Paulo Mourão e Francisco Pereira. 1972, 1 DVD, 18 min. Direção: Durvalino Couto.

MARANHÃO 66. Com: José Sarney. 1966, 1 DVD, 11 min. Direção: Glauber Rocha.

MATOU A FAMÍLIA E FOI AO CINEMA. Com: Antero Oliveira, Márcio Rodrigues, Renata Sorrah e Vanda Lacerda. 1969, 80 min. Direção: Júlio Bressane.

MISS DORA. Com: Dora, Zé Alencar, Ruth, Durvalino Couto, Edmar Oliveira, Francisco Pereira. 1974, 1 DVD, 13 mim. Direção: Edmar Oliveira.

O ANJO NASCEU. Com: Hugo Carvana, Milton Gonçalves, Maria Gladys e Norma Bengell. 1969, 72 min. Direção: Júlio Bressane.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Com: Paulo Villaça, Helena Ignez, Luiz Linhares, Pagano Sobrinho, Roberto Luna. 1968, 1 DVD, 92 min. Direção: Rogério Sganzerla.

PORENQUANTO. Com: Celso Braga, Conceição Galvão, Milton Faria, Rubem, Augusto, Zé Carlos. 1973/74, 1 DVD, 10 mim. Direção: Carlos Galvão.

SEM ESSA, ARANHA. Com: Jorge Loredo, Helena Ignez, Maria Gladys, Aparecida, Luiz Gonzaga e Moreira da Silva. 1970, 102 min. Direção: Rogério Sganzerla.

TERROR DA VERMELHA. Com: Torquato Neto, Edmar Oliveira, Claudete Dias, Conceição Galvão, Durvalino Couto e Paulo José Cunha. 1972, 1 DVD, 31 min. Direção: Torquato Neto.

TERRA EM TRANSE. Com: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Hugo Carvana, Francisco Milani, Danuza Leão e Paulo Gracindo. 1 DVD, 115 min. Direção: Glauber Rocha.

TUPI NIQUIM. Com: Gordinho, Francisco Pereira, Carlos Galvão, Celso Braga. 1974, 1 DVD, 15 mim. Direção: Francisco Pereira.

MÚSICAS:

CORAÇÃO MATERNO. Vicente Celestino, 1937.

ANAIIS:

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar. *Ele é um homem. Eu sou apenas uma mulher: corpo, gênero e sexualidade entre vanguardas tropicalista.* In: Anais do VII Seminário Fazendo Gênero. Florianópolis, SC, 2006.

COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. *Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia.* In: Anais do V ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Faculdade de Comunicação – UFBa. Salvador, 27 a 29 de maio de 2009.

PEREIRA, Sissi Valente. *Terceiro cinema na ilha de Santa Catarina: Duas ficções e um documentário experimentais (1968-1976).* Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/primeira.htm>. Último acesso em 25 de agosto de 2011.

CAPÍTULOS E LIVROS:

ABREU, Nuno César. *Boca do lixo: cinema e classes populares.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

ALBUQUERQUE JR. Durval Muniz de. *A Invenção do Nordeste e outras artes.* 2 ed. São Paulo: Cortez, 2001.

- _____. *História: A arte de inventar o passado*. Bauru, SP: EDUSC, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade das relações humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- BERNARDER, Jean-Claude. *Trajetória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- _____. *Cinema Brasileiro: Propostas para uma História*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2004
- _____. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- _____. *O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60*. São Paulo Brasiliense, 1994.
- _____. *O Vôo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CALIL, Carlos Augusto. Glauber dá sua risada. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 524-525.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. 2 ed. Salvador: Fundação Casa Jorge Amado, 1989.
- CARDOSO, Elizangela Barbosa. *Múltiplas e Singulares: História e memória de estudantes universitárias em Teresina (1930-1970)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2003.
- CASOY, Ilana. *O quinto mandamento*. São Paulo: Ediouro, 2009.
- CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

_____. Rupturas instauradoras e funcionamento social da imagem no Brasil contemporâneo. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 7-10.

_____. *Todos os dias de Paupéria*: Torquato Neto e a invenção da Tropicália. São Paulo: Annablume, 2005.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; LIMA, Frederico Osanan Amorim. Queremos a verdade nua e crua que se vê na rua: Táticas estéticas e políticas em filmes experimentais piauienses. In: CÁNEPA, Laura; MÜLLER, Adalberto; SOUZA, Gustavo; VIEIRA, Marcel. *XII Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo: Socine, 2011, vol. 2, p. 21-31.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. 4 ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *A Invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. Petropolis, RJ: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: DIFEL, 1990.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura*: Corpo e consumismo na moral do espetáculo. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*, vol 3. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

DIAS, Lucy. *Anos 70*: Enquanto corria a barca. São Paulo: Editora Senac, 2003.

DIEGUES, Carlos. Um delírio que deu certo. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 521-524.

- _____. *Cinema brasileiro: idéias e imagens*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1988.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- _____. *Reflexões de um cineasta*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1969.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FILHO, Aurino Ribeiro. *Glauber Rocha revisitado*. Salvador: Espaço Cultural EXPOGEO, 1994.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264-298.
- _____. *A arqueologia do saber*. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- _____. *A ordem do discurso*. 11 ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. 32. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *Microfísica do Poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica*. Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1982.
- GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
-

É que Glauber acha feio o que não é espelho: A invenção do Cinema Brasileiro Moderno e a configuração do debate sobre o ser cinema nacional.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HUNT, Lynn (Org.). *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

JABOR, Arnaldo. *Amor é prosa, sexo é poesia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2007.

KEHL, Maria Rita. “Minha vida daria um romance”. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: IMAGO, 2001, p. 57-89.

LARROSA, Jorge. Os paradoxos da autoconsciência. In: LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p. 21-43.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. O “outro” sou eu mesmo: Glauber Rocha e a invenção do “Cinema Brasileiro Moderno”. LIMA, Frederico Osanan Amorim; ARAÚJO, Johny Santana de (org.). *História: entre fontes, metodologias e pesquisa*. Teresina, PI: EDUFPI, 2011, p. 55-67.

MACIEL, Luis Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MACHADO JÚNIOR, Rubens. O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história das vanguardas cinematográficas. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, Cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009, p. 11-24.

MELLO, Saulo Pereira de. *Limite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

MORAES, Malú (coord.). *Perspectivas estéticas do cinema brasileiro: Seminário*. Brasília: Editora da Unb, Embrafilme, 1986.

MORENO, Antônio. *Cinema Brasileiro: história e relações com o Estado*. Niterói: EDUFF, 1994.

MOTA, Regina. Glauber Rocha – autor ou anti-autor? In: SERAFIM, José Francisco (org.). *Autor e autoria no cinema e na televisão*. Salvador: EDUFBA, 2009, p. 65-77.

_____. *A Épica Eletrônica de Glauber: Um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura brasileira: utopia e massificação*. 3 ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982.

NOVA, Cristina. A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008, p. 219-235.

PATRIOTA, Rosângela. *A crítica de um teatro crítico*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PAULA, José Agrippino de. *Panamerica*. 2 ed. São Paulo: Max Limonad, 1988.

PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: Textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

PIRES, Paulo Roberto (org.). *Torquatalia: Do lado de dentro*. São Paulo: Rocco, 2004.

PUCCI JR., Renato Luiz. *Cinema brasileiro pós-moderno. O neon-realismo*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno do “Cinema Marginal” e do “Cinema Novo”. In: CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar (org.). *História, cinema e outras imagens juvenis*. Teresina: EDUFPI, 2009.

_____. *Canibalismo dos fracos: Cinema e História do Brasil*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal: a representação em seu limite*. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2000.

REIS, Flávio. *Cenas Marginais: Fragmentos de Glauber, Sganzerla e Bressane*. São Luis: Lithograf, 2005.

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

RIBEIRO, João Ubaldo. Vida e livro fascinantes (prefácio). In: GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

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

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Casac & Naify, 2003.

_____. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

_____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.

ROSZAK, Theodore. *A Contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SGANZERLA, Rogério. *Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007

_____. *Por um cinema sem limite*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 10ed. Petropolis, 2011. p. 73-103.

STRATHERN, Paul. *Foucault em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

VALENTINETTI, Claudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002.

VEIGA-NETO, Alfredo. *Foucault e a Educação*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

VELOSO, Caetano. *O mundo não é chato*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

XAVIER, Ismail. *Prefácio*. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 13-27.

_____. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento*. Cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.