

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE HISTÓRIA – INHIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

CÍNTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**O CINEMA *MÍSTICO-REVOLUCIONÁRIO* DE GLAUBER
ROCHA.**

UBERLÂNDIA - MG

2016

CÍNTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**O CINEMA MÍSTICO-REVOLUCIONÁRIO DE GLAUBER
ROCHA.**

Tese de Doutorado defendida por
Cíntia Christiele Braga Dantas como
parte dos requisitos necessários à
obtenção do título de doutora em
História pelo Programa de Pós
Graduação em História Social da
Universidade Federal de Uberlândia.

Área de Concentração: História
Social

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos.

UBERLÂNDIA - MG

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D192c Dantas, Cíntia Christiele Braga, 1980-
2016 O cinema místico-revolucionário de Gláuber Rocha / Cíntia Christiele
Braga Dantas. - 2016.
364 f. : il.

Orientador: Alcides Freire Ramos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em História.
Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Cinema e história - Teses. 3. Rocha, Gláuber,
1939-1981 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Descolonização - Brasil -
História - Teses. I. Ramos, Alcides Freire. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

CÍNTIA CHRISTIELE BRAGA DANTAS

**O CINEMA MÍSTICO-REVOLUCIONÁRIO DE GLAUBER
ROCHA.**

Uberlândia, ___ de _____ 2016.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr. Alcides Freire Ramos (Orientador – UFU/MG)

Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota Ramos (UFU/MG)

Prof. Dr. Bajonas Teixeira Brito Júnior (UFES/ES)

Prof. Dr. Rodrigo Freitas Costa (UFTM/MG)

Prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes Souza (UEG/GO)

Para Ernesto Caetano.

À memória de Glauber Rocha e a sua
luta pela descolonização.

AGRADECIMENTOS

A realização desta tese contou com a colaboração de um grupo seletivo de pessoas, que verdadeiramente fizeram a diferença nesta parte de minha trajetória, marcada por recuos e avanços, saltos e tropeços, dúvidas e quase certezas, oscilações produtivas para a atividade hermenêutica.

Primeiramente agradeço a minha amada mãe Leidimar Maria Braga, sempre confiante, tradicional incentivadora, amiga presente, aquela a quem posso recorrer nos momentos desgastantes e com quem comemoro a alegria de viver.

Outra mulher incrível, como uma segunda mãe, a quem agradeço, é minha sogra querida Jailma Dias, pela força e apoio perene. Ternura e sabedoria que nos embalam.

Um agradecimento mais do que especial direciono ao meu companheiro e amante Ernesto Caetano, a quem também dedico esta tese. Alguém que representa um marco em minha existência, alguém com quem aprendi a filosofar e por meio do qual descobri o amor verdadeiro. Sem sua leitura atenta e honestidade na condução da crítica, este trabalho não seria possível.

Aos meus irmãos de sangue Rodolfo Braga Dantas e Simone Braga Dantas e aos irmãos do coração Christiane Caetano Nascimento, Grazielle Dias Caetano, Joana D'arc Fernandes Ferraz, Wagner Simões e Vander Antônio Costa, por acreditarem junto comigo que esse sonho seria realizável. Ao irmão do coração Bruno Bentolila um agradecimento especial pela revisão do abstract.

Agradeço ao meu estimado orientador o prof. Dr. Alcides Freire Ramos, a referência em História e Cinema que me atraiu para o estudo da obra cinematográfica, com seu olhar arguto, de poucas, mas decisivas palavras, que me impulsionaram e dimensionaram na investigação do audiovisual. Agradeço igualmente à inestimável prof^a Dr^a. Rosângela Patriota, em especial suas inesquecíveis aulas, em que conheci Koselleck e Vesentini, redescobri Ginzburg e Benjamin e aprofundei-me em

Hannah Arendt. Além é claro sua participação decisiva na banca de qualificação.

Não poderia deixar de agradecer ao prof. Dr. Rodrigo Freitas Costa pela contribuição na ocasião de sua participação em minha banca de qualificação. Agradeço igualmente ao prof. Dr. Julierme Sebastião Moraes Souza por aceitar participar de minha banca de defesa.

Agradeço ao prof. Dr. Bajonas Teixeira de Brito Júnior por aceitar participar de minha banca de defesa, e mais ainda, pela contribuição determinante de sua obra filosófica na construção da tese.

Pude também contar com a colaboração da amiga Geovana Martelo no trabalho de revisão gramatical, reforçado pelo profissional Tiago Zanolí.

Preciosa também foi o apoio das colegas da linha de pesquisa Linguagem, estética e hermenêutica do PPGHIS-UFU, que me socorreram com as burocracias do dia a dia, já que residia a mais de 1000 Km de Uberlândia, meu muito obrigada à Tallita Tatiane Freitas e à Lays Capelozi. Outra pessoa muito importante nesse contexto foi a companheira de turma e xará Cintia Fiorotti, que gentilmente me cedeu sua casa durante o tempo em que precisei cumprir os créditos. Destaco também a companhia frequente e agradável de Sandra Rodart, nos intervalos para o café e o *happyhour* nos botechos, foram momentos especiais.

O agradecimento internacional vai para a diretora espanhola Fermin Sales, do documentário *El viaje Glauber*, que prontamente respondeu ao meu pedido via email, enviando-me documentos que usou em sua pesquisa para a produção de seu filme.

Finalmente, agradeço a CAPES (Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior), pela bolsa concedida durante parte de meus estudos de doutoramento.

Abandonando os esquemas clássicos das esquerdas, importados do imaginário utopista europeu, [Glauber Rocha] procura as formas nacionais da utopia. E as encontra – como não é difícil encontrar para quem relê a história da resistência e do desespero neste País – no messianismo, no milenarismo de inspiração religiosa. É nessa linha que deve estar a possibilidade de ação e revolução na condição brasileira. Aí está a utopia possível. Não utopia racionalista da Europa oitocentista, mas a utopia da Terra, utopia já antes vista como transida, profética: messiânica.

(Teixeira Coelho, Folha de São Paulo, 22 de agosto de 1982).

A culpa não é do povo.

(Fala do personagem do cego Júlio em *Deus e o diabo na terra do sol* e da personagem Sara em *Terra em transe*).

Resumo

Glauber Rocha projeta a *mise-en-scène* da história da colonização como parte do projeto revolucionário que objetiva a descolonização cultural, como fundamento para a promoção da autonomia política e o fim das desigualdades sociais. Parte-se do princípio de que na esfera política Glauber idealizava a construção de uma cultura revolucionária capaz de romper com as velhas estruturas coloniais. O objetivo central desta investigação é, com base na análise da construção estética de Glauber Rocha, identificar o ideal revolucionário em seu projeto político, no qual se revezam permanências e descontinuidades. O trabalho de construção da forma da ruptura encontra no *Misticismo* a singularidade que caracteriza a cultura do subdesenvolvimento. O fato é que, na busca pela elaboração de um projeto independente e original, Glauber precisou recorrer à cultura tradicional, para, a partir dela, montar a *mise-en-scène* da *Revolução*, ainda que nessa cultura os elementos revolucionários da tradição ocidental não fossem expressos. O cineasta identificou na nossa tradição religiosa a substancialidade cultural necessária para construir seu *cinema místico-revolucionário*. A questão é pensar a associação entre “Revolução e Misticismo” estabelecida nos filmes. O *corpus* da pesquisa é representado por cinco longas-metragens, *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e *Cabeças Cortadas* (1971); e pelos livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), publicado em 1963, e *Revolução do Cinema Novo*, de 1981. Deste último, destacamos três ensaios: *Estética da Fome* (1963), *A Revolução é uma Eztétyka* (1967) e *Eztétyka do Sonho* (1971). Além de cartas e entrevistas, fontes que reúnem elementos filosóficos e historiográficos, configurados pelo que nomeamos de *Eztétyka da Descolonização*. Nosso trabalho tem o compromisso de dar notoriedade ao projeto glauberiano, compreendendo sua historicidade, abraçando suas contradições e mapeando a teia discursiva, por meio da ausculta da obra, numa investigação sobre a atualidade do colonialismo cultural, revelado por uma *mise-en-scène* em que a experiência mística é historicizada e potencialmente revolucionária.

Palavras chave: Glauber Rocha; Cinema; Revolução; Misticismo; Descolonização.

ABSTRACT

Glauber Rocha creates the *mise-en-scène* of the history of colonization as part of the revolutionary project that aims to question cultural colonization. His work allows the promotion of political autonomy and the end of social inequality. It starts from the principle that in the political sphere Glauber idealized the construction of a revolutionary culture capable of breaking with the old colonial's structures. The main objective of this research is the analysis of the aesthetic construction of Glauber Rocha, identifying the revolutionary ideal in its political project, that shows continuities and discontinuities. The ways of deconstruction the form finds in the *Mysticism* the uniqueness that characterizes the culture of underdevelopment. The fact is that by developing an independent and unique form, Glauber had to come back to traditional culture to constructs the *mise-en-scène* of the *Revolution*, even if the revolutionary elements of the Western tradition were not expressed in its form. The filmmaker identified in our religious and traditional background the elements to build his mystical-revolutionary cinema. This study examines the association between "Revolution and *Mysticism*" established in the movies. The corpus of the research is presented by five feature films: *Barravento* (1962), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em Transe* (1967), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968) and *Cabeças cortadas* (1971); and two books: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), published in 1963, and *Revolução do Cinema Novo* (1981). From the latter, we highlight three texts: *Estética da Fome* (1963), *A Revolução é uma Eztétyka* (1967) e *Eztétyka do Sonho* (1971). Also with the support of letters and interviews, sources that gather philosophical and historiographical elements, or as we call it "*Eztétyka da descolonização*" ("Aesthetics of Decolonization). This study deals with the importance of Glauber Rocha's project, including its historicity by embracing the contradictions of mapping the discursive connections. The result offers insights to update cultural colonialism, revealed by a *mise-en-scène* in which the mystical experience is generally historicized and potentially revolutionary.

Keywords: Glauber Rocha; Cinema; Revolution; *Mysticism*; Decolonization.

LISTA DE FIGURAS

Fotogramas 1, 2, 3 e 4: Fotograma 5 Fotogramas 6 e 7 Fotogramas 8, 9 e 10 Fotogramas 11 e 12 Fotograma 13 Fotograma 14 Fotograma 15 Fotogramas 16 e 17 Fotogramas 18 e 19 Fotogramas 20 e 21 Fotogramas 22 e 23 Fotogramas 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31 Fotogramas 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38 e 39 Fotogramas 40 e 41 Fotogramas 42, 43, 44 e 45 Fotogramas 46, 47, 48 e 49 Fotograma 50 Fotogramas 51 e 52 Fotogramas 53, 54, 55 e 56 Fotogramas 57 e 58 Fotogramas 59, 60, 61, 62 e 63 Fotogramas 64 e 65 Fotogramas 66, 67, 68 e 69 Fotogramas 70, 71, 72, 73 e 74 Fotogramas 75, 76, 77, 78, 79 e 80 Fotogramas 81, 82, 83 e 84 Fotograma 85 Fotogramas 86, 87, 88 e 89 Fotogramas 90 e 91 Fotogramas 92 e 93	O povo de Monte Santo..... 148 O povo acima e ao centro..... 149 Penitentes..... 150 Massacre do povo..... 150 O povo e o populista..... 152 Entidades e cangaceiros..... 155 O duelo de Antônio das Mortes e Coirana..... 157 O massacre do povo II..... 158 O povo andarilho e o cego..... 159 Puxada de rede..... 164 Samba de roda e capoeira..... 164 Terreiro e ritual fúnebre..... 164 Ritual de iniciação de Naína..... 175 Despedida de Aruan..... 181 São Sebastião no Monte Santo e Corisco na caatinga..... 184 O padre e Antônio das Mortes..... 186 O padre e o coronel negociam o massacre com Antônio das Mortes..... 188 A violência de São Sebastião..... 189 São Sebastião e Corisco..... 196 As várias faces de Corisco..... 198 Manuel vaqueiro..... 201 Revelação de Manuel..... 202 Manuel pressente o milagre..... 204 Rosa trabalhando..... 206 O sacrifício da criança na perspectiva de Manuel..... 210 O sacrifício da criança na perspectiva de Rosa..... 211 Ritual da hierogamia entre Corisco e Rosa..... 219 Antônio das Mortes pós-conversão e os Santos padroeiros..... 220 Antônio das Mortes, Coirana e os beatos..... 224 Santa e São Jorge..... 225 Os convertidos..... 235
---	--

Fotograma 94	O professor e as crianças.....	237
Fotograma 95	Laura e o delegado Matos.....	239
Fotogramas 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102 e 103	Enterro do delegado Matos.....	241
Fotogramas 104, 105, 106 e 107	Caridade do coronel Horácio.....	245
Fotogramas 108, 109, 110, 111, 112 e 113	Expiação de Coirana e conversão do professor.....	248
Fotogramas 114 e 115	O dragão da maldade contra ao santo guerreiro.....	254
Fotograma 116	Antônio das Mortes na rodovia.....	255
Fotograma 117	Paulo Martins nas dunas.....	266
Fotograma 118	Porfírio Diaz.....	268
Fotogramas 119 e 120	O conquistador português e o índio.....	269
Fotogramas 121 e 122	Missa na praia.....	272
Fotogramas 123, 124, 125 e 126	Ritual da eucaristia.....	273
Fotogramas 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133 e 134	O golpe.....	278
Fotogramas 135, 136, 137 e 138	Campanha de Felipe Vieira para governador.....	284
Fotogramas 139, 140, 141, 142, 143 e 144	Cobrança das promessas de campanha....	285
Fotogramas 145, 146, 147 e 148	Comício carnavalizado.....	294
Fotogramas 149, 150, 151 e 152	A orgia de Fuentes.....	295
Fotogramas 153 e 154	Jerônimo e o Homem do povo.....	308
Fotogramas 155, 156, 157 e 158	Paulo e Sara na estrada.....	310
Fotograma 159	A cabeça cortada.....	312
Fotograma 160	O castelo de Diaz II.....	315
Fotogramas 161, 162, 163, 164, 165 e 166	Diaz II e a conquista da América.....	317
Fotogramas 167, 168, 169 e 170	Diaz II ao telefone.....	324
Fotograma 171	Rumbeira morena e Diaz II.....	328
Fotograma 172	Coroação de Dulcinéia.....	334
Fotogramas 173 e 174	O Milagre de cura do cego.....	336
Fotograma 175	Canto de despedida de Diaz II.....	339
Fotogramas 176, 177, 178 e 179	O milagre da revolução.....	342

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
PARTE I – “A Revolução é uma Eztétyka”.....	37
CAPÍTULO I	
A EZTÉTYKA DA DESCOLONIZAÇÃO.....	38
1.1 <i>Revolução</i> e Método: no encalço da <i>História</i>	40
1.2 A <i>Revolução</i> entre a razão e o sonho: no trajeto das <i>Eztétykas</i>	56
1.2.1 A “fome do absoluto” e o método dialético.....	58
1.2.2 A “cultura revolucionária” e o épico-didático.....	75
1.2.3 O “sonho libertador” e a opção pelo delírio.....	82
CAPÍTULO II	
CINEMA POLÍTICO PARA UM POVO MÍSTICO.....	87
2.1 “Revisão Crítica” das interpretações esclarecidas.....	93
2.1.1 O cinema como terapia e a dialética como “dissolução de dualidades”.....	96
2.1.2 O cinema como alegoria e a dialética como estilo.....	104
2.1.3 A busca pelo “princípio formal”.....	110
2.2 “Revolução do Cinema” Místico.....	114
2.2.1 Cinema místico: H(eu)stória e imagina(ação).....	120
2.2.2 Literatura e Mística do Sertão: da “civilização de empréstimo” ao lugar do desequilíbrio.....	130
2.2.3 “O povo é o mito da burguesia”.....	140
Parte II: “A Revolução é uma Mística”.....	163
CAPÍTULO III	
BARRAVENTO E O NASCIMENTO DA EZTÉTYKA DA DESCOLONIZAÇÃO: COM A TRADIÇÃO NAS MÃOS E A REVOLUÇÃO NA CABEÇA.....	164
CAPÍTULO IV	

<i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E A FÉ NA REVOLUÇÃO: MISTICISMO E SUPERAÇÃO DA DIALÉTICA.....</i>	183
CAPÍTULO V	
<i>O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO E A CONVERSÃO REVOLUCIONÁRIO-ESPIRITUAL: O TRIUFO DO ÉPICO-DIDÁTICO.....</i>	220
CAPÍTULO VI	
<i>TERRA EM TRANSE E O DELÍRIO REVOLUCIONÁRIO: “FAZER HISTÓRIA” ENTRE A SACRALIDADE DO PODER E A PROFANAÇÃO DA POLÍTICA.....</i>	260
CAPÍTULO VII	
<i>CABEÇAS CORTADAS E O MILAGRE DA REVOLUÇÃO: O “SONHO LIBERTADOR” E O FINAL CUT DA “VELHA RAZÃO”.....</i>	312
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	344
REFERÊNCIAS.....	352
ANEXO I – FICHA TÉCNICA DOS FILMES	361

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O cinema místico-revolucionário de Glauber Rocha é um estudo que intenciona compreender a relação entre *Revolução* e *Misticismo* que fundamentou o projeto de descolonização cultural vislumbrado pelo cineasta Glauber Rocha. O projeto foi de cunho político e estético. Político porque objetivou a transformação da realidade por meio da ação cultural, com base na produção de obras artísticas no campo cinematográfico que visassem auxiliar no processo de descolonização da consciência dos povos colonizados, em especial do povo brasileiro. Estético pelo fato de buscar uma forma própria para a constituição de obras que enfatizassem a tradição popular em resposta ao cinema reproduutor dos valores da classe responsável pela atualização do colonialismo, por meio da importação de modelos do primeiro mundo. A tradição popular brasileira foi vista por Glauber como sendo caracterizada essencialmente pelo misticismo. Por isso, enquanto o projeto estético político mostra o povo colonizado, necessariamente mostra o povo místico. O povo está com deus e o diabo nas terras do sol e do transe.

A condição de colonizado era uma das maiores preocupações de Glauber Rocha, e a sede de revolução movia-o na busca por alguma força política capaz de representar oposição a uma realidade em que as mudanças foram sempre adiadas. Glauber descobriu o materialismo histórico como teoria que o orientou na construção de seu projeto revolucionário. O palco dos acontecimentos apresentados pela história foi matéria bruta, da qual se colheram os temas e eventos para dar forma ao cinema revolucionário, operado dialeticamente. O projeto foi político porque tomou posição no plano ideológico, institucionalizando o ataque à dependência cultural, sendo o cinema a linguagem responsável por dar a forma a essa ideologia revolucionária. Veremos como o conceito de *Revolução* ganha outro sentido na obra do Glauber.

O *corpus* da pesquisa consiste nesse projeto político e estético, que por vezes chamaremos de projeto glauberiano, a ser representado aqui por cinco longas-metragens, *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra*

do Sol (1964), *Terra em Transe* (1967), *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) e *Cabeças Cortadas* (1971); e pelos livros *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), publicado em 1963, e *Revolução do Cinema Novo*, de 1981. Deste último, destacamos três ensaios: *Estética da Fome* (1963), *A Revolução é uma Eztétyka* (1967) e *Eztétyka do Sonho* (1971). Além de cartas e entrevistas, as fontes reúnem elementos filosóficos e historiográficos, configurados pelo que nomeamos de *Eztétyka¹ da descolonização*.

A construção do projeto glauberiano aconteceu durante um contexto histórico de turbulência política que, em contrapartida, foi um momento artisticamente produtivo para a cultura brasileira. É o contexto que antecede em um ano o golpe militar de 1964, passando pela fase da abertura democrática, iniciada a partir de 1974, no governo do general Ernesto Geisel, com sua política de distensão: lenta, gradual e segura. Assim, foram mais onze anos, até a eleição de Tancredo Neves em 1985. De todo modo, nossa abordagem se finda em 1981, ano de falecimento de Glauber. Esse momento histórico singular coincide com a progressiva produção de suas obras² de reconhecimento nacional e internacional, algumas delas censuradas³. Por outro lado, nosso recorte não é

¹ Ao longo do trabalho encontraremos muitas palavras, assim como “Estética”, que se transforma em “Eztétyka”, que ganharam uma nova grafia, inventada por Glauber. O estudo de Arlindo Rebechi Júnior (2011) analisa o estilo ensaístico adotado por Glauber em seus livros, críticas e textos publicados em jornais. Em seu artigo, Rebechi tece considerações acerca da ressignificação da ortografia clássica pelo

² Segue a lista do período citado. 1) Longa-metragem de ficção: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964); *Terra em transe* (1967); *Dragão da maldade contra do santo guerreiro* (1969); *O leão de sete cabeças* (1970); *Cabeças cortadas* (1971); *Câncer* (1972); *Claro* (1974); *A idade da terra* (1980). 2) Não-ficção: 1968 (1968); *História do Brasil* (1974); *As armas e o povo* (1975); *Di* (1977). 3) Documentário: *Amazonas* (1966); *Maranhão 66* (1966). Citamos também as obras anteriores ao período referenciado, os curtas experimentais: *Pátio e Cruz na praça* (1959).

³ *Deus e o diabo na terra do sol*, lançado em 1964, foi o primeiro a ser censurado, segundo sua biografia, “um dos pontos que havia desagrado os militares foi os cangaceiros chamarem os soldados de macacos. (...) A irritação deveria provir do fato de que os adversários da ditadura gostavam de qualificar os militares de ‘gorilas’ (Gomes, 1997, p. 178)”; na seqüência, *Terra em transe*, de 1967, foi interditado por seis meses, desta vez por confundirem uma declaração de que Glauco Rocha e não Glauber Rocha havia prestado; a atriz, personagem Sara, do filme, chamou os militares de nazistas. Glauber e o produtor Luiz Carlos Barreto precisaram ir a Brasília convencer o coronel a liberar o filme (Gomes, 1997). Por fim, o filme do exílio *Cabeças cortadas*, de 1971, fora censurado pela burocracia e impedido de entrar no Brasil, sob a alegação de que deveria ser dublado. Glauber interveio com uma carta dirigida ao Instituto Nacional de Cinema, em 9 de fevereiro de 1970, na figura do presidente Ricardo Cravo Albin: “Cabeças cortadas é uma

condicionado pelo contexto de produção das obras, ainda que a pesquisa respeite a historicidade do projeto, que ao longo dos anos passa por ressignificações. Nossa recorte é a seleção determinada pelas obras fílmicas, que listam uma série de eventos históricos localizados em fases que vão desde tempos coloniais a republicanos, de arcaísmos a modernismos, materializados em imagem e som, convivendo a um só tempo. Os fatos do passado servirão para tratar das questões do presente pelas quais Glauber militou e que o conduziram ao progressivo isolamento, passando pelo exílio, até sua despedida.

Nascido em Vitória da Conquista, em 1939, Glauber viveu na Bahia até 1962, quando se mudou para o Rio de Janeiro. Iniciou sua atividade intelectual e artística desde a infância, passando a adolescência entre livros de literatura, filosofia e histórias em quadrinhos, com as quais conheceu os primeiros heróis do *western*⁴. Aos nove anos de idade Glauber escreveu e dirigiu sua primeira peça teatral⁵. Em sua biografia, temos o relato de um adolescente iniciado em leituras⁶ pouco comuns para um jovem de quatorze anos. O que mais chama atenção é a

obra de arte, sua banda sonora é parte integrante das montagens visuais, é impossível dublar sem que metade do filme perca sua personalidade verbal. Cinema, como você sabe, não é só indústria. Além do mais, entre muitos sons, o filme é cantado em espanhol, falado em catalão, espanhol e latim. Como dublar? Muitos diálogos são incompreensíveis mesmo para espanhóis, pois se trata apenas de efeitos verbais incongruentes, de efeito puramente mágico ou poético (Rocha apud Gomes, 1997, p. 180)".

⁴ Glauber publicou, em 1957, *O Western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói*, no qual reafirmou sua intimidade com a crítica, descrevendo a contribuição do gênero para o amadurecimento da linguagem cinematográfica, "o western nasceu e alcançou desenvolvimento paralelo e intrinsecamente ligado com a arte cinematográfica. (...) O cinema poderia viver sem o western, mas só com o western poderia atingir em cheio as massas, e conquistar-lhes esta rendição incondicional que até hoje se verifica aos sonhos de Hollywood (Glauber Rocha, apud Gomes, p. 591)".

⁵ (...) apesar de freqüentar desde cedo o cinema, Glauber não parecia ter pelos filmes o mesmo entusiasmo que depois revelaria, a ponto de confessar que não deixaria se influenciar por eles. É que, sem dúvida, seu interesse maior, então, era o teatro (Gomes, 1997, p. 8)".

⁶ O jovem leitor Glauber reunia, em sua biblioteca, literatura estrangeira, Edgar Allan Poe, Charles Dickens, Rudyard Kipling, Stevenson, além do folhetim "As aventuras de Rocambole", de Ponson du Terrail, muito popular à época; e literatura nacional, sua preferência era por Machado de Assis, José Lins do Rego, Jorge Amado, Erico Veríssimo etc.

necessidade de afirmar que não pretende seguir esta ou aquela filosofia, desejando antes, seguir seu próprio caminho⁷.

Destaca-se também seu conhecimento dos assuntos bíblicos, tendo “integrado a Sociedade Evangélica dos Moços do Brasil, onde exercia um papel de liderança, que sempre lhe foi inerente, e já demonstrava vocação política⁸”. O que mais nos interessa aqui é perceber que, desde a juventude, o futuro diretor primava pela autonomia intelectual, e sobre esse relevante traço de sua personalidade chamaremos atenção em vários momentos deste estudo. Ao longo dos anos, muitas mudanças contribuíram para abrandar o otimismo do menino do interior baiano.

Em 1954 a família de Glauber se mudou para Salvador, onde ele aprimorou seu talento como diretor de teatro e escritor, além do contato mais intenso com o cinema⁹. Em 1962, mudou-se sozinho para o Rio¹⁰, e, a partir daí, nem Glauber nem o cinema produzido no Brasil seriam mais os mesmos, pois nascia junto à geração do Cinema Novo¹¹ a urgência por um cinema nacional, em um contexto de efervescência da cultura de

⁷ Em carta destinada ao tio Wilson, confessou: “Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, convém dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele. Nunca serei “superior” como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire, isto não! Podes ficar certo que *procurarei seguir minha própria filosofia*” (Glauber Rocha apud Gomes, 1997, p. 8) (Destaque meu).

⁸ “(...) gostava de se envolver em discussões políticas com os mais velhos. Era apaixonado, exprimindo inconformismo com as desigualdades sociais – inconformismo que o acompanharia pela vida afora – bem como o gosto pela controvérsia e pela polêmica, que também viriam a ser sua marca (Gomes, 1997, p. 12)”.

⁹ Sobre esse período em que estudou no Colégio Central (Colégio Estadual da Bahia), destaca-se: “a criação da revista Mapa, em 1957; a encenação de poetas líricos, sobretudo modernistas, em 1956 e 57, numa série de cinco espetáculos que ficaram conhecidos como *As Jogralescas*; e a constituição, também em 1956, da Sociedade Cooperativa de Cultura Cinematográfica Iemanjá, com a qual dava um passo importante para viabilizar seus ideais de cinema (Gomes, 1997, p. 28)”.

¹⁰ “(...) nesta época as dificuldades de comunicação entre Salvador e o Rio de Janeiro ou São Paulo eram consideráveis, (...) havia a necessidade de suporte financeiro para a realização de filmes (Gomes, 1997, p. 133)”.

¹¹ Em um artigo em 1962, Glauber vicejou: “Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, Ford, ninguém. Nossa cinema é novo não por causa da nossa idade (...). Nossa cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos filmes da Europa. (...) Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes anti-industriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate e filmes para construir um patrimônio cultural (apud Gomes, p. 135)”.

esquerda¹² que despontava nos últimos anos do “colapso do populismo”, culminando com a queda de Jango. Junto aos seus pares, Glauber fez parte desse contexto de forma incisiva, tendo sido detido no episódio por ele batizado de o “octeto da Glória”, quando ao lado de sete¹³ companheiros “levantam uma faixa com dizeres contra a ditadura (Gomes, 1997, p. 188)”, durante a abertura da Conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA), cerimônia que teria a presença do presidente Castello Branco. O período de exceção instituído pelo regime militar foi sentido por Glauber nesse evento. Todavia, muito mais do que a prisão, o que mais lhe afetou foi o exílio, do qual só retornou após quase uma década. Ao retornar, anistiado pelo governo do general Ernesto Geisel, Glauber encontrou o país ainda sob a ditadura, mas desta vez, posicionou-se ao lado do governo, pois acreditava no projeto de abertura, instaurado a partir de 1974. Resultado: passou a ser rechaçado pela maioria da esquerda. Daí por diante, ficou cada vez mais isolado politicamente, sobrando-lhe poucos amigos e parceiros para a realização de projetos como *A Idade da Terra* (1981), que realizou após uma verdadeira saga na busca por recursos junto à Embrafilme¹⁴.

Sobre essa fase de isolamento e desolação, Jean-Claude Bernardet, no tabloide *Luz e Ação*, em 1981, deixou um importante registro em que

¹² “O golpe militar atingiu em cheio os movimentos artísticos que agitavam os jovens em vários pontos do país, embora uma certa inibição do governo Castelo Branco (com tinturas de respeito institucional à livre expressão) houvesse tolerado, dentro de claros limites e sob atenta vigilância, as manifestações da esquerda. Heloísa Buarque de Hollanda registrou essa ambivalência, ao escrever que ‘o efeito principal do golpe militar em relação ao processo cultural não se localizou, num primeiro momento, no impedimento da circulação das produções teóricas e culturais de esquerda (Gomes, 1997, p. 165).’ Entretanto, antes do golpe de 64, além do Cinema Novo, destacou-se nessa cultura também o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), verificando-se nesse contexto uma “consciência revolucionária em marcha entre os jovens (...), sobretudo no teatro, no cinema e na música popular, esta estimulada pelos festivais de TV que estavam na moda e que acabaram revelando nomes como os de Chico Buarque de Hollanda, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé e tantos outros, cabendo destaque para Geraldo Vandré, cuja canção “Pra não dizer que eu não falei das flores” se transformaria no hino da esperança libertadora (Gomes, 1997, p. 167)’.

¹³ Carlos Heitor Cony, Joaquim Pedro de Andrade, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Antônio Callado, Mário Carneiro e Jaime Rodrigues.

¹⁴ A Embrafilme foi uma empresa estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi criada através do decreto-lei N° 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Foi extinta no governo de Fernando Collor, em 1990.

analisava com lisura a posição política de Glauber em reconhecer a contribuição do governo ditatorial para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional,

Eu e muitos rejeitamos essas posições que nos feriam frontalmente. Ele teve a coragem de fazer essas afirmações contra nós que éramos aqueles a quem, na sua imensa solidão, se sentia ligado. É coragem. E estas afirmações, afinal de contas, eram assim tão distantes de nós? Afinal, não namoramos um pouco esse regime militar? A abertura, que é a manutenção e reequilíbrio da ditadura, não nos desafogou um pouco, a nós, intelectuais e artistas? Mas isto tudo nós fizemos comedidamente, sem dar as plenas palavras ao que fazíamos e fazemos, encobrimos os nossos atos com a palavra tática – ou outras palavras equivalentes – que nos justificava (apud Gomes, 1997, p. 318).

Bernardet faz uma autocrítica de sua geração e um pertinente *mea culpa*, numa época em que se confirmou que “Glauber não era a favor da ditadura, mas sim dos militares que queriam acabar com ela”¹⁵ (Gomes, 1997, p. 317). A trajetória de vida de Glauber nos ajuda a entender a cultura de um tempo em que as esperanças de transformação política eram parte de um projeto defendido por setores da sociedade civil

¹⁵ Na época – 1974/75 – “cada elogio aos militares soava como uma traição de Glauber ao seu passado de lutas públicas contra a ditadura, que o escorraçara do país. No fragor da batalha, suas colocações eram cada vez mais formuladas sem habilidade e de forma intempestiva, provocando irritação e represália. (...) Sua quota de amargura aumentou, viveu momentos de intenso sofrimento moral, com reflexos impiedosos na sua saúde, mas saiu do episódio justificado pelo fato de a distensão iniciada por Geisel e à qual ele dera, na área intelectual, o seu apoio pioneiro e temerário, seguiria curso até o fim, com a extinção do AI-5, a concessão da anistia, que possibilitou o retorno dos exilados e o fim das cassações, e a consolidação da abertura, que acabaria permitindo a realização de eleições diretas (Gomes, 1997, p. 317)”. Certamente o projeto de abertura política foi criticado por estudiosos e classificado como intransitivo e conservador. Para Eder Sader (1982), a transição foi intransitiva e também o resultado de um jogo de forças. A passagem da ditadura para a democracia foi controlada, e prevista pelos militares. O regime militar teve a lucidez de antecipar-se aos acontecimentos. Oficialmente, a transição iniciada no governo do general Ernesto Geisel, foi chamada de descompressão gradual e controlada. Esse projeto contaria com a desculpa da recessão mundial — o modelo econômico implementado pelos militares já começava a dar sinais de esgotamento — e com a despolitização da sociedade, que assegurava uma grande distância entre as insatisfações sociais e as oposições políticas. Já Francisco Weffort (1986) denomina essa fase de “política de distensão”. Assim como Sader (1981) qualifica de conservadora a transição que pretendia substituir a ditadura pela democracia. Para ele, “o perfil conservador da transição é imposto, em primeiro lugar, pelo regime que caberia à transição superar. Tudo isso foi definido já no início da “distensão”, que deveria ser “lenta, gradual e segura”, isto é, sem rupturas e sem traumatismos”(Weffort, 1986, p. 86).

(movimentos sociais, movimento estudantil, partidos de esquerda, artistas, intelectuais, operários, camponeses etc.). O que mais nos interessa é ver o reflexo desse pensamento em suas obras e, mais precisamente, entender o processo de consolidação de seu projeto político e estético, que, ao contrário de sua posição partidária, não mudou. O fato de Glauber ter se pronunciado a favor de Geisel não afetou os objetivos de seu projeto. No interior da *Eztétyka da descolonização*, a cultura popular seria sempre protagonizada, inspirando-se em referências simbólicas endógenas, em oposição à cultura da classe média letrada, fascinada com cultura europeia e tão colonizada, quanto o povo que considerava ignorante.

Para ilustrar a principal preocupação do projeto glauberiano, resgatamos uma das muitas polêmicas que envolvem Glauber. Marcelo Rubens Paiva, no suplemento Mais na *Folha de São Paulo*, em 5 de maio de 1996, narra uma situação em que o diretor baiano encontra o ativista político Fernando Gabeira, na ocasião de sua estadia em Cuba, no início dos anos 70.

Fernando Gabeira observava: “Glauber tinha admiração pela guerrilha, que aumentou quando chegou em Cuba. Sentia-se um agente internacional, queria se integrar na luta armada. Tinha uma visão romântica, queria fazer grandes tarefas revolucionárias como cinegrafista (sic), filmar sequestro, ações, um combatente com uma câmera na mão. Queria aderir sem perder seu lado cineasta”. Glauber, pelo contrário, afirmava que Gabeira era quem pretendia induzi-lo a atos como assalto a bancos, para que morresse e desse um mártir importante para a guerrilha. (...) Especificamente quanto à Gabeira, Marcelo Rubens Paiva informou: “Foi na Copélia que Gabeira cobrou de Glauber o filme sobre a revolução brasileira para fazer finanças e divulgar a luta armada, filme para ser visto por milhões, com atores populares como Jack Palance (no papel de Lamarca), Jane Fonda (no papel de Iara Iavelberg, companheira de Lamarca) e música dos exilados Caetano e Gil. “Gabeira você tem Hollywood na cabeça e está me pedindo para fazer o que sempre combati. Você quer meu suicídio”, disse Glauber. Gabeira teria respondido que “você deve se matar como cineasta e renascer como revolucionário”. Anos depois Glauber deu uma entrevista ao *Pasquim* com o título “Gabeira tentou me matar em Havana”. (apud Gomes, 1997, p. 294)

Adotar a estética hollywoodiana representava para Glauber o suicídio de suas ideias. Caso se matasse como cineasta, enterraria o revolucionário, pois cinema e revolução eram duas faces do mesmo projeto, que, ao contrário da ação direta com vistas à tomada do poder, visava combater a dominação imperialista com arte revolucionária, isto é, uma batalha travada no campo das ideias. A estética que daria forma ao seu projeto revolucionário era tão importante quanto o conteúdo de teor político e ideológico, assim, se adotasse a forma do cinema estadunidense invalidaria todo o seu projeto.

O conceito de *Revolução* concebido por esse projeto se caracteriza pelo primado da independência política e da autonomia artística e intelectual. O principal objetivo do projeto glauberiano era denunciar a atualidade do colonialismo cultural, o que fez tanto em suas produções fílmicas, quanto em sua atuação no debate acerca da dependência cultural com seus pares do meio artístico e intelectual. Existia, portanto, um posicionamento ativo, uma postura de ataque contra a manutenção das estruturas de dependência, atualizadas precipuamente pelos representantes do poder orientados pela cultura do colonizador. Em contrapartida, era na cultura popular, mantenedora das tradições que resistiram à padronização da cultura do branco cristão colonizador, que consistia a substancialidade do projeto de Glauber.

Na tradição do *Misticismo* da cultura do povo colonizado, que se manifesta por meio de fenômenos religiosos e da ordem do irracional, perceberemos o elemento regular na obra de Glauber Rocha. A experiência mística identificada nos territórios colonizados é apresentada nas obras, associando à cultura popular uma concepção mágica do mundo e das relações sociais e políticas. Serão selecionados eventos e personagens que representam a materialidade dessa experiência mística na *História*. São exemplos: os rituais da religiosidade afro-brasileira em *Barravento*; o fenômeno do messianismo e a figura de São Sebastião em *Deus e o diabo na terra do sol*; a proteção espiritual do povo de Jardim das Piranhas em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* pelas entidades da Santa e São Jorge; o simbolismo retratado pelas referências sagradas do cristianismo associadas a Porfírio Diaz em *Terra em transe*,

e, a epifania via milagres realizados pelo Pastor justiciero em *Cabeças cortadas*. Em todos os casos o misticismo está relacionado à cultura popular, configurando o que denominaremos de *povo místico*, sujeitado a uma carga de dominação política e submetido historicamente às injustiças sociais e que encontra conforto no amparo espiritual suportado pela experiência mística.

Entenderemos, portanto, experiência mística como aquilo que “une o místico como iniciado ao absoluto como mistério”¹⁶. Para compreender essa experiência é preciso reconhecer, no sentido de aceitar como legítimo, o “domínio da inteligência espiritual”¹⁷, que representa o substrato antropológico da experiência mística na qual se relacionam “o ser na sua finitude e na contingência de sua situação e o dinamismo profundo do movimento de sua automanifestação, ordenado ao absoluto do ser”¹⁸. Esse reconhecimento da experiência mística é identificado nos filmes, em que o predomínio da inteligência espiritual simboliza a valorização da cultura popular eivada de misticismo que se opõe ao domínio da racionalidade como fundamento da ideologia colonizadora. Inteligência não compreendida, aqui, como o uso lógico ou racional do pensamento, mas a capacidade de transcender por meio da experiência mística. Para além da dura realidade colonizada, o povo encontra no divino o suporte para manutenção dos seus vínculos culturais.

¹⁶ “O místico é o sujeito da experiência, o mistério o seu objeto, a mística a reflexão sobre a relação místico-mistério. A derivação etimológica desses termos vem de *myein*=fechar (os lábios ou os olhos) e, metaforicamente, iniciar-se, donde *mystes*=iniciado, *mystikos*=que diz respeito à iniciação, *tamystiká*=rito de iniciação. (H. C. Lima Vaz, 1992, nota 8, p. 530)

¹⁷ “A elucidação antropológico-filosófica da experiência mística implica, pois, necessariamente duas teses fundamentais: a) o espírito como o nível ontológico mais elevado entre os níveis estruturais do ser humano; b) a dialética *interior-exterior* e *inferior-superior* como constitutiva do *espírito-no-mundo*, e que se articula na forma de um quiasmo em que o interior é permutável com o inferior. É nesse lugar ontológico de entrecruzamento dialético do *interior-superior* que o espírito humano é constitutivamente aberto ao Absoluto, e é aí que pode ter lugar a experiência mística. Ela é, em suma, a atividade por excelência da *inteligência espiritual* que é, por sua vez, a forma mais alta da atividade do espírito. É no domínio da *inteligência espiritual* que a contemplação metafísica e a contemplação mística podem exercer-se plenamente. Portanto, somente o discurso antropológico que comprehende em si a categoria do espírito e admite como atos espirituais mais elevados os atos da *inteligência espiritual* é capaz de acolher e explicar adequadamente a autêntica experiência mística”. (Lima Vaz, 1992, p. 498) (Destaque do autor)

¹⁸ Lima Vaz, 1992, p. 500.

O *povo místico*, o conjunto da população, fruto da miscigenação entre brancos europeus, nativos ameríndios e negros africanos, formado numa religiosidade sincrética em que as verdades do colonizador traduziram-se em doutrina, sobrepujando-se e instituindo-se o cristianismo como valor universal, “encontra na mística”, como afirma Glauber, “o seu momento de liberdade”. É na relação do *povo místico* com o mistério, nessa relação de comunhão com a totalidade, por meio da oração, das rezas, dos cânticos, das procissões, das oferendas e penitências, da participação nos ritos celebratórios, nas manifestações eucarísticas, na devoção aos sacramentos, na crença no sobrenatural, em suma, numa espécie de relação de barganha com o divino, que se identifica a experiência mística do povo místico dos territórios colonizados, como uma coluna de sustentação da atividade crítica do projeto glauberiano dirigida ao colonialismo.

A colonização europeia, desde o século XVI, submeteu continentes e civilizações da América Latina, África e Ásia. Em relação à América, bastante referenciada nos filmes selecionados, Eduardo Galeano sintetiza os objetivos da empresa colonizadora:

A América era o vasto império do diabo, de redenção impossível ou duvidosa, mas a fanática missão contra a heresia dos nativos confundia-se com a febre que provocava, nas hostes da conquista, o brilho dos tesouros do Novo Mundo. Bernal Díaz del Castillo, fiel companheiro de Fernão Cortez na conquista do México, escreve que chegaram à América “para servir a Deus e a Sua Majestade e também por haver riquezas”¹⁹.

Nesse vasto império do diabo, no contexto do advento da Expansão Ultramarina, dentro do qual a missão evangelizadora justificou a ação política de invasão territorial atrelada a interesses mercantis, a cultura popular produziu-se à margem da cultura letrada, assimilando singularmente os dogmas católicos alheia a dispositivos teológicos de interpretação. A cultura popular-colonial foi, portanto, caracterizada

¹⁹ Galeano, Eduardo. As Veias Abertas da América Latina: tradução de Galeano de Freitas, Rio de Janeiro, Paz e Terra (estudos latino-americano, v.12). Do original em espanhol: Las venas abiertas da America Latina. p. 11

como uma instituição retrógrada²⁰ que deveria alcançar o status de civilizada em sua adequação ao paradigma europeu.

Com base na constatação de que ainda não sofremos um processo de descolonização cultural, pensamos a importância de atualização do ideário glauberiano, sendo esta uma das motivações que nos conduziu à investigação de seu projeto de emancipação dos povos colonizados, com atenção especial para o Brasil. A visão totalizante que Glauber e seus contemporâneos congregavam sobre a urgência de uma transição política, com maciço apoio popular, orientados por uma ideologia revolucionária, cedeu espaço às lutas fragmentadas dirigidas por grupos conhecidos como minorias (movimento negro, comunidade LGBT, movimento de gênero, movimentos ecológicos etc.). Nas últimas décadas, acompanhamos a inserção do Brasil entre as maiores economias mundiais, e no campo político a consolidação dos valores democráticos foi uma das condições para seu reconhecimento internacional, aumentando o volume de investimentos que reduziram as desigualdades sociais, mais com o alargamento do poder de consumo e menos pela redução da dependência cultural.

A obra produzida por Glauber Rocha é a fonte de onde partimos para investigar o sentido de uma *Revolução* dos povos subdesenvolvidos concebida desde o plano cinematográfico, diferente daquela idealizada pelos representantes da luta armada firmada na ortodoxia marxista. Trata-se de diferenciar um pensamento revolucionário que, com a linguagem cinematográfica, ganhou uma forma revolucionária na qual o

²⁰ Alfredo Bosi (1992) nos ajuda na demarcação da fronteira entre a cultura popular e a cultura letrada: “A cultura letrada é rigorosamente estamental, não dando azo à mobilidade vertical, a não ser em raros casos de apadrinhamento que confirmam a regra geral. O domínio do alfabeto, reservado a poucos, serve como divisor de águas entre a cultura oficial e a vida popular. O cotidiano colonial-popular se organizou e se reproduziu sob o limiar da escrita. A criação popular dispôs de condições de produzir-se: *a)* ou em espaços ilhados vistos hoje, retrospectivamente, como arcaizantes ou rústicos; *b)* ou na fronteira com certos códigos eruditos ou semi-eruditos da arte europeia: na música, nas festas e na imaginária sacra, por exemplo. O romance de cordel, caso de criação de fronteira, é tardio, o que se explica pelos entraves à alfabetização e à impressão em todo o período colonial. Em síntese apertada, pode-se dizer que a formação colonial no Brasil vinculou-se: economicamente, aos interesses dos mercadores de escravos, de açúcar, de ouro; politicamente, ao absolutismo reinol e ao mandonismo rural, que engendrou um estilo de convivência patriarcal e estamental entre os poderosos, escravista ou dependente entre os subalternos” (p. 25).

movimento da consciência era mais importante do que a ação direta, por exemplo, por meio dos sequestros e assaltos. O cinema revolucionário teria a função de expor a estética que dá forma ao substrato social e identitário da cultura popular como numa tentativa de revelar o conjunto de experiências místicas por meio da matéria audiovisual, procurando potencializá-lo com vistas à subversão dos valores do colonizador. O *Misticismo* é o negativo que desestabiliza o poder do racionalismo associado ao projeto colonizador, reproduzido por uma “elite preguiçosa, que refletia sempre uma cultura e uma ideologia colonizada”, como declara Arnaldo Carrilho sobre as divergências de Glauber com a esquerda do partido e a direita ideológica²¹.

Carrilho (apud Pierre, 1996) foi um dos poucos intérpretes da obra de Glauber que identificou a manutenção dos objetivos de seu projeto no que tange à (re)construção permanente do retrato da colonização, destacando que sua “ideologia final” calcava-se na valorização do “misticismo sincrético afro-índio-cristão, nas formas messiânicas do universo primitivo da sociedade brasileira, e no tratamento *livre* de seus mitos” (destaque do autor). O misticismo da cultura popular é expresso tanto por meio da experiência mística referenciada na tradição religiosa do Terceiro Mundo, quanto pela condicionante social da fome que por um lado enfraquece o pensamento, mas por outro revitaliza a força criativa do delírio. Fome-delírio e sonho-irracionalismo são elementos discursivos do projeto vanguardista autônomo e livre do “rótulo de intelectualismo da esquerda burguesa, sua vanguarda era a do subdesenvolvimento” (idem, p. 243), que combinados produzem sentidos sobre o ideal da *Revolução*. Em certa altura, ele entenderá que a fome não será, sozinha, o motor exclusivo da *História*, afirmando que a “falta de razão era o centro da órbita na qual desabrochava a criação artístico-

²¹É o contexto do início dos anos 70, ocasião do conflito de Glauber com a esquerda comunista quando apoia a abertura política do governo Geisel. Este é também o contexto de produção do manifesto *Eztétyka do Sonho*, de 1971, em que o projeto glauberiano separa-se definitivamente, segundo Arnaldo Carrilho: “a) da razão dominante, ou das tipologias norte-americanas, soviéticas, euro-ocidentais e chinesas; b) do cinema ‘engajado’ de origem libertário-terceiro-mundista do tipo de *La hora de los Hornos*, de Fernando Solanas; c) do próprio cinemanovismo sócio estatizante” (apud Sylvie Pierre, 1996, p. 242).

revolucionária” (idem). Estudaremos como os pares “fome-delírio” e “sonho-irracionalismo” são entendidos pelo Glauber.

Glauber Rocha projetou a *mise-en-scène* da história da colonização como parte do projeto revolucionário que objetivava a descolonização cultural, como fundamento para a promoção da autonomia política e o fim das desigualdades sociais. Parte-se do princípio de que, na esfera política, Glauber idealizava à construção de uma cultura revolucionária capaz de romper com as velhas estruturas coloniais. Ele tinha conhecimento do inventário de fatos da *História*, que o esclareceram sobre a ausência de entraves que pudessem representar um rompimento com a dependência gerada pela colonização. O nascimento de uma cultura revolucionária seria a condição para o estabelecimento de rupturas capazes de obstaculizar a atualização do mando, por parte dos colonizadores, e da subserviência, por parte dos colonizados. A cultura revolucionária, sob a forma da arte revolucionária, seria capaz de dar efetividade ao movimento dialético, mas não para igualar-se ao paradigma colonialista com sede de progresso e modernização. A ruptura seria instaurada pelo negativo da cultura popular mística, clandestina desde os primórdios, que sub-repticiamente sempre atrapalhou a institucionalidade integral do projeto colonizador, seja em função de sua insuficiência intelectual, minada pelo delírio da fome, seja pela manutenção de uma ontologia arcaica, amparada justamente pelo condicionante primitivismo religioso que inviabiliza sua ascensão à cultura letrada.

A dialética foi assimilada pelo cineasta dentro da perspectiva do materialismo histórico, tão comum nos anos 60 e 70. Todavia, vamos problematizar o que Glauber chamou de dialética na definição de seu projeto, contrapondo suas ideias com um estudo sobre os conceitos modernos de: revolução, crítica e razão esclarecida. Bajonas Teixeira Brito Júnior²² afirma que nossas relações políticas e sociais nunca foram alteradas. Neste estudo, o autor inquire a aplicação do método dialético de interpretação da realidade brasileira, afirmando que nossas relações

²² Na obra *Lógica do disparate*, 2001.

político-sociais nunca foram alteradas, não se verificando em nossa história um rompimento com a cultura do mandonismo, estabelecida desde as origens coloniais, com a permanência das oligarquias no poder, revezando-se de tempos em tempos, sem nunca ter havido a participação da sociedade nos contextos de transição, inviabilizando o movimento progressivo acionado pelo negativo, tal como é pressuposto pelo materialismo histórico. Em suma, a fórmula importada da dialética não se aplicaria aos trópicos, e o que queremos mostrar é que no conjunto da obra de Glauber também não, pois seu cinema político buscou na tradição do misticismo, e não nas teorias modernas, o elemento que caracteriza seu aspecto revolucionário, negando a influência da estética burguesa e europeia como a maior expressão da ruptura com o modelo colonizador.

O objetivo central desta investigação é, com base na análise da construção estética de Glauber Rocha, identificar o ideal revolucionário em seu projeto político, no qual se revezam permanências e descontinuidades. Assim sendo, a forma para expressar suas ideias era prioridade, ou seja, não era suficiente apenas o conteúdo político da revolução, mas também a forma da revolução, pois “A Revolução é uma Eztétyka”. Caso a forma não fosse elaborada levando-se em conta a singularidade da cultura da colonização, o projeto incorreria no erro de reproduzir os paradigmas importados dos colonizadores, assim como propôs Gabeira em sua tentativa de aplicar o conteúdo do pensamento marxista à estética hollywoodiana. Dessa maneira, a “Estética da Fome” e a “Eztétyka do sonho” representariam a radicalização do projeto de Glauber de romper definitivamente com a dependência cultural, pois a forma do inconsciente era a negação do racionalismo, marca maior da dominação colonial.

A forma revolucionária ganharia contornos de uma estética da ruptura, visando promover a sensação de quebra da linearidade, explorando os recursos tanto da linguagem do audiovisual, seja na composição cênica (personagens e diálogos), seja na estrutura formal do filme (fotografia, montagem, temporalidade, espacialidade etc.), ou ainda na linguagem escrita (roteiros, ensaios, cartas, crítica etc.).

O trabalho de construção da forma da ruptura encontra no *Misticismo* a singularidade que caracteriza a cultura do subdesenvolvimento. O fato é que, na busca pela elaboração de um projeto independente e original, Glauber precisou recorrer à cultura tradicional, para, a partir dela, montar a *mise-en-scène* da *Revolução*, ainda que nessa cultura os elementos revolucionários da tradição ocidental não fossem expressos. O caso é que Glauber não pretendia encenar a *Revolução* para que o povo se orientasse por ela. Antes, a maior revolução seria a emancipação político-ideológica, por meio da independência cultural, mostrando através do cinema o retrato da pobreza e do atraso que a cultura de esquerda preferia estetizar ou explorar demagogicamente. Tratava-se de buscar na tradição mística um canal de comunicação com o público, pela via dos acontecimentos históricos e da tradição popular, e, com base nessas referências culturais, refazer a história usando a imaginação e a fantasia para comunicar nossa substancialidade cultural, e não nos julgarmos pelos óculos do colonizador ou do marxista.

O trabalho de interpretação do projeto político-estético de Glauber Rocha apresenta-se como o desafio da leitura do filme histórico. O trabalho do prof. Alcides Freire Ramos (2002) de investigação da obra “Os Inconfidentes”, de Joaquim Pedro de Andrade, inspirou-nos na elaboração da metodologia do trabalho de interpretação. Segundo Ramos (2002), o filme histórico é uma das formas de trabalho mais instigantes que o historiador pode encontrar em sua relação com o cinema. Essa relação é estabelecida não somente com o filme em si, mas com um trabalho de interpretação da produção de significados realizado ao longo da história, por meio, por exemplo, da crítica cinematográfica. O crítico seria um produtor de significados, porém, suas considerações não são mais legítimas, por exemplo, do que as do espectador. A pesquisa de Ramos (2002) foi fundamental para entendermos a importância de dialogar com outros intérpretes, na intenção de compreender a produção de significados acerca da obra de Glauber Rocha, bem como sua historicidade. No nosso caso, dialogaremos também com a crítica, fundamentalmente com a tradição acadêmica que se dedicou a pensar seu

projeto político e estético. Outra orientação importante é o estudo das “interpretações autojustificadoras”²³, que em nossa pesquisa será recorrente, principalmente porque o próprio Glauber era um crítico dos que mais tematizavam sobre sua obra e sobre a produção contemporânea.

Investiga-se uma obra em que a história política e social da colonização é expressa pela forma cinematográfica. Com base na historiografia tradicional e partindo da relação antagônica entre colonizadores versus colonizados e daquilo que o colonialismo legou aos povos do chamado Terceiro Mundo, Glauber Rocha produz significados para essa história, com vistas a fazê-la desenvolver-se dialeticamente. A cada retorno à historiografia tradicional da colonização, ele se deparava com uma história marcada pela ausência de rupturas e resolve criar suas próprias referências na luta pelo estabelecimento da libertação cultural e de uma transição política.

“A revolução é uma mística” porque foi a partir da cultura religiosa dos povos subdesenvolvidos que Glauber se inspirou para dar forma ao seu projeto político e estético. A questão é pensar a associação estabelecida nas obras entre *Revolução* e *Misticismo*. Glauber se negou a adotar a razão dominadora, representante do pensamento colonialista, como a única capaz de desencadear os processos de conscientização. O cineasta identificou na nossa tradição religiosa – eivada de superstições e afeita a uma interpretação mágica dos fenômenos – a substancialidade cultural necessária para construir seu *cinema místico*. O misticismo da religiosidade popular se opõe ao racionalismo como ideologia justificadora do colonialismo. A experiência mística não carece de fundamentação, não precisa de comprovação, não resulta de experimentos, é sim do plano da revelação, que foge ao controle dos critérios de verdade validados pela razão esclarecida, considerada por Glauber como “razão dominadora”.

²³Segundo Ramos (2002), trata-se de “tentar identificar as estratégias por meio das quais produtores, roteiristas e diretores tentaram construir uma interpretação autojustificadora do filme. (...) Materializam-se, por exemplo, em produtos promocionais feitos com vistas à divulgação da obra, ao lado de entrevistas com o diretor e/ou mais participantes da equipe de criação. Todas essas são formas muito comuns de produção de significados/interpretações autojustificadoras” (2002, p. 52).

Glauber Rocha ratificou a permanência do colonialismo, dentro de uma proposta maior de cultura revolucionária, que dá visibilidade ao desejo incontido de romper com a estagnada condição colonial. Identifica-se sua obsessão pelo movimento, como resultado da influência do funcionamento da estética cinematográfica, que seria o princípio da fotografia em movimento, aliado à sua compreensão filosófica da história pela via do materialismo dialético. Ele era um sujeito agoniado com a estabilidade, por isso o *transe* é uma referência tão importante no conjunto de sua obra, pois é o apelo para a instabilidade da consciência, para o choque dos contrários, do qual emerge uma síntese, ou seja, é o instante em que algo acontece, sugerindo uma ação diante do quadro de permanências e atualizações. O *transe*, por exemplo, representa uma alegoria na qual se materializa a suspensão da razão, com a finalidade de desencadear uma ação, ou seja, simboliza a consternação com a inércia e um apelo à mudança.

Nossa questão de pesquisa é pensar a construção da *Eztétyka da descolonização* com base em elementos místicos e irracionais, originados na tradição da cultura popular. Em outras palavras: como o elemento religioso, representado pela tradição do sincretismo, tanto no Brasil quanto nas nações colonizadas em geral, considerado como a marca do atraso e da alienação, pôde se tornar o elemento central para a elaboração do projeto de independência cultural e transformação política? Como aliar misticismo e descolonização cultural? Partindo dessas questões centrais, outras se desdobram: Qual a interpretação que Glauber faz de conceitos caros à tradição filosófica ocidental, tais como *Materialismo Histórico*, *Revolução* e *Dialética*? Como a tradição acadêmica interpretou o projeto político e estético de Glauber Rocha? Seria possível afirmar que a verdadeira revolução para Glauber seria a valorização da cultura popular mística, como elemento capaz de romper com a cultura burguesa intelectual, envergonhada de suas origens? Poderíamos afirmar que seu cinema político é no fundo um cinema místico, que busca a integração na totalidade da cultura colonizada?

Lançadas as interrogações, apresentamos a estrutura do trabalho, que se divide em duas partes. A primeira com dois capítulos que

fundamentam teoricamente a pesquisa, e a segunda com cinco capítulos, cada um trazendo uma análise fílmica das obras selecionadas. A primeira parte foi nomeada com base na sentença glauberiana “A revolução é uma eztétyka”, na qual são apresentados um capítulo que discorre sobre o conceito de *Revolução* para o projeto político e estético, com destaque para as influências político ideológicas, estéticas e acadêmicas, e, um segundo capítulo que expõe o diálogo com alguns dos principais intérpretes da obra do cineasta, a partir do qual é traçada uma analogia entre os dispositivos de análise dos especialistas e a leitura pretendida pela tese. Na segunda parte, também nomeada com uma frase de Glauber – “A revolução é uma mística” –, concentra-se a maior parte da atividade hermenêutica da pesquisa. Serão cinco capítulos, cada um referente a um filme. Em cada análise fílmica, os elementos que materializam a relação entre *Revolução* e *Misticismo* serão discutidos à luz das prerrogativas estabelecidas pelo próprio projeto político e estético do cineasta.

No primeiro capítulo busca-se nos manifestos de autoria de Glauber, *Estética da Fome* (1963), *A Revolução é uma Eztétyka* (1967) e *Eztétyka do Sonho* (1971), significações que, reunidas, auxiliem na conceituação do que chamamos de *Eztétyka da Descolonização*, expressão que nomeia esse segmento de nosso estudo. Preocupou-se, inicialmente, em definir o sentido da *Revolução* como uma crítica ao colonialismo cultural, que é fundamentado por Glauber com base no materialismo histórico, concebendo o movimento da *História* como dialético. Tudo isso fruto da notória influência da teoria e ideologia marxistas, com atenção especial para o guevarismo. Na sequência, identificam-se as formas delineadoras da cultura revolucionária presentes no trajeto das *Eztétykas* (Fome-Revolução-Sonho), a partir da análise dos termos “fome do absoluto”, “épico-didático” e “sonho libertador”, respectivamente, todos colhidos do discurso glauberiano sobre o fenômeno da *Revolução*. Será dada atenção especial ao estudo do conceito de revolução a partir de autores da filosofia – Hannah Arendt (1988) – e da história – R. Koselleck (2006) –, além de fundamentar a compreensão acerca do método dialético hegeliano e marxiano, auxiliados por Gerd Bornheim (1983) e Raymond Aron (2008). Essa parte da pesquisa é de caráter teórico, com destaque

para a investigação da relação entre *História, Revolução e Dialética*, que encontra em Glauber interpretações que se modificam em contextos de produção diferentes.

Na abertura do segundo capítulo, *Cinema político para um povo místico*, faz-se a revisão da tradição de estudos da obra de Glauber, que chamaremos de “Revisão crítica” das interpretações esclarecidas, considerando esclarecidos aqueles estudiosos que trataram as ambiguidades e dicotomias presentes no cinema de Glauber a partir do horizonte do método dialético. O subtítulo *Revisão crítica das interpretações esclarecidas* consiste em um diálogo com os autores Raquel Gerber, autora de *Mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente* (1982); Ivana Bentes, com os textos: *O devorador de mitos*, In: *Cartas ao mundo* (1997), e *Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha* (2002); Robert Stam, com o ensaio *Tropical Multiculturalism* (1997), e outro estudo que realiza em parceria com Ella Shoat, *A crítica da imagem eurocêntrica* (2006); e os trabalhos de Ismail Xavier, sua tese *Sertão Mar* (1983) e a obra *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993). Nossa revisão também lançará mão da crítica, neste caso, na direção das interpretações esclarecidas, que acabam por produzir um conhecimento fundamentado em teorias generalizantes ao aplicarem categorias de autores renomados no mundo acadêmico, tais como Freud, no caso de Raquel Gerber, ou Deleuze, no caso de Ivana Bentes, na leitura da obra de Glauber Rocha. Ainda nessa direção, propomos como alternativa à adequação do cinema de Glauber a categoria de *cinema político*, que ele próprio reclamou, isto é, um cinema político para um povo místico, que predicamos *cinema místico*. A elaboração teórica do que seria esse cinema político (místico) produzido com base no projeto glauberiano, sustenta-se por meio de uma fenomenologia do misticismo²⁴ manifestado pela cultura popular, representado nos filmes. Assim, da *Revolução do Cinema Novo*,

²⁴ Apoiada em algumas obras referenciais do historiador e fenomenólogo Mircea Eliade, *Mito e realidade* (2011), *O mito do eterno retorno* (1992) e *Imagem e símbolo* (1979), das quais exploraremos principalmente sua definição de “ontologia arcaica”, ou seja, o modo de vida do *homo religiosus*, pertencente às sociedades tradicionais.

passamos à *Revolução do Cinema Místico*, substituindo o “novo” pelo “místico”, na intenção de refletir sobre a relação de entre os contrários, que não resulta numa síntese, sendo que *o novo é o místico*, e vice-versa. Nessa direção, era pertinente aliar história e imaginação na reelaboração dos mitos fundadores da cultura popular religiosa e também impressos pela literatura de nomes caros a Glauber, tais como Euclides da Cunha, Graciliano Ramos (para Glauber: “Mestre das Alagoas”), Jorge Amado, José Lins do Rego e Guimarães Rosa (Para Glauber: “Guima”). Encerrando o segundo capítulo e já apontando para a segunda parte da tese, conclui-se com o subitem “O povo é o mito da burguesia”, outra expressão glauberiana, no qual o povo é fenomenizado pelo *cinema místico*, segmento que intermedia a parte teórica da parte analítica da tese, anunciando sinteticamente a atividade hermenêutica reunida nos cinco capítulos posteriores.

Na segunda parte do trabalho, são realizadas as análises fílmicas do terceiro ao sétimo capítulos. A disposição dos filmes não obedeceu a um critério cronológico, antes nos ativemos à relação identificada entre os filmes, como nos casos de continuidade: entre *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, e entre *Terra em transe* e *Cabeças Cortadas*. A primeira dupla de filmes tem como elo o fenômeno do cangaço e o personagem Antônio das Mortes, além de atentarmos para a ligação geracional entre Corisco-pai e Rosa-mãe (personagens de *Deus e o diabo*) e Coirana-filho (personagem de *O dragão*). Já a segunda dupla expressa o advento da colonização europeia na América Latina, com destaque para a relação dinástica entre Porfírio Diaz, de *Terra em transe*, e Emanuel Diaz II, de *Cabeças cortadas*.

No capítulo III, inspirada na sentença glauberiana sobre o fazer cinemanovista, “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, enuncio o *nascimento da eztétyka da descolonização: com a tradição nas mãos e a revolução na cabeça*, com base na análise de *Barravento*, primeiro longa de Glauber cujas referências à cultura popular mística já são notadas na valorização plástica do modo de vida da aldeia de pescadores de Buraquinho, abalada com o retorno do rebelde Firmino, personagem que

revela o incômodo do jovem Glauber com a inércia gerada pela alienação religiosa.

No capítulo IV, analisamos *Deus e o diabo na terra do sol*, destacando o elemento religioso da fé, utilizado na argumentação sobre a crença revolucionária. A fé cega na mudança impede que o protagonista Manuel, o vaqueiro, diferencie moralmente o bem do mal, sendo sua trajetória o eixo narrativo que ilustra o conteúdo do misticismo, com destaque para a violência, expressos pelo messianismo e pelo cangaço. Desse modo, refletimos sobre o acúmulo dos opostos na relação indistinta entre bem e mal, na qual o movimento dialético não pode ser operado. O princípio dialético pode até ser usado como recurso de linguagem, mas o movimento dialético não acontece efetivamente no enredo, pois a imagem de um tempo despeado de mudança se perfaz da primeira à última sequência, impedindo qualquer alteração na vida do sertanejo tecida pelas mãos do destino.

No capítulo V, damos continuidade à investigação do Sertão, e diretamente de Monte Santo (locação de *Deus e o diabo*) para Jardim das Piranhas (locação de *O dragão*), partimos para a leitura de *O dragão* que retoma a relação entre o bem e o mal, didaticamente dicotomizados na teatralização da luta entre o dragão da maldade – nas figuras do jagunço Mata Vaca, do coronel Horácio e do delegado Matos – contra os santos guerreiros – pelos personagens do cangaceiro, do padre, da Santa e do professor –, numa encenação exemplar da hagiografia de São Jorge, mito da cultura popular. É o triunfo do modelo épico-didático, configurando uma mudança invocada no plano sobrenatural, na qual o jagunço Antônio das Mortes, que em *Deus e o diabo* mata beatos e cangaceiros, volta e também veste das armas de São Jorge, posicionando-se ao lado do povo sob as bênçãos da Santa, numa virada que simboliza o valor revolucionário da conversão espiritual.

No capítulo VI, desembarcamos no território de Eldorado, uma alegoria do Terceiro Mundo latino-americano, cuja espacialidade é panoramicamente captada no filme *Terra em transe*, no qual se destaca o delírio como o elemento revolucionário. No ímpeto de “fazer história”, Glauber adota uma montagem fragmentada e descontínua, radicalizando o

recurso dialético numa hipertrofia do choque, forjando abalos em que concatena a catarse do protagonista Paulo Martins com o transe da terra, desestabilizada pelo golpe instituído pelo ditador Porfírio Diaz. Nesse percurso, o poeta Paulo, personagem que representa os ativistas de esquerda, trafega cambaleante e itinerante entre apoiar o populista Felipe Vieira, representante de um fazer político profanado, posto que apartado dos rituais de atualização do mandonismo colonizador, realizados ceremoniosamente por Dom Diaz no intuito de preservar a sacralidade de seu poder.

No capítulo VII, assistimos à revolução no plano místico por meio do declínio do império de Emanuel Diaz II revelado como milagre no filme *Cabeças cortadas*, transformando a ambição pelo poder em doença que conduz o rei à loucura. O ato heroico fica por conta do pastor justiciero, um místico andarilho que cura o povo pobre e doente e decepa a cabeça dos representantes do poder. Ele representa o sonho do “irracionalismo libertador” e carrega uma foice, instrumento diegético usado na construção metafórica do corte da “velha razão”. Finalmente a transformação acontece, mas não porque o povo toma o poder, e sim porque não reconhece mais Diaz II, instaurando-se o reinado da Santa, coroada pelo pastor sob aclamação dos populares.

A interpretação de cada obra fílmica nesse conjunto do que podemos chamar de *cinema místico-revolucionário*, partirá do princípio de que a investigação histórica se sustenta no movimento histórico em que se encontra a própria vida, por isso sua investigação se diferencia da ciência da natureza, em que se supõem o conhecimento completo do objeto. Na hermenêutica o pressuposto é que toda e qualquer consideração deve ser empreendida com base na consciência do movimento aberto da história a fim de trazer à fala o objeto sem perder de vista a abertura que permite uma pluralidade de vozes²⁵. Portanto, os filmes-fontes, bem como as obras escritas, serão relidos na tentativa, não somente de afirmar as tradicionais versões sobre o filme e seu contexto, mas também buscar entender suas regularidades e descontinuidades,

²⁵Gadamer, Hans Georg. Verdade e Método, 2008.

edificando conceitos imputados pelo objeto, num diálogo profícuo coordenado principalmente pelos estranhamentos percebidos pelo intérprete. O sucesso da atividade hermenêutica dependerá da intimidade com a qual se dará a relação entre a historiadora e a fonte, garantindo não apenas uma fundamentação teórica ou um inventário de categorias da última tendência acadêmica, mas, essencialmente, um trabalho de interpretação que explore as variadas dimensões do objeto do conhecimento. Assim, os conceitos e categorias servirão à interpretação, não sendo a recíproca verdadeira, isto é, o objetivo é interpretar o projeto político e estético de Glauber Rocha e não usá-lo para dar visibilidade à teorias generalizantes.

Nosso trabalho tem o compromisso de dar notoriedade ao projeto glauberiano, compreendendo sua historicidade, abraçando suas contradições e mapeando a teia discursiva, por meio da ausculta da obra, numa investigação sobre a atualidade do colonialismo cultural, revelado por uma *mise-en-scène* em que a experiência mística é historicizada e potencialmente revolucionária.

PARTE I:
“A Revolução é uma Eztétyka”

Capítulo I

A EZTÉYKA DA DESCOLONIZAÇÃO

O problema é o seguinte: o Brasil é uma colônia; colônia que foi despertando lentamente. Suponha que esse processo da consciência é um processo lento (...). (Glauber Rocha, em entrevista concedida à Raquel Gerber em 1973).

Glauber Rocha foi o pensador que ensaiou a *mise-en-scène* de uma *Revolução* contra todas as formas de colonização. A intenção revolucionária, estampada em seus manifestos, críticas e filmes, expressou seu objetivo de materializar o processo de descolonização cultural. Era a consciência que deveria ganhar movimento, era no plano da superestrutura que a mudança haveria de se efetivar, criando condições para uma ruptura definitiva com a forma da opressão político-ideológica e social-cognitiva, legada pelo colonizador.

Glauber militou pela liberdade de criação no campo da produção cinematográfica, refletindo uma liberdade de pensamento e posição política que iam de encontro aos paradigmas tradicionais. Nessa direção, fazer cinema era fazer política. Optou pelo cinema autoral, como oposição ao cinema comercial, “Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária” (Rocha, 2003, p. 36). De modo semelhante, há na história política, de vertente marxista, aquele que se sujeita aos desígnios da classe dominante e outros que preferem resistir aos valores empenhados pela cultura burguesa, existe também no meio institucional do cinema dois lados de tendências ideológicas divergentes: o autor como um criador, que não se submete aos apelos do mercado; e o não-autor como um reproduutor, “disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora” (idem).

Ao cinema não caberia apenas ceder sua linguagem, seus instrumentos, para o processo de conscientização política, ao contrário, teria sua própria forma – a *eztéyka da descolonização* – para expressar o

sentido da ruptura, que objetiva a promoção da consciência política, independente de uma perspectiva partidária. Visto dessa forma, o cinema comercial, representado, por exemplo, na forma do melodrama²⁶ hollywoodiano, estaria domesticando o espectador ao envolvê-lo em uma visão de mundo incompatível com sua cultura e formação.

De todo o debate em torno da oposição criada por Glauber para politizar a distinção entre um cinema revolucionário e seu oponente conformista, o que mais nos interessa aqui é retomar a necessidade permanente do diretor de privilegiar o embate entre posições que contrastam politicamente. Ao assumir uma postura crítica, estaria Glauber julgando qual produção ousou inovar. Entretanto, a tradição que está em questão é a tradição do cinema, representada pelo cinema de artesão (ou comercial), que precisava ser questionada. O cinema de autor, por sua vez, assumiria por um lado o papel de revolucionário, de ruptura com os moldes hollywoodianos, e por outro lado a condição para ser independente era voltar às raízes culturais.

Portanto, criticar não se trata de adotar novos modelos, mas, antes, a inovação corresponderia a uma forma alternativa, assimilando como resistência o retorno às tradições – neste caso, valorizando as origens do cinema nacional na contribuição de Humberto Mauro, no qual, para Glauber, estava o embrião do Cinema Novo – e protestar contra a prática colonialista de importar estéticas, ideias, modelos de pensamento e referências culturais.

²⁶ Sobre o **estilo melodramático**, Glauber critica a construção de personagens patológicos (valorização do plano individual) em oposição aos personagens históricos (valorização do sujeito histórico que abraça a coletividade e as demandas político-sociais): “Se as classes se identificam pela carne e não pelo dinheiro, o cinema comercial ganha sua forma artística ideal no melodrama: personagem patológico, herdado da dramaturgia padronizada dos argumentistas americanos, se opõe com sucesso ao personagem histórico; o personagem histórico, como o próprio autor, é um consciente, despido, objetivo, forte e violento em sua prática (RCCB, p. 38)”. Sobre o melodrama ver também Marc Ferro (2010), “(...) sendo a Revolução, como fenômeno político, globalmente rejeitada pela sociedade norte-americana desde a independência, ela pode desempenhar o papel de catástrofe que dá corpo ao gênero favorito dos publicistas, folhetinistas e cineastas: o melodrama. (...) Nele se encontra sempre a personagem da vítima – de preferência uma mulher e, se possível, uma atriz bonita – um tratamento patético que faz com que o espectador adote o ponto de vista desta; a intriga exige, enfim, peripécias violentas, providenciais ou catastróficas, que não são devidas unicamente às circunstâncias (2010, p. 202)”

1.1 *Revolução* e método: no encalço da *História*

Os guerreiros dormem com a história na cama das revoluções. (Glauber Rocha)

A composição diegética das obras fílmicas de Glauber Rocha é enredada pelo conceito histórico e moderno de *Revolução*. O pano de fundo de suas obras são contextos – elaborados ficcionalmente – mas que se remetem às situações históricas vivenciadas pelos povos dos chamados países de Terceiro Mundo. Sua *mise-en-scène* explora elementos factuais, de onde parte para a construção de territórios imaginários, regidos por uma temporalidade singular, contudo, amparados por experiências históricas ressignificadas, em nome de um projeto de transformação da cultura de dependência. Por meio da teia de relações entre personagens e fatos alegóricos, Glauber elaborou cadeias causais imaginárias, materializadas em imagem e som, configuradas por uma estética correspondente à forma do subdesenvolvimento, na qual a ideia de *Revolução* apresenta-se como crítica ao colonialismo cultural.

A *História* serviu de fonte, de matéria-prima para o cineasta, que retratou em seus filmes a atualidade das origens coloniais. Variadas representações da tradição social, política, econômica e cultural do Brasil e de outras nações subdesenvolvidas foram o ponto de partida para um trabalho de criação. Ele elencou uma série de eventos monumentais da historiografia, selecionando fatos que geralmente retratam contextos transitórios, ou seja, acontecimentos em que há um abalo nas estruturas políticas. São momentos de tensão, que denotam uma força revertida contra a ordem estabelecida, comprometendo a manutenção de instituições tradicionais, são fatos que carregam uma potência convulsiva, num estado permanente de iminência. A montagem das situações exemplares trabalha um efeito de continuidade que explicita uma marcação temporal em que o ponto de virada entre o antes e o depois é sempre adiado. Tal estado de urgência reflete uma busca pelo movimento que, de acordo com Glauber, adviria do método dialético,

como ele classificou em diversas declarações, e que analisaremos com base nestas, e, em especial, fundamentados por seus filmes.

Esse movimento que Glauber chamou de dialético chamaremos de movimento da *História*, numa perspectiva moderna que obedece ao ritmo progressivo e ao formato processual, valorizando o tempo e a historicidade²⁷. Nos filmes, esse movimento da *História* raramente é alcançado. Quando, porventura, se percebe alguma oscilação, comunicando uma mudança no rumo da narrativa, não se faz com base em algum dado material, mas antes, por uma motivação da ordem do sobrenatural. Os filmes tematizam fatos da *História*, mas neles não se identifica uma progressão tradicional, na qual a trajetória dos personagens se transforma no curso do arco dramático, como um início negativo, marcado por uma série de problemas, e que ao final alcança uma reconciliação, agradando o espectador com o esperado *happy end*. Não é dessa forma que vemos os filmes de Glauber, ou seja, os protagonistas agonizam para superar o estado de inércia, como veremos os casos de Firmino, em *Barravento*, Manuel, em *Deus e o diabo*, Paulo Martins, em *Terra em transe*, e o Professor de *O dragão*, que têm a consciência de que as contradições impostas por fatores externos deveriam ser superadas. *Firmino* acredita que a miséria da comunidade é fruto de sua submissão à tradição religiosa. *Manuel* mata o coronel que lhe humilhou, reagindo ao poder de mando, na convicção da justiça feita pelas próprias mãos, mas nem assim sua história é transformada. Paulo tem consciência das mazelas entranhadas na história de Eldorado, tenta

²⁷ Entenderemos o movimento da *História* como a narrativa dialética da história, na perspectiva hegeliana, da qual discorreremos mais detalhadamente, ainda neste capítulo. Segundo o professor José Carlos Reis (2011), para Hegel “a história é um processo, um tribunal, onde o espírito busca o reencontro consigo e que já se realiza a cada instante do processo. O espírito é história em ato. A história não é sem sentido e não é um declínio para o pior, não pode ser caos, sofrimento repetição insensata, catástrofe, errância, mas *um movimento em direção à Razão* (Liberdade) (p. 107) (destaque meu)”. Tal movimento ocorre quando há uma radicalização da negatividade, quando se concebe o pensamento como dialético: “vivo, dinâmico, autocritico e busca a autoconsciência sem se proteger da negação; pelo contrário, não se refugia no dogma”. Na filosofia dialética de Hegel, como nos ensina Reis (2011), a valorização da historicidade é o reconhecimento de que não há História sem movimento: “A história é séria e a tarefa de pensar a vida, e sua narrativa dialética, não desrespeita a historicidade, desenhando um futuro antecipado, uma utopia. (...) A narrativa hegeliana da história ensina a viver reconhecendo experiências vividas e limites, para que se possa avançar”. (p. 108-109)

combater os responsáveis por isso, sem sucesso, sucumbe diante do próprio desespero. *O Professor* é um cético, que tem conhecimento sobre os problemas sociais e políticos que assolam *Jardim das Piranhas*, mas não reage, preferindo manter-se ébrio para não encarar as desgraças que o cercam. As trajetórias desses personagens têm em comum a suspensão do movimento, pois ainda que eles percebam e lutem contra a inércia, nada muda, e eles sempre chegam ao final do mesmo modo como foram apresentados no início. Com exceção de *Antônio das Mortes*, o jagunço convertido pela *Santa*, que se arrepende dos crimes que cometeu contra o povo, unindo-se ao professor para combater o dragão da maldade, na figura do *coronel Horácio*. Tal “mudança” do jagunço acontece pelo contato com a entidade religiosa na figura da *Santa*. Queremos ressaltar, com esses exemplos, que Glauber explicita em sua obra a letargia do tempo em terras colonizadas, numa contraposição ao movimento da *História*, de onde colhe fatos e personagens e os submete à inação.

Glauber dialogou com a *História* e deixou impresso nesse diálogo todos os preconceitos do homem de sua época. O resultado dessa relação é uma “narração filmica da história” e a ressignificação do “saber histórico de base”²⁸. Escreveu a *História* com sua câmera, escolheu os enredos, conheceu personagens da história nos livros e pelos lugares onde passou, construiu personalidades, elaborou a trama das relações humanas que caracterizam as relações sociais, enlouqueceu ditadores, converteu jagunços, fez a *mise-en-scène* do mundo colonizado, com atenção especial ao caso brasileiro. Seu repertório de eventos históricos

²⁸ Os conceitos **narrativa filmica da história e saber histórico de base** são discutidos na obra do prof. Dr. Alcides Freire Ramos, “Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil”, Ed. EDUSC, 2002. Num diálogo com Pierre Sorlin, Ramos (2002) desenvolve a questão do filme histórico. A partir dessa premissa surgem três proposições, que resumidamente listarei: o filme histórico fala, ao mesmo tempo, do presente e inscreve-se numa tradição historiográfica; os filmes históricos são vistos como uma forma peculiar de saber histórico de base. O filme histórico não cria/produz esse saber histórico de base, antes o reproduz e reforça, contribuindo para uma história social do conhecimento histórico; e a última diz respeito à “narrativa filmica da história”, que instaura o polêmico argumento de que toda história é ficção, desdobrando: em que medida é possível diferenciar história e ficção? O trabalho do historiador de ofício não seria igualmente ficcional? (p.34-35). A polêmica se desdobra e a discussão atinge também autores da envergadura de Hayden White, instaurando assim todo um debate sobre a construção da narrativa historiográfica, de que Ramos (2002) se vale para montar seu arcabouço teórico metodológico.

era o de um saber de base que atenderia à construção dos roteiros. Os fatos eram sua matéria prima, e, remontados à luz de sua criatividade, resultavam nas películas. Munido de seus filmes, Glauber comunicava suas ideologias no campo da política, seja a política de Estado, a política partidária, ou a política das relações institucionais do cinema²⁹.

O cinema se torna um espaço de ação política, ganha adjetivos e torna-se um agente do projeto político, torna-se um cinema “revolucionário”, aquele que comunica a ação política revolucionária, com forma própria, que é encenada e transformada em acontecimento, ou seja, um paradigma que deveria servir para nortear outras ações revolucionárias. Esse paradigma está fundamentado em um método que localiza na materialidade da *História*, a fonte de inspiração para a construção de uma *diegese*, onde o Terceiro Mundo é o cenário permanente, perdido numa temporalidade que reúne o passado e o futuro: *aquilo que foi* permanece, e *o que está por vir* já chegou. É, portanto, do repertório de fatos da História que nascem as sequências dos roteiros de Glauber, referências factuais que ganham dimensão ficcional.

Constata-se que a recriação da *História* no plano da linguagem cinematográfica resulta da identificação ideológica de Glauber com o *materialismo histórico*, teoria científica do marxismo, cuja filosofia é o

²⁹ A discussão sobre a importância do Cinema Novo como movimento vanguardista artístico e político não será destaque nesta tese, ainda que em momentos pontuais o movimento seja referenciado. Em “Revolução do cinema-novo”, Glauber atualiza a crítica da produção cinematográfica no Brasil e no terceiro mundo na intenção de pensar conceitos que correspondessem à verdade da condição do colonizado. Seus ataques são direcionados essencialmente ao cinema americano como formato padrão da linguagem cinematográfica, em especial àqueles submetidos historicamente à cultura imperialista, e que a reproduzem, ainda que involuntariamente. O problema maior era a luta para se fazer cinema, pois além do esforço na aquisição de recursos, existia a vontade em se criar uma estética sem precisar da reprodução de modelos importados; e de um conteúdo crítico, comprometido ideologicamente. Logo, a luta para se fazer cinema traduzia-se em uma batalha no campo institucional, pois a dependência do patrocínio, o poder do produtor de cinema e o capitalismo do distribuidor, para Glauber, eram entraves comparados à seca enfrentada pelo nordestino. Em resumo, o cinema-novo será entendido aqui como um método, ou seja, um caminho para se alcançar a consciência revolucionária, um movimento de retorno às origens que oscila entre o reconhecimento e a superação, nas palavras de Glauber “(...) a linguagem que o cinema-novo persegue, a linguagem que dependerá de fatores sócio-político-econômicos para se comunicar efetivamente com o público e influenciar na sua libertação não pretende ser a organização de uma academia, no sentido tão prezado pelos teóricos que precisam de Deus para se salvar, mas proliferação de estilos pessoais que coloquem em dúvida permanente um conceito de linguagem, superestágio da consciência” (Rocha, 1981, p. 117).

materialismo dialético. O mundo material é dialético, isto é, está em constante movimento, caracterizando a compreensão dos fenômenos numa relação recíproca e processual, valorizando a aceleração do tempo e consequentemente das mudanças. Para a ideologia moderna do marxismo, *História* (ciência) e *Dialética* (filosofia) reúnem-se na teoria materialista, na qual a *História* representa a materialidade dos fenômenos, das experiências, dos fatos, que, imbricados dialeticamente, movidos pelas contradições, superam estruturas arcaicas, num ritmo progressivo. Para a teoria científica do marxismo a história é dialética,

O mundo é transformação. Tudo muda. A própria história muda. Os homens estão constantemente inventando novos instrumentos de trabalho, mudam a ordem social, mudam a si mesmos. *O velho é sempre substituído pelo novo*, e cada coisa ao nascer já tem em si o germe de sua destruição. Portanto, não há coisas acabadas, mas um complexo de processos onde as coisas só são estáveis na aparência. (Aranha e Martins, 1986, p. 112) (Destaque meu)

A experiência histórica e o movimento dialético terão centralidade no projeto glauberiano. De acordo com esse horizonte, a consciência do homem, apesar de determinada historicamente, não é passiva, pois essa consciência, que é histórica, também está em movimento. Um dos acontecimentos históricos de maior impacto na criação de Glauber, e do qual foi contemporâneo, é a Revolução Cubana³⁰.

A opção de Glauber pelo *materialismo histórico* é identificada por meio de registros escritos, nos quais Glauber sinaliza suas principais influências. O cineasta estaria interessado no potencial dinâmico e contingente da *História*. Encontrou no *Marxismo* um sistema de ideias, e na *Revolução Cubana* um modelo, que reforçaram suas convicções a respeito da *práxis* revolucionária. Tal identificação de Glauber com o *materialismo histórico* marcou a primeira fase da construção de seu

³⁰ Glauber tornou-se marxista em decorrência da Revolução Cubana. (...) Idealista e empolgado romanticamente (...) com a transformação revolucionária da sociedade, Glauber resolveu, diante daquele acontecimento histórico (...) transformar cada vez mais a sua obra num instrumento de denúncia social, passando a analisar a realidade do Brasil e do terceiro mundo de acordo com o **método da interpretação dialética da história** (...) (Gomes, 1997, p. 357) (destaque meu).

projeto, durante a década de 1960. Nos anos 70 surgiram novas interpretações do fenômeno da *Revolução*, também refletida nas obras, e que veremos mais adiante.

Em correspondência com Alfredo Guevara – amigo e presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) – em 1961, Glauber comparou as *Histórias* do Brasil e de Cuba: “A nossa situação não é muito diferente da cubana, pois o nordeste é um vasto território seco (...), onde milhões de pessoas morrem de fome”. Ao falar da Revolução Cubana, reuniu esperanças de que o mesmo acontecesse em solo brasileiro “somente agora é que nossa juventude começa a ganhar a consciência e organizar uma parede de protesto contra esta democracia escrava dos EUA”. No caso do Brasil, haveria uma urgência em promover nossos próprios referenciais historiográficos.

Somente o banditismo (cangaceiros) e o messianismo (Canudos, Antônio Conselheiro) foram manifestações de protesto social, mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados para o crime, o marginalismo e a barbárie. Agora é que, em Pernambuco, um líder inspirado por Castro, Francisco Julião (esteve em Cuba há pouco tempo), está levantando os camponeses em ligas revolucionárias (Rocha, 1997, p.153).

Em linhas gerais, vemos três casos de nossa história comparados à Revolução Cubana: o *Cangaço* assimilado como banditismo, o *Messianismo*, como barbárie, e as *Ligas Camponesas*. O primeiro e o segundo representavam para ele um tipo de resistência sem direção política, se comparados às *Ligas Camponesas*³¹, cuja liderança era “inspirada por Castro”. Glauber precisava encontrar uma situação

³¹ Em minha dissertação de mestrado – Dos cabras marcados para morrer aos cabras marcados para lembrar: história e construção de sentidos da ditadura de 1964 – discuto acerca da autonomia política e ideológica que marca a formação das Ligas Camponesas, a partir da leitura do documentário **Cabra marcado para morrer (1964-1985)** de Eduardo Coutinho. Ao contrário do que Glauber pensava, Francisco Julião juntou-se aos camponeses após a institucionalização das Ligas, para ser mais clara, ele ajuda uma consolidação das bases que deram sustentação legal à associação, mas essa já havia se constituído originalmente com outro nome, sendo assim, o princípio de organização das ligas emergiu como uma luta necessária e percebida no interior de uma situação de classe. Acesso ao texto: <http://www.memoriasocial.pro.br/documentos/Disserta%C3%A7%C3%B5es/Diss231.pdf>

histórica, em nosso repertório de fatos, que se assemelhasse ao evento cubano, assim, a experiência cubana serviria de paradigma revolucionário. O exemplo das *Ligas Camponesas* era o que mais se assemelhava à experiência cubana, pois havia uma politização do movimento social e referências ideológicas, além de contar com uma vanguarda e uma liderança, neste caso, os camponeses insurgentes capitaneados por Francisco Julião, na época, deputado pelo Partido Comunista. Existia aí uma metodologia da luta, na qual eram esboçadas estratégias e linhas de atuação, diferente dos movimentos messiânicos e do banditismo, caracterizados como primitivos e sem orientação intelectual e política. Paradoxalmente, foram exatamente os movimentos sem direção política que Glauber escolheu, por exemplo, para compor *Deus e o diabo na terra do sol* (messianismo e banditismo) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (banditismo).

A ação revolucionária direta, que resultou na derrocada do governo imperialista pelos guerrilheiros liderados por Fidel Castro, foi referência necessária e pontual para Glauber pensar o conteúdo prático da revolução. Destaca-se a influência das ideias de Ernesto Guevara na formação marxista de Glauber, que relata em 1967: “Estou trabalhando num artigo (...). Usei como ‘temas’ algumas citações do Che no livro *O socialismo e o homem em Cuba*, no que se refere à arte e cultura” (Rocha, 1997, p.304).

A carta escrita por Che e publicada no jornal uruguai *Marcha*, em 1965³², tece considerações acerca da relação indivíduo e massa dentro do socialismo, especificando o caso cubano, e delibera a criação de uma cultura revolucionária que nasça também de uma arte revolucionária. O homem em Cuba é o modelo do *homem novo* que deveria ser formado por uma educação que valorizasse seu senso social em detrimento das vontades individuais, classificadas como alienantes. O homem do socialismo não pode se isolar da sociedade, ele deve contribuir para o sucesso do regime, deve ser formado de modo a adquirir “a consciência total de seu ser social”, desenvolvendo métodos diferentes dos

³² GUEVARA, Ernesto. *O socialismo e o homem em Cuba*, In: *O socialismo humanista*. Tradução Emir Sader, Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, p 23-38.

convencionais. A formação desse novo homem é dirigida pela vanguarda revolucionária, que tem autoridade e assume a tarefa de educar o povo, “o grupo de vanguarda é ideologicamente mais avançado que a massa; esta conhece os valores novos, mas insuficientemente”. A vanguarda responsável pela educação revolucionária é o Partido, por meio das instituições e de uma cultura de autoeducação nos termos da ideologia socialista, na qual as vontades do indivíduo devem corresponder à vontade geral. O nascimento de um *homem novo* inscreve-se em uma conjuntura nova, inaugurada pelo marco histórico da Revolução Cubana, isto é, uma ideologia fundamentada na experiência histórica, negando a referência negativa do passado de dominação imperialista e sugerindo a construção de um futuro de liberdade e desenvolvimento humano e social. O capitalismo e a moral burguesa deveriam ser substituídos pelo socialismo e pela moral revolucionária. Dessa forma, a arte e a cultura também foram revisadas, chamando atenção do contemporâneo cineasta Glauber Rocha, que já mantinha contatos com a Ilha, por meio de amigos como Alfredo Guevara.

Em sua obra, *Revolução do Cinema Novo*, Glauber revela as influências do pensamento guevarista em seu projeto estético de construção de um cinema autoral porque independente, como política de afirmação diante da hegemonia da forma adotada pelo cinema estadunidense. Em 1967, no texto *Revolução cinematográfica*, conclamou a adoção do cinema épico-didático como forma alternativa à “dominação estética, política e econômica do cinema americano”. Ele não definiu o que estava chamando de épico-didático ainda, mas destacou a importância das “vanguardas cinematográficas” como responsáveis pela “organização de uma nova política de produção e distribuição”, numa ação internacional dos cineastas do Terceiro Mundo, reunindo talentos individuais em prol da luta por um cinema que se integrasse ao processo revolucionário contra a opressão da forma imperialista. No mesmo ano, dissertou sobre *Teoria e prática do cinema latino-americano*, na qual confirmou a necessidade de união de esforços entre nações subdesenvolvidas, que produziam cinema na direção de uma luta

internacionalista³³, concepção esta também herdada do guevarismo, que aplicou à política de produção e distribuição de obras fílmicas,

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismo. Existe um problema comum: a miséria. Existe um problema comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problemas comuns (Rocha, 1981, p. 50)

Fazer cinema, nesse sentido, passa necessariamente por fazer política, pois “não existe poder cultural, sem poder político e econômico”, o que indica a demanda por uma junção de esforços dos artistas e intelectuais que sacrificuem seus anseios pessoais em nome de uma prática revolucionária no próprio fazer cinematográfico, que se processa na negação da arte realista. A crítica ao realismo também está presente no texto de Guevara e foi assimilada por Glauber como “puramente capitalista, (...) onde transparece a angústia do homem alienado”.

Comparemos as considerações dos dois revolucionários sobre a necessidade de uma estética revolucionária livre da padronização colonizadora. Primeiro o guerrilheiro cubano:

Mas porque pretender buscar nas formas congeladas do realismo socialista a única receita válida? Não se pode opor ao realismo socialista “a liberdade”, porque esta não existe ainda, não existirá até o completo desenvolvimento da *nova sociedade* (Guevara, 1990, p. 34) (Destaque meu).

Na sequência, o cineasta revolucionário,

³³ “O revolucionário, motor ideológico da revolução dentro de seu partido, se consome nessa atividade ininterrupta que só tem fim com a morte, a menos que a construção se realize em escala mundial. Se seu afã de revolucionário se debilita quando as tarefas mais prementes se realizam a nível local e esquece do internacionalismo proletário, a revolução que dirige deixa de ser uma força impulsora e desaparece numa cômoda modorra aproveitada por nossos inimigos irreconciliáveis, o imperialismo que ganha terreno. O internacionalismo proletário é um dever, mas também uma necessidade revolucionária. Assim educamos nosso povo” (p. 36) (GUEVARA, Ernesto. *O socialismo e o homem em Cuba*, In: *O socialismo humanista*. Tradução Emir Sader, Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, p 23-38).

Em relação aos países socialistas é necessário que as noções de arte realista do século XIX sejam substituídas por noções contemporâneas e que o cinema socialista se livre o mais depressa possível das influências estéticas organizadas pelo mundo ocidental capitalista (...). No momento em que a cultura ocidental capitalista duvida de seus próprios valores, é necessário que o cinema socialista se preocupe com a *nova cultura* e contribua, de forma eficaz, para a batalha internacional dos cinemas revolucionários do mundo capitalista (Rocha, 1981, p. 70) (Destaque do autor).

O desejo por uma *nova sociedade* e uma *nova cultura* foi compartilhado por Che e Glauber, o primeiro pegou em armas e derrubou o governo representante do imperialismo estadunidense em Cuba, o segundo desafiou a lógica de produção e distribuição do cinema americano entranhado na cultura subdesenvolvida. Para ambos, a *Revolução* para o Terceiro Mundo era a luta incansável contra as formas de atualização do modelo colonizador, sendo a arte um modo de formar o indivíduo na cultura socialista, integrando-o ao todo social, na utopia pelo novo, numa ruptura com o passado de dependência e alienação.

Uma arte revolucionária de significado “Épico/Didático” seria uma resposta ao colonialismo cultural, contra o qual Glauber armou seu *front* por meio do cinema de guerrilha, “insisto num cinema de guerrilha como a única forma de combater a ditadura estética e econômica do cinema imperialista ocidental ou do cinema demagógico socialista” (1981, p. 77), que dependeria de uma integração total por parte do intelectual latino-americano, representante da vanguarda, responsável por instruir politicamente o povo. O cinema seria o canal escolhido para apresentar a *Revolução*, ou ainda um método, com a finalidade de fundamentar uma cultura revolucionária, livre dos vícios do esteticismo e da demagogia³⁴.

³⁴Glauber elabora uma autocrítica sobre os aspectos formais dos filmes *Deus e o Diabo...* e *Terra em Transe*, afirmando que eles ainda estariam ligados “aos vícios de uma estética burguesa”. Nessa fase podemos observar o artista profundamente afetado pela busca de soluções práticas, efetivas e urgentes para o problema do subdesenvolvimento, mais especificamente o problema da dominação imperialista, já que de fato os revolucionários cubanos haviam conseguido derrubar o governo de Fulgêncio Batista, “preciso muito de seus conselhos e de uma orientação sua sobre o que devo fazer, do ponto de vista prático, pois não quero perder tempo em atividades inúteis ou pseudo-revolucionárias” (Rocha, 1997, p.305) (Destaque de Glauber).

No encalço da *História*, o projeto glauberiano persegue o rompimento com o passado colonial, voltando-se para um futuro de libertação do subdesenvolvimento. O presente é a luta que busca incessantemente o *novo*, traduzido pelo conceito moderno de *Revolução*. Glauber, como um homem do seu tempo, colheu do conceito de *Revolução* à ideia de mudança, bem característica da ideologia moderna, inaugurada no século XVIII pelas históricas revoluções burguesas.

Poucas palavras foram tão largamente disseminadas e pertencem de maneira tão evidente ao vocabulário político moderno quanto o termo “revolução”, trata-se de uma dessas expressões empregadas de maneira enfática, cujo campo semântico é tão amplo e cuja imprecisão conceitual é tão grande que poderia ser definida como um clichê. No entanto, claro está que o conteúdo semântico de “revolução” não se reduz ao seu emprego potencial como lugar-comum. Revolução alude muito mais a desordem, golpe ou guerra-civil, assim como a uma transformação de longo prazo, ou seja, a eventos e estruturas que atingem profundamente o nosso quotidiano (Koselleck, 2006, p. 61).

O esquema das mudanças de ordem pública operados pelos povos antigos obedecia a um movimento cíclico, “revolução se referia a um retorno, uma mudança de trajetória, (...) que conduzia de volta ao ponto de partida do movimento” (Koselleck, 2006, p. 63). Nesse esquema se sucederiam naturalmente a monarquia, a oligarquia, a democracia, a oclocracia, até o retorno ao início, com a monarquia novamente, “seria impossível romper esse círculo natural”. Koselleck destaca que a concepção de guerra civil não era compreendida pelos antigos como sinônimo de revolução, “(...) desordens sociais e levantes foram entendidos como rebeliões e por isso, reprimidos” (2006, p. 67), e completa citando Hannah Arendt: “Não se dispunha de uma palavra que pudesse designar uma comoção social por meio da qual a população subjugada se tornasse ela mesma a classe dos senhores” (p. 67).

Na obra *Da Revolução* (1988), de Hannah Arendt, a discussão acerca da *Revolução* é uma abordagem sobre o problema das origens, a autora analisa comparativamente a Revolução Francesa e a Americana, e as toma como referenciais para pensar a “tarefa da fundação”, ou seja,

sobre “o estabelecimento de um novo começo”. Tais revoluções indicam o nascimento do moderno conceito de história. A Revolução Francesa se apresenta como modelo de um processo histórico, deixando para traz a compreensão cíclica da antiguidade e assumindo uma tarefa revolucionária, a saber, “encontrar um novo absoluto para substituir o absoluto do poder divino” (p. 31). Esse novo absoluto é marcado pelos ideais de liberdade e igualdade, que na modernidade tornam-se valores universais. O ato de se rebelar e de se revoltar ganha uma nova conotação, pois atravessado pelo discurso moderno de libertação, logo, o que antes era visto como insatisfação popular torna-se mais denso, adquirindo contornos de um novo projeto, um “novo começo”.

(...) Libertação, no sentido revolucionário, veio a significar que todos aqueles que haviam sempre vivido na obscuridade, sujeitos a qualquer que fosse o poder, não apenas no presente, mas através de toda a história, não simplesmente como indivíduos, mas como membros da vasta maioria da humanidade, os pobres e os humildes, deveriam todos erguer-se e tornar-se soberanos supremos da terra (Arendt, 1988: 32).

Libertar-se significava então se tornar autônomo, como diria Immanuel Kant – “sair do estado de menoridade”³⁵. A Revolução ultrapassa os limites da revolta e da rebelião e se apresenta como visão de mundo, não apenas como negação do *Ancien Régime*, mas principalmente como tentativa de superação deste, destinando-lhe um lugar nas profundezas da escuridão da história, em oposição ao novo e ao esclarecido. É com o *Iluminismo* e a *Revolução Francesa* que o conceito de revolução se moderniza e se aproxima do sentido que assimilamos atualmente, “revolução transformou-se, a partir de 1789, em um *coletivo singular*” (Koselleck, 2006:69) (destaque meu).

(...) a revolução cristaliza-se em um coletivo singular, que parece concentrar em si as trajetórias de todas as revoluções particulares. É assim que revolução torna-se um conceito *meta-histórico*, separando-se completamente

³⁵ KANT, I. O artigo *O que é esclarecimento?* nos mostra que o estado de menoridade é sinônimo de heteronomia, ou seja, para o homem crescer é necessário pensar por si próprio.

de sua origem natural e passando a ter por objetivo ordenar historicamente as experiências de convulsão social. Em outras palavras, o conceito adquire um sentido transcendental, tornando-se um princípio regulador tanto para o conhecimento quanto para a ação de todos os homens envolvidos na revolução. O processo revolucionário e a consciência da revolução, despertada por esse mesmo processo e sobre ele retroagindo, tornam-se desde então inseparáveis (Koselleck, 2006:69) (destaque do autor).

Arendt (1988) e Koselleck (2006) pensaram a historicidade do conceito de *Revolução*, ou seja, como e em que momento o conteúdo da ideia de revolução foi alterado na história. O mais importante dessa nova compreensão semântica para nossa investigação é a *Revolução* ser entendida como transformação, isto é, como transição para o novo, e a partir daí são inúmeros os eventos que se inspiraram no modelo exemplar da Revolução Francesa.

Glauber Rocha internalizou o conceito de *Revolução* como aquele capaz de “ordenar historicamente as experiências de convulsão social”, tais como a Revolução Cubana. Em carta enviada a Paulo César Sarraceni, em 1960, Glauber declarou sua urgência em tornar a experiência cubana um exemplo para todo o mundo subdesenvolvido,

Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. (...) Cuba é o máximo. Eles estão construindo uma *civilização nova* no coração do capitalismo (...). Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. (...) Precisamos quebrar tudo (apud Gomes, 1997, p. 358) (Destaque meu).

A Revolução Cubana foi uma experiência revolucionária moderna, ela veio na esteira de uma série de revoluções que se sucederam desde 1789, passando pelo outubro vermelho russo de 1917, considerando-se certamente as particularidades de cada evento. O que esses eventos têm em comum, além da modernidade, seria a superação de uma revolução de ordem política para a revolução social.

Ao cunhar uma fórmula dualista – “toda revolução desfaz a velha sociedade; nesse sentido, ela é social; toda revolução derruba o velho poder; nesse sentido, ela é política” – o jovem Marx formulava também o princípio universal cuja concepção se tornara possível desde 1789 (Koselleck, 2006, p. 72).

Nos filmes selecionados para a análise, é possível perceber no processamento do arco dramático, o paralelismo entre *o velho e o novo*, ainda que o arcaico seja apresentado em sua materialidade e o moderno seja apenas projetado, sem alcançar nenhuma efetividade. Com efeito, há uma apresentação sistemática das instituições políticas arcaicas que sobrevivem no mundo subdesenvolvido, e, o mesmo tempo, nota-se a tentativa de mostrar a ideia de superação do passado de dominação e atraso. O caso é que, em nenhum dos filmes, a ideia e a materialidade da *Revolução* é compatível com as experiências históricas instrumentalizadas por Glauber.

Em cada obra analisada, vemos a incitação à transformação da ordem política estabelecida em favor de uma mudança no campo social. Em *Barravento*, a pacata vida na aldeia de *Buraquinho* é balançada com o aparecimento de Firmino, que retorna da cidade com o objetivo de conscientizar os pescadores da exploração que sofrem por parte do dono da rede (dono do meio de produção, na perspectiva marxista, o burguês); em *Deus e o diabo*, os beatos seguidores de São Sebastião e os cangaceiros liderados por Corisco representam a rebeldia social, que desestabiliza o poder político dos padres e coronéis, factualidade que se repete em *O dragão*, caracterizando a insurgência popular sem orientação partidário-ideológica. Já em *Terra em transe*, há a condução do pretenso processo revolucionário por representantes da vanguarda, como o personagem Paulo Martins, liderança de esquerda que tenta derrubar o símbolo do poder colonial, na figura de Porfírio Diaz, desconsiderando a atuação do povo nesse processo e valorizando o papel dos intelectuais na transformação política para fins de reformas sociais. Dom Diaz ressurge em *Cabeças cortadas* e é guilhotinado pelos protetores do povo (o pastor e a santa), que não foram formados nas fileiras dos partidos de esquerda, sendo antes entidades do imaginário religioso investidos de uma potência

positiva de transformação histórica. Os revolucionários de traços arcaicos, sem orientação política, como Antônio das Mortes e o Pastor milagreiro sofrem as transformações que ocorrem de forma sobrenatural, ao passo que o revolucionário de aspecto secular na figura de Paulo Martins, representa o fracasso do modelo cubano de inspiração marxista, adotado pela esquerda latino-americana, que nunca alcançara a efetividade da mudança histórica.

A opção de Glauber pelo *materialismo histórico* o fez compreender a revolução em seu sentido *meta-histórico*, ou seja, “seu sentido transcendental, como um princípio regulador”, ou ainda, uma espécie de lei universal que se aplicaria também à História do Brasil e dos demais povos subdesenvolvidos, assim como ocorreria em Cuba, onde o velho sistema fora derrubado. É importante ressaltar que a opção pelo marxismo não significa que Glauber estivesse filiado ao partido comunista, ou a qualquer outra instituição de esquerda: “Não pertenço a nenhum partido, a nenhuma organização política, mas filosoficamente sou materialista dialético” (Glauber Rocha apud Gomes, 1997, p. 359).

Numa entrevista a Michel Ciment, do periódico *Postif*, em 1967, Glauber dirigiu sua crítica à insuficiência teórica dos Partidos Comunistas tradicionais latino-americanos e visualizou na figura de Che Guevara o modelo de revolucionário com o qual se identificava: “É o verdadeiro herói épico, nem o intelectual como Paulo [Martins], nem o primitivo como Antônio das Mortes” (Rocha, 1981, p.86). Ainda nessa entrevista Glauber relaciona *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, “Terra em transe é o desenvolvimento natural de Deus e o diabo”, pois os problemas de um país subdesenvolvido permeiam ambas películas, dando uma unidade de sentido para sua obra, e consequentemente para a luta. Segundo Gomes (1997), Glauber estaria reforçando o apelo de Che, “em favor da continuidade da luta revolucionária, para acabar com os privilégios da burguesia na América Latina” (Gomes, 1997, p.246). Nota-se a urgência em tomar a prerrogativa do levante social, resultante de uma conscientização coletiva, como elemento essencial para a efetividade da *Revolução*, haja vista que a guerrilha foi o método que o encantara desde então: “O que Guevara valoriza é que a guerrilha não é

uma aventura romântica, mas epopeia didática, (...), a missão é muito precisa, trata-se de politizar" (Rocha, 1981, p.88). A guerrilha para Glauber deveria acontecer principalmente no campo das ideias, tendo o cinema como veículo de propagação de uma forma revolucionária. Não lhe interessava seguir o mesmo caminho de companheiros como Fernando Gabeira ou Carlos Marighela, configurando-se como resistência armada e filiando-se a uma luta aberta contra o poder militar institucionalizado no Brasil desde 64³⁶.

O que se quer enfatizar é o valor atribuído ao evento da Revolução Cubana, e principalmente o que o acontecimento histórico carrega consigo e que fora absorvido por Glauber. A revolução que se iniciou na *Sierra Maestra* e ganhou proporções internacionais foi uma luta contra um inimigo comum aos povos colonizados latino-americanos: o imperialismo estadunidense. As históricas batalhas entre guerrilheiros cubanos e soldados do exército *yankee* institucionalizam o conflito entre dois lados antagônicos: colonos e colonizados³⁷. A Revolução Cubana foi, portanto, um evento promovido a *coletivo singular* dos povos subdesenvolvidos, que viram na vitória dos guerrilheiros a emergência de um projeto, em princípio nacional, mas que em pouco tempo, e sob a influência das ideias socialistas, transformou-se em um modelo orientador para outras nações sujeitas ao jugo colonial/imperialista.

Em suma, a *Revolução* para Cuba, para o Brasil, para a América Latina e todo mundo subdesenvolvido deveria ser, dentro das expectativas do projeto glauberiano, a luta pela descolonização. A participação da *História* nesse conjunto audiovisual é determinante, pois

³⁶ Há versões que indicam Glauber, na época, assumindo compromissos com a guerrilha. Nada mais falso e irrealista. Ele queria ter nas mãos não um fuzil ou uma metralhadora, mas sim uma câmera de filmar. É óbvio que a ditadura o angustiava e ele se batia por um Brasil democrático, liberto da força do capitalismo internacional, mas não há um único documento (...) que o aponte como adepto da confrontação armada com os militares brasileiros (Gomes, 1997, p.261).

³⁷ Em entrevista concedida a Frederico de Cárdenas e René Capriles, em 1969, Glauber afirma que o INC (Instituto Nacional de Cinema) tinha "visão colonial do cinema, querem que o cinema brasileiro seja imitação do cinema americano e isso não pode ser. O cinema brasileiro, posto que cinema oprimido é o *ponente natural* do cinema dos EUA (Rocha, 1981, p.153)". Destaque meu, ao enfatizar a oposição "natural" entre colonizadores que lutam para manter seu poder estabilizado, enquanto que os colonizados precisam reunir condições para gerar a instabilidade, capaz de instaurar o caos e promover a revolução.

é por meio dela que se pode revelar o retrato fílmico da colonização, especulando sobre o fenômeno da dependência econômica, da desigualdade social e do arcaísmo político, que refletem o pior e mais enraizado dos problemas do mundo subdesenvolvido: a colonização da consciência. Glauber teve a preocupação de deixar registrados seus pensamentos e teorizações a respeito de seu processo de criação, além de politizar o próprio fazer cinematográfico, nos ensaios: *Estética da fome* (1965); *A Revolução é uma Eztétyka* (1967); e *Eztétyka do Sonho* (1971).

1.2 A Revolução entre a razão e o sonho: no trajeto das Eztétykas

Com “Estética da Fome”, de 1965, Glauber elegeu a fome como o “nervo” de uma “sociedade incivilizada”, e inaugurou uma série de ensaios cuja proposta central era chamar atenção para a necessidade de descolonização cultural. Em 1967, Glauber escreveu “A Revolução é uma Eztétyka”, descrevendo um possível caminho para a revolução pela via da arte e da cultura revolucionárias, representada por um cinema épico e didático. E, em 1971, registrou “Eztétyka do sonho”, fundando novas diretrizes para a prática revolucionária, conclamando a ruptura radical com as metrópoles colonizadoras, que ainda atualizavam sua dominação pela via da cultura e da produção de conhecimento, nesse contexto o principal algoz foi a razão, legítima representante do pensamento colonial, ela precisaria ser substituída pela mística impressa no “sonho libertador”. A série de ensaios representa, portanto, um manifesto político, em três momentos da vida de Glauber, são plataformas de seu projeto político e estético.

Sob a égide dos textos *Estética da Fome* e *A Revolução é uma Eztétyka*, Glauber realizou *Deus e o Diabo na terra do sol* (1963), *Terra em transe* (1967) e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968). Nessa fase, verifica-se a necessidade de estabelecer parâmetros historiográficos (como o exemplo da Revolução Cubana) e referências conceituais (materialismo dialético), para fundamentar seu projeto de descolonização, projetado nas obras fílmicas.

Nos idos de 1970, os filmes *Leão de Sete Cabeças* (1970) e *Cabeças Cortadas* (1971) eram seus mais novos lançamentos, caracterizados por uma abordagem que valorizava elementos como o irracionalismo e o inconsciente, enunciados em “Eztétyka do Sonho (1971)”. Nesse contexto a proposta era atacar o racionalismo da tradição ocidental, ou seja, o ideal revolucionário antes ancorado na concepção da história *magistra vitae*, passa a inspirar-se numa perspectiva pós-moderna de crise da metafísica, influenciado pelo surrealismo como base para a crítica à cultura civilizada, a mesma responsável pelo projeto colonizador moderno. Sobre *Leão de Sete Cabeças* explica: “O filme contesta de maneira brutal e honesta a cultura europeia, o cinema, a política. É um filme humilde e insolente. (...) Um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário” (Rocha, 1997, p.390). E sobre *Cabeças Cortadas*: “É o primeiro verdadeiro filme surrealista depois de *L'Âge d'Or*, um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável da tragédia, é um filme irônico (...)” (p.391).

Os ensaios “Estética da Fome”, “A Revolução é uma Eztétyka” e “Estética do Sonho” versam sobre a urgência de ruptura com o pacto histórico outorgado pelas metrópoles às colônias e expõem as contradições que resultam do processo de colonização. Nos dois primeiros textos, nota-se a preocupação em superar o passado de dominação por meio da conscientização, inspirando-se no método dialético para organizar o curso da revolução, na proposição do choque entre o velho e o novo, em favor do nascimento de uma nova ordem. Esse trabalho de conscientização promovido pelo cinema contaria com recursos de linguagem do próprio cinema, como a dialética³⁸. Assim, o

³⁸ O estudioso da estética cinematográfica Noël Burch (2008), na obra *A práxis do cinema*, nos explica que a estrutura da linguagem cinematográfica possui uma organização dialética. Ele analisa parâmetros cinematográficos, como os relativos à decupagem, por exemplo: “A própria natureza desses parâmetros sugere-nos as diretrizes de sua organização dialética (características espaciais e temporais dos *raccords*, relações entre os dois espaços, relações plásticas dos planos entre si). Citemos de passagem os outros parâmetros da decupagem que cabem numa organização deste tipo: tamanho dos planos, ângulo e altura da câmera, direção e velocidade (consideradas no interior do plano) dos movimentos da câmera e dos personagens. (...) a experiência do cineasta (e as tentativas de organizar as durações dos planos como tal, independentemente de seu conteúdo) tem mostrado e que a percepção da duração de determinado ponto está condicionada a sua legibilidade. A

projeto de descolonização implica a manutenção de práticas revolucionárias que recriem incessantemente a ideia de movimento e ruptura, tanto nos textos quanto nos filmes.

1.2.1 A “fome do absoluto” e o método dialético

A Europa é a história feita e nós somos a história por fazer. (Glauber Rocha)

O diagnóstico da fome explica a atualidade do colonialismo. A expressão “fome do absoluto” é proferida pelo personagem Paulo Martins, de *Terra em transe*, após a repercussão do manifesto “Estética da Fome”, publicado em 1965, no qual se identifica, inicialmente, o problema do subdesenvolvimento como fruto da colonização, sempre atualizada, “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes”. Ao entender que o problema do Brasil, como um problema geral das nações que foram colonizadas, Glauber se debateu contra a permanência do “condicionamento econômico e político, que nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência”, e buscou uma forma que abarcasse a totalidade das contradições que produziram os problemas sociais como a fome e a miséria, o subdesenvolvimento econômico, e “o raquitismo filosófico” como indicador da subserviência na esfera da cultura.

O Cinema Novo é destaque no texto “Estética da Fome”, no qual é traçada uma filiação entre os filmes produzidos por Glauber e outros cineastas partícipes do movimento, que adotavam um objetivo em

duração aparente é, *grosso modo*, uma função direta da *legibilidade*: um primeiro plano simples de dois segundos parecerá mais longo do que um plano de conjunto cheio de gente, e com a tela branca ou escura, mais longo ainda. Por isso, a organização das durações *perceptíveis* é afinal tão complexa e necessariamente tão empírica quanto a das elipses; por isso também, esse ou aquele motivo rítmico, medido simplesmente em segundos e em imagens, nunca será percebido como o seu homólogo sonoro, a não ser que consista numa simples alternância de imagens brancas e pretas. Construído com imagens tão pouco complexas, um tal motivo permanecerá como mera visão do espírito, imperceptível enquanto estrutura coerente. (...) Além dos parâmetros relativos à decupagem, existem outros com potencial dialético, em virtude de seu potencial dicotômico” (Burch, 2008, p. 73-75) (Destaque do autor).

comum: fazer oposição à tradição do cinema industrial, visto como produto daqueles que se contentam com a “piedade colonialista”. Isso significava a vontade coletiva – na instituição de um movimento artístico – de negação do modo como a cultura colonizada vinha sendo retratada no cinema, ou seja, um formato que não condizia com o espírito do povo brasileiro, além do forte apelo dado aos dilemas enfrentados pelos povos da América Latina e da África. A filmografia cinemanovista é a vitrine desse projeto, no qual a fome é exposta como conteúdo, fator social resultante da atualidade da colonização; e como forma, refletida na estética dos filmes.

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo (Estética da fome, Rocha apud Pierre, 1996, p. 126)

O método consiste em contrariar a forma tradicional de fazer cinema, que Glauber chama de “mendicância”, para forjar o aparecimento do “outro”, antítese do colonizador, com uma identidade criada pela violência, valorizada moralmente e vinculada ao amor: “O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto à própria violência, porque não é um amor de complacência, mas um amor de ação e transformação”. *Estética da Fome* gera incômodo por estampar as contradições, é aquilo que choca, violentando quem assiste à trajetória dos personagens feios, tristes e famintos, assim, não poupando o espectador do contato com a “cultura da fome”.

“A mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”, característica do homem colonizado. A violência é o comportamento do faminto, que representa a “força da cultura” impressa no horror da barbárie, isto é, a estampa que promove o choque de realidade, tornando a causa social, e, portanto, legítima.

Uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador (compreenda a existência) do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora (idem, p. 129).

Após dado o passo inicial, essa forma de interpretar a realidade do subdesenvolvimento, inscrita na estética adotada pelos cineastas do terceiro mundo, precisaria se processar, “para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome”. Ou seja, há aí, um ritmo progressivo que deveria acompanhar as mudanças históricas, já que a “cultura da fome” imputa ao colonizado a condição de primitivo, deve ele justificar sua ação violenta como um ato revolucionário e como afirmação de sua identidade, como parte de um processo que deverá ser superado, quando não mais a fome debilitar e delirar seus pensamentos.

A força transformadora do amor, pela violência, vai se configurar em fotogramas, por meio do que Luiz Carlos Maciel chama de “transformação do linear em parabólico, ou seja, toda a passagem de uma figura geométrica, a linha, para a outra, a parábola” (apud Gomes, 1997, p. 395). Maciel tenta explicar as concepções radicais de Glauber sobre a matéria de sua forma cinematográfica, que revela também “a sofisticação do pensamento teórico de Glauber”, sendo a linguagem do cinema a sua base para a construção de uma arte revolucionária, de conteúdo revolucionário, configurados por uma “estética da ruptura”, enviesada por um discurso que Glauber classifica como dialético.

É preciso uma ruptura radical com a linguagem do cinema imperialista, *reconsiderar o mundo do ponto de vista marxista* e superar os desvios revisionistas da imitação linguística. Para isto, é preciso estudar vários problemas, entre os quais o mais importante é a relação do plano com a ideia e do signo daí resultante com o sistema de signos que se comunica através da montagem. Cada plano está carregado de informações sonoras e visuais e o que quase sempre se verifica é uma signologia de direita em um plano que pretende ser de esquerda; setores representam segundo diálogos literários da ficção burguesa, efeitos luminosos denunciam ‘*legout boutique*’ de cenógrafos e iluminadores informados por Vogue e

Elle e fotos de vitrines civilizadas; o comportamento físico, moral, sexual e político dos atores revela a estrutura psíquica pequeno burguesa do diretor, a falta de criatividade e de ambição se manifesta através da montagem vazia de planos e contraplanos, donde o tempo e o espaço são gastos refletindo campos visuais, quando um *discurso dialético* provocaria a modificação permanente do objeto demonstrado, sem o qual o discurso é insignificante porque descreve sempre a mesma superfície, ocupando o tempo em um trabalho que conserva a obscuridade (Glauber Rocha apud Gomes, 1997, p.257) (Destaque meu).

Glauber acreditava em um despertar para a consciência revolucionária que se processasse de maneira autônoma, isto é, à medida que o indivíduo entrasse em contato com as contradições do real, e da realidade de sua formação histórica, ele estaria fazendo parte de um movimento dialético, tendo como resultado uma síntese, capaz de superar sua condição anterior de atraso em face do processo civilizatório.

Como um intelectual da América Latina queria inserir-se numa *práxis* para superar suas alienações e atingir uma lucidez revolucionária, ou seja, libertadora. Com esse propósito, pregava a reflexão e a crítica sobre dois sistemas justapostos: a) o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva; b) o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido (Gomes, 1997, p. 358-361) (Destaque do autor).

A *Revolução* seria resultado de um processo dialético, sendo assim o subdesenvolvimento e a cultura primitiva deveriam ser superados, e a influência do colonizador deveria ceder lugar a uma independência cultural do colonizado. Esse tipo de análise seria uma perfeita adequação de leis gerais à situação históricas específicas, por exemplo, a velha fórmula da leitura marxista sobre a triste realidade dos trópicos, tão cara à tradição intelectual latino-americana.

A teoria marxista é herdeira da concepção hegeliana do método dialético. O movimento dialético do ser para Hegel caminha em direção ao absoluto que é a ideia, que representa a unidade entre o conceito e a realidade. “O ser atinge o significado de verdade, quando a *Ideia é a unidade do conceito e da realidade*; ele é, assim, o que a Ideia é” (Hegel apud Bornheim, 1983, p. 47) (destaque meu). Esse processo implica uma

busca pela identidade, em uma tentativa de fundir o que está separado. A equação: tese + antítese = síntese, explica essa trajetória que culmina na unidade entre conceito e realidade³⁹.

Por identidade entende-se a reconciliação entre os opositos, materializados na unidade da síntese. Toda essa compreensão lógica da realidade representa a via racional de acesso ao conhecimento então aceita pela filosofia moderna. O saber absoluto é alcançado de forma processual, obedecendo ao esquema dialético, no qual a razão⁴⁰ passa a ocupar o lugar da fé. Segundo o historiador José Carlos Reis (2011), em sua investigação sobre a filosofia da história em Hegel, “o pensamento dialético não nega a fé, mas a supera/conserva em uma síntese superior” (p. 73), observa-se então, a importância da razão “que governa o mundo”, para o desenvolvimento da marcha do espírito rumo à liberdade, qual seja, o próprio curso da *História*, que na perspectiva hegeliana ganha um sentido, uma finalidade: a consciência de si e para si, do indivíduo e da sociedade, que devem rumar em direção ao absoluto: “Este terremoto filosófico ocidental se expandiu pelo mundo e todos os homens, orientais, africanos, latino-americanos se viram lutando pela sua liberdade, sem perceberem que estavam aceitando e se submetendo ao projeto moderno ocidental” (idem) (destaque meu).

Marx herda a concepção racionalista de Hegel e funda o *materialismo histórico*, mais especificamente procurando valorizar a *práxis*, já que entendia que toda a tradição filosófica do ocidente anterior a ele tinha se preocupado apenas em pensar o mundo, ele, por sua vez pretendia inaugurar uma filosofia que transformasse o mundo. O marxismo, portanto, seria uma filosofia da *práxis*, entendida como, “em geral, a ação, a atividade livre, universal, criativa e auto-criativa, por

³⁹ O primeiro momento desse processo – a tese –, apresenta-se como uma identidade. Mas o que caracteriza essa identidade inicial é que ela traz em si o não-ídêntico, o diferente do idêntico, ou o outro que não o idêntico; desse modo, o positivo só o é aparentemente; pois em verdade, a identidade inicial contém o negativo (Bornheim, 1983:49).

⁴⁰ Segundo H. Arendt (1988, p.31) o “novo absoluto” que substituiu o “absoluto do poder divino”.

meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo”⁴¹.

Segundo Raymond Aron (2003), diferente do idealismo de Hegel, o materialismo de Marx corresponde a sua interpretação econômica da história, com base na análise das estruturas sociais pré-determinadas,

- *O motor do desenvolvimento histórico é a contradição*, em cada momento da história, entre as forças e as relações de produção. (...) a dialética da história é constituída pelo movimento das forças produtivas, que entram em contradição, em certas épocas revolucionárias, com as relações de produção, isto é, tanto as relações de propriedade como a distribuição da renda entre os indivíduos ou grupos da coletividade.
- Essa dialética das forças e das relações da produção sugere uma *teoria das revoluções*. Com efeito, dentro dessa visão histórica, as revoluções não são acidentais, mas sim a expressão de uma necessidade histórica. As revoluções preenchem funções necessárias, e se produzem quando ocorrem determinadas condições (Aron, 2003, p. 201-203).

A teoria marxista das revoluções inspirou gerações de ativistas que derrubaram representantes da *velha ordem*, e apresentaram-se como a vanguarda responsável pela construção do *homem novo*, aquele que critica o passado e funda um novo mundo no futuro. O modelo marxista se encaixa dentro do projeto moderno ocidental proposto por Hegel, em que, segundo Reis (2011), “a verdade se percebe como revolucionária (p. 73)” no contexto em que a “a razão governa o mundo (idem)”. As revoluções são a expressão de uma necessidade histórica porque resultam do processo dialético sofrido pelo espírito em busca da liberdade, “a atividade do espírito é negatividade: ele nega os momentos em que sua liberdade é restringida para passar a momentos em que sua liberdade é ampliada (p. 80)”. Dessa forma, o espírito de um povo livre é consciente de si, e, portanto, autônomo. Para Hegel, é o povo livre; para o marxismo, e seus tributários como Che Guevara, são as vanguardas,

⁴¹A palavra é de origem grega e “refere-se a quase todos os tipos de atividade que o homem livre tem possibilidade de realizar; em particular, a todos os tipos de empreendimentos e de atividades políticas” [...]. PETROVIC, Gajo. 2001. *Práxis*. In: Tom Bottomore (Ed.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. (Trad. Waltensir Dutra) Rio de Janeiro: Zahar, pp.292-6. [1983]

ambas as referências têm a missão de salvar a humanidade que ainda não conheceu a liberdade: “Esta é a missão da Europa germano-cristã: reunir e salvar todos os povos realizando a liberdade universal (p. 85)”, missão esta que foi superada/conservada pela ideologia marxista, com intenção semelhante de fazer *História*.

As teorias revolucionárias são pautadas pelo princípio da dialética e se orientam por modelos de verdade elaborados racionalmente. Mais do que verdades filosóficas, tratam-se de verdades históricas, que permitiram a fundação do projeto moderno de superação/conservação do passado, e de caráter teleológico. Para Hegel, o fim último, o absoluto, será alcançado quando toda a humanidade embarcar no curso da história universal, em que o “Velho Mundo” tem centralidade, norteando o desenvolvimento de outros povos não livres, como os povos da América: “os povos autóctones dessas regiões estão fora da história universal, mas, após a conquista e a colonização europeias, essas regiões passaram a integrar a humanidade”; e da África: “A África não é parte do mundo histórico, não tem história, está no limiar da história universal, pois está fechada no espírito natural” (Reis, 2011, p. 95). O marxismo é também científico, herdeiro das ideias esclarecidas, comprehende a *Revolução* como um processo em que as próprias contradições de cada sistema é que levavam à emergência de um novo modo de produção, sendo o comunismo o sistema que substituiria o capitalismo na ocasião de seu colapso. A *práxis*, empenhada pela classe revolucionária, neste caso o proletariado, surge na teoria marxista como forma de acelerar a efetividade das contradições.

Glauber Rocha acreditava que a Revolução Cubana era um paradigma que deveria orientar a transformação política e social dos países subdesenvolvidos, obedecendo às leis do método dialético. A fome de Glauber era a “fome do absoluto”. Refletindo sobre as considerações de Marx acerca da urgência da *práxis*, podemos aferir o que tanto encantou Glauber nesse sistema de ideias: teria sido *seduzido pela práxis*. Transformar para Glauber era algo urgente, e nesse contexto em especial, em que escreveu a *Estética da fome*, dava sinais de filiação ao pensamento de esquerda que vigorava e do qual participava

ativamente. Essa ação, a *práxis*, associada ao cineasta revolucionário, acontece desde a escritura do roteiro até a finalização e distribuição de suas obras, num processo em que há uma consciência de que esse cinema, esses tipos de filmes produzidos por Glauber e pela geração do Cinema Novo, nos anos 60, seriam armas no campo de batalhas das ideias, contra o inimigo maior: o colonizador, o oponente natural do colonizado e seu principal alvo, aquele que mais do que oprimir política e economicamente, submete nações inteiras ao modelo racionalista, branco europeu, masculino e cristão. Com o tempo, e veremos isso em nossa investigação, Glauber se desprendeu aos poucos das influências teóricas e passou a indagar acerca da serventia dos fundamentos metodológicos, assumindo uma postura cada vez mais livre. O que jamais se alterou foi o alvo a ser atacado por seu projeto político e estético de emancipação da consciência, que objetiva a destruição das verdades históricas produzidas pelo projeto moderno ocidental.

Deve-se atentar para o fato de que a tese de Marx – “Os filósofos apenas interpretaram o mundo de diversas maneiras; o importante, porém, é transformá-lo” (Karl Marx, *Teses sobre Feuerbach*) – quiçá tenha sido absorvida por Glauber, que se encantou com a *práxis*. O cineasta fora capaz de montar um esquema próprio para a efetividade revolucionária, visto que sabia da importância da atitude intelectual para a deflagração da ação política: “A ação política é uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condenada à inferioridade” (Rocha, 1981, p. 12). A *Revolução* deveria ser articulada metodicamente, isso significa que deveria seguir um caminho adequado, a fim de que os objetivos traçados inicialmente fossem alcançados. Esse trajeto estaria materializado no movimento dialético pensado por Glauber como uma superação da cultura primitiva, por meio de uma afirmação identitária, materializada em seus filmes. Nesse sentido, a violência da cultura primitiva equivaleria ao amor, e a cultura civilizada ao ódio. Violentar significa mostrar as contradições, expor os problemas, não compactuando com a forma idílica como se apresentava o Terceiro Mundo no cinema. A afirmação da condição primitiva seria o primeiro passo no enfrentamento e negação do outro civilizado. Nessa fase do projeto glauberiano há o

desejo de superação dessa cultura primitiva, que renasceria com “a consciência de sua própria existência”, como registra no panfleto de 1965.

Arnaldo Carrilho (1996), diplomata e amigo de Glauber, destaca a singularidade de sua perspectiva em relação à dialética,

(...) a pulsão glauberiana tinha sua dialética própria, cujo dinamismo rompe a todo instante com as estruturas binárias que caracterizam a especulação nos últimos 150 anos. Essa pulsão de rupturas sucessivas evoluía e regredia, na conquista de seus próprios espaços de ação e reflexão. No ritmo desordenado dessa trajetória artístico-filosófica, mesclam-se as destruições e reconstruções, as *antinomias e as ambiguidades*; ela comporta tanto a afirmação quanto a ironia de si, tanto dúvida quanto imitação, e níveis metafísicos e existenciais (Carrilho apud Pierre, 1996:236) (Destaque meu).

Partindo dessa orientação, podemos afirmar que o que Glauber Rocha entendia por dialética não coadunava com a clássica definição hegeliana e marxista. A pulsão de rupturas sucessivas que ora evoluem, ora regridem, são apresentadas em suas obras fílmicas como parte do projeto de descolonização cultural, mostrando via película às contradições do mundo subdesenvolvido. As contradições são apresentadas, no entanto o movimento característico da dialética não, pois não se observa nos filmes uma alteração da condição dos personagens que sofrem as agruras do subdesenvolvimento e nem uma conscientização das camadas exploradas efetivada na instituição da luta de classes. Talvez seja por isso que Glauber escolheu as referências factuais do banditismo e do messianismo, em vez das Ligas Camponesas, por entender que os movimentos sem direcionamento político-partidário-ideológico, ainda que destituídos da ação livre que conduz ao espírito absoluto, são mais revolucionários na sua ignorância porque desconhecem o projeto moderno ocidentalizante, gerando entraves para o governo da razão e, consequentemente, obstaculizando a atualização do colonialismo cultural.

Insistimos na proposição de que o projeto glauberiano, por mais que tenha sofrido influência do pensamento marxista, não seguiu a cartilha

do materialismo histórico quando produziu suas obras fílmicas. Ele tinha a “fome do absoluto”, ensaiou o movimento dialético por meio dos recursos da linguagem cinematográfica, mas optou por não se alimentar de ilusões, decidindo-se por mostrar um povo que não era livre para os critérios do colonizador, mas que podia se tornar livre negando tal referencial, por meio da violência ou da visão de mundo mística, que dá as costas para o civilizado e o esclarecido, estes que “sobre nós armam futuros botes”.

Nossa interpretação do projeto glauberiano parte do princípio de que, se aplicarmos às leituras fílmicas o método dialético, entraremos em contradição com o que as obras nos apresentam. O principal problema em adotar o método dialético para a leitura da realidade colonial é a dificuldade em adequar pares em oposição à fórmula: tese + antítese = síntese. No caso de uma nação colonizada, diferente da nação colonizadora, não se verifica a síntese que adequa o real ao conceito via método, porque em vez da unidade sintética, tem-se a anulação da tensão entre os opostos, que se alternam no *jogo da compensação*. Na experiência brasileira não se observa, por exemplo, a superação da condição colonial, pois ainda que a soberania política seja um fato, a dependência econômica ditada pela divisão internacional do trabalho foi e é atualizada, mesmo após o grito de independência, gerando danos para o processo de formação cultural. A colonização cultural é base de sustentação das estruturas de dependência, pois é construída por aqueles que produzem conhecimento e controlam as instituições (leis, educação etc.), que compensam sua vergonha de intelectual subdesenvolvido, importando teorias da metrópole para interpretar a singular realidade colonizada, assim como o fez grande parte da tradição letrada latino-americana, tanto da direita quanto da esquerda.

O filósofo Bajonas Brito Jr (2001), autor do termo *jogo da compensação*, analisa a oposição entre a defesa e a crítica da escravidão, elaboradas por autoridades e intelectuais em fins do século XIX, para pensar como funciona a relação entre os extremos no Brasil. Ao contrário da Revolução Francesa, por exemplo, a novidade da República no Brasil apresentou-se como mais do mesmo. Ainda que as ideias

liberais tenham tido trânsito durante o período colonial e o imperial, elas foram defendidas pelos mesmos indivíduos sustentados pelo regime escravocrata. Existiam aqueles que faziam a defesa da escravidão e outros à crítica. A ideia é pensar a apologia da escravidão como uma eterna ligação com o passado, que na perspectiva liberal modernizante deveria ser superada. No Brasil, o trabalho escravo era entendido pelos apologistas como um dos principais pilares de sustentação do projeto civilizatório, afinal esse é o sistema que garante o acúmulo de riquezas que é o combustível da marcha do progresso. Já a crítica apresenta a instituição da escravidão como símbolo do atraso, do arcaico, sendo a liberdade o elemento modernizador. Esse crítico é o intelectual da periferia (colônia) que descobriu as maravilhas da Europa. O que significa reconhecer-se como dependente da metrópole até no momento de questioná-la.

Essa cumplicidade entre os opositores serve para ilustrar que os apologistas expõem aquilo que os críticos escondem: a escravidão como fundamento da liberdade. No universo da colônia, aparentes mudanças, como o fim da escravidão, não podem ser tomadas absolutamente, tendo em vista que, ao contrário de uma vida livre e autônoma, os ex-escravos permaneceram alijados do processo de modernização que se pretendeu estabelecer no Brasil. A instituição da lei da liberdade foi parte do *jogo da compensação*, que reconheceu a insustentabilidade do trabalho escravo para os novos tempos, gerando um sentimento de inferioridade da classe dirigente, que refletia a cultura da elite oligárquica, junto à opinião internacional, em especial da Europa. A pressão externa foi grande, apresentando-se como negativo, empurrando o Brasil e demais nações colonizadas na direção do progresso. O Brasil foi o último país a abolir a escravidão, além da marginalização dos negros alforriados, ainda que o discurso contemporâneo à Lei Áurea fosse o mais evoluído em termos políticos e jurídicos.

Nesse jogo de mostrar o belo discurso liberal, o saber ornamental do bacharel formado nas universidades europeias, e esconder os efeitos negativos produzidos pelo arcaico regime escravista, convivem a um só tempo o futuro representado pelas avançadas ideias progressistas, na

promessa de ingressar o Brasil na modernidade, e o passado atualizado na manutenção da desigualdade social e falta de oportunidade e de formação aos trabalhadores recém-inseridos no regime assalariado. Ocorre, dessa forma, o que Brito Jr (2001) denomina de *supressão do presente*.

A disparidade que une o ‘retrógrado’ e o ‘moderno’ não junta um ‘antes’ e um ‘depois’ que se revezariam sobre a sucessão temporal. Mas os articula numa reciprocidade tal que o retrógrado é um ‘*retrógrado moderno*’ e o moderno é um ‘*moderno retrógrado*’ (Brito Jr, 2001:65) (Destaque meu).

Brito Jr (2001) determina que uma das características do *jogo da compensação* é o fator temporal, ou seja, ele constata no caso da experiência brasileira (que, para este trabalho de interpretação do projeto político e estético de Glauber Rocha, estenderemos às nações colonizadas, inscritas no Terceiro Mundo) um presente sempre anulado, pois os extremos – passado e futuro – passam a ocupar o centro, inviabilizando um ritmo progressivo, pois, “aquilo que ‘há de vir’ chegou e o que ‘já passou’ nunca foi embora” (2001, p. 41). Como no exemplo da apologia e crítica da escravidão, enquanto na primeira existe uma nostalgia e um romantismo de buscar no passado as glórias da nação, bem como um sentimento de gratidão por toda a riqueza fruto do trabalho escravo, responsável pela inserção do Brasil no rol dos países civilizados; a segunda se apoia nas promessas de ruptura com o arcaico, projetando, a partir das avançadas ideias liberais, um país do futuro, onde os problemas seriam solucionados após a adoção de um moderno conjunto de leis.

Estaríamos nós, os colonizados, alheios ao presente, já que este fora comprimido, daí então não percebermos a existência de dois tipos de presente?

“(…) há um *presente austero* que disciplina, regula e proíbe: selo o passado com um não mais e o futuro com um ainda não. Impede assim o contato direto entre os extremos. Há, porém, um outro presente, mais brando, que não impede mas acompanha, não obstrui mas estimula – não dita de quem é a vez de quem tem que entrar e quem tem que sair. Esse presente não fica como

um muro entre o passado e o futuro que não se contentou em ficar para mais tarde alcançam, sem constrangimentos, um lugar no presente. Este deixa de ser uma dimensão do tempo para vir agora como uma dimensão do passado – ainda presente – e uma dimensão do futuro – já presente” (Bajonas Brito Jr, 2001, p. 41) (destaque meu).

No caso dos territórios colonizados, aplica-se o *presente brando*, pois permite ao mesmo tempo a permanência de estruturas arcaicas convivendo com o discurso compensatório de país do futuro, onde as promessas de salvação servem de consolo àqueles que acreditam no devir. Essa sensação insuportável, acionada no contato com o “nada”, ou seja, já que não se processa a contingência, “nada acontece”, é percebida nos filmes que vamos analisar. Em *Barravento*, Firmino é o personagem que questiona a tradição, que apela junto à comunidade de Buraquinho, para uma recusa ao ciclo de repetições, como vemos na fala do antagonista: “A vida aqui não muda nunca, é sempre no puxa-puxa”, referindo-se ao trabalho mal remunerado e entediante dos amigos pescadores. Em *Deus e o diabo*, Manuel sonha com a profecia do santo *Sebastião*, de que o sertão viraria mar: “O santo não mentiu! Amanhã vai cair uma chuva de ouro, e o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão! Mas só podemos chegar à Ilha se lavar a alma dos pecadores com o sangue dos inocentes”, numa tentativa de adiantar o futuro promissor, recorrendo ao ritual arcaico do sacrifício, invocando a permanência do passado para magicamente alcançar a redenção. No filme *O Dragão*, o delegado Matos sonha em trazer o progresso para Jardim das Piranhas, mas para isso precisaria estabelecer a ordem, reprimindo as manifestações populares, para não espantar os investidores: “Qualquer desordem pode esculhambar o futuro de Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui. O pessoal do sul que vai botar dinheiro, que vai investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência no Nordeste”, assim, vemos o arcaico relacionado à violência, como uma permanência que compromete o progresso do desenvolvimentismo econômico, ou seja, para que o futuro chegue logo, acabemos com a violência por meio da violência. Já o personagem do populista Felipe

Vieira, de *Terra em transe*, nos mostra claramente a preocupação Glauber em especular sobre um curioso presente que não flui, como vemos na fala de Vieira: “Eu recuei várias vezes, adiando problemas do presente para pensar no futuro. Mas se eu transfiro o presente para o futuro encontrarei apenas um futuro acumulado de maiores tragédias. Por isso, temos a necessidade de começara enfrentar agora os inimigos internos e externos de Eldorado!”. É no agora que as coisas acontecem, mas em Eldorado – alegoria do mundo subdesenvolvido, assim como Buraquinho, Sertão e Jardim das Piranhas – o presente é negligenciado em nome da promessa de mudança, que virá só depois.

Nos filmes, veremos com frequência a convivência entre opositos: arcaico e moderno, passado e presente, tradição e progresso, fé a razão, irracionalismo e racionalismo. Para ilustrar melhor essa aproximação dos opositos, Brito Jr (2003) sugere a imagem de uma gangorra, “ela não comprehende o vínculo dos opositos como residindo em uma unidade, nem descobre entre eles algo como uma tensão dialética (Brito Jr, 2003:97)”. Na gangorra os polos se alternam, enquanto A está por cima, B está por baixo, e vice-versa. Retomando nossos exemplos em relação à defesa e à crítica da escravidão, vemos que acontece um “círculo de inversões” ditado por uma “Hierarquia”. Sendo assim, ao final do século XIX no Brasil, cujo contexto fora marcado pela emergência das ideias liberais e republicanas, a crítica da escravidão encontrava-se em alta, enquanto a apologia estava em baixa. Apesar da posição privilegiada da crítica, ela mostrou-se como uma simulação, isto é, “para inglês ver”, pois sua manifestação não garantiu a total supressão da instituição escravidão, que, apesar da Lei Áurea, seguiu existindo no plano da dissimulação, de forma velada, como marca das relações de trabalho que se estendem até a contemporaneidade.

Há uma preocupação em pensar como a crítica está sendo instrumentalizada na análise da experiência brasileira⁴². Ao se deparar

⁴² Bajonas Brito Jr (2001 & 2003) propõe uma epistemologia que construa um saber sobre nossa realidade, assim como Glauber, que negou o cinema tradicional, o autor quer provar que é possível fazer ciência fora da lógica tradicional: “A lógica foi até agora excessivamente alita e desprezou permanentemente seu irmão mais velho, o alógico. (...) É preciso agora tornar o alógico fenômeno, ver como ele se mostra e

com a tradição de pensadores brasileiros, observa-se a presença do método dialético⁴³ para interpretação de nossa *História*. Como já fora apontado, a crítica é um recurso teórico-metodológico que nasce não como uma reação ao centro, mas de dentro deste. A crítica ao modelo arcaico e escravocrata que se instituiu no Brasil não veio para substituir a apologia, foi sim, no interior do *jogo das compensações*, uma maneira de encobrir o atraso pelas elites dominantes, que viam, por exemplo, no trabalho escravo uma instituição que envergonhava aqueles letrados que retornavam da Europa com suas ideias ilustradas. Isso se repetiu na transição do regime monárquico para o republicano, como veremos no terceiro capítulo. Adiantando um pouco, a República foi instaurada não por um movimento político nascido da oposição ao rei, mas como um golpe aplicado por integrantes da mesma classe. As ideias republicanas, em alta na Europa desde o século XIX, representavam o discurso do progresso, sendo que, para compensar o atraso econômico e social e as primitivas práticas políticas oligárquicas, era necessário adotar a retórica em defesa de um Estado liberal, projetado nos moldes da razão iluminista burguesa, com o reforço da filosofia positivista, no caso dos militares golpistas de 1889.

fazer uma ciência sua. Uma ciência disparatada? Que seja! Afinal, se Sócrates vai belo à casa do belo, porque não iremos nós disparatados à casa do disparate? (2001, p. 69)".

⁴³1) seu sentido integrador ('integração'); 2) seu modo processual ('progressivo'); 3) a fonte de seu movimento processual ('tensão renovada') e, por fim, 4) seu caráter cumulativo ('cada etapa cumprida'). (...) 1) os opositos não se mostram inicialmente unificados, mas exteriores aos outros e a si mesmos. Por isso o caminho da dialética é integrador, pois através de sua dinâmica, os opositos interiorizam-se, deixando, com isso, sair livremente a unidade que eles são em si; 2) essa passagem da dispersão para a unidade se cumprirá por intermédio de um processo gradual, progressivo e cumulativo. Tal processo é a via pela qual os opositos mediatizam sua unidade; 3) sendo que a integração progressiva – o processo – necessita de um mecanismo propulsor, será a própria oposição que fornecerá a tensão necessária ao avanço da integração, já que cada oposito desenvolve sua identidade própria, ao intensificar sua diferença com o outro; 4) a referência às etapas cumpridas remete à ideia de que não vamos encontrar uma síntese final e definitiva, embora o processo não seja aleatório, conduzindo sempre a algum tipo de acumulação, alcançando porém, apenas sínteses parciais e não uma totalidade conclusiva. Temos, assim, uma diferença crucial com respeito à lógica (dialética) hegeliana, ou seja, no lugar da grande síntese final, resultados sempre precários e inconclusivos, realimentando permanentemente a negatividade (Paulo Arantes apud Brito Jr, 2001, p.104-105).

O movimento de superação dos opositos está para a dialética assim como o movimento de oscilação (efeito gangorra) está para o jogo das compensações.

A dinâmica da dialética, acionada pela negação, deságua sempre na *Aufhebung*: a superação dos opositos numa síntese em que, ao mesmo tempo, são elevados, conservados e suprimidos. No exame de nossos contrastes, deparamos sempre com um momento que neutraliza o gume cortante das contradições, fazendo-as perder as extremidades afiadas. Não se parece isso com a síntese dialética que nega a autonomia dos opositos? Para nomear essa situação, mais frequentemente emprega-se o termo *compensação* (Brito Jr, 2001, p. 102) (Destaque do autor).

É no *jogo das compensações* que se relacionam os opositos. Brito Jr expõe esse jogo que nos remete às origens pela via da imaginação reprodutiva⁴⁴, isso quer dizer que, a cada ato de recordar e classificar que intencione definir o ser colonizado, institucionaliza-se como uma ‘origem de mundo’, nesse caso a história da colonização, como a fundação da cultura do mando, que estabelece uma hierarquia entre colonizados e colonizadores. A fundação do cosmos é a origem da dominação – ‘origem do mando’. Projeta-se para o futuro o que se recorda deste início de mundo, ou seja, “grandeza é aqui a pátria [origem de mundo] e o padrão [origem de mando] (Brito Jr, 2001:107)”.

Essa origem de mando é, por isso, origem de mundo. Mundo do mando. (...) O retorno é sempre o reencontro que reatualiza a legitimidade atual do mando pela recordação da grandeza de sua origem. (...) A recordação reconta a saga da origem da primeira investidura de mando. O pensamento como tal, enquanto recorda o ultramundo (mundo das ideias) como mundo europeu, tem por tarefa o trabalho de *branqueamento* (Brito Jr, 2001:107).

Não se trata de branquear somente a cor da pele, mas também e principalmente tornar claro o pensamento. “Nessa ordem de coisas, o ‘tornar claro’ que Hegel atribui à essência do pensamento soará para nós como um ‘embranquecer’ (Brito Jr, 2001, 106)”, sendo assim,

⁴⁴Veremos que o papel do delírio será o de fazer emergir – fenomenizar – a imaginação reprodutiva, entendendo essa faculdade como a construção de uma verdade que se quer ter, ao mesmo tempo em que se quer negar.

O trabalho de reconhecimento do pensamento é então um trabalho de branqueamento. A reivindicação desse pensamento nasce da recordação da origem de mando, da necessidade de reatualizar a legitimidade do mando (Brito Jr, 2001:107).

Na busca pelo reconhecimento, misturam-se os sentimentos de fascínio – sustentado por aquele que se considera europeizado – e de vergonha⁴⁵ – manifestado por aquele que se sente acanhado por sua cultura colonizada. Dentro do jogo das compensações, a crítica é exposta (simulada) e a vergonha encoberta (dissimulada) para dar efetividade ao branqueamento das ideias. De acordo com esse movimento, a vontade de progredir e adiantar o futuro tem força equivalente à atualização da legitimidade do mando⁴⁶.

O método dialético, portanto, não atende a uma realidade histórica em que os opositos se acumpliciam, sem opositividade, não gerando sínteses, mas sim a manutenção de tradições arcaicas na política como o mandonismo, que nunca foi superado. Com relação ao mandonismo como fonte de origem do mundo colonizado, tanto Glauber quanto Bajonas Brito Jr, estarão de acordo que o que marca nossa formação é exatamente aquilo do que nos envergonhamos. O mandonismo seria assim historicamente definido como o próprio projeto colonizador, pois a vontade de mandar daqueles colonos, que nada eram na Europa, potencializa-se e ganha materialidade no Novo Mundo. Assim, quem era mandado sente o gosto de mandar, mas continua sob o jugo do rei, descontando (compensando) naqueles servos colonizados todo o sofrimento que seu suserano lhe infligia.

⁴⁵ “Essa vergonha, não pode aqui haver dúvida, está dirigida àquilo que prejudica o vínculo de brancura originário com a Europa – a vergonha da realidade biológica é a vergonha do negro, isto é, em primeiro lugar, vergonha que transforma o branco em brancarão e que, em segundo lugar, se transfere como vergonha do negro (Brito Jr, 2008:111)”.

⁴⁶ “A multidão de projetos que, desde o século passado, têm pretendido fornecer a fórmula do desenvolvimento – seja por meio da alfabetização ou da migração de brancos europeus, através a industrialização ou da militarização, recorrendo ao autoritarismo ou à democracia, definindo-o como obra das bases ou das cúpulas, localizando seu mecanismo propulsor na economia ou na mobilização política, perseguindo por meio da reforma ou da revolução – compartilham todos a mesma vergonha e a mesma fascinação (Brito Jr, 2001, p. 111)”.

A “fome do absoluto” faz delirar o faminto intelectual subdesenvolvido, que sonha com a superação de sua condição. Todavia, estaremos sempre sinalizando que, apesar de Glauber declarar-se materialista histórico e fundamentar parte de sua produção no método dialético, em seus filmes não há o movimento de superação do velho em favor do novo. Foi, portanto, necessária a elaboração de uma forma que correspondesse ao conteúdo histórico, que Glauber chamou de “épico-didático”.

1.2.2 A “cultura revolucionária” e o épico-didático

Creio que a dimensão poética é o maior estímulo do marxismo (Glauber Rocha)

Em “A Revolução é uma Eztétyka”, escrito em 1967, a cultura revolucionária reuniria a preocupação estética, vinculada a uma visão de mundo poética, ao conteúdo ético na forma do anticolonialismo, ou seja, a uma ideologia instrumentalizada para a *Revolução*. O cineasta buscou sistematizar a luta do homem colonizado contra a herança colonial, para tanto era urgente a superação “de alienações e contradições” para se atingir a “lucidez revolucionária”. A superação da herança colonial seria processada dialeticamente. Instaurou-se então, o antagonismo delimitado pela cultura revolucionária, que comportou “dois temas justapostos: a) o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva, e, b) o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido”. Nessa justaposição, Glauber nos permite identificar o rastro do materialismo dialético em seu ensaio, pois, os valores da cultura monárquica e burguesa seriam a referência para o desenvolvimento da cultura primitiva. A cultura colonial deveria influenciar o mundo subdesenvolvido a desenvolver-se, emprestando seu instrumental teórico para que o colonizado pudesse aplicá-lo de modo crítico, entendendo sua situação ao se comparar com *o outro*, que é o colonizador, informando-se sobre sua identidade de colonizado: “os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio

contexto e, em seguida, transportar em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento”. Esse processo foi denominado por Glauber como “dialético da informação, análise e negação”, do qual emerge a “cultura revolucionária”.

A forma épica, de inspiração brechtiana, vinculada à poética marxista, resulta em um projeto que visa promover um movimento da consciência do espectador na ocasião de seu contato com as peças. Segundo Furtado (1995), o teatro épico de Brecht tem como esboçar uma imagem do mundo e dos modelos de convivência entre os homens, que possibilita ao espectador a compreensão do seu meio social, permitindo-lhe dominá-lo por meio da razão e do sentimento. Razão e sentimento são aliados da cultura revolucionária, a primeira é a que garante o caráter pedagógico e social da obra, o segundo refere-se à estética, ao nível das sensações, que para o dramaturgo também poderiam produzir reflexões. O didático para Brecht representa a facilitação da comunicação do sentido da obra, que nesse caso propõe uma mediação social, cabendo à linguagem artística – no caso de Brecht, o teatro; no de Glauber, o cinema – informar uma “imagem do mundo” e os “modelos de convivência”, com vistas a educar para que o público abandone o estado de espectador e participe da ação, tanto quanto os atores em cena.

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês, (...) a intensa identificação emocional que leva o público a esquecer de tudo. (...) O Teatro Épico não combate as emoções: examina-as e não se satisfaz com a sua mera reprodução. Pretende levar a emoção ao raciocínio. As emoções são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento (Furtado, 1995, p. 14).

A perspectiva glauberiana de arte revolucionária de significado “Épico/Didático” de inspiração brechtiana seria uma resposta ao colonialismo cultural, que Glauber traduziu para a linguagem do cinema com a finalidade de fundamentar uma cultura revolucionária, recusando-se ao gênero dramático do cinema industrial. Em *A Revolução é uma Eztétyka*, Glauber entendeu que a cultura revolucionária reuniria a preocupação estética, vinculada a uma visão de mundo poética, ao

conteúdo ético na valorização da cultura colonizada, numa ideologia instrumentalizada para a transformação social e política.

A elaboração da narrativa épica se preocupa em criar referências que, interligadas por uma rede discursiva, constituem uma unidade de sentido, que, no caso do projeto glauberiano, pretendia-se um esboço da identidade do colonizado: “A cultura colonial informa o colonizado sobre sua própria condição”. Ao didático, caberia “alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes e as classes médias alienadas”, e o épico é aquele que “estabelece a revolução como cultura natural” devendo “provocar o estímulo revolucionário (idem)”. O didático teria o caráter científico, e o épico o sentido poético, sendo que os pares não estão dispostos de forma dicotômica, mas sim numa interdependência, como se o didático não pudesse subsistir sem o épico e vice-versa, “a didática sem épico gera informação estéril” e a “épica sem didática gera romantismo moralista”. Esses dois pares se relacionam no interior da cultura revolucionária e “devem funcionar simultaneamente”.

Seduzido pela *práxis*, Glauber viu na cultura revolucionária a possibilidade de desencadear o processo dialético e promover a superação da cultura primitiva.

A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é *revolucionar*, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político, e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica concretizando-se, no mesmo complexo, *História* e *Cultura* (Rocha, 1981, p. 67).

A *História* compõe a cultura revolucionária, de modo que a experiência material instrui sobre determinada identidade, neste caso a identidade do colonizado, que passaria a ter ciência de seu lugar na luta pela descolonização. Seria a *História* o lugar da contingência, o palco das lutas, o espaço privilegiado onde se desenrolam os processos dialéticos, em suma, o lugar da *práxis*. Compreendendo a didática como um espaço científico e o épico como um território da arte, observa-se o surgimento de novos pares: a *História* (*magistra vitae*) estaria, portanto, relacionada à didática, pois nela está reunido o conhecimento – saber

histórico de base – que o colonizado deveria ter sobre sua formação; e a cultura, neste caso a cultura revolucionária, propõe a institucionalização de um *novo absoluto*, valendo-se do caminho da crítica e da linguagem artística a fim de lançar-se à progressão dialética.

O objetivo infinito da liberação revolucionária é proporcionar ao homem uma capacidade cada vez maior de produzir seus materiais e utilizá-los segundo um profundo desenvolvimento mental (Rocha, 1981, p. 68).

Essa capacidade de produzir seus materiais, utilizando-os segundo um profundo desenvolvimento mental, existirá de fato quando o colonizado, bem como “todos aqueles que viviam na obscuridade, sujeitos a qualquer que fosse o poder (...) (Arendt, 1988: 32)”, levantarem-se, assimilando a cultura revolucionária como ideologia, tornando-se assim soberanos. Glauber entendia, portanto, que o sentido da libertação revolucionária passaria necessariamente pela soberania do sujeito histórico esclarecido, sendo assim, não se resumiria a uma mera negação do passado colonial, mas uma superação deste, “a revolução elevará a sociedade subdesenvolvida à categoria de desenvolvida e aí surgirá uma nova necessidade: a ação desmistificadora dos nacionalismos culturais, a ação civilizadora contra mitos e tradições conservadoras”.

O pragmatismo revolucionário de Glauber abriu caminho para sua fascinação pela crítica, assim como fora seduzido pela *práxis*, principalmente em sua primeira fase, nos anos 60, expressa nos filmes: *Barravento*, *Deus e o diabo...*, *Terra em transe* e *Dragão da maldade*. O que vemos em seu desejo de revolução e de dialética é o reflexo da crítica, ao tentar promover a cultura primitiva à cultura civilizada por meio da cultura revolucionária, como analisamos no texto *A Revolução é uma Eztétyka*. No ensaio “Eztétyka do sonho” e nos filmes *Leão de sete cabeças*, *Cabeças cortadas* e *Idade da Terra*, sua intenção ganha contornos mais radicais e exclusivos, passando então a negar o conhecimento racional como via única de acesso ao saber, classificando a razão como dominadora e o irracionalismo como libertador. Existe aí uma negação do modelo embranquecedor, cuja razão é concebida como parte e fundamento do projeto colonizador. Glauber se utilizou do

irracionalismo para fazer a revolução da consciência, sendo esta o principal objetivo de seu projeto político e estético de descolonização.

Apesar da identificação de Glauber com o materialismo histórico, a construção de sua retórica na defesa da *Revolução* via linguagem cinematográfica não apresenta uma síntese capaz de engendrar um movimento que revele a alteração da paisagem histórica. O que os filmes de Glauber nos mostram é o paralelismo de oposições que se acumpliciam e se compensam de acordo com a *supressão do presente* e com o *jogo da compensação*, como vimos no subitem anterior e como veremos nas análises fílmicas, na segunda parte do estudo. A *supressão do presente* é o fenômeno temporal, concernente à cultura colonizada, que explica o anti-movimento da *História* nos territórios da fome, é um mergulho na agonia, causada pelo “tempo despeado de mudança⁴⁷”. Já que as tentativas de mudar, avançar e superar não são suficientes para barrar a permanência do arcaico, compensa-se, antecipando a salvação no plano da promessa e da profecia, ou seja, os prognósticos que alimentam os sonhos dos desesperançados e impotentes, filhos do raquitismo filosófico.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Manuel passa de vaqueiro a beato, e de beato a cangaceiro, mas nenhuma dessas transições é capaz de lhe salvar. O filme termina e ele continua a correr para o mar [origem e telos] em busca de respostas que nem Deus, nem o Diabo, nem ele mesmo [homem] puderam elucidar. O tempo presente na obra ficou suprimido, de um lado, pela atualização do servilismo na figura de Manuel, que obcecado pelo desejo de transformação [revolução] se filia às posições antagônicas [ora o bem, ora o mal] – obedecendo aos critérios de seus respectivos rituais de iniciação – para, por outro lado, antecipar sua salvação.

Em *Terra em transe* (1967), Paulo Martins repete no cenário urbano a odisseia de Manuel, com a diferença de que, e em virtude de sua formação intelectual, reconhece a dominação ideológica, representada nas personagens de Porfírio Diaz e Felipe Vieira, além da tentação que

⁴⁷ Cunha, Euclides. *Os Sertões*. Obra que nos ajudará na leitura da mística do Sertão, que identificamos nos filmes de Glauber. Mais detalhes no próximo capítulo.

sofre pela radicalização da revolução, por meio da luta armada. Todo o filme é conduzido pelo clima de falta de determinação do protagonista, que agoniza no transe para não encarar [dissimular] seu real problema que é decidir politicamente [simular] a posição que vai defender ou atacar. A “fome do absoluto” do poeta ilustra bem o personagem, que deposita suas esperanças em uma revolução política [fascínio] – uma espécie de fé na razão – ao adotar um método, que indicaria a superação do subdesenvolvimento, motivo maior da melancolia [vergonha] do intelectual.

Em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), a conversão de Antônio das Mortes celebra a vontade de revolução como princípio autoral, que na primeira aparição em *Deus e o diabo* se declara submetido aos desígnios do destino e que, por isso, sua missão era exterminar tudo o que ferisse o *establishment* (a Igreja Católica, na figura do padre que persegue o sectarismo religioso na figura de São Sebastião, e o mandonismo, representado pela subserviência de Antônio das Mortes aos donos do poder, ao executar o rebelde social na figura de Corisco). Já na segunda vez que Antônio das Mortes entra em cena em *O Dragão*, novamente a justificação pelo destino entra na ordem do discurso, desta vez para garantir a defesa de São Jorge (Negro Antão) e da Santa. Ora o matador de cangaceiros está do lado da norma, ora prostra-se ao lado das entidades que abençoavam a subversão popular na figura de Coirana, considerado a reencarnação de Corisco, tudo calcado em uma orientação mística.

Em *Cabeças cortadas* (1971), observa-se novamente o tema da reencarnação nas personagens que ultrapassam os limites de um filme prolongando-se a outro. É o caso de Diaz II, ex-ditador de Eldorado que, de modo exemplar, é condenado ao exílio em um castelo medieval, onde sua sanidade ganha sinais de esgotamento a cada milagre realizado pelo pastor que segue desestabilizando o poder em seu feudo. Nesse caso, destaca-se a correlação entre o texto “Eztétyka do sonho” (1971), produzido no mesmo ano do filme. Nota-se, portanto, que a loucura de *Diaz II* e o sobrenatural do pastor milagreiro representam o irracionalismo, não um irracionalismo sem entendimento, mas que não

segue as leis da racionalidade moderna, criando sua própria “lógica”, que, no segundo caso, pode até ser visto como libertador, mas no que se refere aos devaneios do rei, a desrazão veio como castigo.

Os exemplos apresentados, uma prévia do que veremos nas análises filmicas na segunda parte da tese, servem para ilustrar a *supressão do presente e o jogo da compensação* nas obras de Glauber e sua interpretação sobre o fenômeno da colonização, em especial a ausência de mudanças sociais e transições políticas. É um tempo que não passa, um presente suprimido, no qual o desespero da fome deve ser estetizado, compondo um épico em que se forja o movimento, por meio a) do *Barravento*, fenômeno climático, que representa a *Revolução* no filme *Barravento*; b) do fanatismo religioso de Manuel, São Sebastião e Corisco, ambos dispostos ao sacrifício e ao derrame de sangue para impulsionarem seus respectivos movimentos; c) do transe de Paulo Martins, que corresponde ao transe de Eldorado, outra alegoria do terceiro mundo, tão desestabilizado quanto seu protagonista, no entanto, o transe não é suficiente para “fazer *História*”, limita-se a um mero abalo das estruturas, que seguem atualizadas pela manutenção da hierarquia de mando; e, por fim, d) por meio da revelação do pastor milagreiro em *Cabeças cortadas*, que promove o fim do mandonismo, cortando a cabeça do rei, eliminando simbolicamente aquilo que fundamenta a origem de mundo (razão colonizadora).

Cabeças cortadas é o filme escolhido para o recorte analítico que representará uma virada, uma mudança de perspectiva, para o projeto glauberiano. É um filme produzido no momento em que Glauber escreve e divulga *Eztétyka do sonho*, em 1971. Contexto em que o cientificismo do materialismo dialético cederá espaço para a defesa do irracionalismo e do apelo ao inconsciente. O projeto de descolonização radicaliza-se e localiza, no campo da produção do conhecimento, o alvo a ser focado pelo cinema de guerrilha, encarregado de negar a razão esclarecida, e seus derivados, como o instrumental da crítica, em nome da subversão total dos valores do colonizador. É a opção pelo delírio, que se apresenta como alternativa à insuficiência da dialética.

1.2.3 O “sonho libertador” e a opção pelo delírio

O materialismo científico é o princípio do neofascismo. (Glauber Rocha)

Em 1971, foi publicado o ensaio “Eztétyka do sonho”, que surgiu como contraproposta às tentativas racionais de se chegar à *Revolução*, nesse contexto, para Glauber, “a ruptura com os *racionalismos colonizadores* é a única saída (apud Pierre, 1996: 136) (destaque meu)”. A essa altura, Glauber estaria decepcionado com os rumos políticos que a resistência à ditadura militar havia tomado. Para ele, a liberdade deveria estar acima de qualquer compromisso partidário ou ideológico, e tal liberdade seria alcançada somente pelas vias artística e mística, portanto sem os esquemas pré-concebidos ditados pela razão iluminista.

As conclusões dos relatórios dos sistemas capitalistas encaram o homem pobre como um objeto que deve ser alimentado. E nos países socialistas observamos a permanente polêmica entre os profetas da revolução total e os burocratas que tratam o homem como objeto a ser massificado. A *maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas*. São pessoas que têm uma aproximação mais sensitiva e menos intelectual com as massas pobres (apud Pierre, 1996: 134) (destaque de Glauber).

Aqui, Glauber destoa de sua defesa de uma atitude intelectual para promoção da ação política, sinalizada nos manifestos anteriores, nos quais a influência do materialismo histórico era mais contundente. Nesse contexto de início dos anos de 1970, Glauber se concentrou na relação arte, mística e revolução, e no ensaio “Eztétyka do sonho” passou a encarar a razão ocidental e sua logicização como um entrave para a *Revolução*. A partir daí a razão seria considerada opressiva e dominadora, e deveria ser abandonada para dar lugar ao sonho e ao “irracionalismo libertador”.

A arte revolucionária deveria se desenvolver continuamente no Terceiro Mundo, encarando as repressões do racionalismo. “Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão

conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado desse vício colonizador" (Glauber apud Pierre, 1996: 135). A razão da direita é representada pela aliança entre a ordem e o desenvolvimento, enquanto a razão da esquerda confunde-se com o paternalismo. Por mais que a esquerda quisesse transformar o mundo, não conseguiria enquanto não abandonasse a razão burguesa europeia.

As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao processo inútil de responder à razão opressiva com a *razão revolucionária*. A revolução é *antirrazão* que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a *pobreza* (apud Pierre, 1996: 136) (destaque de Glauber).

A "lucidez revolucionária" deveria ser substituída pela "mística", numa subversão dos valores ocidentais, por meio da negação da cultura legada pelo colonizador. A pobreza é da ordem do irracional, logo, não pode ser compreendida por aqueles que a interpretam racionalmente. Para Glauber, a pobreza possui uma carga de autodestruição que afeta o indivíduo psiquicamente, impelindo-o a uma interpretação mística da realidade.

Desdobra-se a partir daí outra questão relevante, a incompatibilidade entre razão e misticismo, e, percebendo isso, Glauber reforçou ainda mais a urgência de se tomar o irracional como referente, abandonando a razão dominadora: "A *razão* dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime a bala. Para ela, tudo que é irracional deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política" (apud Pierre, 1996: 136) (destaque de Glauber). Nessa passagem, o cineasta reforça em linguagem escrita tudo o que produziu pela linguagem cinematográfica, desde *Barravento* (1962), passando por *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967), *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), *Leão de sete cabeças* (1970), *Cabeças cortadas* (1971), até seu último filme *Idade da terra* (1981). Mesmo antes do ensaio – Eztétyka do sonho –, as obras fílmicas já se encontravam revestidas de misticismo, inspirado nos elementos oriundos da religiosidade e do irracionalismo. "A revolução como

possessão do homem que lança sua vida rumo a uma ideia é o mais alto astral do misticismo". O misticismo religioso e o irracional são concebidos em favor do ideal revolucionário. Até que ponto se pode afirmar que toda a energia concentrada – nos rituais, nas orações, nas procissões, nos símbolos, no sacrifício, na irracionalidade, no transe, enfim, nas representações que não se pautam por um caminho lógico – deveria ser canalizada para a *Revolução*? Não seria por isso, talvez, que ele acreditasse que a *Revolução* deveria se dar sob a forma de possessão?

As revoluções fracassam quando essa possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (apud Pierre, 1996: 136) (destaque de Glauber).

Método e ideologia são ferramentas da ordem do racional e não são capazes de produzir signos de luta que estimulem o processo revolucionário. Possessão e misticismo em contrapartida são vistos como transcendentes, devendo assim, do ponto de vista da lógica, ser abandonados, pois imputam ao homem a condição de menoridade, ou seja, de heteronomia da vontade, haja vista que quem é tomado por uma possessão não está no controle de suas faculdades. Glauber interpretou irracional como libertador, visto que se opõe ao racional opressor, "este misticismo é a única linguagem que transcende o esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora".

O projeto iluminista delegou ao conhecimento o poder de desencadear a mudança, sendo a razão o principal vetor da *Revolução*. No lugar da razão Glauber escolheu a *Mística*,

Para mim, é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção do mito original de minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu

momento de liberdade (Glauber apud Pierre, 1996, p. 137).

O “sonho libertador” seria a outra face da revolução, pois era oriundo da história e da cultura subdesenvolvida, seria ainda aquele que fenomeniza o misticismo que marca a cultura do colonizado. Em vez de apostar nos preceitos iluministas, Glauber enxerga na mística um potencial para a crítica, pois é a partir dela que o colonizado elabora seu momento de liberdade, entendido, portanto, como libertação dos valores colonizadores. O sonho seria um espaço da liberdade, ou seja, o lugar do inconsciente, ambos reúnem as condições necessárias para a instabilidade das consciências, o famoso *transe* dentro do projeto glauberiano, ou seja, a potência subversiva como *Revolução*.

Nos textos *Estética da fome* e *A Revolução é uma Eztétyka*, Glauber concebeu a cultura revolucionária como síntese da oposição entre a cultura primitiva e a cultura civilizada, sendo assim, por um lado a cultura revolucionária não deveria mais se identificar com o primitivismo colonial, e por outro a cultura civilizada serviria de direção para a efetivação da independência cultural. Dessa forma, já seduzido pela *práxis*, ele explicitou seu fascínio pela cultura revolucionária, que brota do interior da cultura primitiva e almeja o *status* de cultura civilizada.

Em *Eztétyka do sonho*, temos uma sobrevalorização do elemento místico, mas o referente ao qual esse elemento se opõe é a razão. Para existir o irracional, deve haver o racional; ou ainda, é por meio do irracional que a *Revolução* acontecerá. Por mais que Glauber se esquivasse do racionalismo, não conseguiu se livrar dos referentes que fundam a cultura do colonizador e, consequentemente, a do colonizado, indo além, sua própria concepção de *Revolução* fundamentou-se na história do ocidente e ganhou expressão moderna com a Queda da Bastilha, em 1789.

No trajeto das *Eztétykas* de Glauber, percebe-se uma virada metodológica, que será determinante para análise do conjunto dos filmes selecionados. A operacionalidade do método dialético se enfraquece e

cede espaço para opção pelo delírio, que surge aqui como alternativa ao mecanismo racional de elaboração da cultura revolucionária.

O que se pode concluir nesta primeira etapa de discussão é que a superação da condição colonial era um sonho que Glauber vivenciava acordado. A superação dessa condição seria alcançada pela *Revolução*, que aconteceria não pela via da razão esclarecida, mas com o desafio subversivo do “sonho libertador”, que pode ser manifestado tanto nos fenômenos místicos, tais como as possessões, quanto em atitudes irracionais. Nesse sentido, parte-se do pressuposto de que o método dialético é insuficiente na leitura fílmica da obra de Glauber Rocha.

Capítulo II

CINEMA POLÍTICO PARA UM POVO MÍSTICO

(...) não tenho medo de nenhum lugar onde a velha razão está sendo substituída pelo sentimento total do homem e do mundo.

(Glauber Rocha, 1971)

A imaginação dinâmica de Glauber – dinâmica para não usar o termo quase vazio dialética – não aceita reduções. (Teixeira Coelho, Folha de São Paulo, 22 de agosto de 1982).

O conjunto da obra de Glauber Rocha dá forma a um projeto político que tem por ideologia a difusão da cultura revolucionária. O objetivo é promover, por meio de sua *Eztétyka*, primeiro uma sensação de estranhamento em relação ao outro, dotado da racionalidade opressora, e segundo o sentimento de autorreconhecimento, isto é, uma percepção daquilo que nos singulariza culturalmente. Entretanto, não se tratava de exibir filmes com discursos, proferidos por personagens-retrato de lideranças políticas de direita ou de esquerda, preso ao conteúdo dos diálogos; ou encenar eventos em que o povo revoltado se une contra a ordem estabelecida, como um teatro da luta de classes; ou ainda mostrar as mazelas dos povos subdesenvolvidos a fim de alimentar a compaixão do espectador. O cinema não deveria servir para contar a história do Terceiro Mundo, mas dessa cultura são colhidos elementos como a violência, a religiosidade e a irracionalidade, substancialidade necessária à confecção da forma do subdesenvolvimento.

Tal forma expressa um projeto que é revolucionário, justamente por reivindicar uma estrutura própria, neste caso, a forma do subdesenvolvimento, para Arnaldo Carrilho (1996),

A poesia de Glauber era *formalmente* estruturada pelo subdesenvolvimento, pelo que ele entendia por subdesenvolvimento – o delírio da fome – gerador da violência amorosa da regeneração, e, em seguida, pelo sonho libertador inspirado por uma carga mística (Arnaldo Carrilho, apud Pierre, 1996, p. 243) (Destaque do autor).

Historicamente, esse projeto de dar forma ao fenômeno do subdesenvolvimento ficou conhecido como Cinema Novo,

A especificidade do Cinema Novo derivaria de uma não compreensão recíproca entre as culturas *civilizadas e primitivas*, cuja origem, segundo ele [Glauber], consistiria na “ilusória paixão pela verdade”, pertencente às primeiras, que qualifica de “mito infiltrado na retórica latina (Carrilho apud Pierre, 1996, p.241) (Destaque do autor).

A ilusória paixão pela verdade é o fascínio do homem colonizado, que vai estudar na Europa e traz na bagagem de volta as novidades das teorias modernas. O mito infiltrado nessa retórica é a crença de que existe uma solução para a conciliação das culturas civilizada e primitiva, sendo essa saída ditada pela primeira e endossada pela retórica da segunda.

Glauber usou a expressão “paixão pelas verdades” para comunicar sua crítica aos intelectuais e artistas, como bem pontuou Arnaldo Carrilho no artigo “Da fome à falta de razão: o discurso (geo)político de Glauber” (apud Pierre, 1996), e como destaca também José Carlos Avellar no artigo “A arte antes da vida: Glauber Rocha, a estética da fome e a estética do sonho”, de seu livro A Ponte Clandestina (1995).

(...) enquanto lamentamos nossas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor desta miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse. Nos dois casos este caráter superficial é fruto de uma ilusão que se deriva da paixão pela verdade (um dos mais estranhos mitos terminológicos infiltrados na retórica latina) que para nós é a *redenção* enquanto que para o estrangeiro não é mais que um simples *exercício dialético* (Glauber Rocha apud Avellar, 1995, p.84) (Destaque meu).

À “paixão pela verdade” corresponde a vontade de redenção, ou seja, de superação da condição de miserável subdesenvolvido, enquanto o estrangeiro, já desenvolvido, ou ainda, mais próximo do “saber absoluto”, deleitava-se com o jogo da tese/antítese, expresso nas contradições do mundo colonizado. Glauber chamou atenção para as

alternativas propostas pela esquerda intelectual, que apostava no despertar da consciência, pautado no modelo revolucionário jacobinista francês e no bolchevismo russo, além do marxismo cultural impresso na retórica latino-americana. Ele mesmo, em algumas passagens, sustentou a necessidade desse processo de conscientização, que no caso brasileiro seria lento.

Suponha que esse processo de consciência é um processo lento que você pode focalizar nas primeiras rebeliões mineiras, do Setecento, da Inconfidência Mineira até justamente as últimas rebeliões aí do Lamarca e do Marighela, é um *processo contínuo* (...) (Rocha apud Gerber, 1982, p.183) (Destaque meu).

O processo de conscientização poderia ser contínuo e lento, mas precisava ser fundamentado historicamente, com base no repertório de eventos originados na cultura colonial, e esteticamente, com base na forma do subdesenvolvimento. Quanto à autenticidade ele não mudou, ao contrário, ao longo dos anos, criticou os diretores de filmes sistematizados, inspirados em referências europeias e atraídos pelos modismos, o que só confirmava os “complexos colonialistas”,

Houve um mal entendido no começo. No princípio, nós éramos muito eisensteinianos. Os primeiros filmes do cinema novo eram bastante eisensteinianos. É que nós sofríamos ainda de inúmeros *complexos colonialistas*. Todo mundo falava de Bazin. Nos tornamos então discursivos. Eu não lamento, porque isso fazia parte de nossa educação. Ignorávamos tudo o que se passava no cinema e estávamos atrasados (Rocha, 1981, p. 171) (Destaque meu).

O “mal entendido” do começo poderia ser explicado pela expressão dos “mitos terminológicos que impregnavam a retórica latino-americana”, dos quais ele mesmo reconheceu a influência que sofreu, sendo o caso mais notório a empolgação com a Revolução Cubana. Glauber reagia a qualquer tipo de limite à sua criação, e sua estadia em Cuba teve tempo determinado⁴⁸. Quanto aos modismos, ele acreditava

⁴⁸“Uma das grandes decepções que teve em Cuba foi a rejeição de Alfredo Guevara ao filme ‘História do Brasil’, que o ICAIC financiou e que acabou sendo considerado

serem um entrave ao desenvolvimento do cinema terceiro mundista, e sua posição era pela construção de paradigmas ainda inexistentes na cultura cinematográfica brasileira, sendo mais importante criar do que destruir,

Temo que no Brasil uma sistematização venha a destruir o impulso criador, sobretudo se a criação é inicialmente caótica e espontânea. Ela pode produzir outra coisa. Falei sobre isso com Godard, que disse: – Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema. Eu não concordo. Vocês na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica... (Rocha, 1981, p.171).

Para Glauber, a construção do cinema corresponderia à construção de um projeto revolucionário, que também não existia no Brasil. A consciência não poderia ser qualificada como uma consciência iluminada, talvez, e por isso mesmo, justificou-se a tentativa de Glauber ao privilegiar o inconsciente, o sonho e o irracional como uma alternativa que levaria à *Revolução* como subversão dos valores e das verdades do colonizador.

Na época em que produziu os filmes do exílio – *Leão de sete cabeças* (1970) e *Cabeças cortadas* (1971) –, Glauber deu início a uma nova fase, na qual rompeu de vez com os mitos da retórica latino-americana, radicalizando seu discurso contra o filme político sistematizado e confirmado sua posição independente e antimodismos.

Em 1971, o *cinema político* se transformou em comércio e, no interior desse comércio, eu já estava me convertendo em artigo de luxo. (...) Decidi continuar sendo livre para fazer filmes políticos longe dessa moda internacional (Rocha apud Pierre, 1996, p.193) (Destaque meu).

Os modismos e a “velha razão” cediam lugar para o “sonho libertador”. E lá, do outro lado do Atlântico, nos lugares que serviram de locação para os filmes do exílio [comunidades tribais no Congo africano

confuso. Guevara revelou-se também constrangido com críticas que apareciam à União Soviética e retirou os créditos cubanos do filme. Glauber revidou o chamando de ‘o câncer do cinema latino-americano’, mas depois acabou recompondo-se com o amigo” (Gomes, 1997, p.263).

e castelo medieval na Espanha], Glauber deu continuidade ao seu projeto político, exportando sua estética. O cenário mudou. Todavia, o primado da independência político-ideológica e do princípio autoral se intensificaram, “para mim estava encerrada a época em que eu representava o cavaleiro da esperança, o profeta de uma revolução fracassada, a bandeira de uma geração em revolta” (Rocha apud Pierre, 1996, p.193).

Glauber discordou do ímpeto de destruição godardiano, por acreditar que a transformação do mundo subdesenvolvido teria um ritmo próprio, e que a construção do modelo revolucionário era etapa que ainda não havíamos experimentado.

A “crítica” dentro do projeto revolucionário moderno, criado pela filosofia iluminista, capacita o indivíduo a desafiar a autoridade da tradição. Nessa perspectiva, conscientizar-se significa ganhar autonomia para decidir o próprio destino. Esse projeto encampa também as bandeiras da universalização dos direitos e da liberdade política e de expressão. A questão é que aqui, em vez de *sansculotes, jacobinos e soviets*, temos *cangaceiros, jagunços, beatos e profetas*.

O cinema político produzido no terceiro mundo deveria atender à demanda histórica dos povos que não ingressaram na modernidade. Por isso, o Cinema Novo foi um movimento tão fundamental, pela sua originalidade e por sua ousadia política, em usar o suporte do écran para revelar o retrato da sociedade colonizada, fazendo política com a câmera, usando a linguagem do audiovisual para registrar verdades históricas evitadas pelas classes dirigentes, isso tudo em um contexto de efervescência da cultura de esquerda. Glauber foi filho dessa época e desse movimento, e ganhou cada vez mais autonomia na construção de seu *cinema político*, que tem como protagonista o *povo místico*.

A razão iluminista, incorporada pelos partidos de esquerda e de direita dos países colonizados, tenciona o povo místico ao silêncio do discipulado, ao repudiar as narrativas míticas e privilegiar a linguagem racional, produzindo como consequência o contrário do que buscavam. Em vez de contribuírem para a autonomia desse povo, os esquemas

importados do mundo das luzes “obrigam-no” à renúncia de seu misticismo pelo primado da razão eurocêntrica.

Nesse segundo capítulo, discutiremos sobre o sentido do *cinema político* para o projeto glauberiano, sendo um primeiro momento dedicado à interlocução com importantes intérpretes da obra de Glauber, enfatizando a aplicação do método dialético por eles na análise fílmica. Tomamos emprestada a expressão “Revisão Crítica”, para discutir e problematizar a “interpretação esclarecida” que adota o método dialético, correspondendo, portanto, às variadas classificações do que se convencionou chamar de *cinema político*, nas quais os autores aplicam categorias, isto é, conceitos-chave geralmente colhidos de referências acadêmicas, como a psicanálise, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, na interpretação dos filmes. Em seguida, o *cinema político* discutido à luz das interpretações esclarecidas será pensado a partir de prerrogativas oriundas do projeto político e estético de descolonização, como o termo *cinema místico*, que criamos para pensar os aspectos do cinema revolucionário, projetado desde *Barravento* até *Cabeças cortadas*. Assim, novamente inspirados pela obra de Glauber, da “Revolução do Cinema Novo” passamos à “Revolução do Cinema” Místico, substituindo o “novo” pelo “místico”, sendo que o novo é o místico, e vice-versa. Em outras palavras, para que a verdadeira *Revolução* – de ruptura com as instituições coloniais – fosse realizada, era condição voltar às origens representadas pelos mitos fundadores, reproduzidos pelo *Misticismo* da cultura popular religiosa, que será destaque no último subitem, quando analisaremos o *povo místico* nos filmes selecionados. No contexto dessa discussão, buscaremos na tradição da literatura, obras e autores decisivos para a montagem do projeto glauberiano, com destaque para as histórias sertanejas. Se, no *cinema político*, a revolução dependia do aparato científico e do recurso do método; no *cinema místico*, a revolução é refém da imaginação e movida pelo improvável.

2.1 “Revisão Crítica” das interpretações esclarecidas

Em 1963, Glauber publicou a “Revisão crítica do cinema brasileiro”, ainda na fase em que se inspirava nas referências factuais das revoluções históricas influenciadas pelo pensamento marxista. Nesse contexto, dialogou com a tradição de cineastas que adotaram o “cinema de autor” em oposição ao “cinema comercial”, assim, “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). Glauber se filiou ao cinema de autor e, nesse trabalho de revisão, pensou a situação do cinema brasileiro no cenário internacional de produção cinematográfica, onde localiza um campo de conflito ideológico.

O prefácio do livro “Revisão crítica do cinema brasileiro”, escrito por Ismail Xavier, nos ilumina sobre a oposição criada por Glauber entre o *cinema comercial* e o *cinema de autor*, auxiliando, assim, nossa investigação sobre o sentido da crítica fundada pelo jovem crítico-cineasta. Xavier resgata os conceitos de *autor* e *artesão*, de Paulo Emílio Sales Gomes, utilizados por Glauber em sua obra.

Ao emprestar os termos de Paulo Emílio, Glauber os assume, como em tudo, ao seu modo. O crítico paulista introduz nuances, desloca o critério da “política dos autores”, deixando claro que a ambição de autoria nem sempre resulta positiva ou contribui para o adensamento da arte. Glauber repõe a dicotomia nos termos da defesa radical dos autores como o lugar da virtude e, feito isso, monta a equação que alia *autor*, *cinema independente e revolução*, *opostos a artesão, cinema industrial e conformismo*. Politiza, portanto, a distinção. E confere direção única a seus efeitos. Se a liberdade de criação é um imperativo, ela não cumpre sua vocação se não há *coragem de inovar*, assumir uma disposição leonina e *questionar a ordem*. O que só seria possível a partir de um *enraizamento*: é preciso que o cineasta saiba o que está falando. Sua energia criadora deve emergir impulsionada pelo confronto com o teor da experiência que o cerca e com as condições adversas de sua prática: o essencial é o senso de tempo e lugar, senso que Glauber estende até a lírica como “sentimento do mundo (Carlos Drummond de Andrade)” (Xavier, In: Prefácio, Rocha, 2003, p.19) (Destaque meu).

De todo o debate em torno da oposição criada por Glauber para politizar a distinção entre um cinema revolucionário e seu oponente conformista, o que mais nos interessa aqui é retomar a necessidade permanente do diretor de privilegiar o embate entre posições que contrastam politicamente. Ao assumir uma postura crítica, estaria Glauber julgando qual produção ousou inovar. Entretanto, a tradição que estava em questão era a tradição do cinema, representada pelo cinema de artesão, era ela que precisava ser questionada. O cinema de autor, por sua vez, assumiria, por um lado, o papel de revolucionário no que concerne à ruptura com os moldes hollywoodianos e, por outro lado, a condição para ser independente era voltar às raízes.

Ainda que Glauber percebesse a crítica a partir do horizonte da modernidade, com a necessidade permanente de ruptura com a tradição e direcionamento para o futuro, ele, “ao seu modo, como em tudo”, assim com fez com os termos emprestados de Paulo Emílio, apropriou-se da crítica, ressignificando-a. Glauber investiu o misticismo de um potencial crítico, pois seu “senso de tempo e lugar” lhe permitiu o confronto com o teor da experiência que sempre o cercou. A crítica de Glauber não foi a mesma crítica que orientou o curso das revoluções modernas, pois ela não negou a autoridade do passado, mas a aproveitou em seu projeto de descolonização cultural, conservando a influência de cineastas da envergadura de Humberto Mauro.

Já a concepção clássica da crítica, fundada pelo projeto moderno ocidental, corresponde ao trabalho do método dialético em que o novo supera o velho, em nome de uma verdade que é produzida cientificamente pela razão esclarecida. Chamaremos de “interpretação esclarecida” as considerações tecidas pelos comentadores especializados, norteados pelo método dialético. O ponto de vista adotado para o estabelecimento de uma distinção será o uso do método dialético pelos intérpretes, e nossa réplica, que parte da hipótese de que não pode haver dialética, se não há síntese. Para muitos estudiosos da obra de Glauber Rocha, isso pode parecer um erro, tendo em vista que o próprio cineasta tornou notória sua opção pelo materialismo histórico como metodologia

inclusive do Cinema Novo. Uma das propostas centrais da tese é indagar as análises que se pautaram pela via da dialética para explicar o esquema dual que marca a *diegese* glauberiana.

Quando Glauber vociferou contra a razão dominadora ao julgar sua atitude repressora em relação ao misticismo, desqualificado como irracional, ele de certa forma estava negando que a construção acerca da verdade do conhecimento fosse um privilégio do método. Glauber percebeu que uma revolução política e social não aconteceria se antes não houvesse uma independência cultural e intelectual. A autonomia idealizada por Glauber materializava-se na sua proposta estética de construção de um cinema subdesenvolvido, que fosse responsável por refletir nosso *ethos*. A forma como o jogo das oposições é conduzido em seus filmes não é compatível com a tensão entre os contrários presentes na dialética, instaurando-se desse modo uma dificuldade em pensar a obra do cineasta à luz do método dialético. Glauber “(...) define a revolução (...) como o produto de uma iluminação mágica, de origem mística, e desemboca brutalmente no sonho (apud Pierre, 1996: 136)”. Por essas e por outras procuramos desenvolver um dispositivo de análise que respeite a singularidade do *corpus* em questão. Ao interpretar a história da colonização ressaltando o misticismo, recorrendo ao simbolismo religioso⁴⁹ e ao irracional, Glauber realiza sua *Revolução* no plano cinematográfico, materializando seu projeto em imagem e som.

A “interpretação esclarecida” buscou no método um caminho, mas, tão logo lançados no jogo de oposições, serão iludidos por uma pretensa tensão dialética, que não será suficiente para produzir uma síntese. O

⁴⁹O **simbolismo religioso** é apresentado neste momento da tese como uma expressão que deve reunir uma compreensão acerca do que a tradição religiosa colonialista – desde as origens, com a instituição do Padroado, e ao longo do percurso, com o sincretismo – legou à nossa formação. Glauber era de família protestante, mas se declarou por vezes fascinado pela estética do catolicismo, com sua riqueza simbólica e ritualística. Ele viu nessa tradição um elo com as origens, ou seja, o catolicismo como base da cultura colonial. A cena de *Terra em transe* (1967) em que Diaz segura o crucifixo e bebe o cálice na praia, em uma alusão a Primeira Missa encenada por Humberto Mauro em *Descobrimento do Brasil* (1937), nos dá abertura para pensar esse retorno aos tempos coloniais a partir do universo religioso cristão (missa, crucifixo, ritual da transubstanciação) e também da religiosidade afro na manifestação do candomblé (Pontos que servem de trilha para a cena). Portanto, o simbolismo religioso nos adianta em pormenores o assunto de que tratará a retórica da tese nos capítulos subsequentes.

que veremos adiante é a definição de categorias que se esforçam em ajustar as considerações dos autores aos delírios de Glauber, visto aqui não como devaneio, mas como expressão da cultura do subdesenvolvimento, isto é, uma cultura na qual não há lugar para a progressão dialética e dentro da qual o passado não passa, e o futuro chega antes sem, contudo, gerar transformação.

2.1.1 O cinema como terapia e a dialética como “dissolução de dualidades”

Raquel Gerber (1982) propõe uma arqueologia do homem colonizado no Brasil e na América Latina e toma como ponto de partida o universo glauberiano (tanto suas obras quanto seus escritos e entrevistas) para definir o que seria “o ser colonizado culturalmente”, ou seja, quem seria o homem do terceiro mundo e em que medida o legado da colonização marcou sua formação. A autora estende a análise para o conjunto da sociedade ao pressupor que no Brasil sobressaem-se os valores ocidentais, e que estes representam a repressão aos instintos, o que gera uma neurose coletiva, segundo a perspectiva da autora, que é a mesma da psicanálise.

Para Gerber (1982), a obra de Glauber Rocha reúne uma série de significações sobre o mundo colonizado, tanto no Brasil quanto na América Latina. Seus filmes seriam a materialização da herança arcaica que o terceiro mundo carrega. Trata-se de uma herança negativa, pois o arcaico, desde o horizonte da crítica marxista pretendida pela autora, representaria o atraso econômico, o autoritarismo político, as desigualdades sociais e a inconsistência espiritual (ausência de *ethos*). A representação dessa herança via película seria uma espécie de exposição de um inconsciente coletivo, que guarda de forma velada tal herança. Glauber, bem como seus contemporâneos partícipes do movimento cinemanovista, colocaram sua estética a serviço da construção de uma consciência nacional, esta seria parte de um processo de “descolonização cultural”, dentro de uma proposta maior de cultura revolucionária. A partir do contato do “ser colonizado” com a realidade histórica, ele

reagiria e tentaria revogar sua condição servil e resignada. A leitura de Gerber (1982) comprehende o cinema como uma terapia, ou seja, uma alternativa para a superação da neurose do “ser colonizado culturalmente”. Os filmes seriam responsáveis por instaurar um choque de realidade, promovendo o desvelamento do inconsciente e a emergência de uma consciência.

De acordo com a análise da autora, o inconsciente de Glauber (e do cinema autoral cinemanovista em geral) carregaria todas as marcas de sua geração e da história do subdesenvolvimento. Gerber (1982) afirma ainda que a “estética do inconsciente”, cunhada por Glauber, configura-se com a reencenação do mito, “os mitos que recria transitam do eterno para o histórico na reencenação do mito” (1982, p. 34). Verifica-se com isso uma contradição se conferirmos ao mito uma clássica oposição em relação à história. No primeiro o tempo é sagrado porque se eterniza na repetição dos arquétipos, configurando-se em um movimento cíclico; ao contrário da história, na qual o tempo é profano e irreversível⁵⁰, não sendo possível uma reencenação, mas somente recordação. Para dar conta desse problema, a autora recorre à relação entre cinema, história e memória: “O cinema tem um poder de memorialidade, poder de durabilidade, as imagens cinematográficas são eternas, (...) tanto que a *função social* dos filmes (...) tem de ser entendida através do tempo” (1982, p.35) (Destaque meu). Essa função social seria a de registrar o passado nos fotogramas. Assim, ao assistir aos filmes, o espectador faria uma viagem no tempo, recuperando suas memórias, bem como os fatos que marcaram a formação da sociedade à qual pertence. A rememoração estaria revestida de uma propriedade redentora.

A proposta é transformar o inconsciente coletivo no momento do retorno do homem às origens. As imagens-símbolos dos filmes são um estímulo para despertar o inconsciente, viabilizando assim a integração do sujeito às origens. Glauber entendeu que a melhor forma de representar as origens do subdesenvolvimento seria encenar os mitos que fundaram a civilização dos trópicos. Os símbolos nacionais identificados

⁵⁰ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno.** Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

por Gerber na obra de Glauber correspondem ao cangaço, ao messianismo e à religiosidade popular, sendo esta última a principal responsável pela “alienação da consciência do camponês”.

A tomada de consciência proposta por Glauber, na perspectiva de Gerber (1982), seria a saída para o estado de alienação do “ser colonizado”. O contato com os ícones religiosos, por meio da encenação do mito, seria parte do tratamento cujo objetivo é superar as referências da herança arcaica. Assim como na psicanálise o paciente precisa enfrentar seus medos e principais fantasmas, as exibições dos filmes seriam verdadeiras sessões coletivas capazes de esclarecer para o indivíduo a verdade sobre sua condição. A sala escura seria o ambiente de um despertar para uma consciência transformadora e esclarecida, não cabendo espaço para o misticismo próprio de nossa formação.

Com a análise de obras como *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *Di*, Gerber (1982) entende essa transformação da consciência como a superação dos fantasmas do passado, que seria a superação da cultura paternalista e patriarcalista. Na contramão dessa realidade, Glauber propôs uma “ode ao matriarcado”. Na busca pela superação da condição de colonizado, Glauber imaginou outro mundo, que seria a *Civilização Atlântica*, uma “futura comunidade luso-afro-brasileira” que caminha em direção ao acalanto do mar (símbolo feminino, útero materno) e abandona a hostilidade do sertão (a secura do real, o que opõe e mata), encontrando conforto nos braços da progenitora (origem).

Gerber (1982) acredita que o movimento que coloca a origem como um fim é dialético, ou seja, que a *diegese* glauberiana é caracterizada por uma dialética entre o eterno e o histórico: “O eterno, no caso o mítico, torna-se histórico no enredo das fitas, e todo poderoso investe o ser mortal de poderes superiores, que seriam os poderes eternos do povo” (1982, p. 67). No cerne dessa transmutação, a religião é concebida como alienação. O mito, por sua vez, quando interpretado pela psicanálise, dentro da qual tem seus códigos decifrados e símbolos explicados, sofre uma espécie de racionalização do inconsciente que se torna consciente. A contradição maior dessa interpretação é que o *transe* é, ao mesmo tempo,

o principal responsável pela racionalização do inconsciente e entrave para o movimento de conscientização, se o concebermos dentro do horizonte da lógica tradicional.

A investigação de Gerber se pauta pelos fundamentos da psicanálise e busca na ciência uma tentativa de compreensão do *transe*. Por exemplo, ao interpretar o personagem Porfírio Diaz, de *Terra em Transe* (1967), aposta no complexo de Édipo para explicar que Diaz seria o pai opressor, e Paulo Martins, o filho reprimido que, no momento de conscientização, comete o parricídio, assumindo o lugar do patriarca, na tentativa de instauração de uma nova ordem, a saber, o matriarcado. Diaz seria, portanto a personificação do autoritarismo patriarcal.

O diagnóstico psicanalítico de Gerber (1982) concebe o inconsciente e o místico como alienação, designando para os filmes a condição de terapia, acreditando no poder de cura das obras. Mas para curar o quê? Em quê, por exemplo, o ser colonizado deveria se transformar? Talvez, e de acordo com a lógica da racionalização, o colonizado devesse se transformar no colonizador; ou naquele que, em nome do progresso e da civilização, nega a verdade a respeito de si e passa a ser guiado por um ideal de liberdade outorgado pelo opressor.

Ainda refletindo sobre a propriedade terapêutica do cinema, debruçamo-nos sobre as considerações de Ivana Bentes (1997 & 2002) sobre o *transe* estetizado nas obras de Glauber. Bentes (1997) identifica e relaciona três conceitos no cinema de Glauber – *Transe, Crença e Povo* – a fim de pensar o potencial de transformação do fenômeno do *transe*, concebido por ela como sinônimo de *crise*, “fazer entrar em transe ou em crise seria a primeira figura do pensamento e do cinema de Glauber” (Bentes, 1997, p.26). Para a autora, por meio da possessão, seria possível reconhecer formalmente os limites do intolerável presente à realidade dos povos subdesenvolvidos, sendo esse o primeiro passo para o processo de transição revolucionário.

O transe é transição, passagem, devir e possessão. Para entrar em crise ou em transe é preciso se deixar atravessar, possuir, por um outro. Glauber faz do transe uma forma de experimentação e conhecimento. Entrar em

transe é entrar em fase com um objeto ou situação, é conhecer de dentro (Bentes, 2002:94).

Bentes (1997) afirma ainda que o *transe*, entendido como crise e transição, nasce do movimento dialético, e que o esquema dialético (tese, antítese e síntese) fundamenta, por exemplo, o esquema do filme *Barravento*, no qual o misticismo trágico e fatalista da raça negra é superado em virtude de uma tomada de consciência⁵¹. Primeiro a autora admite que existe oposição entre consciência política e a visão de mundo religiosa, em seguida afirma que o filme “desmente o próprio discurso sobre ele e vai além do que Glauber admitia ser um ponto de partida ‘primário’: a religião como alienação” (1997, p.27). A intérprete sugere que a premissa “a religião como alienação” não encerra a discussão que a obra suscita, pois nesta se observará um fazer político atravessado pelo misticismo, o que Bentes chama de “*marxismo tropicalizado*, no qual os mitos surgem ao mesmo tempo como tradição a ser superada e fator de transformação e resistência cultural” (Bentes, 2002:8) (Destaque meu). O termo “marxismo tropicalizado”, escolhido pela autora, seria uma tentativa de racionalizar uma proposta que não apenas é atravessada pelo misticismo, mas nasce dele, daí a dificuldade de se entender como “ao mesmo tempo” a tradição deve ser mantida e superada. Para explicar esse paradoxo, a autora afirma que Glauber promove uma “dissolução das dualidades”, em que o recurso discursivo da alegoria⁵² é estratégico para reunir o que está em oposição, sendo o *transe* a mais expressiva de suas metáforas. Ela chama de *dissolução das dualidades* a forma pela qual se escolhe mostrar a natureza e a cultura nos filmes,

Glauber parte de um discurso de politização da natureza e naturalização da cultura na contramão dos discursos de oposição dos dois polos. (...) A cultura é mostrada não como algo que se opõe a natureza, mas como a natureza continuada por outros meios (Bentes, 2002, p. 9).

⁵¹Essa análise de Bentes (1997) sobre o filme *Barravento* apoia-se na interpretação de Ismail Xavier sobre o filme, em sua tese *Sertão Mar* (1983), e que será discutida ainda neste capítulo.

⁵²A discussão sobre o uso da alegoria na obra de Glauber será retomada ainda neste capítulo. Diálogo que terá como interlocutores Robert Stam e Ismail Xavier.

Bentes (2002) viu na obra de Glauber as dualidades comprometidas em sua tensão dialética de modo que até pares tradicionalmente opostos, como natureza e cultura, perdem sua opositividade e passam a se acumpliciar. A “dissolução de dualidades” utilizada para explicar a oposição sem opositividade na relação natureza/cultura é também a categoria em que a autora se baseia para interpretar o *transe* como celebração – “experiência estética e gnose” – sendo o “Baravento” um fenômeno climático em que a “natureza em convulsão e *transe* é a contrapartida cósmica e celebratória das mudanças sociais e das políticas radicais” (2002, p. 10). Para além da mistificação, o *transe* seria, ele mesmo, fenômeno cultural e natural capaz de promover a transição e a superação da condição colonial, sendo portanto a metáfora, ou alegoria, da *Revolução* do mundo subdesenvolvido.

Amparada em uma perspectiva pós-moderna ao estilo deleuziano, Bentes (1997 & 2002) investe o projeto político e estético de Glauber de uma propriedade redentora no plano existencial, assim como Gerber, (1982) que apostou no cinema como terapia na busca pela cura da neurose promovida pelo subdesenvolvimento. Tanto Gerber quanto Bentes sugerem que na obra de Glauber há um processo de desmitologização dos mitos. A primeira quando conclui que a “estética do inconsciente”, cunhada por Glauber, configura-se com a “reencenação do mito”, apostando no “poder de memorialidade” e no “poder de durabilidade” das imagens cinematográficas, que teriam a *função social* de registrar o passado nos fotogramas. Ou seja, nessa sessão de cinema, ou sessão de terapia, os mitos seriam superados, e a razão, recobrada. Já a segunda chama Glauber de o “Devorador de mitos” e o aproxima da tradição antropofágica oswaldiana, modelo de construção de um pensamento moderno.

As metáforas da fome e da devoração já tinham alimentado o modernismo de 1922, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade chegou atualizada pelo movimento pop-tropicalista brasileiro, nos anos 70, uma devoração típica da cultura de massas e sua “geléia geral”. (Bentes, 2002, p. 01)

Glauber seria então a atualização do movimento antropofágico, conhecido nos anos 70 por tropicalismo, “caráter apocalíptico e messiânico do cinema de Glauber que ecoa muitos dos aforismos de Oswald de Andrade sobre a antropofagia e a revolução como culturas naturais” (idem, p. 08), e, para concluir, “nossa barbarismo e vitalismo violento” seriam compreendidos “como virtudes transformadoras”. Assim, depois de devorado, o mito seria vomitado, transformando-se na matéria que iria compor seu projeto moderno e civilizatório. O transe como “terapia” e o transe como “crise” estão relacionados às interpretações que confirmam o desejo de transformação impressos nas obras filmicas, pois na terapia se procura a cura e em situações de crise se buscam resoluções, em ambos os sentidos há uma fé depositada no fenômeno do *transe*.

Para Bentes existe um uso instrumental do *transe* numa tentativa de restituir a crença no mundo, “*crença* numa espécie de devir revolucionário que não se reduz à crença religiosa ou à crença na Revolução” (2002:9) (Destaque da autora). A autora afirma que a estética do transe, que dentro deste horizonte tomamos a liberdade de classificar como uma espécie de terapia do choque seria uma tentativa de superação de uma “crise de valores”, marcada pela ruptura entre o homem e o mundo. O *transe*, materializado na explosão das formas da violência e da possessão religiosa, seria o fenômeno que faz “conhecer de dentro” o processo revolucionário encenado nos filmes de Glauber. O que nos permite afirmar que Bentes enxergou nas películas uma revolução desencadeada pelo transe.

Glauber procede a uma transmutação dissolvendo os polos da natureza e cultura de tal forma que toda a violência da terra, do meio, da religião, do cangaço, do povo massacrado, toda a rebeldia ou fascismo será o *embrião de uma ira revolucionária*. Transforma beatos, vaqueiros, matadores de aluguel em *agentes da Revolução*. Para ele, “somente pela violência e pelo horror o colonizador pode compreender a força da cultura que ele explora”. A violência não é um simples sintoma, é um desejo de transformação. (...) O marxismo de Glauber tem algo de sádico e histérico. *Para explodir, a Revolução tem que ser precedida por um crime, por um massacre* (Bentes, 1997, p. 29) (Destaque meu).

A interpretação de Bentes (1997 & 2002) acerca do *transe* nos permite concluir que este seria a materialização da revolução na forma cinematográfica e que, por isso mesmo, carrega um sentido de celebração, posto que o *transe* vivido pelos personagens devesse ser sentido pelos espectadores, transmitindo assim o desejo de transformação idealizado pelo cineasta.

No *transe*, entendido primeiro como crise e depois como celebração, temos a *Revolução* que sai do campo da projeção e alcança o plano da efetividade, pelo menos na esfera diegética, já que os atos de violência e os fenômenos de possessão nos filmes são a condição para a eclosão da *Revolução* e para a promoção dos personagens a agentes revolucionários. Por isso, Bentes conclui sua interpretação afirmando ser o *transe* uma tentativa de restituir a crença no mundo, já que, a partir das obras filmicas, ter-se-iam exemplos capazes de restabelecer o elo entre o homem moderno cindido de valores, antes universais, com o mundo, em que “a crise das verdades a crise dos esquemas produz este rompimento radical”.

Tomando de empréstimo as palavras de Deleuze, “o fato moderno é que *já não acreditamos neste mundo*” (Deleuze apud Bentes, 2002, p. 10) (Destaque da autora), Bentes parte do princípio de que o cinema, assim como o pensamento moderno, teria o mesmo poder da religião, sendo assim, a crença perdida em função da “crise de valores”, poderia ser restituída por uma crença no pensamento: “*Restituir-nos a crença no mundo, eis o poder do cinema e do pensamento moderno*. Cristãos ou ateus em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo” (idem, p. 10).

Em suma, as duas autoras nos apresentam interpretações em que a religião precisa ser substituída por um pensamento racional, este sim capaz de promover uma transformação, seja pela cura da neurose, seja na restituição da crença no mundo via secularização da cultura. Na perspectiva de Gerber (1982), o *transe* seria a saída para o estado de alienação do “ser colonizado”, isto é, um tratamento necessário na tentativa de enterrar a herança arcaica, marcada por um misticismo

religioso visto como entrave. Bentes (2002) vai além, e a celebração da crença, promovida pelo *transe*, passa a ser a celebração de um novo caminho [método], no qual religião empresta a fé ao pensamento: “Glauber arranca, como Nietzsche, a crença da fé e a restitui ao pensamento. *Faz da crença um método de conhecimento*, num dos mais belos movimentos do seu cinema” (idem, p. 10) (Destaque da autora).

2.1.2 O cinema como alegoria e a dialética como estilo

Robert Stam e Ella Shohat, na obra “Crítica da imagem eurocêntrica” (2006), afirmam que Glauber recorre à estrutura alegórica na montagem de sua *mise-en-scène*.

(...) o conceito de alegoria, entendido aqui em sentido amplo como qualquer tipo de expressão oblíqua ou sinedóquica que demande decifração ou complemento hermenêuticos, realmente nos impressiona como uma categoria produtiva para se lidar com muitos filmes do Terceiro Mundo (2006, p. 389).

Os autores sugerem que a escolha pelo recurso alegórico acontece mediante uma “impotência literal ou figurativa”, pois o filme busca na construção de seus ícones uma espécie de representação intemporal, não direta, ou seja, um mecanismo encontrado para driblar a censura e denunciar os problemas sociais e políticos que o país atravessava. Além da viabilidade discursiva promovida pela alegoria, entendem também que Glauber possui uma identificação estética com o estilo adotado. O diretor estaria inserido no contexto da “crise das totalizações, ou seja, o ceticismo disseminado sobre as narrativas mestras históricas, como o marxismo e sua fé ordenada pelas leis progressivas do materialismo dialético” (Stam & Shoah, 2006, p. 395).

Para Stam (1997), a alegoria do Eldorado seria um contraste à representação oficial da colonização. O segredo estaria na instrumentalização do anacronismo, pois a cena da missa na praia em que Diaz segura crucifixo e a bandeira e, na sequência, bebe o vinho (sangue) no cálice de prata seria a encenação do mito fundador da origem

da nação. Ainda nessa cena, não é o padre quem segura à cruz, mas Diaz na figura do conquistador.

Diaz approaches a huge cross fixed in the sand and lifts a silver chalice, a ritual that evokes, once again, Cabral's 'first mass', but in an anachronistic manner that stresses the continuities between the conquest and contemporary oppression; the contemporary dictator is portrayed as the latter day heir of the conquistadores (Stam, 1997, p. 9).

Para Stam (1997), Glauber sugere uma continuidade entre o evento da conquista (Descobrimento do Brasil, 1500) e a opressão contemporânea (Ditadura Militar, 1964), sendo assim o ditador contemporâneo é retratado como o último dos conquistadores, logo, o anacronismo é usado intencionalmente para confirmar a permanência da colonização. Stam (1997) acredita ainda que Glauber se utilizou do recurso da alegoria para significar a África no filme, tanto que a trilha da cena da missa é acompanhada de uma canção Yorubá, evocando o *transe* do título, o que transparece outro anacronismo, pois no tempo em que fora rezada a primeira missa no Brasil não havia africanos.

Stam (1997) afirma que Glauber recorre ao anacronismo para ilustrar – por meio das alegorias – a permanência da condição colonial. Por anacronismo, segundo definição básica, entende-se uma falta contra a cronologia, sendo assim, Glauber estaria ferindo um princípio de organização temporal ao transportar a primeira missa ('*firstmass*') para o século XX. Em outra referência, Stam & Shohat (2006), recorre-se novamente à análise das estruturas temporais de *Terra em transe* (1967), destacando sua profusão descontínua de cortes a serviço da composição do heterogêneo, “*Terra em transe* mostra o Brasil como um amálgama cultural frágil – caboclo – sujeito à onipresente dominação europeia” (2006: 395), e qualifica a escolha de Glauber como proléptica, ou seja, o filme tentaria antecipar algo que aconteceria a *posteriori*, a saber, a radicalização do Golpe de 1964, com o Ato Institucional nº 5, em 1968.

O anacronismo manipula indevidamente o passado, e o proléptico antecipa arbitrariamente o futuro. No filme, o passado e o futuro encontram-se colados, sem espaço para o presente, que seria o lugar da

transformação, da contingência. O anacronismo e a prolepsis são recursos discursivos que atendem à estética da obra, mas se vê que a escolha das categorias pelos autores é embasada por uma compreensão lógica do funcionamento das estruturas temporais e, sendo assim, a análise do filme coloca a opção de Glauber como uma anomia, “expressão oblíqua”.

O anacronismo e a prolepsis foram adotados por corresponderem àquilo que Glauber, ao invés de encobrir, revelou, na História de 500 anos de inação,

Não há aqui [Brasil] um lugar dialético, o olho do absoluto, o fim desde o qual se possa retornar para recolher o movimento e suas contradições. (...) porque suas oposições, ao invés de se oporem, se acomodam e se compensam (Brito Júnior, 2001, p. 82).

Do ponto de vista da cultura do colonizador, isso seria incabível, por isso Stam e Shoat (2006) são forçados a abandonarem o esquema dialético para as categorias que indicam a impossibilidade do movimento no tempo, “aquilo que foi, ainda é”, e “aquilo que será, já aconteceu”. Esses intérpretes não encontraram outra forma de explicar tal fenômeno por se orientarem pela lógica. Assim, o que para eles se apresenta como contradição, para Glauber e para nós colonizados, diz respeito à realidade histórica. Nesses termos, anacronismo e prolepsis são substituídos pelo antimovimento de *supressão do presente*, no qual o transitório não pode ser discursivizado. Tanto o uso das alegorias quanto a recorrência a tais categorias temporais não tratam apenas de uma opção estética ao sabor do contexto da “crise das totalidades”, mas antes de uma adequação aos fatos.

Assim como Stam (1997 & 2006) viu no uso da alegoria a influência da crise dos paradigmas, Ismail Xavier (1993) entende também que “as alegorias se fizeram expressões encadeadas, ou da crise da teleologia da história, ou de sua negação mais radical” (Xavier, 1993, p. 13), de modo que Glauber teria sido influenciado por essa crise que marcou o contexto de produção de boa parte de seus filmes. A alegoria é capaz de reunir os opositos em uma relação dialética “entre fragmentação (que problematiza o sentido) e totalização (que quer afirmá-lo plenamente)” (idem, p. 14).

Para o autor, Glauber teria visto na alegoria uma alternativa para, de um lado, concatenar suas principais influências, como a tragédia, o épico e o operístico, ambos adaptados em roteiro, e, por outro lado, forjar imagens que pudessem explicar os antagonismos presentes em nossa cultura.

Ismail Xavier em sua tese “Sertão Mar” (1983) escolhe a última cena de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), em que Manuel e Rosa correm em direção ao mar, para conduzir sua análise, pensando a dificuldade de uma “chave que permite a *síntese* de vários elementos” (1983, p. 72) (Destaque meu). O mar seria o lugar da reconciliação, sendo muitas as barreiras nesse percurso de busca pela síntese, dentro do qual o discurso projetivo oscila entre “a certeza metafísica”, representada no título por *Deus e o Diabo*, e “a moral humanista”, confirmada na expressão “a terra é do *homem*”. Para dar conta de tal oscilação, Xavier (1983) enxerga uma pulsação dentro da narrativa, que classifica como “estilo sintético”, no qual se observa com frequência a “irrupção brusca de um dado novo”.

Para Xavier (1983), Glauber opera um “esquema dual” caracterizado pela “ostentação dos contrastes” na construção de um estilo capaz de dar forma ao jogo de antagonismos presentes à cultura colonizada. Ele se debruça sobre a análise das estruturas narrativas na investigação dos pares, que se atravessam sem opositividade. Há um esforço de análise de Xavier quando discorre acerca da relação entre o “tempo dilatado” e o “tempo contraído”, na cena em que Manuel acerta as contas com o coronel Moraes, utilizada para ilustrar a escolha da montagem e a importância do corte para o estilo adotado.

(...) um *plano longo* dá conta da chegada de Manuel e do início da conversa, quando vemos o coronel de costas, mais próximo da câmara, e Manuel, que se aproxima; o segundo plano isola Manuel, de perfil, para evidenciar sua reação diante das regras de partilha impostas pelo coronel; o terceiro, mais longo de todos, acompanha o movimento a exasperação de Manuel frente ao logro de que é vítima até sua explosão de violência (Xavier, 1983, p.78) (Destaque meu).

Durante os planos longos “a ação se ausenta na duração”, mas tão logo Manuel “descarrega a tensão acumulada”, instala-se uma montagem descontínua, com planos de curta duração: “a luta entre Manuel e o patrão, a perseguição e a cavalgada de jagunços, a luta corporal, a troca de tiros na roça e a morte da mãe do vaqueiro” (idem, p. 79), ou seja, um “tempo contraído”, no qual “a ação se excede no instante”.

Ainda na tentativa de mapear as regularidades que demarcam o “esquema dual”, Xavier (1983) vai da descontinuidade do tempo ao desequilíbrio da narrativa pulsante, que oscila entre duas noções de história no processo de criação. Ele entende que Glauber lida com duas visões de história: uma historicista, romântica, voltada para o passado, e a outra pós-moderna, fragmentada, o presente como continuidade que precisa de ruptura. As duas metodologias são usadas na construção da forma do subdesenvolvimento, ou seja, se por um lado o cineasta não perde de vista as figuras da tradição histórica, negando-se a importar heróis e resgatando de nossa própria história os grandes personagens e eventos (narrativa mestra), por outro lado, “abandona a ideia de que é necessário mostrar a evolução dos fatos particulares tal como aconteceram” (idem, p.90), transformando os fatos em uma referência coberta por camadas de um imaginário, em que a ficção da ruptura é protagonizada.

O “esquema dual” ou “estilo síntese” presente às obras ordena pares tradicionalmente opostos na intenção de colocar o primado da transformação no centro da narrativa. Observa-se que a dialética é compreendida como estilo, pois o que Glauber faz é explorar o pretenso movimento do jogo das oposições, e não que o movimento de suas obras corresponda a uma progressão dialética efetivamente na história contada pelo filme. Ainda que a intenção fosse tensionar os opostos, nem nas estruturas narrativas isso ocorre, pois no tempo dilatado a ação se ausenta, e no tempo contraído a ação se excede; bem como o historicismo e o relativismo, intercambiados em nome da sonhada ruptura.

Os personagens São Sebastião (Deus) e Corisco (Diabo), que, segundo Xavier (1983), representam “o direito e o avesso, de uma determinada metafísica do Bem e do Mal” (idem, p. 103), são oposições

que se relacionam assim como as estruturas do tempo e da narrativa histórica. O *Bem* reúne ao *mesmo tempo* o “idêntico” na representação do divino, que alimenta as esperanças de salvação, e o “não idêntico” na representação da ontologia arcaica, na ocasião do sacrifício da criança; o *Mal*, por sua vez, repete a operação, sendo “idêntico”, na representação da violência do cangaço, e “não idêntico”, quando apresenta a ira de *Corisco* com a expressão da revolta social. O que se nota é a impossibilidade de aplicação da categoria (inviabilizando uma interpretação maniqueísta, já que não há opositividade entre o Bem e o Mal, mas a convivência harmoniosa), não havendo opositividade entre o bem e o mal, e sim o acoplamento desses vetores, que se alternam conforme uma hierarquia de valores, determinada por um jogo que impede qualquer classificação definitiva.

Além de São Sebastião e Corisco, vemos também que Manuel e Rosa ilustram alegoricamente a relação hierárquica entre bem e mal, que oscila durante toda a obra. Primeiro o profeta, que representa o bem para Manuel (realiza as penitências determinadas pelo santo) e o mal para Rosa (mata o santo após o sacrifício do bebê), em seguida, o cangaceiro, que gera a desconfiança de Manuel (invasão da casa do filho do coronel e estupro de sua mulher) e atração em Rosa (olhares, beijos e toques trocados com o cangaceiro). Torna-se problemático identificar uma representação estrita tanto para o bem quanto para o mal, dificultando assim a definição da tese e da antítese, sendo tarefa inexequível encontrar uma síntese.

Xavier (1983) tenta resolver o problema da ausência de síntese do “estilo sintético” com a “brecha do presente”, resultante, segundo ele, da tensão promovida pela relação de descontinuidade e desequilíbrio entre os opostos: “(...) o tempo acumula energias e a cada momento *pode instaurar* a brecha (ou crise) por onde ache caminho e transborde a força transformadora” (idem, p. 89) (Destaque meu). Aqui o intérprete, bem como boa parte da tradição de estudos da obra de Glauber, investe os momentos de tensão – traduzidos pelo fenômeno do *transe* (crise, explosão) – de uma propriedade transformadora, ou seja, como se a alegoria do *transe* em si mesma correspondesse à síntese.

2.1.3 A busca pelo “princípio formal”

Na obra “Alegorias do subdesenvolvimento”, Ismail Xavier (1993) recorre à concepção de paradoxo para entender novamente a singular relação entre os opositos que continua em *Terra em transe* (1967), com destaque para a personagem de Paulo Martins, “Diaz, *obstáculo* e *modelo*, é a obsessão maior de Paulo Martins” (Xavier, 1993, p. 50) (Destaque meu). A personagem do ditador seria o arquétipo da colonização, enquanto que Paulo Martins seria a vontade de superação desse arquétipo. De acordo com essa interpretação, Paulo Martins representa a próprio paradoxo, pois por um lado reverencia a glória e o poder de Diaz, explicitados na passagem “Aprenderão! Dominarei esta terra. Botarei estas histéricas tradições em ordem. Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização” (idem, p. 134), acreditando ser Diaz o líder que tanto sonhou; e por outro lado deseja sua morte na ocasião do golpe, fato que fica claro na cena em que o poeta atira na intenção de eliminar o ditador. Para Xavier, é a consciência perturbada dessa personagem que sofre *o transe* durante toda a narrativa, da qual é também o narrador. “A mediação em *Terra em transe* transcende a subjetividade de Paulo, mas assume os padrões de sua experiência, com seu sentido de urgência e agonia, sua retórica” (idem, p. 39).

Na investigação de Xavier (1993), são destaque algumas passagens em que se observa a preocupação em identificar um sentido formal para a obra, “O essencial aqui é o dado de organização (...); como explicar esta identidade (...); procurando um *princípio formal* (...)” (Xavier, 1993, p. 38) (Destaque meu). Verifica-se uma verdadeira odisseia para capturar um sentido que oriente metodologicamente a investigação, e tal busca se apresenta como um caminho que garante, ao final, a manutenção das categorias, responsáveis pelo estabelecimento das identidades, a partir das quais se define “o que é” e “o que não é”. A escolha desse caminho passa pela dialética, em especial quando se depara com as ambivalências do agonizante Paulo Martins: “Uma liberdade poética [subjetiva] maior se franqueia à narração, e o comportamento do protagonista [objetivo]

corrobora o tom passional da reflexão política" (ide, p. 41). Segundo Xavier, "tal ambivalência estrutural, que entremeia o subjetivo e o objetivo, cria uma dialética de atração e repulsão, de identificação e estranhamento, adesão e crítica à eloquência do protagonista" (idem, p. 41).

Nota-se que a medida de Xavier (1993), ou seja, o astrolábio que guia sua interpretação é a personagem que carrega o maior peso da ambivalência e das rupturas incessantes. O autor recorre às expressões "descontinuidade" e "deslocamento" para entender o movimento oscilante da personalidade do poeta e em geral da própria obra, "a descontinuidade entre um mundo exterior, da ação, e um mundo interior, espécie de morada de ser do poeta" (idem, p. 35) (destaque nosso), e, "a clivagem interior/exterior (...), tem um lugar fundamental na estrutura de Terra em transe, havendo, porém, ao longo do filme, um nítido deslocamento (idem, p. 36) (destaque meu)".

O paradoxo identificado por Xavier (1993) poderia ser o mais próximo de estipular uma síntese, não fosse o efeito gangorra promovido pelos movimentos de descontinuidade e deslocamento, expressões que, assim como o "desequilíbrio", são utilizadas em sua tese *Sertão Mar* (1983). Sendo assim, não há um paradoxo, pois não há opositividade, e não há síntese porque ora o protagonista está inconsciente, ora está consciente, havendo, portanto, uma oscilação entre tais estados e não um produto final. A instabilidade é a marca de Paulo Martins, ele oscila entre ser poeta e ser militante; entre apoiar o populista Vieira ou aceitar a supremacia de Diaz; entre viver uma história de amor com Sara ou ceder à paixão inflamada por Sílvia; tudo para ilustrar que o protagonista Paulo Martins é aprova de que não há paradoxo, pois ele deseja o "um" e o "outro", sob determinada circunstância.

Na obra de Glauber, da boca de seus personagens são escutados os gritos de desespero daqueles que sonham com o futuro, sucumbindo diante do passado. Não há como afirmar se Paulo Martins está de conluio com Diaz ou se deseja sua morte, ora ele o venera, ora ele o odeia. Assim como não é possível perceber se Manuel realmente tomou consciência ao fugir dos domínios de seu feitor, haja vista que busca no

messias e no cangaceiro a proteção que havia perdido. O poeta e o vaqueiro almejam a liberdade, mas os caminhos que escolheram não lhes garantiram a autonomia. Não há em nenhum dos casos uma resolução que anule suas respectivas condições anteriores, apesar de ambos entenderem que a mudança é urgente.

A busca por um “princípio formal” na análise da *mise-en-scène* glauberiana é presente em praticamente todos os intérpretes estudados: Gerber (1982) com a psicanálise, Bentes (1997 & 2002) com o pós-estruturalismo, Stam (1997 & 2006) com a análise do discurso e Xavier (1983 & 1993) com a teoria do cinema de vertente estruturalista. Ainda que Ismail Xavier deixe mais explícita essa busca, podemos constatar como regularidade no pensamento dos tradicionais intérpretes, a dependência a um tipo de organização metódica (esclarecida). Mesmo o objeto construído em bases oscilatórias, sua depuração apresenta-se como uma condição na elaboração do pensamento racional, dando a entender que não há produtividade científica na ausência desse modelo. Os autores partiram, portanto, de um horizonte de pesquisa ancorado no método dialético, acreditando-se autorizados pela convicção do próprio Glauber (seduzido pela *práxis*). Todavia, ao se depararem com o movimento da gangorra operado pelos opostos – consciente e inconsciente; natureza e cultura; passado e futuro; bem e mal –, optaram pelo método dialético, seguros da aplicação de suas referenciadas categorias.

Diante desse quadro, sugere-se a suspensão da busca pelo “princípio formal” e a adoção de um modelo interpretativo que valorize a singularidade do objeto. Como já nos advertiu Carrilho (1996), “a pulsão glauberiana tinha sua dialética própria (apud Pierre, 1996, p. 236)”. Em entrevista concedida a Miguel Pereira, em junho de 1979, Glauber nos dá pistas de como compreender seu jogo de antagonismos,

Então, a sabotagem ao Glauber Rocha é a sabotagem à discussão, por exemplo, sobre o materialismo dialético, sobre a materialização do inconsciente, sobre a composição estrutural, sobre a criatividade de novas formas, de novas ideias. Sobre a necessidade da *ruptura*

*constante das formas e dos discursos aplicada dentro da realidade brasileira*⁵³.

A partir do horizonte do criador percebemos que sua “dialética própria”, marcada por “rupturas constantes”, representa a busca por vários princípios formais, que evoluem e regridem na “conquista de seus próprios espaços de ação”. A necessidade permanente de “novas formas e novas ideias” faz correspondência a uma realidade historicamente assinalada pela *supressão do presente*, que impede a progressão dialética, garantindo a manutenção do acúmulo dos opositos, impossibilitando a emergência da síntese e consequentemente de um movimento de superação das contradições.

A consequência maior dessa cultura da importação de modelos interpretativos é a dissimulação, ou seja, um tipo de interpretação que denota um trabalho de branqueamento das ideias, em outras palavras, um pensamento que ganha legitimidade a partir dos critérios do colonizador. Assim, a busca pelo “princípio formal” é a busca pelo reconhecimento de verdades produzidas metodologicamente e dentro dos horizontes da dialética.

O fascínio pela formalidade alimenta a necessidade de “exercício dialético” do dominador, como nos explica o próprio Glauber, “(...) enquanto lamentamos nossas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como *dado formal* em seu campo de interesse” (Glauber Rocha apud Avellar, 1995, p.84) (Destaque meu).

Uma das rupturas propostas por Glauber é a ruptura com a “velha razão” e sua substituição pelo “sentimento total do homem”. Assim, verificamos a necessidade de uma investigação positiva do elemento místico em sua obra, como parte fundamental de seu projeto político, e não apenas como alienação que precisa ser superada ou como referência metafísica na composição de um estilo. O *irracionalismo libertador* é a

⁵³PEREIRA, Miguel. Entrevista a Glauber Rocha, concedida em 1979, I n: Revista ALCEU - v.7 - n.13 - p. 5 a 21 - jul./dez. 2006. http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/alceu_n13_Pereira.pdf Acesso em Agosto de 2013.

expressão da mística localizada na tradição de uma cultura religiosa, fenomenizada na obra de Glauber.

2.2 “Revolução do Cinema” Místico

Eu vou lhes contar uma história que é de verdade e de imaginação, ou então: é imaginação verdadeira. (Glauber Rocha, citando os cegos cantadores nordestinos).

A forma cinematográfica do subdesenvolvimento elaborada por Glauber Rocha encontrou na tradição do misticismo seu principal tropo, certificando sua estética e validando sua obra com o sentido da pertença⁵⁴. Para fundar o “novo”, era imprescindível retornar ao “antigo”, desvendando as origens na construção permanente da estética da descolonização. O primeiro passo para a *Revolução* seria a descoberta da História, ou como chamava *H(eu)storia*⁵⁵, mobilizando o arcabouço de narrativas da historiografia e da literatura, juntamente com sua experiência junto à cultura popular, para a montagem do conjunto de sua obra.

No livro “Revolução do Cinema Novo”, publicado em 1981, Glauber recorreu à estrutura historiográfica para reunir sua interpretação da tradição política e estética, traçando um panorama da relação com os personagens com os quais conviveu, das peripécias que experimentou na ocasião do exílio, dos filmes que o comoveram e/ou o impeliram à crítica, da ideologia que pregou e das ideias revolucionárias que reiterou, sempre reinventando. A obra escrita abarca 25 anos de sua prática como crítico: “O livro é também revisão crítica do crítico que sou há 25 anos”. Nesses anos de exercício como escritor, o cinema foi seu

⁵⁴ Entenderemos “sentido da pertença” a partir dos horizontes da hermenêutica gadameriana em *Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*, especificando: “o sentido da pertença, isto é, o momento da tradição no comportamento histórico-hermenêutico, realiza-se através da comunidade de preconceitos fundamentais e sustentadores. A hermenêutica precisa partir do fato de que aquele que quer compreender precisa estar vinculado com a coisa que se expressa na transmissão e ter ou alcançar uma determinada conexão com a tradição a partir da qual a transmissão fala” (2008, p. 390).

⁵⁵ Ivana Bentes (1997), na apresentação de “Cartas ao mundo”, explica: “A vida privada de Glauber se confunde e se dissolve na História, ou melhor, na *H(eu)storia*, fórmula glauberiana que aparece em diferentes textos indicando essa dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo” (p.10).

ponto de partida para o estabelecimento de um diálogo com a tradição na qual se inscrevia. A antologia monumentalizou seu projeto político-estético ao reunir as memórias de sua militância. No dizer de David Neves, que prefacia,

A memória é também dado fundamental do acabamento e da funcionalidade do conjunto do texto. Ela é primorosa na série inédita de biografias de membros e de agregados do cinema brasileiro: a *recordação*, bastante nostálgica aliás, supera de muito a *revolução* (apud Rocha, 1981, p. 3).

O movimento de recordar e revolucionar lança-nos novamente no antagonismo entre o velho e o novo, principalmente quando a nostalgia supera a revolução, o que nos confirma mais uma vez o traço singular da dialética glauberiana, que David também percebe como “*dialética existencial* que preside a arquitetura dramática de uma obra literária com ares de cinema ficcional” (destaque meu). Obedecendo ao ritmo do “voltar” para “avançar”, o movimento da escrita parece corresponder ao movimento da câmera, com *planos* textuais longos, mas dinâmicos, por um lado, e curtos, porém densos por outro lado; a disposição dos textos é sequenciada sem linearidade, obedecendo a *cortes* em que se alternam entrevistas, ensaios, verbetes de filmes, atores, cineastas, teatrólogos etc., em que cada personagem ou acontecimento inscrito na tradição que elege, teria seu papel de significar a mensagem da revolução nessa síntese ou como o próprio Glauber enuncia, também no prefácio, “antymodêlo”⁵⁶.

Glauber narra, reunindo as lembranças e conferindo a elas uma dimensão monumental, que David Neves compara à narrativa bíblica: “Este livro meio bíblico é assim como um novíssimo testamento do cinema brasileiro” (idem). Os temas são motivos para retomar o propósito recorrente de sacralização da luta contra a colonização cultural.

⁵⁶O <internacionalismo épico & didático &transconstrutivista> é a síntese neobarrôka do Terceiro Modelo, ou Antymodêlo – Ynvenção Polytika da sociedade brazileira (Glauber Rocha, Prefácio Revolução do Cinema Novo, 1981).

Glauber era conhedor da Bíblia⁵⁷ e tinha verdadeira fascinação pelas histórias fantásticas ali reunidas e seu potencial dramático. A militância narrada em “Revolução do Cinema Novo” descreve uma trajetória de sacerdócio, numa visão totalizante legada, entre outras, pela mitologia bíblica. Para além de uma análise da estrutura narrativa da RCN, busca-se fundamentar a afirmação acerca das marcas do misticismo na obra do cineasta. Gomes explica que Glauber não era um místico, mas o tema do misticismo lhe era caro,

(...) afinal, era a realidade do interior baiano que ele retratou, fruto do rigor da natureza e dos problemas sociais dela decorrentes, como o atraso, gerador de *crendices*, o êxodo e o próprio cangaço, expressão violenta da miséria, ao lado da *resignação* indolente dos posseiros, que *viam na fé uma válvula de escape para o seu desamparo* (1997, p. 484) (Destaque meu).

Observa-se a relação entre a religiosidade de Glauber e sua preocupação social, sendo as *crendices*, a *resignação* e a fé elementos que ressaltam o atraso, a miséria e o desamparo daqueles condenados pela herança mística. Ainda na busca por justificar e acentuar a postura secular do amigo, Gomes faz uma breve discussão sobre a mitologização da política para explicar a mística que revestia o discurso de Glauber: “não se pode recusar que, nas suas formas de exacerbação política, Glauber projetasse um acentuado grau de fervor místico (1997, p. 488)”. O biógrafo aproxima a “mística religiosa” do “credo político” na intenção de definir os desígnios revolucionários de Glauber como uma missão, sendo sua ideologia equivalente ao evangelho. Gomes recorre à análise dos regimes totalitários para exemplificar a forma de uma mística política,

Como nas religiões, ambas as ideologias elaboraram *evangelhos políticos* que impunham a aceitação passiva

⁵⁷A Bíblia fascinava Glauber, contudo, não propriamente por ser um livro religioso, mas pelos conflitos humanos que expõe, sobretudo quando narra a trajetória épica de povos impelidos pela fé e tementes da presença aterradora do Deus do Antigo Testamento, sempre prestes a castigar e a recordar aos homens a efemeridade de sua condição terrena. (...) A Bíblia era para ele sobretudo um repositório de histórias extraordinárias, cheio de ações humanas que empolgavam e acendiam seu senso dramático (Gomes, 1997, p. 485-486).

ao servil das suas verdades, constrangendo as consciências (esvaziadas em sua capacidade de autorreflexão) com dogmas irremovíveis. (...) Também se vincularam nas *formas rituais* de manifestação coletiva, usando os grandes espaços públicos para impressionar o povo. (...) toda uma parafernália de convencimento, enfim, que assumia o papel de uma *liturgia do Estado*, com o objetivo de *catequese*. (...) Toda essa ostentação visual e inclinação operística para a pompa e para os efeitos espetaculares não estava longe dos procedimentos da Igreja Católica (Gomes, 1997, p. 488-489) (Destaque meu).

Gomes se vale de exemplos radicais de concentração de poder com base em justificações religioso-ideológicas⁵⁸, como o nazismo e o comunismo, na modernidade, e a supremacia católica, no medievo, para elucidar o viés missionário da luta político-ideológica de Glauber, ressaltando seu “forte cunho messiânico” e “poder profético”. Destaca ainda que sua “dialética marxista” era perseguida com “fervor religioso” e que a resignação religiosa do povo que, após ser “martirizado e crucificado pelas injustiças sociais”, teria na revolução seu “momento de ressurreição, com a vitória do marxismo sobre a exploração capitalista”. Assim, o marxismo seria uma religião travestida de ideologia, e seu conteúdo influenciou o projeto revolucionário glauberiano⁵⁹.

Com base nessas considerações indaga-se: poderia o *evangelho político* de Glauber ser comparado às ideologias de Estado que marcaram o início do século XX? A *liturgia* do RCN seria uma reprodução de

⁵⁸ Mircea Eliade, em *Mito e realidade* (2011), nos acrescenta sobre o tema da mística dos movimentos políticos totalitários: “Embora radicalmente secularizados na aparência, o nazismo e o comunismo estão carregados de elementos escatológicos; eles anunciam o fim deste mundo e o início de uma era de abundância e beatitude. (...) A batalha final e decisiva dos Eleitos (sejam eles a raça ariana ou o proletariado) contra as hostes do mal (sejam eles os judeus ou a burguesia); um decreto da Providência, pelo qual os Eleitos serão amplamente compensados por todos os seus sofrimentos, com as alegrias do domínio total ou de ambos ao mesmo tempo; um mundo purificado de todo mal e no qual a história irá encontrar sua consumação – eis algumas quimeras que até hoje acalantamos” (Eliade, 2011, p. 65) (Destaque meu).

⁵⁹ Mircea Eliade novamente, agora na obra *Imagen e Símbolos* (1979), nos auxilia no entendimento sobre outro elemento religioso presente às ideologias creditadas pelo homem moderno: “No que respeita a mitos e símbolos soteriológicos comunistas, é evidente que, feitas todas as reservas acerca da elite marxista dirigente e sua ideologia, as massas simpatizantes são estimuladas chicoteadas por slogans tais como: libertação, paz, ultrapassagem dos conflitos sociais, abolição do Estado explorador e das classes privilegiadas etc., slogans estes cuja estrutura e função mítica já não precisam de ser demonstradas” (Eliade, 1979, p. 11).

cânones nos termos do dogmatismo católico e totalitário? Sua missão revolucionária teria no didatismo uma analogia com a *catequese*? O fato é que não nos é relevante aqui definir o grau de ateísmo ou religiosidade que caracterizaram o personagem Glauber Rocha, o que é compreensível quando se trata de uma escrita biográfica. Nossa interesse é, a partir das obras fílmicas, investigar o teor místico, e não apenas o “tema do misticismo”, determinante na confecção do *cinema místico*.

Glauber teria investido seu *cinema político* de uma energia mística, concentrada na religiosidade popular e no irracionalismo presentes à história da colonização. Sendo Glauber um materialista, estaria refletindo as convicções de sua época no que concerne ao processo de absolutização da política, do social e do histórico. Nesse horizonte, seu legado religioso (leitura da Bíblia, orações, fé, liturgia, ética protestante etc.) seria instrumentalizado na intenção de transferir a crença no absoluto do divino para a crença no absoluto da *práxis* política, nos moldes da ontologia do homem moderno.

Para Lima Vaz (1988), a mística caracteriza a vocação do homem para o Absoluto, e na modernidade “a absolutização ideológica do político seduz poderosamente a consciência do homem do nosso século” (p. 6). A mística estaria se transformando na alma da *práxis* política, transferindo a energia do êxtase para a ação revolucionária, por exemplo.

Para o homem das sociedades tradicionais a “experiência mística”,

(...) faz sua aparição no terreno desse encontro com o Outro absoluto cujo perfil misterioso desenha-se sobretudo nas situações-limite da existência e diante do qual tem lugar a experiência do Sagrado. A experiência mística apresenta-se, no entanto, dentro da esfera do Sagrado, caracterizada pela anulação da distância imposta entre sujeito e objeto pela manifestação do Outro absoluto como *tremendum* (para usar a terminologia de Rudolf Otto); ela é experiência do absoluto como *fascinosum*, mas o *fascinium* aqui é apelo a uma união na qual prevalece o aspecto participativo e frutífero, tendendo dinamicamente a uma quase identidade com o absoluto e transformando radicalmente a existência daquele que se vê implicado nessa experiência (Lima Vaz, 1992, p. 496).

O mistério e o fascínio da experiência mística permite ao indivíduo integrar-se na totalidade, participando do *Outro absoluto*. Com o materialismo oriundo da revolução antropocêntrica, inverte-se “na direção do próprio sujeito o vetor ontológico do espírito” (Lima Vaz, 1992, p. 498). A experiência mística na “cultura profana dos tempos modernos” sofre um processo de secularização e “a primazia do sujeito, impõe suas exigências em face da transcendência metafísica do Ser” (idem, p. 510). Em suma, a mística passa a submeter-se à grandeza do ponto de vista do mundo moderno, sendo a esfera da política o ambiente no qual vai florescer as verdades do sujeito histórico autônomo e esclarecido.

No subitem anterior, vimos Xavier (1996) e Stam & Shoat (2006) afirmarem que, a partir de *Terra em Transe*, Glauber teria sido afetado pela crise da metafísica, e que isso se refletia na estrutura da obra. Ainda em *Terra em transe*, vemos Paulo Martins, em um dos momentos de agravamento de sua crise existencial, pronunciar sobre “a fome do absoluto”, sinalizando a angústia do poeta dilacerado pela incerteza de não saber qual o caminho seguir e a qual posição política se filiar. Paulo Martins busca com a política sua integração ao cosmos, mas o que constata é a “impotência da fé, a ingenuidade da fé”, característica do sujeito cartesiano, sendo seus sonhos de juventude na militância de esquerda apenas um fragmento do que restou de sua personalidade. A metáfora do *transe* significaria, portanto, o paroxismo da descrença e a certeza de que a “poesia (mística) e a política eram demais para um homem só”.

O *cinema político* produzido por Glauber foi projetado como “antymodêlo”. Chamaremos esse paradigma estético-revolucionário de *cinema místico*, ou seja, aquele que reúne um conteúdo histórico na consagração da forma mística. O cinema para Glauber era uma experiência mística e não apenas veículo para a concretização da *práxis* política. A política sim seria um instrumento, mas “o cinema era ontologia” e “a revolução é uma mística”, pois “nasce do corpo, como raiva, como loucura, como imaginação exasperada, fantasia aberrante, delirante” (Rocha, 1981, p. 128). O “Evangelho Segundo Glauber

Rocha”, ou a “Revolução do Cinema Novo”, é um livro cinematográfico que usamos como mote para discutir sobre um cinema que agencia a integração de seu autor ao mundo e, consequentemente, viabiliza a reinvenção da *História*, com base na arte e na cultura, e principalmente na sua “imaginação dinâmica”.

2.2.1 Cinema místico: H(eu)stória e *imagem(ação)*

Glauber Rocha transforma em linguagem cinematográfica o elemento mágico que caracteriza o misticismo do povo subdesenvolvido. Seu projeto parte daquilo que efetivamente pertence à tradição mística em comum entre a América Latina [Sertão, Eldorado, Jardim das Piranhas] e a África [Congo: locação de *Leão de sete cabeças*], legada pelo catolicismo ibérico [Espanha: locação do reino de Diaz II, em *Cabeças cortadas*] e pelo misticismo tribal [as manifestações religiosas dos grupos que cantam e dançam em forma de oração].

O *cinema místico* nasce da compreensão prévia do simbolismo religioso e do irracionalismo como elementos da cultura colonizada que não podem ser assimilados pela “razão dominadora”. Glauber pensa o problema da colonização em sua dimensão universal, mas sempre destacando o caso brasileiro, para ele fruto de uma colonização ímpar, “o Brasil é um país muito particular no quadro da América Latina” (Rocha, 1981, p.164).

Sobre o traço singular de nossa cultura, temos uma gama de estudos para consulta e nos preocuparemos, de início, com o que diz respeito ao misticismo religioso. No entender da historiadora Laura de Mello Souza (1986), a religiosidade popular no Brasil, desde a colonização, foi fadada ao sincretismo: “Mestiços de branco, índio e negro, estaríamos como que ‘condenados’ ao sincretismo” (1986, p. 87). Sobre a singularidade de nossa cultura completa: “A originalidade da cristandade brasileira residiria, portanto, na mestiçagem, na excentricidade em relação a Roma” (idem, p. 88). A autora nos explica sobre a formação dessa religiosidade que se inscreve no sincretismo: “É nessa tensão entre o múltiplo [cultura popular] e o uno [catolicismo oficial], entre o transitório e o

vivido que deve ser compreendida a religiosidade popular da colônia” (1986, p. 99). Souza (1986) quer mostrar que, para além da dominação política do regime do Padroado, em que Igreja Católica e Monarquia Lusitana investem juntas na empresa colonizadora, a religião popular se constituía na vivência, no cotidiano. Ela reúne um manancial de documentos inquisitoriais para comprovar a irritação popular contra a religião oficial, e as formas sub-reptícias de manutenção do sincretismo. Em alguns desses casos, vemos a especificidade da experiência mística que marca a religião colonial, configurando uma relação de barganha com o divino⁶⁰.

Uma das especificidades de nosso misticismo é a indistinção entre o bem e o mal, o sagrado e o profano: “No cotidiano da colônia, Céu e Inferno, sagrado e profano, práticas primitivas e europeias ora se aproximavam, ora se apartavam violentamente” (Souza, 1986, p. 149). Foi graças aos missionários católicos que a tensão entre o múltiplo da cultura popular e o uno expresso pela “ação dos nascentes aparelhos de poder” (idem), que o projeto cristão se institucionalizou, utilizando-se dos dispositivos de mando, que orientavam ações político-repressoras nos territórios coloniais. Entretanto, isso não quer dizer que foi suficiente para conter o fenômeno do sincretismo. O padrão que estabelecia as verdades era a instituição do catolicismo, ou seja, a norma vinha da Metrópole e cabia aos incautos seguir a orientação daqueles civilizados, correndo o risco de serem penalizados caso infringissem a lei de Deus, que era também a lei dos homens.

O povo da Colônia era obrigado a orar ao Deus da Metrópole. À Igreja Católica cabia a missão de civilizar, ou seja, ela representa o projeto colonizador europeu de onde se origina o *mando*. “A Europa está para nós como origem de mando. (...) Dela provém à outorga inicial de jurisdição sobre homens e terras, que costumamos lembrar como o tempo das sesmarias” (Bajonas Brito Jr, 2001, p. 106). A origem do mando,

⁶⁰É o caso de “Cecília Fernandes, 70 anos, (...), dissera: não havia Deus no mundo se Deus não a vingasse de quem ela pedia vingança” (idem, p. 109), até Jesus e a Virgem Maria eram alvos dos descontentes, “Boto a Cristo muita merda, e pela hóstia muita merda, pela Virgem Maria muita merda, respondia Felipe Miranda, quando lhe perguntavam como havia passado” (idem, p. 111).

que é a história da colonização, é também uma origem de mundo, ou seja, conhecer essa história é recordar o elo inicial que integra brancos, negros e índios em uma só cultura, que deveria se basear no mundo civilizado dos primeiros, a partir do qual os demais precisariam se orientar. Para Bajonas Brito Jr (2001), civilizar significa embranquecer, não só embranquecer a pele, mas principalmente o pensamento. A expressão “tornar claro” se efetiva quando a imaginação reprodutiva atua, fazendo com que o pensamento vá até sua origem, buscando a identificação com o mundo branco.

A função imaginante de reprodução do mando é também função imaginante da reprodução de mundo. Numa infinidade de modos, busca o trabalho de imaginação reproduzir a origem, isto é, reeuropeizar-se. Estando a Europa, além de origem, como meta que nos aguarda – nosso “país do futuro” – cabe à imaginação antecipar o reencontro e a reunificação (2001, p. 108).

O povo de que nos fala Souza (1986) foi o primeiro a sofrer com a tentativa de branqueamento do pensamento, neste caso, o branqueamento de suas convicções religiosas, pois era uma obrigação seguir a religião dos colonizadores brancos e cristãos, logo, o branqueamento equivale à cristianização. Por isso, quando a Inquisição resolvia aparecer e caçar os hereges era necessário simular a crença no Deus da cruz e dissimular sua religiosidade, entendida como paganismo. A autora exemplifica, quando apresenta práticas de feitiçaria como o calundu e o catimbó, que eram criminalizadas. O calundu era uma manifestação cultural africana que agregou diversas etnias em uma única identidade cultural, por unir os escravos, isso era um risco ao sistema colonial. O catimbó era um ritual indígena de possessão de divindades que, assim como o calundu, era um rito coletivo. Tanto o calundu quanto o catimbó foram reprimidos pela Igreja⁶¹.

⁶¹Nas suas relações com o sobrenatural, nas invocações do demônio, os colonos mestiços manifestavam-se de preferência através da *possessão ritual* de influência indígena e africana. O caráter coletivo e a presença do diabo ou de espíritos muitas vezes malignos – ou, pelo menos, ambíguos e ambivalentes – levaram os inquisidores a verem sabás nessas manifestações. Na realidade, tratava-se de algo bem diferente, localizado na raiz da umbanda e dos candomblés atuais: os calundus e catimbós. Se fosse de fato válida a diferenciação entre feitiçaria e bruxaria com base

O mais interessante desses exemplos é ver o elemento subversivo das práticas populares, em especial dos rituais de possessão, para ensejar sobre o transe escolhido por Glauber, por exemplo, como uma das marcas de sua estética. O transe, assim como o calundu e o catimbó, alude a uma identidade cultural que não é a do branco, implicando numa subversão aos valores metropolitanos, e o reconhecimento da religiosidade popular sincrética.

Na contramão dessa subversão, cabia à “imaginação reprodutiva” (Brito Jr, 2001), recordar ao povo sua tarefa de adequar-se aos princípios da civilização, sempre lembrando que a meta deveria ser a Europa, devendo esconder a fé que depositavam nas divindades de sua cultura, ou, com o sincretismo já em vigor, tinham suas práticas desqualificadas devido à incompatibilidade com os preceitos da Santa Madre Igreja. Caso reconhecessem e assimilassem a fé cristã seriam recompensados, não correndo o risco das torturas inquisitoriais ou de serem discriminados por seu desvio de conduta.

A compensação aqui advém de um reconhecimento, reconhecimento que localizamos no fundamento do pensamento branqueador. Reconhecer é promover a dissolução ou o encurtamento da distância entre o branco puro e o branco da terra com vistas ao reforço da legitimação de mando (Brito Jr, 2001, p. 111).

Com isso, vemos que a constatação de Souza (1986) sobre o dia a dia na colônia, onde *Céu e Inferno, sagrado e profano, práticas primitivas e europeias ora se aproximavam, ora se apartavam violentamente*, remete ao “jogo da compensação” porque os pares que deveriam ser dicotômicos passam a ser *indistintos*. Em outras palavras, para se tornar superior – cristão, europeu e civilizado –, era necessário dissimular a inferioridade de seu politeísmo, das práticas da feitiçaria e de seu primitivismo, pois isso representaria uma heresia. Assim, para obter o reconhecimento – e não arder na fogueira da Inquisição –, era necessário inverter a inferioridade em superioridade. Diferentemente da

no caráter individual da primeira e coletivo da segunda, poder-se-ia dizer que a bruxaria colonial residiu basicamente nos calundus e catimbós (SOUZA, 1986, p. 346-347).

dialética que busca o equilíbrio, a compensação⁶² demanda o reequilíbrio, pois, já que os pares não se unificam em um conceito, “a compensação a resolve por uma duplicação, de modo que o subordinado em um extremo torna-se, de modo complementar, dominante em outro extremo” (Brito Jr, 2001, p. 113).

A imaginação reprodutiva impele a um retorno às origens sem produtividade, pois alimenta o jogo da compensação, reproduzindo a instituição do mandonismo por aqueles mesmos que são mandados. Queremos pensar a faculdade da imaginação, com base na proposta estética de Glauber Rocha, e de como a prática vista artisticamente pôde resultar em um retorno às raízes de forma mais produtiva, ou seja, o que é produzido por esse imaginário mostra, por meio do cinema, a reprodução do mando no retorno à origem do mundo colonial. Assim, reconhecer não se tratará de embranquecer ou cristianizar, mas sim assumir e mostrar – via *imagem(ação)*, imagem em movimento – os traços dessa cultura sincrética, miscigenada, pagã, analfabeta e que encontra no misticismo o seu momento de liberdade.

Glauber se lança na tarefa de construção de um cinema tão singular quanto uma realidade na qual os opostos se acumpliciam. Ele entendia o racionalismo europeu como molde, no qual não deveríamos nos encaixar. Dessa forma, a educação, por exemplo, não representaria uma alternativa dentro desse processo: “O amadurecimento político do povo brasileiro (...) não poderá acontecer através de uma educação política tradicional” (Rocha, 1981, p.169). Não era a educação para Glauber o caminho para a revolução da consciência, “(...) haverá uma explosão revolucionária no país, mas não devemos crer que somente chegaremos a esse ponto após todo o povo ter sido educado” (Rocha, 1981, p.169). O caminho não era o do esclarecimento. Assim, não bastava inculcar no povo o ideal

⁶²Na compensação, os opostos nunca são superados, mas, de fato, se fortalecem reciprocamente – o benefício, ao encobrir os prejuízos, os resguarda; os prejuízos, ao exigirem o benefício, o propiciam. Desse modo, cada termo reforça e vitaliza o outro. Dispensando-se qualquer síntese. Mas, na medida em que um dos termos é que dispara a compensação, há um termo que possui a primazia. Se aparece a necessidade de inventar um benefício, uma qualidade, uma vantagem, pouco importando o quanto sejam imaginários, é que o prejuízo chegou primeiro. É ele que tem o primado (Bajonas Brito Jr, 2001, p. 117).

revolucionário extraído dos cânones postulados pelos acadêmicos ilustrados, herdeiros das revoluções burguesas dos séculos XVIII e XIX. Nos termos de uma resolução singular, o cinema político seria constituído pela força do misticismo, um trajeto onde Glauber concilia revolução e folclore,

As maiores rebeliões da história brasileira são as guerras que os negros e os camponeses místicos organizaram na época da escravidão. As mais célebres são a de Zumbi de Palmares (negra) e Canudos (mística/camponesa) (Rocha, 1981, p.167).

O misticismo fenomenizado nos filmes de Glauber é a energia irracional que deveria ser canalizada na elaboração de uma crítica honesta, lidando com a verdade que não aparecia na História oficial. Em *Deus e o diabo* temos os beatos de Monte Santo que seguem o Santo Sebastião, fazendo referência ao movimento de Canudos, e em *Leão de sete cabeças* temos um Zumbi revolucionário que luta contra as forças do imperialismo, numa alusão ao líder de Palmares. A maior arma contra o racionalismo seria o misticismo e, também, o sentimentalismo.

Ninguém no Brasil está completamente alheio às coisas da macumba e do misticismo, mesmo que se trate de burgueses e aristocratas. Este lado sentimental e sanguinário do Brasil é certamente defeito, obstáculo, mas isso pode se tornar qualidade (Rocha, 1981, p.169).

Reconhecer a mística, o sentimentalismo e o lado sanguinário do povo brasileiro, ainda que como obstáculo, é olhar para o espelho e reconhecer a necessidade de superação dos complexos diante do colonialismo. Para ele, nem a esquerda nem a direita eram capazes de perceber o sorrateiro legado colonialista, “não possuem coragem de dar uma olhada no espelho e ver que o asfalto das metrópoles é um pseudodesenvolvimento e que, no fundo, somos o que mais ou menos o europeu pensa: índios de gravata e paletó” (p. 14).

As relações sociais e políticas, herdeiras do colonialismo, são materializadas em imagem e som, via *cinema místico*, que não correspondem à tradição filosófica liberal do ocidente, na qual estão

presentes instituições como a diplomacia, o contrato social, a isonomia, a participação da sociedade civil organizada e, o principal, a defesa de uma retórica pautada em argumentos racionais; ao contrário, temos a violência, o patrimonialismo, um abismo entre os direitos de uma classe e a sobrecarga de deveres da outra, e a ausência do diálogo e de uma tradição de movimentos sociais, que marca as relações entre as forças do Estado hipertrofiado de um lado e o povo crente do outro lado, perseverante de que a mudança há de vir dos céus. Assim, a transformação dos defeitos em qualidades seria uma forma de justificar o tratamento especial dado aos fenômenos místicos, responsáveis pela caracterização da cultura primitiva, que sempre se tentou dissimular, ou seja, seria o estabelecimento do ponto a partir do qual as condições de transformação seriam possíveis.

O cinema de Glauber Rocha instaura o *transe* como fenômeno que desestabiliza as consciências, lançando mão de uma história que é verdade e imaginação⁶³. Imaginação aqui se diferencia da imaginação que reproduz a origem de mando, correspondendo sim à capacidade criativa de inventar outro mundo, que não o mundo do mando, mas o mundo do “sonho libertador” que Glauber nos apresenta por meio de personagens como os cegos, a exemplo do mendigo do filme *Cabeças cortadas*,

Uma coisa me pergunto...o que seria da luz se não tivesse o escuro? No escuro posso ver toda a luz...*No escuro posso inventar todas as cores*. Não é uma desgraça, senhor, não é uma desgraça! Cada dia vejo o rosto do Senhor, límpido e branco, mas não com a brancura que o senhor vê. Posso *inventar* cada dia o branco. (...) Posso fazê-lo de novo. Posso *criar* o meu branco (Mendigo cego de *Cabeças cortadas*, Rocha, 1985, p.387) (Destaque meu).

Glauber Rocha escolhe a metáfora do cego a fim de encontrar no mundo da escuridão, e não na luz, o caminho para a criação de outro

⁶³ “Do travelling inicial sobre o sertão ao travelling final sobre o mar, dois longos balanços (consuntivo e preventivo) de um mundo mal dividido, errado, Deus e o Diabo se move superando os temas do próprio enunciado, matando Deus e o Diabo em si, e se cimenta, <entre a verdade e a imaginação>, em uma propedêutica aos homens novos” (Rocha, 1981, p. 126) (Destaque meu)

mundo, da mesma forma com que afirma a força do misticismo e a estética do sonho em detrimento da “razão dominadora”.

Em *Deus e o diabo*, Glauber coloca na boca do cego Júlio as verdades que Antônio das Mortes não vê. Da escuridão em que vivem os cegos, nascem as verdades imaginadas que revelam mais do que as verdades esclarecidas.

Cego Júlio: – É matando, Antônio? É matando que você ajuda seus irmãos?

Antônio das Mortes: – Sebastião também me perguntou. Eu não queria, mas precisava... Eu não matei os beatos pelo dinheiro. Matei porque não posso viver descansado com essa miséria.

Cego Júlio: – A culpa não é do povo, Antônio! Não é do povo! (Rocha, 1985, p.279).

Os cegos de *Cabeças cortadas* e de *Deus e o diabo* são aqueles que veem através da imaginação. Para o mendigo, a escuridão não é uma desgraça, mas uma benção, pois ele vê o branco que ninguém consegue vê, e será esse o personagem agraciado pelos milagres do Pastor. O cego Júlio enxerga os verdadeiros culpados pela miséria que o jagunço afirma precisar extinguir. Antônio das Mortes entende que para dar fim à miséria é necessário acabar com os miseráveis.

Michel Ciment, do *Postif*, em 1967, perguntou a Glauber se o filme *Deus e o diabo* havia aparecido para ele como uma visão, e ele respondeu que sim e, convicto da força da imaginação, fez uma comparação entre seus processos de criação e os de colegas como Nelson Pereira dos Santos, que se inspiraram na literatura: “Nelson tem gosto pela objetividade e a eficácia (...). Ele foi criticado por não haver inventado seu tema” (Rocha, 1981, p.82). Apesar de seu filme ter sido inspirado na literatura de cordel, Glauber entende que a fonte foi um ponto de partida para seu processo de criação e que, assim como os cegos, era tributário das histórias inventadas, nas quais a imaginação era maior⁶⁴.

⁶⁴ O estudioso e professor de cinema José Carlos Avellar também aproxima os dois principais expoentes do Cinema Novo, a partir da comparação entre as obras: *Vidas Secas* (1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), na qual afirma uma relação de complementaridade: “Deus e o diabo surge com um espelho que revela uma nova face do cinema que Nelson propõe em *Vidas Secas*, que, lançado quase ao mesmo tempo, age como um espelho revelador de novas faces do cinema proposto por Glauber.

José Carlos Avellar (1995) desenvolve relevante discussão sobre o uso da imaginação por Glauber, e o coloca em diálogo com outros cineastas como Maurice Capovilla, que dirigiu *O profeta da fome* (1969), filme inspirado no ensaio *Estética da fome* (1963); este não consegue identificar um motivo que não levasse o homem explorado e subdesenvolvido à fabricação dos mitos no processo de construção das verdades,

Por qué este hombre fabrica estos mitos? Porque no tiene otras informaciones, porque es un hombre aislado en una tierra seca, entonces está obligado a trabajar con su imaginación. (...) tenemos que partir de ahí. Se este Pueblo hoy se manifiesta a través de la mitología, porqué nosotros también no partimos de esta mitología? Claro que no absorbidos por ella: tenemos um ponto de vista crítico, pero tenemos que salir com él no? Ni adelante, ni atrás (Capovilla apud Avellar, 1995, p.100).

Avellar (1995) resgata ainda a fala do diretor Leon Hirszman para discutir acerca da influência do realismo nas obras dos cineastas do Cinema Novo. Sobre o filme *Eles não usam Black tie* (1981), Hirszman adverte: “Não tem nada a ver com a realidade, (...) quando um artista pretende ilustrar a realidade ou um dado comportamental social, cai prisioneiro do naturalismo, morre” (apud Avellar, 1995, p.99). Mas vale destacar que a escolha de Glauber pelo mito não é somente estética, mas principalmente política, e Capovilla parece ter entendido isso, pois, a recorrência à imaginação, ao mito e ao mágico é parte de um projeto que visava à destruição da dependência cultural do homem colonizado, “tenemos que partir de ahí”.

Criados simultaneamente, duas frases de um mesmo texto, pedaços que se questionam e se complementam como se feitos para existir como um só, o filme de Nelson ganhou de sua outra metade um sinal capaz de revelar melhor seu jeito de se referir não apenas ao fragmento de realidade na tela. E deu a sua outra metade, o filme de Glauber, um sinal capaz de revelar melhor o seu jeito de se referir também ao fragmento de realidade na tela. A ficção próxima ao documentário de Nelson é um modo de sonhar acordado com uma questão que não se limita à aventura diante dos olhos: pretende discutir a realidade brasileira como um todo. A ficção mais próxima do sonho de Glauber é um modo de se manter bem desperto para documentar o pedaço de realidade a que se refere (não retrata, nem reconstitui: se refere): a aventura que passa na tela” (AVELLAR, A ponte clandestina, Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34 e Edusp, 1995, p.100-101).

Avellar afirma ainda que Glauber buscava uma “independência da realidade”, ou seja, o diretor construía sua dramaturgia, alimentado por projeções de sua mente, representadas por personagens cegos,

O sonho de um cinema olho – que vem de Lumière, se estende até o neorrealismo e serve de impulso ao cinema latino-americano – começa a ser substituído pelas projeções de um vidente, como o cego Júlio de *Deus e o Diabo*. (...) Glauber se jogou de corpo e alma na busca de uma linguagem entre o olhar que fotografa a realidade e o que joga nela o *delírio* de um vidente (Avellar, 1995, p.104-105) (Destaque meu).

Glauber projeta, com a força da imaginação, uma “origem de mundo”, ou seja, a história de um povo colonizado que confia no destino, mas que precisa inventar, pois suas origens se confundem com a origem do mando, que não permite a transformação histórica. Brito Jr (2001) afirma que, “o retorno [às tradições coloniais] é sempre o reencontro que reatualiza a legitimidade atual do mando pela recordação da grandeza de sua origem” (idem) (colchete meu), isto é, ao inventar as lendas e revelar as verdades, o cineasta conta a história da dominação (Dono da rede, em *Barravento*; Coronel Moraes e o padre, em *Deus e o diabo*; Coronel Horácio, em *O dragão*; o ditador de Eldorado, Dom Porfírio Diaz, em *Terra em transe*; o rei Diaz II, em *Cabeças cortadas*), ou seja, a recordação reconta a saga da origem da investidura de mando, de onde nasceu também toda a miséria. Nesse mundo imaginário de imagens em ação, brotadas da história, o *cinema místico* tem a tarefa de revelar aquilo que as instituições metropolitanas tentaram encobrir, principalmente seus herdeiros letRADOS e envergonhados de seu povo e sua tradição. Portanto, os filmes retratam a *H(eu)stória*, formulada por Glauber,

Deus e o Diabo e *Antônio das Mortes [O dragão da maldade contra o santo guerreiro]* são pessoais. O são na medida em que eu sou integrado naquele mundo, naquelas estruturas, mas efetivamente, naturalmente, não artificialmente. São coisas minhas que não correm o risco de serem fruto de uma pesquisa tipo formalista.

Aí está: o meu cinema nasce desta tradição a que pertenço (Rocha, 1981, p. 124) (Destaque meu).

Os filmes citados retratam o Sertão e expressam mais diretamente o pertencimento de Glauber à cultura colonizada, pois se formou na cultura sertaneja, tendo vivido praticamente toda a infância em Vitória da Conquista (interior da Bahia) e convivido com personagens como os já citados cegos cantadores, os jagunços milicianos, os vaqueiros, os camponeses e os beatos, em suas andanças pelo Nordeste. O cinema nasce da filiação à tradição sertaneja, que inclui também a literatura de nomes como Jorge Amado, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Euclides da Cunha e José Lins do Rego, entre outros tantos, que retrataram a cultura nordestina em suas obras. O *Sertão* que Glauber reinventa em seus filmes é o seu *Sertão*, feito tanto de *H(e)stória* quanto de *imagem(ação)*.

2.2.2 Literatura e a Mística do Sertão: da “civilização de empréstimo” ao lugar do desequilíbrio

Insulado deste modo no país que não o conhece, em luta aberta com o meio, que lhe parece haver estampado na organização e no temperamento a sua rudeza extraordinária, nômade ou mal fixo à terra, o sertanejo não tem, por bem dizer, ainda capacidade orgânica para se afeiçoar à situação mais alta (Euclides da Cunha, *O Sertão*, p. 141)

Vão descer cem anjos com as espadas de fogo anunciando o dia da partida e abrindo nosso caminho nas vareda do sertão! E o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão! O homem não pode ser escravo do homem! O homem deve deixar as terra que não é dele e buscar as terra verde do céu. Quem é pobre vai ficar rico do lado de Deus e quem é rico vai ficar pobre nas profunda do inferno. E nós não vai ficar sozinho porque meu irmão Jesus Cristo mandou um anjo guerreiro com sua lança pra cortar a cabeça dos inimigo (sermão de São Sebastião, Deus e o diabo na terra do sol)

Retomando o diálogo com Lima Vaz (1992), vemos que a experiência mística dos povos antigos, “(...) faz sua aparição no terreno desse encontro com o *Outro absoluto* cujo perfil misterioso desenha-se, sobretudo, nas *situações-limite* da existência e diante do qual tem lugar a

experiência do Sagrado” (p. 496) (Destaque meu). Euclides da Cunha e Glauber Rocha nos contam sobre as *situações-limite* vivenciadas pelos sertanejos do nordeste brasileiro. Situação essa que não é passageira e que, por isso mesmo, preservou o misticismo religioso dos crentes seguidores de Antônio Conselheiro em sua busca pela integração com o *Outro Absoluto*.

A experiência mística dos beatos de Canudos, bem como de outras comunidades religiosas, resistiu à degradação da mística em política. Os seguidores de São Sebastião não passaram pela revolução antropocêntrica e sua religiosidade não sofreu um processo de secularização, logo, não se vê nem na obra escrita, *Os Sertões*, nem na obra fílmica, *Deus e o diabo na terra do sol*, um sujeito histórico que tivesse primazia, impondo exigências em face da transcendência metafísica do Ser. Ao contrário, lemos pela pena do literato a incapacidade orgânica de se tomar as rédeas do próprio destino. A religião mestiça estaria, portanto,

(...) na fase religiosa de um monoteísmo incompreendido, eivado de misticismo extravagante, em que se rebate o fetichismo do índio e do africano. É o homem primitivo, audacioso e forte, mas ao mesmo tempo crédulo, deixando-se facilmente arrebatado pelas superstições mais absurdas (Cunha, 2011, p. 141).

E, pelas lentes de Glauber, vemos a mística do povo nas orações, nas penitências, sempre acompanhando o Santo pelas “vareda do sertão”. No sermão da montanha, ou melhor, de Monte Santo, a profecia de São Sebastião ameniza o sofrimento dos beatos, que ouvem atentos ao prenúncio de um novo tempo, que chegará quando os anjos e Jesus Cristo descerem dos céus para destruírem os inimigos, dando fim à escravidão e à miséria no dia em que o sertão virar mar. Aos crentes pobres é destinado o paraíso, onde se tornarão ricos ao lado de Deus, enquanto que aos ricos caberá arderem “nas profunda do inferno”. O conforto encontrado na crença integra esse homem ao Sertão, lugar do absoluto, onde as divindades são mais respeitadas do que os governantes,

chamados de dragão da maldade⁶⁵. Esse homem não quer lutar para mudar nada. No filme, os cangaceiros que protegem o Santo, invadem, junto deste, um vilarejo, e as pessoas são forçadas a se converterem. Portanto, não é uma luta, mas um recrutamento compelido que, no entendimento do Santo e de seus seguidores, tem procedência, pois estão cativando mais almas para o dia do juízo final⁶⁶. Não há um planejamento das ações ou um cálculo racional na intenção de arregimentar soldados para derrubar o padre ou o coronel, mesmo porque a força dos anjos e de Jesus já seriam suficientes. O reino dos beatos não é deste mundo, não é da ordem da *práxis* política, não há uma luta pela igualdade de direitos e muito menos o desejo pela liberdade de pensamento, pois o sofrimento vivido neste mundo não será findado aqui, mas no além, configurando sua “indiferença fatalista pelo futuro” (Cunha, 2011, p. 144).

No *cinema místico*, as formas da cultura e os fatos da história são expostos magicamente, recontados e reapresentados como um espelho da imaginação de seu autor. No contexto desse processo de criação, a inspiração brota tanto da manifestação religiosa e da cultura popular, quanto da história e da literatura. Além dos tocadores das feiras nordestinas, dos beatos com suas fervorosas rezas e incessantes ladinhas, e dos jagunços que faziam negócios nas praças de Vitória da Conquista, Glauber inspirou-se em referências intelectuais que, assim como ele, perceberam que para entender a causa da miséria [origem de mundo], que é também a origem do colonialismo [origem de mando], era fundamental *enxergar* a tradição.

⁶⁵ O estudo de Mircea Eliade sobre os apocalipses judaico-cristãos, em *Mito e realidade* (2011), nos mostra que o Anticristo é apresentado como um Dragão: “O reinado do Anticristo equivale, em certa medida, a um retorno do Caos. Por um lado, o Anticristo é apresentado sob a forma de um Dragão ou de um demônio. O combate teve lugar no princípio, antes da criação do mundo, e será novamente travado no fim” (Eliade, 2011, p. 63).

⁶⁶ Sobre o milenarismo cristão, também nos esclarece Mircea Eliade (2011): “(...) esses mitos do Fim do Mundo, implicando mais ou menos claramente a recriação de um Novo Universo, exprimem a mesma ideia arcaica e extremamente difundida da degradação progressiva do Cosmo, requerendo sua destruição e sua recriação periódicas. Desses mitos de uma catástrofe final, que será ao mesmo tempo o sinal anunciador de uma iminente recriação do Mundo, é que surgiram e se desenvolveram os movimentos proféticos e milenaristas das sociedades primitivas contemporâneas” (Eliade, 2011, p. 58).

Da *História*, ele colheu os exemplos de revoltas negras e camponesas, caracterizadas pelo misticismo; na literatura, ele encontrou uma tradição de pensadores criadores. Evitava a fascinação com os europeus⁶⁷. Preocupava-se com os rumos da produção artística e intelectual daqueles enamorados pelos “ismos”: “Se eles negam nossa literatura estão se negando. Farão da arte política, e serão noticiaristas da cultura europeia e norte-americana” (Gomes, 1997, p.113).

Em 1957, no artigo em que analisava a obra de José Lins do Rego, Glauber revelou sua insatisfação contra aqueles letrados envergonhados que manifestavam uma “predisposição contra o que é nosso”⁶⁸. O elogio à literatura de José Lins do Rego significava a afirmação de nossa tradição literária, sendo que, já nessa fase, Glauber entendia que era preciso primeiro construir, com base na tradição, ao contrário dos jovens que, guiados pelas novidades europeias, tinham sede de destruição.

José Lins conseguiu levantar a tragédia do nordeste e, por isso, porque tragédia mais de vivência do que de pesquisa, é que o encontramos mais vital do que Euclides da Cunha para o entendimento do homem nortista (apud Gomes, 1997, p.114).

Apesar de sua preferência pelo autor de *Menino de engenho*, Glauber tomou de empréstimo prerrogativas clássicas do discurso euclidiano, como a oposição entre a fortaleza do homem sertanejo “acima de tudo um forte”⁶⁹ e a fraqueza dos “mestiços neurastênicos do litoral”⁷⁰ na construção de seu cinema,

⁶⁷ Debochava de referências como o filósofo Kierkegaard, “cabendo aos jovens brasileiros conhecer primeiros escritores como Euclides da Cunha, Machado de Assis e Lima Barreto, em vez, por exemplo, de Kierkegaard, para que não acabassem frustrados aos 18 anos” (Gomes, 1997, p.113).

⁶⁸Lamentava a pregação de “um falso universalismo que não passa de masturbação mal executada”. (...) atacava os jovens que se deixavam fascinar “pelos ismos importados”, acusando-os de constituírem uma geração sem crença, inimiga do entusiasmo. (...) Fazendo-se o crítico de uma geração que era a sua própria, condenava “a rendição incondicional aos movimentos ruidosos, chamados de renovadores, pequenas revoluções de gritos e panfletos desencadeados no bar ou na biblioteca sem nada apresentarem de realizado, embora procurem *destruir uma tradição* que já não temos ou valores vigentes que ainda não se cristalizaram” (Gomes, 1997, p. 111-112) (Destaque meu).

⁶⁹ Cunha, Euclides da. **Os sertões**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2011, p.118.

⁷⁰ Idem.

Não floresceu no jovem do litoral, a simpatia pelo homem brasileiro, pelo camponês, vaqueiro, seringueiro; nem o jovem do litoral viu o operário que vai com ele no bonde ou o estivador que lhe carrega as importações (apud Gomes, 1997, p.113).

Glauber conheceu o Nordeste por meio de uma viagem (realizada em companhia do amigo e, futuramente, seu biógrafo João Carlos Teixeira Gomes), na qual reuniu vivência e pesquisa⁷¹. Dessa experiência, o sertanejo revelou-se para o jovem cineasta como o modelo de homem colonizado capaz de expressar por meio de suas origens o paradigma de uma resistência que Euclides da Cunha qualifica de “impossível”, ou ainda afeita às “extravagantes credices”, ou seja, uma resistência que nasce da tradição religiosa, vivenciada na experiência mística autêntica. Sobre o vaqueiro/jagunço nos fala Euclides,

É um condenado à vida. Compreende-se envolvido em combates sem tréguas, exigindo-lhe imperiosamente a convergência de todas as energias. Fez-se forte, esperto, resignado e prático. Aprestou-se, cedo, para a luta (Cunha, 2011 [1897], p.122).

Identifica-se na obra de Glauber os personagens Antônio das Mortes e Mata Vaca, jagunços matadores de cangaceiros, resignados diante do poder estabelecido [padres e coronéis] e práticos no exercício da perseguição aos desordeiros [Manuel, São Sebastião, Corisco e Coirana]. A tradição dos jagunços apresenta-se como matéria prima que salta do real, pois em suas andanças pelo Sertão, Glauber conheceu o lendário matador de cangaceiros José Rufino. O fato é que existiram, assim como José Rufino, muitos jagunços que serviam aos negócios da pistolagem e do crime de mando, mas as histórias contadas por esses “personagens reais” não correspondem aos critérios jornalísticos de razoabilidade que orientavam, por exemplo, a pesquisa de Euclides da Cunha, pois,

⁷¹Conversava com padres, vaqueiros, fazendeiros, prefeitos, policiais, homens e mulheres do povo, recolhendo relatos sobre os tempos do cangaço ou das romarias místicas, com suas lideranças fanatizadas. (...) As viagens de 1958 e 1959 transformaram-se, assim, para ele, num campo de conhecimentos, representando em termos práticos, um vasto laboratório de observações sobre tipos humanos, vida quotidiana e manifestações artístico-religiosas do interior. (Gomes, 1997, p.129).

segundo entrevista de Glauber ao *Cahiers Du Cinemà*, em 1969, “trata-se de um personagem extraordinário porque não conta duas vezes a mesma história” (Rocha, 1981, p.165). O que, para o escritor e jornalista, seria problema, para o cineasta, era fonte de riqueza para sua narrativa. Ainda nessa entrevista, o diretor contou como a partir das aventuras de José Rufino elaborou o roteiro de *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*,

Quando resolvi fazer o *Dragão da maldade*, ouvi dizer que um novo cangaço havia surgido numa região de Pernambuco e li no jornal que Rufino estava na região, porque a polícia não conseguia capturar este cangaceiro, que se chamava Zé Crispim (RCN, p.165).

Zé Crispim inspirou a criação do personagem Coirana, o último dos cangaceiros, acolhido pelo povo de Jardim das Piranhas e que duela até a morte pelas mãos de Antônio das Mortes. José Rufino é o matador profissional que, segundo Glauber, age em nome da honra justiceira, baseada essencialmente em princípios religiosos e morais. O que podemos notar é que na avaliação dos jagunços o certo é cumprir as determinações da ordem estabelecida, representadas pelo poder dos coronéis [cultura do mandonismo].

Eles são bastante diferentes dos cangaceiros. Não são menos gângsteres, não assaltam, mas nem por isso deixam de trabalhar por dinheiro. São assalariados e estão a serviço das forças políticas em atividade no momento. (idem, p. 166).

O jeito de Rufino contar a história varia, o que não pode variar é o seu compromisso com Deus,

É por isso que Antônio diz ao professor “Os negócios políticos são seus negócios, meus negócios são os negócios de Deus”. *Ele não se torna um personagem revolucionário*, sua transformação é mais questão moral do que política (idem, p. 166) (Destaque meu).

Glauber se filia à interpretação que Euclides da Cunha faz do homem do sertão no que diz respeito à preservação das tradições, “o

homem do sertão parece feito por um molde único. (...), mesmos *caracteres morais* traduzindo-se nas *mesmas superstições*, nos mesmos vícios, e nas *mesmas virtudes*” (Cunha, 2011, p.112) (Destaque meu). O sertanejo é, acima de tudo, um forte porque é dotado de uma “*integridade orgânica* (...), [que] desponta inteiriça e robusta, imune de estranhas mesclas” (idem, p.117) (Destaque meu). Tal integridade pode ser notada nas relações de trabalho observadas por Euclides, que as denomina “estrano contrato” e de “formalidade dispensável”, ou seja, há uma confiança mútua, o coronel não desconfiada integridade do vaqueiro.

Exemplificando: Manuel do filme *Deus e o diabo*, sente-se injustiçado, pois, durante o acerto de contas, o coronel Morais afirma que as vacas que morreram eram do vaqueiro, Manuel se revolta. Glauber lança o sertanejo em uma *situação-limite*, revelando que sua ira é contra a quebra de contrato e não contra a ordem estabelecida. Manuel mata o coronel porque sua honra foi ferida, pois este maculou a fidúcia que havia entre eles. Os negócios da honra sertaneja são os negócios de Deus, sendo assim, as relações de poder são transformadas quando a honra é conspurcada, verificando-se uma consciência que nasce do calor das paixões, e não de uma ideologia. Nota-se a vontade de Glauber em mostrar uma energia irracional que cai no vazio e que, se aproveitada para outros fins, seria a potência necessária para o homem colonizado reverter sua mística na alma de uma *práxis* política, transferindo a energia do êxtase para uma ação revolucionária.

O que há em comum entre o vaqueiro Manuel, os jagunços Antônio das Mortes e Mata vaca, e os cangaceiros Corisco e Coirana é sua visão de mundo, ou seja, aquele que nasce e cresce isolado, divergindo dos mestiços do litoral: “(...) um intruso. Não lutou; não é uma integração de esforços (...), surge de repente, *sem caracteres próprios*” (Cunha, 2011, p.113) (Destaque meu). Glauber recriou o sertanejo, inspirado na história, na literatura e na imaginação, em vez de interpretar negativamente o misticismo do povo, como fez Euclides, ele o aprovou. Ele deu vida aos heróis de sua revolução, àqueles que não transformam pela força das ideias políticas, mas antes preservam a tradição do homem

religioso, ao contrário dos jovens do litoral encantados pelos “ismos” das novidades modernas importadas. Logo, a revolução é a permanência, isto é, a resistência ao novo, dado que este é incompatível com a ontologia arcaica da “raça forte”.

O Sertão foi laboratório para Euclides e locação para Glauber porque é o lugar onde o tempo parou, “imóvel o tempo sobre a rústica sociedade sertaneja, despeada do movimento geral da evolução humana (...)” (Cunha, 2011, p.143). O catolicismo que, para Euclides, havia sido mal compreendido pelos sertanejos, “catolicismo incompreendido”, “sociedade primitiva que compreendia melhor a vida pelo incompreendido dos milagres” (Cunha, 2011, p.163), para Glauber era motivo de fascinação: “Embora eu seja de formação protestante, sou especialmente fascinado pela estética do catolicismo” (Rocha, 1981, p 167). O misticismo sertanejo é o elemento cultural que retrata a tradição colonial no Brasil.

O paradigma de resistência ao racionalismo colonizador será, portanto, baseado não em ideias importadas, como Godard, que sugeriu que os brasileiros destruísssem o cinema, mas em referências históricas e culturais capazes de expor nossas mazelas e nossos *desequilíbrios*. Bajonas Brito Jr (2007), no texto “Os Sertões e a fundamentação do pensamento crítico brasileiro no século XX”, afirma que o *Sertão* de Euclides da Cunha é mais que um lugar, isto é, seria uma espécie de “fronteira ideal”, permitindo confrontar os limites e as disparidades da sociedade oficial. O Sertão seria o lugar do desequilíbrio, um “anti-paraíso”, opondo-se ao mito do Éden, “o mito mais arcaico e mais duradouro que por sua estrutura lógica e função histórica, vingará como matriz geradora dos demais será aqui o paraíso terrestre” (Brito Jr, 2007, p. 299).

Bajonas Brito Jr (2007) analisa uma tradição de estudos sobre a colonização, tais como Gilberto Freyre, “projeto extrator”, e Sérgio Buarque de Hollanda, “dom gratuito”, que leram o Brasil como uma terra abençoada à espera de quem quisesse explorar, “é a pressuposição de uma dádiva (dom), daquilo que (...) apenas espera ser recolhido” (idem, p. 312). Euclides da Cunha, ao contrário, projetou o *Sertão* como o lugar

onde convivem os desequilíbrios extremos, “Euclides institui uma contraditio integral diante das perspectivas de vida fácil e boa, sem esforço” (idem, p.325).

Para Brito Jr (2007), o *Sertão* como *lugar do desequilíbrio* sobrepõe-se ao mito do Éden, inaugurando a crítica no pensamento brasileiro que se opõe à antiga visão teológica. O exemplo do conflito de Canudos ajuda na compreensão dessa crítica, pois mostra os frutos de uma cultura que cresceu isolada do litoral, alijada do Paraíso e sempre dependeu do esforço para sobreviver, “o Sertão – pela demonstração de consistência, firmeza, estabilidade, mostrados no embate em Canudos – aparece como abrigando o *núcleo de forças* de nossa constituição futura” (idem, p. 342) (Destaque meu). Com efeito, os sertanejos de Canudos perseveraram por se adaptarem, “Viver é adaptar-se (Cunha, 2011, p. 124)”, e adaptação nesse caso não significa mudar e sim permanecer, resistir constantemente, “resistir é antes preservar e manter certas condições de vida contra os efeitos destrutivos das oscilações entre os extremos” (Brito Jr, 2007, p.361). As oscilações não se aplicam ao sertanejo no que tange aos seus atributos morais, que indicam permanência, manutenção, retenção, “é um persistir no tempo adverso” (idem, p.362).

O desequilíbrio, representado pela fome e pelo transe [delírio, sonho libertador], na obra de Glauber Rocha nos mostra um povo que incomoda por não se adequar ao modelo embranquecedor e cristianizador. O padre e o coronel contratam Antônio das Mortes para a tarefa inquisitorial de exterminar os crentes que se atreveram contra o catolicismo e a ordem estabelecida. Quando São Sebastião, em *Deus e o diabo*, defende o imperador dos golpistas republicanos, “Eles tiraram Dom Pedro do trono, e agora querem matar quem ama o imperador”, vemos demonstrada a resistência na forma do misticismo, pois o que está em questão não é a defesa da monarquia⁷², mas a crítica à “civilização de empréstimo”, expressa no contexto de transição para a República,

⁷² Aqui Bajonas Brito Jr (2007) também nos auxilia na interpretação de *Os Sertões*, na ocasião da crítica de Euclides da Cunha à imposição do regime republicano: “A República que insiste contra Canudos é esta mesma cujos intelectuais e políticos se

Ascendemos de chofre, arrebatados no caudal dos ideais modernos, deixando na penumbra secular em que jazem, no âmago do país, um terço de nossa gente! Iludidos pela *civilização de empréstimo* (...). Porque não no-los separa um mar, separam-no-los três séculos (Cunha, 2011, p. 203) (Destaque meu).

Identificamos na pequena passagem do sermão do Santo Sebastião a *política* travestida de *mística*. Tendo em vista, primeiro, o sincretismo à que fomos condenados e, segundo, o misticismo que herdamos; e junto disso a factualidade do evento de Canudos (que não fora o único de cunho messiânico no Brasil), percebemos que o líder religioso é quem usa da história política da transição do regime monárquico para o regime republicano, demonstrando para o povo a necessidade de resistir à mudança, demonizando o “progresso” e endeusando a “tradição”. Ainda que Glauber tenha sido seduzido pela *práxis*, o que sua obra nos revela é que a ideologia política não conseguiu aliciar a consciência do homem do Sertão. O desequilíbrio promovido pelo *transe* é o movimento operado por uma *mise-en-scène* em que a *mística* é protagonizada e rege a leitura das relações políticas. Esse *set* disparatado é onde o desequilíbrio merece o *close*, e no qual a condescendência com a “civilização de empréstimo” é *cortada*.

Euclides da Cunha percebeu que Antônio Conselheiro conseguiu transformar uma “população multiforme” em uma “comunidade homogênea”, de “coletivismo beduíno”, acreditando no sofrimento como garantia de força espiritual na busca pela salvação, “bem-aventurados porque o passo trôpego, remorado pelas muletas e pelas anquiloses, lhe era a celeridade máxima, no avançar para a felicidade eterna” (Cunha, 2011, p. 194).

Compreende-se, então, porque Glauber afirmou que o colonizado encontra na *mística* seu momento de liberdade, pois apesar de ser o jagunço “tão inapto para apreender a forma republicana como o

especializam em copistas (...). Esta mesma República inesperada, não deixará de inverter-se de máxima riqueza civilizatória em extrema pobreza política. A mesma incapacidade de lidar com passado, isto é, com a tradição, que conduz à vergonha diante das ideias ultrapassadas, prescreve a violência frente aos que foram relegados pelo ritmo da modernização” (2007, p. 292).

monárquico constitucional” (Cunha, 2011, p. 202), ele se une a uma comunidade que não aceita as mudanças impostas pelo *establishment* e sustenta sua vivência na experiência mística, configurando-se como um “núcleo de força” que resiste. Graças à sua “rudeza extraordinária” e à “incapacidade orgânica” de “se afeiçoar à situação mais alta”, o sertanejo é a representação do *povo místico*, que no cinema é o protagonista de um projeto revolucionário autêntico e não emprestado.

2.2.3 “O povo é o mito da burguesia”

O ponto nevrálgico de nossa investigação é entender a potência revolucionária que Glauber avistou na cultura primitiva, com destaque para a herança do misticismo na formação da cultura nacional. Esse traço nos permite deduzir que qualquer resistência ao modelo colonizador seria mais forte e legítima se partisse do povo, mas não uma massa orientada por uma ideologia, liderada por uma vanguarda de proletariados, que deliberam em assembleia, controlados por líderes partidários. O povo que Glauber tanto valoriza em seus filmes é acima de tudo um forte, porque não reúne condições intelectuais para interpretar o mundo racionalmente, assim, mesmo que involuntariamente, o povo que Paulo Martins, em *Terra em transe*, chama de “Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado!” representa o atraso da Revolução. Essa fala, que rendeu a Glauber a ruptura com inúmeros setores de esquerda, mostra à ira da vanguarda revolucionária esclarecida contra a ignorância do povo. Nos filmes de Glauber, a visão religiosa de mundo, classificada por Mircea Eliade como “ontologia arcaica”, é expressa pela cultura popular de coletivos, como o povo sertanejo, e se apresenta como contraponto aos princípios racionalistas que fundamentam a lógica colonialista. O combate dessas forças antagônicas se dá primordialmente no plano da linguagem e da produção de conhecimento, pois se certifica à visão mística um valor de contenção ao avanço e a consolidação do projeto ocidental moderno.

No final do filme *Barravento*, Aruan vai para a cidade, mas só para cumprir a missão de trabalhar para comprar uma rede para a comunidade

e retornar, seu último gesto é olhar para traz e levar a lembrança de seu passado; em *Deus e o diabo*, a honra sertaneja é o traço da tradição que formou homens retratados por personagens como Manuel, Antônio das Mortes e Corisco, que não têm medo da morte, são investidos de um “ponto de honra” e se orientam pelas mãos do destino; em *O Dragão*, as entidades religiosas estão ao lado do povo, liderado pelo cangaceiro, que nesse filme conta com a proteção da Santa e de São Jorge (Negro Antão), também responsáveis pela conversão de Antônio das Mortes, outro fenômeno místico da *diegese*, ponto de virada em que a mudança acontece sem nenhum registro de causalidade material. Esses e outros exemplos serão apresentados e mais explorados na segunda parte da pesquisa.

O *cinema político* que produz filmes políticos é uma categoria criada pela crítica europeia, que, no contexto histórico mundial de relevância da cultura de esquerda para o cenário político, transformou o gênero em tendência. A politização dos filmes de Glauber não estaria relacionada aos temas da política ou à sua utilização pela política, mas sim pela sua forma anti-idealista e antirretórica, ou aquilo que Glauber insistiu em chamar de dialética. A cada leitura de suas entrevistas, percebemos que o *meta-conceito*⁷³ é usado para explicar seus princípios autorais, sempre aludindo à ideia de jogo de antagonismos que deveria gerar a sensação do movimento.

O cinema político deveria ser um cinema revolucionário, em sua forma épico-didática⁷⁴ que, segundo Glauber, opõe-se ao “cinema do

⁷³ A dialética pode significar a liberdade de interpretação, com vistas à criatividade, “Procuro aprofundar a análise dialética da história, deixo que os atores librem suas energias” (Rocha, 1981, p. 272); pode ser usada para explicar uma ideologia, “Creio que seja este um dos fatores das confusões com a esquerda: não entender que o método dialético é o método do marxismo” (Rocha, 1981, p. 210); ou ainda serve para contrapor outro conceito, que geralmente é desqualificado: “um cinema político não dialético é sempre idealista”; “Bazin é um homem que deu grande contribuição para o estudo do fenômeno cinematográfico, mas nunca analisou o processo dialético de construção cinematográfica. Ele estudava apenas a fenomenologia do cinema” (Rocha, 1981, p. 243).

⁷⁴ Segundo Gomes (1997), “Era um agenciador de mitos e, como todas as construções mitológicas, seu universo está povoado de seres de exceção, heróis ou anti-heróis, jamais de indivíduos concretos, às voltas com os fatos da vida comum. A história não o comovia senão pela carga mítica que dela pudesse extrair, através de generalizações soberbas e magnificentes, e ‘cinematográficas’” (1997, p. 451).

psicologismo”, refletido em filmes idealistas com temas políticos, “usando a estrutura do *cinema americano*, os dramas psicológicos, o ator estereotipado, montagem de efeito etc. (...) para difundir uma ideia de esquerda” (Rocha, 1981, p. 270) (Destaque do autor). Fugindo do psicologismo, Glauber dá um sentido grandioso aos seus personagens, “os heróis de Glauber ganham forma num mundo que elimina sua existência como indivíduo” (Gardies apud Gomes, 1997, p. 456). Gardies considera que os personagens glauberiano definem um “campo político”,

De um lado os possuidores, proprietários de terras ou detentores de poder político e seus aliados, instrumentos de um poder opressor. De outro, os deserdados, submissos ou revoltados, todos igualmente mistificados e explorados: ao lado dessas duas os revolucionários tentam constituir uma terceira força, destinada a inverter a ordem (Gardies apud Gomes, 1997, p. 457).

Nesse campo político percebido por Gardies, existem três grupos: os dominadores, os dominados e os que pretendem superar a dominação. Os dois últimos grupos somam forças para a inversão da ordem, assim, tornam-se maioria, aumentando as chances de aniquilação do primeiro. O povo é liderado por rebeldes, que recebem esse título por desobedecerem à hierarquia do poder. São os casos de Firmino, em *Barravento*, São Sebastião e Corisco, em *Deus e o diabo*, de Paulo Martins, em *Terra em transe*, de Antônio das Mortes e do Professor, em *O dragão*, e do Pastor, em *Cabeças cortadas*; todas as personagens desafiam a inabalável ordem estabelecida desde a origem do mundo colonial, apoiando-se na força política que localizam, ainda que inconscientemente, no povo. Não há um protagonista tão grandioso e presente na obra de Glauber quanto o *povo*, este é o personagem que expressa à coletividade e a visão total da sociedade, congregada por Glauber em seu *cinema político*.

Nelson Werneck Sodré (1963) afirma que a categoria *povo* é uma abstração,

Cada um livre para atribuir à palavra *povo* o significado que bem imaginar. E, particularmente, incluir-se em pessoa naquilo que imagina ser o *povo*. Mesmo na linguagem política – e é no plano político que seu uso tem importância –, aquela palavra mágica, refrão a que

todos se apegam, fórmula para todos os problemas, sésamo para todas das portas, não tem limitações, contorno, características (Sodré, 1963, p. 188) (Destaque meu).

O povo representaria uma força política, resultante da quantidade reunida, sendo sobrevalorizado no plano simbólico, como fonte de poder legítimo no campo do debate público. Durante as décadas de 1960 e 1970, no Brasil e na América Latina, o termo *povo* era chave tanto nos discursos populistas quanto nos panfletos comunistas. Para a tradição caudilhista, o povo era o rebanho que precisa ser cuidado e tutelado; já para os partidos de esquerda, deveria ser formado pela cartilha socialista, cuja orientação é pela negação do individualismo e positivação do altruísmo, tudo em nome do coletivo, liderado pela vanguarda, com fins revolucionários. Nos dois casos, o povo é considerado massa, e sua força será instrumentalizada para apoiar ambos os lados, dependendo da capacidade de convencimento de cada um, logo, era em nome do povo que se devia falar, “palavra mágica, refrão a que todos se apegam”. Werneck Sodré percebe a inocuidade do apelo demagógico, que se ampara nos jargões, fartos de generalizações, como se o povo fosse uma massa homogênea, unida por propósitos universais, que “não tem limitações, contorno, características”. Daí a expressão de Glauber “o povo é o mito da burguesia”, pois os letrados tanto da esquerda quanto da direita, formados pela “civilização de empréstimo” e reprodutores dos valores liberais modernos, acreditavam que as ideologias revolucionárias seriam assimiladas pela massa, em especial o proletariado, orientado pelos sindicatos e pelas entidades de base, que se organizariam contra os donos do poder. Para a esquerda era o sinal da vitória, pois entrariam para a *História* como a vanguarda que liderou a *Revolução*.

Sodré analisa momentos históricos, como a Revolução Francesa e a Revolução Russa, em que se constata a ação dessa força política, novamente o povo, que redefine: “conjunto de classes, camadas e grupos sociais, empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive” (Sodré, 1963, p. 191).

Ele acreditava ainda que, diferentemente do movimento de Independência (1822) e da transição para a República (1889), nos idos de 1960, o povo teria condições de participar ativamente da “Revolução Brasileira”,

Povo, no Brasil, hoje, assim, é o conjunto que comprehende o campesinato, o semiproletariado, o proletariado; a pequena burguesia e as partes da alta e média burguesia que tem seus interesses confundidos com o interesse nacional e lutam por este. É uma força majoritária inequívoca. Organizada, é invencível (Sodré, 1963, p. 208).

Glauber preferia não romantizar sobre o povo, mas sim mostrá-lo como o enxergava: sem consciência política, cindido do destino que a esquerda o infligiu,

Num país capitalista não existe uma classe intelectual proletária. O erro da esquerda europeia de vanguarda, de origem burguesa é aquele de idealizar a classe proletária, mas o proletariado não pode ser divinizado: nos países capitalistas ele é uma massa alienada por causa da exploração. O trabalho dos marxistas deve ser o de desenvolver a consciência do proletariado para fazê-lo sair dessa situação, mas eu não romantizo o proletariado alienado, escravo, sem consciência, analfabeto, como existe em todos os países ocidentais controlados pelo cinema e TV. *A primeira exigência expressa em meu cinema é de reconhecer a cultura tradicional como cultura na qual os elementos revolucionários não são expressos* (Rocha, 1981, p. 269) (Destaque meu).

O povo místico – do Litoral (aldeia de Buraquinho, no filme *Barravento*), do Sertão (Monte Santo e Jardim das Piranhas, respectivamente, em *Deus e o diabo* e *O dragão*) e dos Eldorados nos dois lados do Atlântico (em *Terra em transe* e *Cabeças cortadas*) – não teria como vanguarda os representantes esclarecidos da classe proletária, seus líderes são espirituais: babalorixás, profetas messiânicos, cangaceiros devotos, jagunços convertidos, padres consagrados, Nossa Senhora, Padim Ciço (Padre Cícero), São Jorge e Jesus Cristo. Existe uma evolução em sentido positivo dos efeitos causados pela ação desses líderes com a ajuda da unidade popular.

São Sebastião, em *Deus e o diabo*, exibe sua força por meio da procissão que reúne centenas de beatos e cangaceiros armados, que submetem as vilas tomadas. O que se vê é uma demonstração do poder da vanguarda espiritual, assim como a Santa no filme *O dragão*, que é capaz de converter o assassino de beatos somente com um olhar. Em *Deus e o diabo*, as forças espirituais de Deus/São Sebastião e do Diabo/Corisco perdem a guerra e seus seguidores são extermínados, assim como em *O dragão*, em que o povo é chacinado, mas neste último o lado do bem se arma e conta com o reforço do jagunço convertido na figura emblemática de Antônio das Mortes, que se junta ao Professor e ao Padre. Nesse conflito, o bem derrota o mal, mas não vence, pois o povo é extermínado.

Firmino (*Barravento*) e Paulo Martins (*Terra em transe*) aparecem como exceções que confirmam a presença regular de líderes populares espirituais, pois desfazem da visão tradicional do povo: o primeiro tentando os pescadores a se rebelarem contra as ordens do Mestre (espécie de líder comunitário), que por sua vez alimenta a devoção da comunidade à Iemanjá; o segundo atacando a crença popular e a incapacidade da massa de alcançar a conscientização política. Os dois personagens configuram aquilo que um líder do povo místico não pode ser.

Analizando a especificidade do personagem Paulo Martins, atestamos que ele não é profeta, é ativista político, seu racionalismo é o que o afasta do povo, ele não consegue se comunicar com a massa, o que desestabiliza sua consciência, que para a unidade de significação da obra poderia ser uma tentativa de afastá-lo do mundo do poder e aproximá-lo do mundo dos excluídos. Assim como Felipe Vieira (populista) e Diaz (ditador), o poeta/jornalista não veio do povo, mas de uma elite que estudou, logo, se ele perde a razão, estará fatalmente deslegitimando seu discurso e, consequentemente, posicionando-se ao lado dos vencidos na *História*. Paulo Martins se formou na ciência ocidental, por isso tem condições técnicas de tematizar a relação massa e indivíduo, como vemos em sua fala: “Já lhe disse várias vezes que dentro da massa existe o homem e o homem é difícil de dominar... mais difícil do que a massa”.

O personagem intelectual coloca em xeque a ideia de conscientização das massas, ele é a liderança laica que não vê esperanças em conscientizar indivíduos que não entendem a linguagem na qual fora educado, daí seu pessimismo, sua entrega suicida e seu descrédito pela revolução. Ele é uma liderança desespiritualizada. Por essas e outras, Porfírio Diaz vence e é coroado. Em *Cabeças cortadas*, Diaz II é derrotado pelo líder espiritual, na figura do Pastor justiceiro, que realiza milagres semelhantes aos de Jesus Cristo. Neste filme, Glauber usa o cinema para fazer justiça com a qual nunca teve contato na vida real, isto é, mata o explorador do povo e coroa a figura materna que cuida do povo, na personagem de Dulcinéia, que representa Nossa Senhora.

O elemento revolucionário idealizado pelas esquerdas, orientadas pelo marxismo, não é encontrado na cultura tradicional, pois sua formação não acontece dentro das fábricas e dos sindicatos. O povo que Glauber identifica na *História* e retrata em seus filmes negocia com Deus, como no diálogo de Antônio das Mortes com o professor: “Os negócios políticos são seus negócios, meus negócios são os negócios de Deus”. E como o próprio Glauber nos confirma, a transformação é uma questão moral e não política. O *cinema político* produzido nos territórios do Terceiro Mundo deveria ser um cinema que ensaiasse uma associação entre questões coletivas encaminhadas por líderes espirituais, com transformações morais operadas no plano místico, que, por sua vez, levaria a uma mudança do quadro político, antes por intervenção divina do que por um projeto de conscientização das massas. O *cinema político* deveria ser produzido para um *povo místico*, que pudesse se identificar com a mensagem projetada, podendo se ver no espelho de sua cultura.

Nesta última parte do segundo capítulo, fecharemos a discussão teórica, introduzindo o trabalho de análise fílmica, que será apresentada de forma integral na segunda parte da tese. Inicialmente, selecionaremos fotogramas de quatro filmes: *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe*, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Cabeças cortadas*; tecendo as considerações sobre a temática escolhida: o povo místico nas obras. Neste caso, o tema atravessará todos os filmes, em uma sequência cronológica; já as análises da segunda parte, orientadas

pela questão central da pesquisa, tratarão de cada um dos filmes selecionados, separadamente, numa ordem não cronológica, explorando suas especificidades e eventuais ligações entre si. O texto subsequente servirá como um intermediário entre a investigação teórica e a leitura hermenêutica das obras selecionadas, como um prólogo do conjunto das análises distribuídas posteriormente em cinco capítulos.

Deus e o diabo na terra do sol

O filme revela os traços étnicos da raça miscigenada, sua expressão de seriedade e devoção na ocasião dos sermões e cerimônias, ou de avivamento via canto, rezas ou ladinhas. Nos fotogramas abaixo (Fot. 1, 2, 3, 4) podemos conferir as feições do *povo místico*, captado pela fotografia de Waldemar Lima (diretor de fotografia). Vale destacar que o povo que aparece nos filmes, sempre representado pelo grupo social das camadas pobres, são moradores dos lugares que serviram para locação. Situação que se repete em muitos filmes de Glauber e dos cineastas do Cinema Novo que, em função do baixo orçamento, não teriam condições de contratar figurantes. O baixo custo da produção é mais uma das marcas do cinema produzido no Terceiro Mundo, assim sendo, uma necessidade material acaba por criar condições para o surgimento da forma do subdesenvolvimento, na qual o conteúdo não pode ser maquiado, mas exposto com todas as suas contradições. O exemplo do povo nas figurações também se aplica à escolha das locações, principalmente a gravação das sequências externas, que exploram o cenário natural do Sertão, como se vê nos planos abertos que comportam a vastidão do território seco, coberto pela caatinga.

O povo representa uma força unida sob a liderança de São Sebastião, mas não parece apenas como massa, pois são feitas tomadas que valorizam feições individuais e olhares singulares dos sertanejos da vida real, que se transformam em beatos partícipes do movimento messiânico fictício, emprestando seu semblante e sua fé para a composição diegética.



(Fotogramas 1, 2, 3, 4: Povo de Monte Santo)

No fotograma 5, temos o povo reunido no centro do quadro e posicionado na parte superior do Monte Santo. Nesse plano geral e aberto, o coletivo tem soberania sobre a natureza inóspita que o cerca, em sua frente uma estrada, símbolo recorrente nos filmes de Glauber, que indica um caminho, um horizonte de expectativa, que no universo da obra será interceptado pelo poder de mando. Nesse caso o povo aparece reunido, posto em uma posição de superioridade, ou seja, o conjunto humano é superior à totalidade da forma natural. A posição da câmera permite-nos constatar a sublevação do povo, que tem a força e pode dominar a natureza. Todavia, o que se mostra no filme é a espera do povo pela força do sobrenatural, expresso pela profecia: “O sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”; que subjugará tanto as forças da natureza quanto as da cultura, representada pela repressão do regime coronelista.



(Fotograma 5: povo acima e ao centro)

Ressaltando a experiência mística original do povo nordestino, Glauber escolhe as expressões de sofrimento e resignação ao captar o olhar das penitentes (Fot. 6, 7), que emprestam seu sentimento à obra, conferindo veracidade à película, como um exemplo de mistificação do cinema, na busca por abarcar a totalidade do universo sertanejo. Essa totalidade não é expressa apenas pela soma de todos os beatos que aparecem, mas pela importância dada à humanidade dos indivíduos, cuja devoção é explicitada em gesto que dificilmente poderia ser captado pela objetiva, se o personagem do povo místico fosse representado por uma massa de figurantes. Os beatos seguidores de São Sebastião, em *Deus e o diabo*, são aqueles que, assim como no Arraial de Canudos, narrado por Euclides da Cunha, orientavam-se por um preceito fundamental: “Bem aventurados os que sofrem...a extrema dor era a extrema-unção. O sofrimento duro a absolvição plenária” (Cunha, 2011, p. 190). As frações de minuto de cada *close* eternizam a subjetividade do penitente, ontologicamente inscrito em uma visão de mundo religiosa. É o *cinema místico* promovendo a descoberta de um cosmos e afirmado com isso uma identidade, o que confere ao místico um caráter político, compreendido como uma cultura histórica que sempre se tentou encobrir, seja por vergonha de seu aspecto primitivo, seja em função de sua incompatibilidade com as demandas modernas.



(Fotogramas 6, 7: penitentes)

O povo de Monte Santo, seja porque confessa um cristianismo mal compreendido, seja pelo fato de se tornarem improdutivos do ponto de vista do trabalho prestado outrora aos coronéis, ou ainda, simplesmente por sua presença indigente, esse povo precisa ser liquidado. Se na remota colônia essa tarefa ficava a cargo do Tribunal do Santo Ofício, no Nordeste do final do século XIX ou na *diegese* glauberiana atemporal, o problema haveria de ser solucionado pelo jagunço, que aceita o pagamento que o padre e o coronel lhe oferecem para executar os fiéis seguidores de São Sebastião. O motivo do padre: a queda na arrecadação do dízimo; o motivo do coronel: a desordem instaurada, verificada na insubmissão dos camponeses. Os fotogramas (fot. 8, 9, 10) que seguem permitem a visualização do massacre orquestrado por Antônio das Mortes.





(fotogramas 8, 9, 10: o massacre do povo)

Em *Deus e o diabo*, o povo é sacrificado em dois momentos: primeiro, com crime de mando operado por Antônio das Mortes em Monte Santo; e na segunda parte do filme, quando Corisco efetiva sua chacina, afirmado aos quatro ventos que está cumprindo sua promessa de não deixar pobre morrer de fome. Antônio das Mortes e Corisco não pertencem às camadas dirigentes, mas reproduzem os valores destas: o primeiro por aceitar a recompensa em dinheiro, o segundo por conter a desgraça social com a violência, compensando aqueles miseráveis ao antecipar seu juízo final.

Glauber nos mostra que o povo é um problema, porque sua miséria é um problema, seu primitivismo é uma questão para os donos do poder, que por sua vez usam de práticas arcaicas, como a pistolagem, para o estabelecimento da civilidade, com o reforço dos preceitos cristãos. Assim como aconteceu com os sertanejos descritos pela pena de Euclides da Cunha, no filme, o povo é eliminado, e neste caso a imaginação não pôde conter a verdade histórica, que se repetiu em centenas de conflitos envolvendo comunidades religiosas e suas lideranças messiânicas.



(Fotogramas 11, 12: o povo e o populista)

Em *Terra em transe*, o povo, mais do que em qualquer outro filme, é retratado como massa, é o figurante mais que protagonista, é ele quem dá força ao político populista que discursa e promete um futuro de desenvolvimento, ou seja, sem a presença do povo, o líder que se vê é o ditador insulado em seu palácio.

O povo é figura central, compondo os quadros da fotografia de Luiz Carlos Barreto, no enquadramento do conjunto da população eldorenha, que nesse caso aparece como massa, pois os indivíduos estão reunidos e manifestando os mesmos gestos: aplaudem juntos, caminham juntos e atuam juntos na campanha do populista Vieira. Sem o povo, não há o fenômeno populismo (Fot. 11, 12), é a presença do conjunto social sempre rodeando o político, seja na campanha, seja na hora de cobrar as promessas. Afinal, um populista, herdeiro do caudilhismo latino americano, é, sobretudo um líder carismático, e sua intimidade com a massa é sua principal marca política.

Não é sempre, no filme, que o povo aparece como multidão. Destacam-se na película dois personagens que representam o povo, sempre vinculados ao coletivo, são eles: Felício (camponês) e Jerônimo (sindicalista). O primeiro um camponês que, durante a campanha de Felipe Vieira, pede para o político olhar para o problema das terras ocupadas por ele, mas que não possuem escritura. A tentativa de diálogo de Felício com Vieira ganha enfoque, digo tentativa, pois Glauber enfatiza a pobreza de vocabulário do camponês, expondo a dificuldade de

sua comunicação. Findada a campanha, a ocupação em que Felício vivia é desmantelada em proveito do coronel Moreira, proprietário dos documentos das terras. Felício mostra sua rebeldia, que é logo contida por Paulo Martins e seus comparsas em defesa de Vieira, e em seguida pela força da oligarquia rural, que o elimina de emboscada.

O povo de Eldorado não vive isolado, e sim em um mundo urbanizado, mas nem por isso é menos crente. Quando Felício morre, todos se reúnem em volta do corpo e, enquanto sua mulher acusa Paulo Martins, o povo reza. Apesar da alteração do espaço e da paisagem, que destoam do isolamento sertanejo, o povo permanece crente e seu fervor místico é componente essencial para configurar a estética do transe como *leitmotiv*. Ao invés de se armarem e enfrentarem o coronel rezam pelo defunto e logo depois continuam a apoiar na campanha para governador o populista Vieira, que não intercedeu por Felício.

Outro representante do povo é Jerônimo, líder sindical e força política que apoia o populista. Jerônimo, ainda que presidente do sindicato, não tem instrução, assim como Felício. Trata-se de uma liderança de fachada para gerar a identificação do povo com o candidato por ele apoiado. Felício, presidente do sindicato, é escolhido pelo Senador (correligionário de Vieira) como o representante do povo, e num gesto de simulação do exercício democrático o político “dá voz” ao povo, simbolizado por Jerônimo: “Fale, Jerônimo, você é o povo”. Nesse momento, o som carnavalesco que explodia em batuques é substituído por um silencio ensurcedor, e todos dirigem as atenções para o sindicalista: “Sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta de classes. Eu acho que tá tudo errado, que o país tá numa crise e num sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do presidente”. Paulo Martins interrompe o sindicalista, tampando a boca do representante do povo. A partir daí, Glauber Rocha passa a ser o inimigo número um da esquerda comunista⁷⁵ brasileira, pois

⁷⁵O termo inimigo número um, tomo emprestado de como os militares e a imprensa chamavam Carlos Marighella, um dos principais idealizadores da luta armada no Brasil, que rompera com o Partido Comunista e fundou a Aliança Libertadora Nacional, com vistas à revolução via tomada de poder pelo confronto armado, sobre essa temática tratei em minha monografia de graduação, em 2003. Quanto à polêmica

o intelectual representa aí a elite envergonhada do povo “ignorante, imbecil e analfabeto”, ou seja, o que o cineasta chama de “burguesia moralista”, afeita aos “ismos” importados da Europa.

Paulo Martins é o personagem que carrega o ideário de uma geração, confiante no seu papel de vanguarda política revolucionária, com suas organizações, que a cada dia se desdobravam em siglas, na esperança de tomar o poder pela via da luta armada. Jerônimo não reage e o poeta fala com imponência, fixo na objetiva, como se estivesse revelando o caráter do personagem mais ambíguo da trama, ali ele expõe sinceramente sua verdade a respeito da impossibilidade de mobilização revolucionária por parte do povo.

O povo foi incorporado como um meta-conceito ao discurso da esquerda, representada por líderes como Paulo Martins e seus amigos militantes dos movimentos estudantis, que acreditaram no projeto de união nacional proposto pelo populista. União esta em que o povo é entendido como massa e deve se submeter ao paternalismo do governante, correndo o risco de, senão o fizer, ser governado pelo ditador Porfírio Diaz. Felício é a parte do povo que se revolta, e como praticamente todo rebelde, insurreto contra a hierarquia de mando, é tocaiado, configurando-se como um cabra marcado para morrer. Já Jerônimo se sujeita ao poder, aceita ser assessor do populista, espera ordens do presidente e permite que Paulo Martins lhe cale.

em que Glauber se envolveu, nos fala o prof. Alcides Freire Ramos, no artigo *TERRA EM TRANSE* (1967, GLAUBER ROCHA):ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E NOVAS PERSPECTIVAS DE INTERPRETAÇÃO, publicado em 2006. No artigo estão reunidas as críticas direcionadas ao filme *Terra em transe*, à época do seu lançamento. Para Fernando Gabeira, “o filme tinha uma concepção muito depreciativa do povo brasileiro e acabava com uma solução elitista, de quem não acredita mesmo na ação organizada das massas. Centrei minha intervenção na tese de que o filme discutia duas saídas através dos dois personagens e que escolhia a pior delas”. Para Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha “o Brasil não é aquilo! O Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê”. E para o historiador Jacob Gorender: “A aversão emocional ao populismo atingiu o terreno das artes e aí deslizou para a aversão à própria massa popular, na filmografia de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora”. Nas conclusões do autor do artigo: “Subjaz aos posicionamentos destes receptores, sem dúvida, uma crença no processo de transformação histórica em que a participação ativa das massas populares deveria se fazer presente (Ramos, 2006, p. 7)”.

Em suma, o povo em *Terra em transe* é a massa que participa da atividade política como coadjuvante, todavia, também como personagem que representa um campo político, ele é fundamental, principalmente na sequência do cortejo carnavalesco, na qual o debate público cede espaço para o espetáculo da alienação. O filme nos mostra que o povo é uma massa de manobra de todos os representantes da política, sustentando a lógica de dominação na sujeição à cultura política do *pão e circo*.

O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro



(Fotograma 13: entidades e cangaceiros)

A cultura popular nordestina é novamente roteirizada e fotografada por Glauber em *O Dragão*. A indiscutível qualidade pictórica da fotografia de Afonso Beato chama atenção pela singularidade das cores que se revelam como um componente dramático decisivo à trama, com destaque para o vermelho sangue da indumentária do Negro Antão (São Jorge Guerreiro) e o branco aurático da Santa (Orixá) (Fot. 13). As divindades se destacam em meio ao povo, vestidos de lenços e chapéus na composição do figurino (padronização do povo, figurino que se manifesta também como componente dramático), e em meio aos cangaceiros, também vestidos a caráter (que reproduz o saber histórico de base acerca da cultura cangaceira).

Um traço singular da obra é a incessante reza em forma de canto, incansavelmente entoados no mesmo ritmo pelo povo, numa espécie de possessão coletiva representada pela dança, que reúne povo, divindades

(Santa/Orixá e Negro Antão/São Jorge Guerreiro) e cangaceiros. Em *O Dragão*, o sofrimento explícito da fotografia monocromática de *Deus e o diabo* dá lugar à festa colorida que simboliza a fusão de forças populares, com base no misticismo expresso nos símbolos religiosos, nos gestos de oração, na trilha das ladinhas, numa *mise-en-scène* do arrebatamento.

Ainda que o povo não apareça tão resignado quanto em *Deus e o diabo*, ele surge como uma massa inconsciente, guiada pelas duas entidades (arquétipo da Santa e de São Jorge), e é espectador na luta do bem contra o mal, sendo defendido pelos Santos Guerreiros⁷⁶ (Coirana/Antônio das Mortes/Negro Antão), indicando sua desvinculação do plano objetivo das mudanças históricas.

O povo é conduzido por líderes espirituais, responsáveis por sua proteção. É uma massa organizada, uniformizada, dentro da qual não se destaca nenhum representante. A população que vaga pelo sertão conta com essa proteção espiritual, garantia da proteção do grupo, apresentado como um personagem fraco e incapacitado, sujeito à violência dos jagunços e aos desmandos do coronel Horácio, que se vale dessas prerrogativas para controlar o rebanho, tanto com a violência quanto com atos de caridades, na intenção de paralisar qualquer possibilidade de desordem.

Na sequência do primeiro duelo do Dragão da maldade contra o santo guerreiro, Coirana é vencido e, após ser ferido em combate, é carregado em meio à multidão de devotos que não param de cantar, mesmo com a presença do corpo martirizado, numa alusão à história do popular São Jorge Guerreiro. Os Santos Guerreiros são os líderes do bem porque estão ao lado do povo, são os soldados na luta contra o mal, responsável pela miséria social e por tirar proveito da massificação da população. O dragão da maldade não aceita a insurreição, pois o povo

⁷⁶ O Santo Guerreiro, em *Dragão da maldade*, no início do filme é representado por Coirana, que já nas primeiras sequências duela com Antônio das Mortes (Dragão da Maldade). Quando Coirana morre e Antônio das Mortes se converte, ele assume a posição de Santo Guerreiro que luta contra Mata Vaca (Dragão da maldade), na defesa do povo, ao lado do professor (outro Santo Guerreiro). E na cena final o mito é encenado, e o Negro Antão (o Santo Guerreiro encarnado), montado em seu cavalo, com sua lança mata o coronel Horácio (o Dragão da maldade).

deve permanecer obediente. Quando comandada pelos líderes espirituais, a massa torna-se um problema para os donos do poder, pois sua religiosidade deixa de alimentar sua subserviência, para potencializar misticamente a resistência ao mandonismo, como vemos na sequência em que as rezas repetidas incessantemente irritam o coronel.



(Fotograma 14: o duelo de Antônio das Mortes com Coirana)

Sobre o simbolismo de São Jorge no filme, Glauber nos conta uma situação, que nos ajuda e muito na defesa da retórica sobre o desconhecimento da cultura popular pela cultura intelectual no Brasil.

Encontrei um intelectual paulista que me perguntou <o que quer dizer o Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro?> e quando eu expliquei ele perguntou: <Mas quem é o Dragão? Ora, não tem popular ou camponês que não conheça a lenda de São Jorge e o Dragão, mas é muito possível que o intelectual burguês não a conheça, pois trata-se de uma lenda mais popular do que religiosa. Assim como é popular chamar S. Jorge de Santo Guerreiro. Quero dizer que frequentemente não se dá o devido valor à capacidade de compreensão popular e sobretudo a que valoriza sob esquemas intelectuais no âmbito dos quais símbolos têm um outro significado e que perderam de todo. Assim acontece que o povo entende o que a burguesia não entende (Rocha, 1981, p. 211).

Glauber recorre à simbologia que se comunica com o povo místico, cultura que a burguesia desconhece, talvez seja por isso que o povo seja um mito, referência que permeia o imaginário intelectual. Se porventura

a obra adotasse a forma do melodrama, limitando o antagonismo dos símbolos apenas à trama, envolvendo o espectador na emoção da luta em si, o intelectual paulista pudesse se identificar. O fato é que o simbolismo do filme filia-se a uma rede de sentidos que é histórica e cultural, assim, é preciso ser parte de uma tradição para minimamente interpretar os signos, ou seja, pertencer à tradição permite de início uma compreensão prévia, que o intelectual, ainda que brasileiro, não possuía.

Assim como o povo de Monte Santo e de Eldorado, o povo de Jardim das Piranhas tem seu sangue derramado (Fot. 14), e dessa vez é o jagunço Mata Vaca quem materializa o crime de mando a serviço do coronel Horácio. As divindades velam pelos mortos amontoados, enquanto o jagunço caminha sobre a multidão aniquilada, num total desrespeito aos corpos. A profundidade de campo nos permite dividir o quadro em três dimensões, com o povo estirado em primeiro plano, o jagunço e as entidades no segundo plano e ao fundo, no terceiro plano, a dureza das pedras que preenche o cenário primitivista.



(Fotograma 15: o massacre do povo II)

Ao final do filme, os líderes espirituais contarão com o reforço de lideranças do plano material, como o padre, Antônio das Mortes e o professor. A ajuda do trio chega tarde, quando o povo já havia sido liquidado, fato que será o motivo da vingança e o pretexto para a união dos guerreiros na batalha final contra o dragão-mor: o coronel Horácio, mandante da chacina operada pelo capataz Mata Vaca. O extermínio do

coletivo desperta a compaixão não pela situação de um indivíduo em particular, mas pelo conjunto social, chamando a atenção do espectador para o problema social e político. Social porque é notória a pobreza do conjunto que vive das esmolas dadas pelo coronel, que os mantêm reféns de sua condição econômica, num cerceamento seus direitos fundamentais. Politicamente temos um cenário de manifestação paternalista e autoritário, numa primitiva concentração de poder, sem participação da população nas decisões públicas, e o pior, com a arbitrariedade da hierarquia de mando por meio da violência.

A morte do povo é o sepultamento de toda uma cultura. É deixar escapar a possibilidade de criação de uma civilização fundada em referências endógenas. Como Glauber bem apontou, a cultura popular possui seus “esquemas intelectuais, no âmbito dos quais símbolos têm outro significado”, cultivado pelo tratamento dado às tradições, tal como a lenda de São Jorge Guerreiro. Uma história de perseverança, em que a convicção das revelações é a armadura (proteção) e a arma (instrumento) na luta contra os símbolos do mal, geralmente vinculados à riqueza material e à pobreza de espírito. O povo místico de Jardim das Piranhas é o símbolo do bem: pobre materialmente e rico espiritualmente.

Cabeças Cortadas



(Fotogramas 16 e 17: povo andarilho e o cego)

Nesse filme, produzido durante o exílio de Glauber, o povo novamente ganha destaque no roteiro, investindo o cinema político do

misticismo inventariado na cultura colonizada. Um mendigo cego e paralítico destaca-se em meio ao conjunto, guiando os andarilhos pelas estradas do reino de Diaz II. A fotografia de Jaime Deu Casas destoa dos filmes que listamos acima, valorizando os tons de cinza e azul, cores frias, no desenho do ritual fúnebre que tangencia a narrativa.

Atentamos para o fato de um mendigo que não enxerga nem anda ser o guia do povo. A deficiência física do líder não é problema para seus seguidores, tanto que, ao se encontrarem com o rei Diaz II no meio do caminho, quem é respeitado pelo coletivo é o mendigo. O povo nega a autoridade política e reconhece a autoridade do pobre cego e aleijado, que se nega a aceitar ajuda do rei, que por sua vez é escandalizado, sendo motivo de zombaria entre os presentes. De repente, sem mais explicações, como que enviado de outro plano, surge o pastor, que instaura o silêncio e cura a cegueira do mendigo. Trata-se de uma *diegese* inspirada no onírico, não obedecendo às leis naturais, numa recusa às demandas da racionalização das relações sociais e políticas. Ora, a soberania do rei fica comprometida, pois seu poder só tem efetividade no reconhecimento de seus súditos. Tão logo o povo se identifica com o líder místico na figura do pastor, o rei é descartado, sucumbindo ao xeque-mate. Decorre daí, uma revolução mística, na negação dos valores da civilização ocidental, sendo subvertidos em favor do reconhecimento da autoridade que cura as enfermidades do corpo e do espírito.

Inspirado no surrealismo buñueliano, *Cabeças cortadas* corresponde à estética do sonho, na qual o imaginário liberto define que o eliminado é o governante e não o povo. Ainda que o povo sobreviva, o filme nos mostra o desejo do rei em se livrar daqueles que considera os maiores responsáveis pela miséria e pelo subdesenvolvimento,

De nossos 20 milhões de habitantes, setenta por cento sofrem das mais terríveis moléstias: impaludismo, tuberculose, lepra, cegueira, lombriga. Essas são nossas doenças mais comuns, sem falar da loucura, que é a doença dos que não creem em Deus. Mas nossos antropólogos fizeram estudos comparativos e concluíram que não é possível recuperar nossa civilização a partir de

seres débeis e inferiores. Assim, aproveitando a vontade divina que lançou tantos males sobre nosso povo, devemos deixar que morram em paz os condenados e desenvolver as chances dos trinta por cento de habitantes sadios, misturando-os com imigrantes para forjar uma raça superior (*Roteiro de Cabeças cortadas*, RTM, p. 389).

A teoria eugenista fundamenta o desejo do rei de se livrar da miséria, livrando-se dos miseráveis. Ele conta ainda com a providência divina, indicando que o elemento místico não se limita ao povo, estendendo-se à alta cúpula do poder, convenientemente afeita ao acúmulo de poder entre os discursos racional e religioso. O povo é sacrificado por meio das moléstias e precisa ter seu contingente reduzido para que a minoria que sobrou possa desfrutar dos benefícios da civilização que, com a chegada dos imigrantes, segue com a tarefa do embranquecimento. Diaz II foi o líder que estudou na Europa e que se ampara na ciência (*Antropologia*) para sustentar seu projeto civilizatório, mas quando se vê defronte às epidemias, aceita o misticismo cultural característico da cultura primitiva para justificar o triste fim dos condenados, ou seja, para compensar o diagnóstico do pesquisador, recorre-se ao fatalismo religioso.

O aspecto místico dos povos colonizados superou a referência da cultura sertaneja e adquiriu universalidade na composição fílmica de *Cabeças cortadas*, sendo reproduzida num cenário Europeu.

Então, evidentemente, sendo *o Brasil e a América Latina sociedades reproduzidas da Europa*, fundamentalmente, do modelo ibérico, recuando para as origens, para as matrizes, geográficas, sociais, históricas e psíquicas, para as matrizes globais, cósmicas do problema, eu vou encontrar na Espanha, no caso da minha experiência, o modelo básico, por exemplo, do Nordeste, *o Sertão* (Entrevista a Miguel Pereira, revista Alceu, publicada em 2006, p. 8) (Destaque meu).

O povo que vaga pelas estradas do reino de Diaz II, na perspectiva do projeto político e estético de descolonização de Glauber Rocha, é o mesmo povo crente de *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O dragão*. Nos filmes citados vemos que são regulares as tentativas de culpabilizar o

povo, sua ignorância, seu misticismo, como principal causador do subdesenvolvimento: como alienados penitentes, como massa de manobra, como rebanho do coronel e como raça doente. Em todas essas situações, o que se quer construir a cada filme é a formação da sociedade colonizada, com atenção especial para as “matrizes globais”, atualizadas em cada *mise-en-scène*, enfatizando a existência do povo místico como um problema para os donos do poder. Talvez seja por isso que Glauber não romantize o povo, não delegando a ele a tarefa revolucionária de derrubar o poder e instaurar uma nova ordem, mas ao contrário, enfatiza o incômodo gerado pelo povo como um modo de desestabilizar o *establishment*.

O povo místico apresenta-se como um fardo para os verdadeiros responsáveis pelo problema do subdesenvolvimento, são estes que reproduzem a origem de mundo [colonização] e precisam que o povo cada vez mais se torne massa, mais dependente, mais alienado, mais carente e mais doente, sustentando-se assim, a manutenção da hierarquia de mando. Ouvimos dos personagens do cego Júlio, em *Deus e o diabo*, e de Sara, em *Terra em transe*: “A culpa não é do povo”, como um grito de clamor, num fazer político produzido cinematograficamente em defesa das verdades tecidas da combinação da *História* com o imaginário. Já que o *cinema político* havia se transformado em comércio e Glauber não aceitava converter-se em artigo de luxo, cabia à reformulação da categoria, reconduzindo-a ao propósito primeiro de promoção da cultura revolucionária, localizando e expondo os verdadeiros culpados pelas misérias sociais politicamente produzidas, desmascarando a soberba do mito da vanguarda revolucionária e transformando o povo místico em protagonista de uma revolução que floresce do sentimento total do homem e do mundo.

PARTE II:
“A Revolução é uma Mística”

CAPÍTULO III

BARRAVENTO E O NASCIMENTO DA EZTÉYKA DA DESCOLONIZAÇÃO: COM A TRADIÇÃO NAS MÃOS E A REVOLUÇÃO NA CABEÇA



(Fotograma 18 e 19: puxada de rede)



(Fotograma 20 e 21: samba de roda e capoeira)



(Fotograma 22 e 23: Terreiro e ritual fúnebre)

Os fotogramas apresentados servem de epígrafe para o trabalho de análise da obra *Barravento*, finalizada em 1962. As imagens nos revelam uma série de manifestações culturais na aldeia da comunidade de pescadores de Buraquinho, que serviu de locação para as gravações. A puxada de rede (Fot. 18 e 19) é apresentada durante mais de um minuto na cena inicial, já ao samba de roda (Fot. 20) são destinados três minutos e vinte segundos, e à capoeira (Fot. 21) um minuto e vinte e três segundos. Já os rituais tem presença maciça na economia do filme, o

primeiro (Fot. 22) cujos *takes* da cerimônia no terreiro de candomblé de Mãe Dadá estão presentes na primeira parte do filme, durante a apresentação da instituição, e na segunda parte, nos momentos decisivos da trama, quando é desencadeado o barravento; e o segundo (Fot. 23) o ritual fúnebre do pescador Chico dura um plano sequência de mais de um minuto, em que toda a comunidade está enquadrada, seguindo a tradição de beber o defunto, velando o corpo ao centro, depositado em uma jangada que será lançada ao mar, como oferenda à *Iemanjá*.

A comunidade conserva modos sólidos de coesão cultural de modo que o indivíduo se encontra imerso no coletivo e em suas representações simbólicas, tais como os valores religiosos regidos pela figura de *Iemanjá*. O cotidiano, longe de ser operacionalizado racionalmente como nas sociedades modernas e pós-religiosas, está repleto de referenciais religiosos. O povo da aldeia acredita que seu destino é regido por entidades supramundanas, inserindo-se em uma temporalidade cíclica por meio dos rituais, que sustentam sua visão de mundo fantástica. No conjunto do filme percebemos a descrição cenográfica, fotográfica e sonora das tradições de uma comunidade ainda marcada por uma “ontologia arcaica”.

Mircea Eliade (1992) explica que “para o homem das sociedades arcaicas e tradicionais, os modelos para suas instituições e as normas para suas várias categorias de comportamento teriam sido revelados no começo dos tempos, e consequentemente, eles seriam vistos como tendo origem sobre-humana e transcendental (p. 9)”. De acordo com este modo de ser, a ocupação dos espaços, a relação com o tempo, o trato com os objetos, as funções vitais (sexualidade, alimentação, trabalho etc.) são todos tratados de forma sagrada, ou seja, “(...) para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a Natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O Cosmos, na sua totalidade, pode se tornar uma hierofania”⁷⁷ (Eliade, 2010, p. 18).

⁷⁷ Manifestação do sagrado e das realidades sagradas. “A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema, que é para um cristão, a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo de ordem

Pescar, sambar, jogar capoeira, cultuar os deuses e velar os mortos são ações que integram cada indivíduo ao Cosmos da aldeia de Buraquinho. A relação com o sagrado não se manifesta apenas nos iniciados do terreiro de candomblé, ela é sentida na atualização dos modelos paradigmáticos instituídos na fundação do mito⁷⁸. Ao que nos consta, o mito de *Iemanjá*⁷⁹, mãe e rainha das águas, tem participação primordial na estruturação desse Cosmos. Em se tratando de uma comunidade de pescadores, nada mais apropriado que uma divindade vinculada ao simbolismo aquático, no qual “as águas simbolizam a soma universal das virtualidades: são *fons et origo*, o reservatório de todas as possibilidades de existência. (...) o simbolismo das águas implica tanto morte como o renascimento” (Eliade, 2010, p. 110). Vemos a importância dada ao *mar* no filme, transformado em personagem que representa a força do Orixá das águas e em espaço sagrado na *diegese*, onde acontecerão momentos decisivos da trama.

Aruan, personagem de Aldo Teixeira, interpreta o protegido de *Iemanjá* e todos os pescadores respeitam sua autoridade. Para manter essa proteção, que é também uma garantia para o grupo, afinal em uma sociedade tradicional não existe indivíduo, o escolhido deve manter-se virgem. Uma das narrativas sobre a origem do mito de *Iemanjá* (*iya*: “mãe”; *omo*: “filho”; *eja*: “peixe”) – a majestade dos mares, senhora dos oceanos, sereia sagrada, *Iemanjá* é a rainha das águas, considerada como mãe da maioria dos orixás, regente absoluta dos lares, protetora da família – nos conta que ela se casou, teve 12 filhos, entre eles Exu,

Exu, seu filho, se encantou por sua beleza e tomou-a à força, tentando violentá-la. Uma grande luta se deu, e

diferente – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo natural, profano” (Eliade, 2010, p. 17).

⁷⁸ “Os mitos preservam e transmitem os paradigmas, os modelos exemplares, para todas as atividades responsáveis, a que o homem se dedica. Em razão desses modelos paradigmáticos, revelados ao homem em tempos míticos, o Cosmo e a sociedade são regenerados de maneira periódica” (Eliade, 1992, p. 9).

⁷⁹ “*Odo Iyá*, a Mãe do rio, ela não volta mais. *Iemanjá*, a rainha das águas, que usa roupas cobertas de pérolas”. Ela tem filhos no mundo inteiro. *Iemanjá* está em todo lugar onde o mar vem bater-se com suas ondas espumantes. Seus filhos fazem oferendas para acalmá-la e agradá-la. *Odô Iyá*, *Yemanjá*, *Ataramagbá Ajejê lodôl Ajejê nilêl* “Mãe das águas, *Iemanjá*, que se estendeu ao longe na amplidão. Paz nas águas! Paz na casa!” (Pierre Verger, 1997, p. 47).

bravamente Iemanjá resistiu à violência do filho que, na luta, dilacerou os seios da mãe. Enlouquecido e arrependido pelo que fez, Exu “caiu no mundo” desaparecendo no horizonte. Caída ao chão, Iemanjá entre a dor, a vergonha, a tristeza e a pena que teve pela atitude do filho, pediu socorro ao pai Olokum e ao criador Olorum. E, dos seus seios dilacerados, a água, salgada como a lágrima, foi saindo dando origem aos mares. Exu, pela atitude má, foi banido para sempre da mesa dos orixás, tendo como incumbência eterna ser o guardião, não podendo juntar-se aos outros na corte⁸⁰.

Em outra versão, mais originária da África, Iemanjá teria largado o primeiro marido, com quem teve a dúzia de filhos, e, ainda dotada de beleza e encanto, casou-se novamente. Devido à maternidade, seus seios ficaram enormes, fato do qual se envergonhava, e pedia ao novo marido que não caçoasse de suas volumosas mamas. Em um dia de bebedeira, seu companheiro zombou de seus seios, ofendida, ela fugiu em disparada, levando consigo uma garrafa dada por sua mãe, Olokum, no caminho ela caiu e a garrafa se quebrou, dando origem a um rio (Verger, 1997).

O que mais nos interessa nessas narrativas míticas sobre *Iemanjá* é seu dom de seduzir e encantar. Em outras versões, *Xangô* filho de *Iemanjá* com *Oxalá*, também atentou contra a mãe, na busca por uma relação incestuosa. *Iemanjá* é a representação da mulher progenitora, que amamenta⁸¹ e cuida dos filhos, ela é o símbolo da maternidade, aquela que é designada a cuidar e proteger, entretanto a mãe não deixa reunir os dotes femininos que atraem o interesse do sexo oposto. Na versão em que ela foge e se casa novamente notamos a pluralidade de relacionamentos vividos pelo Orixá.

Em *Barravento*, contam as velhas sacerdotisas do terreiro de Mãe Dadá, que Iemanjá, com ciúmes de Isabel, esposa de Joaquim, mãe de Naína – moça branca que sofre o ritual de iniciação ao final do filme –, estraçalhara a mulher, que não aceitava perder seu homem para a entidade. Na fala de Dona Zézé, contata-se a ira da rainha das águas,

⁸⁰ Curso de introdução ao candomblé. Site: <http://olorum.lendas.orixas.nom.br/>, acesso em fevereiro de 2016.

⁸¹ Jorge Amado em Tenda dos Milagres nos presenteia com a metáfora dos seios da Mãe de Santo: “Seios de Mãe de Santo, devem ser assim, enormes, para neles caber a aflição dos filhos e das filhas e de estranhos e estrangeiros. São arcas de desespero e rancores, de esperanças e sonhos; são cofres de amor e ódio” (p. 98).

Eu me lembro como se fosse hoje...Isabel teve um sonho que Iemanjá queria sua filha. Joaquim era pai da menina e não queria por nada que ela chegasse perto do mar. Ele era branco, mas acreditava. Pois não é que um dia as coisas foram piorando? Rede que Joaquim tocava não dava peixe...ninguém mais queria saber de ir pro mar com ele. O tempo piorava, como se fosse capricho de Iemanjá...a fome começou a castigar a família toda até que Joaquim ficou feito doido, sem saber o que fazia e lá um dia resolveu buscar o peixe, nem que fosse no meio do mar...e daí ninguém nunca mais botou os olhos em cima dele. Isabel endoideceu...e sem ninguém ver entrou mar adentro. Uma onda muito forte espatifou ela em cima das pedras e a menina que vinha atrás da mãe sumiu-se no meio das ondas (Glauber Rocha, Roteiros do terceiro mundo⁸², 1985, p. 253).

Naína – filha de Isabel e Joaquim – foi adotada por Seu Vicente, outro homem branco, pescador de Buraquinho, que também se sente atraído pela divindade, tanto que também desaparece no mar ao final do filme. Naína, personagem de Lucy Carvalho, vive triste e isolada até descobrir a história de sua família levada pelos “caprichos de Iemanjá”, quando então decide fazer o santo. Ao aceitar passar pela iniciação, Naína aceita o destino e sucumbe ao chamado dos mares, tornando-se filha de Iemanjá, assim como seu amor, Aruan.

Iemanjá *iya* é a mãe e Aruan *omo* seu filho, que representa o grupo de pescadores e suas famílias, todos também protegidos pela divindade, que cuida de seus rebentos em troca de oferendas e obediência. O primeiro e o segundo fotogramas revelam a prática do trabalho da pesca, que Glauber escolheu apresentar de forma ritualística, contando inclusive com um tocador de tambor para ditar o ritmo da puxada. Antes da tecnologia da rede os pescadores precisavam muito mais das graças de *Iemanjá*, pois se aventuravam ao mar de jangada, estando sujeitos à sorte do *Barravento*, fenômeno que desestabiliza o clima, promovendo tempestades de vento e ondas gigantescas. Mesmo com o advento da rede, a comunidade manteve suas crenças, e em dois momentos identificamos o temor pela entidade:

⁸² De agora em diante todas as vezes que formos nos referir ao conteúdo dos diálogos registrados no livro Roteiros do terceiro mundo, utilizaremos a sigla RTM.

Mãe Dadá fala para Firmino: ...você num sabe que ele é protegido? Aqui não se faz nada contra gente de Iemanjá. Sai dessa casa, sai logo.

João pescador amigo de Aruan conta a história de quando chegou à aldeia: O velho (Mestre) lhe trouxe da cidade, lhe criou... O velho não teve filho, sempre com medo de casar... você ficou sendo dele e do Santo. Quando você ficou homem ele começou a falar umas coisas maluca...Aruan não pode casar...Aruan é filho de Iemanjá...tudo quando foi mulher deu pra correr. (RTM, 1985)

Com o tempo, os pescadores vão se tornando cada vez mais dependentes do dono da rede, que ganha uma super mais valia (400 peixes para o dono da rede; quatro para o Mestre, e cinco para dividir com todos os outros) em cima dos trabalhadores, que de pescadores transformam-se em proletários de uma empresa. Essa transformação gerada no mundo do trabalho é a expressão do contato da comunidade tradicional com as instituições modernas, nesse caso um trabalho racionalizado, realizado em troca de um salário, no caso dos pescadores uma cota. Apesar dessa incipiente proletarização, o trabalhador não estava completamente alienado daquilo que produziu, pois não recebe em moeda, outra referência para atestarmos a manutenção da tradição do escambo na comunidade.

No Brasil, instituições arcaicas e modernas convivem, como vimos no exemplo da escravidão. Buraquinho, comunidade do litoral baiano que Glauber cinematografou para o mundo, é o retrato de inúmeras outras comunidades que perseveram em suas tradições, e resistiram com a força de sua cultura contra o projeto homogeneizador da ideologia moderna.

Roger Bastide, responsável por estudos sobre a cultura afrodescendente no Brasil que se tornaram clássicos, nos explica sobre a especificidade do candomblé da Bahia⁸³, na qual se verifica a hegemonia

⁸³ Em todo o Nordeste, de Pernambuco à Bahia, a influência dos Iorubá prevalece sobre a dos Daomeanos. (...) se encontra duas palavras para designá-la, a de Xangô em Pernambuco, Alagoas e Sergipe e a de Candomblé na Bahia, In: BASTIDE, Roger, *As Religiões Africanas no Brasil*, São Paulo, Pioneira, 1985. p. 267). Acerca dos dados históricos do Candomblé da Bahia também encontramos: "Por volta de 1830 três negras conseguiram fundar o primeiro templo de sua religião na Bahia,

da etnia Nagô⁸⁴, pertencente à nação Iorubá. Segundo o sociólogo, “as seitas tradicionais dos nagôs estão sempre na Bahia, sob a autoridade de uma sacerdotisa, a *yalorixá*, e a confraria dos iniciados é composta exclusivamente de mulheres” (1985, p.273), exatamente como vemos do terreiro de Mãe Dadá, ou seja, a divisão social da comunidade destina aos homens a responsabilidade com o sustento da família, e às mulheres as atividades domésticas, o cuidado com os filhos e os compromissos com a religião, traços de uma sociedade tradicional, que Glauber encontrou, dentro do seu Estado de origem, na segunda metade do século XX. Ainda sobre a etnia Nagô, Bastide afirma haver uma tendência ao matriarcado, ao contrário da nação de angola, que herda o modelo luso-brasileiro do patriarcado. Raquel Gerber (1982) entende que Glauber faz uma “Ode ao Matriarcado”, ao protagonizar o mar, como a representação da progenitora, numa tentativa de superação do patriarcado, “Glauber estaria então a caminho da eternidade e do prazer absoluto no corpo materno – as origens, antes da separação do corpo da mãe” (1982, p. 62). Sobre nossa discordância da interpretação freudiana da autora já foi dito, o que nos interessa é pensar o jogo das inversões operado por Glauber na busca pela subversão dos valores e verdades estabelecidos pelo colonizador. Nesse caso, a “ode ao matriarcado” é utilizada para operar uma crítica ao patriarcalismo, característico do colonizador, ou seja, o patriarcado representa a herança da dominação ocidental, que se contrapõe ao legado do primitivismo africano.

A hora do lazer também é momento de integração da comunidade, tal qual o samba de roda, que encantou Glauber. Durante os mais de dois minutos que entoa o samba, a comunidade é apresentada em um momento

conhecida como Ylê Yá Nassó, casa da mãe Nassó. (Nassó seria o título de princesa de uma cidade natal da costa da África). Esta seria a primeira a resistir às opressões católicas, desta casa se originam mais três que sobrevivem até hoje e que fazem parte do grande Candomblé da Bahia, sendo elas: O Engenho velho ou Casa Branca, Gantóis, cuja ilustre dirigente foi mãe menininha do gantóis (falecida em 1986) e do Alaketu. Os Candomblés se diversificaram desde 1830, a medida que a religião dos nagôs se firmava, primeiro entre os escravos e for fim, no seio do povo.”, In: sie

⁸⁴ O colega historiador Prof. Ms. Helton Santos Gomes, em sua dissertação de mestrado também analisou o filme e nos esclarece que o Terreiro de Mãe Dadá, descende da etnia Nagô. Ele registra na nota 519 “segundo diversos estudiosos como Gatti, Prudente e Nunes, o terreiro mostrado em Barravento é Nagô” (2014, p. 184). In: site <http://olorum.lendas.orixas.nom.br/>, acesso em fevereiro de 2016.

de recreação, em que cantam e dançam. O samba de roda apresenta-se também de forma ritualística: quem está dançando ao centro da roda é quem escolhe o próximo a sambar, sendo que a troca é marcada por um cumprimento peito-a-peito. A dança conta com o característico rebolado baiano, ainda bem conhecido da sociedade brasileira, absorvido pelo moderno “axé music”, produto do mercado fonográfico atrelado aos interesses globais de sustentação da cultura pop⁸⁵.

A personagem que se destaca na roda, devido aos seus atributos estéticos, é Cota, interpretada pela beleza mestiça de Luíza Maranhão. Cota é o contraponto feminino de Naína, a escolhida para ser montada por Iemanjá, no entanto, com os seios à mostra, no decote ousado no centro do quadro, logo em sua apresentação, é ela quem se assemelha mais à personalidade da Deusa das Águas. A letra do samba de roda é direcionada a ela quando dá o ar da graça, “Que mulata bela, oh, que natureza, se eu me casasse era uma beleza”, e a fotografia de Waldemar de Lima capricha no trato com as curvas da morena que requebra no plano fechado, dando o devido destaque para a parte do corpo feminino, que no Brasil é considerado patrimônio nacional. A exuberância de *Cota* contrasta com sua solidão, casou-se com um velho que lhe deixou alguma coisa. Já se aventurara na cidade, sendo como ela mesma diz “cachorro ao dia, e mulher à noite”, nas mãos de um homem que só pretendia usá-la sexualmente, “Mas cadê coragem pra casar?” Uma hora ela busca no malandro Firmino um companheiro, “Sou até rica com duas jangadas que o velho deixou pra mim. O negócio dá pra gente viver junto. Por que cê

⁸⁵ Grupos como *Terrasamba*, *Harmonia do Samba*, *É o tchan*, entre outros, são exemplos do nível de colonização cultural que se agravou na Bahia com o padecimento da cultura autóctone, que Glauber ainda teve o privilégio de conhecer. É válido lembrar que ainda há um trabalho de preservação desta cultura, por órgãos públicos, privados e ONGs, entretanto, como aprendemos em História, a cultura muda com o tempo, e ainda que Buraquinho configure-se como uma comunidade tradicional, ela pertence ao território brasileiro, ou seja, uma nação moderna, e uma hora ou outra o isolamento é substituído por uma filiação quase que automática à sociedade de consumo, urbanizada e escrava do sistema capitalista. É válido lembrar também que há uma grande discussão em torno da origem do samba, ritmo consagrado como símbolo nacional. O samba de roda teria sido levado pelos baianos para o Rio de Janeiro, e lá sofreu influências diversas, imiscuiu-se com outros ritmos como a toada, o maxixe, o choro etc., e ganhou outra forma, hoje a conhecida MPB. Em umas de suas canções o sambista carioca Noel Rosa deixa sua homenagem à Bahia de todas as origens, “Onde é que Jesus plantou sua filosofia? Na Bahia, na Bahia. Onde é que o nosso Brasil principia? Na Bahia, Na Bahia”.

não endireita o caminho e não vem viver como os outros?” Outra hora ela deseja o bom moço Aruan, “Fiz meu Santo e respeito o dos outros. O de Aruan então... Se ele gostasse de mulher talvez eu não andasse tão jogada fora”. Cota aceita o que vier, como ilustra a canção de Ataulfo Alves Laranja madura, na beira da estrada, tá bichada Zé ou tem marimbondo no pé. A pobre rapariga é um instrumento nas mãos de oportunistas como o antagonista Firmino, que a usa para alcançar o objetivo de desencantar Aruan, ela não tem vontade própria. Seu destino no filme é desaparecer durante o barravento, após ter desafiado *Iemanjá*, seduzindo seu protegido e tirando-lhe a virgindade.

O samba de roda nos remete à capoeira, presente em *Barravento* nos momentos iniciais de apresentação e na luta final, travada entre o Aruan e Firmino, interpretado por Antônio Pitanga. Quando o vilão da trama aparece pela primeira vez no quadro, surgindo por entre as pedras, o que se escuta é o som do berimbau, “o berimbau é o maior símbolo de identificação da capoeira, (...) tornando-se quase seu sinônimo. É difícil ouvir seu som singular e não imaginar um capoeirista em jogo” (Columá & Chaves, 2013, p.173). No fotograma 4, vemos Firmino jogar capoeira, mas sem implicar aí um confronto, diferente das cenas finais, em que ele e Aruan jogam para lutar, momento em que Firmino mostra sua habilidade e vence o confronto, confirmado sua intimidade com a prática da capoeira.

Xavier (1983) afirma que Firmino é o elemento motor da trama e que, em termos religiosos, seria ele um “autêntico Exu”, sendo considerado o próprio barravento, que no filme é acionado após a profanação do corpo de Aruan na cena em que se relaciona sexualmente com Cota, deixando o mar em fúria. O autor conclui também que Firmino é o elemento externo que provoca a instabilidade na aldeia, e sendo um Exu, seria a ligação entre o mundo celestial e o terreno, pois o *Orixá* é considerado um mensageiro, um elo entre o mundo sagrado e o profano. De acordo com a mitologia, Exu também é filho de *Iemanjá*, foi expulso, mas pertence ao panteão dos deuses do Candomblé e da Umbanda.

Divergindo um pouco dessa interpretação, pensamos que Firmino seria também um elemento interno, que nasceu na comunidade. Em umas

das falas do Mestre, quando repreende Firmino por ter cortado a rede, é dito sobre seu pai, que era um homem decente e que, por isso, ainda o toleravam na aldeia. Firmino pede que Cota se deite com Aruan porque conhece a tradição de sua terra natal e acredita que o poder do desencantamento seria capaz de desencadear o transe climático, isso porque sua formação se deu no seio dessa ontologia arcaica. Concordamos que Firmino volta da cidade com outros valores, mas seria forçoso crer que tudo o que viveu antes da migração foi apagado de sua memória, melhor seria dizer que ele faz uso da linguagem cultural da aldeia porque foi nela que se fez homem e é ela que ele deseja ver livre das imposições da empresa de pesca.

Existem semelhanças entre a ginga da capoeira e as danças do *Orixá Exu* no candomblé. Segundo Columá & Chaves (2013),

Existe também um tipo de exu no universo religioso afro-brasileiro que encarna a figura mítica do malandro. Trata-se de Zé Pelintra ou apenas seu Zé (como é carinhosamente chamado pelos adeptos da umbanda). Sua representação é de um homem mulato sempre muito bem trajado, com seu terno de linho branco, sapatos bicolores, cravo vermelho na lapela, chapéu Panamá e lenço de seda encarnado no pescoço para proteger dos ataques de navalha (2013, p. 178).

Essa nos parece ser a descrição do figurino de Firmino, que alude ao folclórico personagem da cultura brasileira, o malandro.

Zé Pelintra pode ser considerado representante dessa tal “malandragem brasileira”, bamba na capoeira, cafetão amado por várias mulheres, sendo, aliás, sustentado por muitas delas, boêmio e bom dançarino, jamais abrindo mão de sua navalha e seu patuá, indispensáveis para burlar a ordem estabelecida pelos dominantes. Durante o ritual religioso da umbanda, a figura de Zé Pelintra se manifesta no terreiro com movimentos e gestos que nos remetem à prática da capoeira, reforçando o imaginário de uma entidade sagrada que a pratica e protege (idem).

Firmino burla a ordem estabelecida, ou seja, ele chega à aldeia com a missão de libertar seu povo. Qualquer oportunidade é válida para criticar a exploração e afirmar a autonomia,

Vocês arrastam rede todo dia pra quê? Pra meter dinheiro na barriga dos brancos... tão tudo rico nas suas costas. A mim é que ninguém explora... Agora só trabalho por minha conta e não tenho hora marcada. (RTM, 1985)

Firmino ataca o servilismo dos companheiros, mas não propõe que se filiem a algum sindicato ou organização de classe que lhe dê amparo legal junto às instituições estatais. Firmino ataca o trabalho artesanal, “Eu, pescador? Isso é coisa de índio, e mais ainda o trabalho alienado, para ele o problema é o trabalho, assim como para todo malandro que se preze”. Fica complicado conceber Firmino como um representante da consciência esclarecida, algo como um representante de um pensamento engajado e libertador, pautado nos cânones da razão ocidental. Firmino pode ser considerado um revolucionário, mas não porque cortou a rede ou porque promoveu o desencantamento de Aruan, mas porque se recusa a ser um operário, preferindo o samba de roda e a capoeira à exploração de sua força de trabalho.

Firmino levanta o Barravento na ponta da faca, promovendo a morte de Seu Vicente diretamente, e a de Chico, indiretamente. O sepultamento de Chico é o renascimento da aldeia, pois seu corpo é oferecido à *Iemanjá*, na esperança de organizar o caos instaurado pelo *Exu*, refundando o Cosmos durante o rito fúnebre. Nas palavras do Mestre: “precisamos dar um presente forte, que nem o corpo dele... assim o Santo pode se acalmar. Nós tamo sem proteção agora que Aruan perdeu o encanto”. De acordo com Eliade (2010), o contato com a água comporta sempre uma regeneração, pois a dissolução é seguida de um novo nascimento: a dissolução do corpo de Chico nas profundezas do oceano, para que a comunidade de Buraquinho pudesse reconquistar sua proteção.

Além dos rituais do terreiro e da cerimônia fúnebre, é identificado também o ritual do sacrifício de animais, no esquema do feitiço encomendado por Firmino para estragar a rede e matar Aruan. Sobre o ritual do sacrifício nos aprofundaremos mais na análise de *Deus e o diabo na terra do sol*. Outro ritual de igual importância é o de iniciação, sofrido por Naína, que faz a cabeça para o Santo na intenção de salvar

Aruan e a comunidade, pois assim, além do corpo de Chico, *Iemanjá* teria também mais uma filha para lhe adorar, obedecer e agradar.





(Fotogramas 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31: ritual de iniciação de Naína)

Decidida a fazer o santo, Naína passará pelo rito de passagem, considerado pelas sociedades tradicionais como um segundo nascimento. “A iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é *aquele que sabe*” (Eliade, 2013, p. 154) (Destaque do autor). Nos fotogramas percebemos a preocupação em mostrar as fases do rito, desde o percurso das sacerdotisas à beira mar, em fila com o vaso de flores à cabeça (Fot. 24 e 25), até o plano fechado de Naína, já com os cabelos cortados (Fot. 26). Além da experiência antropológica que o filme promove por valorizar as etapas do fenômeno iniciático (Fot. 27, 28, 29) há também um corte na sequência do ritual, que insere o *take* (Fot. 30) do parto da esposa do falecido Chico, reforçando didaticamente a ideia do segundo nascimento, ou seja, associando o nascimento da criança ao renascimento do neófito (Fot. 31).

Naína morre para o mundo profano e renasce para o sagrado, renovando com isso as esperanças de toda a comunidade, pois coube à moça a tarefa de se tornar filha de *Iemanjá*, a mesma que destruiu sua família e que submete toda a aldeia ao seu poder absoluto. Naína não pode se dar o direito de desafiar a entidade, pois os desígnios desta são reflexos da vontade coletiva, sendo essa unidade sustentada no plano espiritual, essencial na manutenção da crença nas tradições, assim a vontade individual é ignorada. Segundo Eliade (2013), “O mistério da iniciação revela pouco a pouco ao neófito as verdadeiras dimensões da existência: (...) a iniciação obriga a assumir responsabilidades” (p. 156).

Ciente de sua responsabilidade, Naína se coloca à disposição de *Iemanjá* e, ainda que tal consagração seja destinada ao sucesso do coletivo, Naína quer também salvar Aruan para, consequentemente, materializar o amor que sente por ele. Sintonizadas as intenções, Naína [indivíduo] e a aldeia [coletivo] tornam-se um só, integrados ao Cosmos e orientados pelo mistério do plano sagrado.

Barravento é a iniciação de Glauber e, junto dele, é fundada a eztétyka da descolonização, que progressivamente ganhará projeção e (re)significações a cada obra, sendo (re)fundada na gravação de cada filme ao longo de sua trajetória. Nessa estreia, Glauber partiu para o *set* de filmagem influenciado por uma visão racionalista. Em muitos trabalhos de análise de *Barravento*, vemos a preocupação de destacar a carta⁸⁶ que Glauber enviou Paulo Emílio Sales Gomes, em 1960, cujo conteúdo é impregnado de crítica ao misticismo. Uma passagem nos chamou mais atenção do que a sentença marxista “a religião é o ópio do povo”, que funciona como uma espécie de legenda para a leitura fílmica, a saber, o criador da obra confirmando sua intenção em “jogar no chão” as crenças religiosas.

O trecho da carta a que me refiro é a que relata em que termos fez o filme: “a) não sou marxista, sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou às causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária, o que não deixa de ser tradicional e um tanto decadente” (Rocha, 1997, p. 125). O que significa ser um protestante – que não se batizou – antes de ser um marxista? Será que, por isso, ele se considera tradicional e decadente? Ou, antes, é tradicional e decadente porque foi levado às causas da revolução pela juventude literária e não pelo marxismo? O que nos interessa é que ele não se batizou, todavia se considera protestante; ele prega a revolução, mas não se considera marxista. O que parece é que o grau de secularidade de seu protestantismo foi muito mais decisivo na campanha contra a alienação religiosa, do que a leitura do Manifesto Comunista, afinal, como ele mesmo afirma, “Nunca li Marx”. Sua formação protestante instituiu uma

⁸⁶ Rocha, Glauber. Ivana Bentes (org). Cartas ao Mundo. São Paulo: Cia das Letras, 1997. P. 124-129.

compreensão de mundo cuja religiosidade pauta-se em um ideal de moralidade, estando mais próximo de Deus aquele que se orientar pelos dogmas cristãos, ao contrário do caráter mágico que qualifica as chamadas religiões primitivas como o candomblé, nas quais o destino dos homens é decidido pelos deuses, cabendo à atualização dos mitos nos rituais para manter o bom funcionamento do cosmos, sem incitar à ira das divindades.

Outro trecho da correspondência nos chama atenção, quando Glauber afirma que o arco dramático tem como clímax o desencantamento de Aruan em termos religiosos, apontando para a necessidade de um encantamento em termos revolucionários: “No fim Aruan se transforma em ateu, mas é investido de outro mito: esta destruição do mito, quando os negros da África se libertam” (p. 127). O ex-protégido de *Iemanjá* transforma-se em ateu como condição para se tornar um mito político, como os grandes líderes modernos que, munidos de uma consciência esclarecida, tornam-se autônomos na luta pela liberdade. Em contrapartida, foi na literatura e na cultura popular, e não nos compêndios acadêmicos, que Glauber encontrou os valores que precisava para montar seu esquema revolucionário, apresentado como num prelúdio em *Barravento*, inaugurando seu projeto político e estético com a tradição nas mãos e a revolução na cabeça.

Fressato e Nóvoa (2011) concordam que “o filme é uma ode à cultura popular afrodescendente, não apenas pela presença dos batuques, das rodas de samba ou das de capoeira, mas, sobretudo, devido à representação das crenças e ao próprio significado da vida naquela comunidade pesqueira” (2011, p. 77), e completam ao constatar que, apesar de Glauber registrar em carta seu incômodo com o misticismo, no filme o resultado é outro.

Como afirmamos inicialmente, a comunidade de Buraquinho está integrada ao seu Cosmos, “São os rituais religiosos que mantêm aquelas pessoas unidas, com sentimento de pertença ao próprio grupo e a uma ancestralidade recriada e ressignificada. E, nesse sentido, a religiosidade nada tem de alienante” (Fressato & Nóvoa, 2011, p. 79). Os autores classificam a convivência entre contrários em *Barravento* como uma

dicotomia. Congregando desta concepção, mas dito em outras palavras, para Xavier (1983) a estrutura é ambivalente e confirma a impossibilidade de separação dos focos contrários,

(...) é todo o filme que se contorce para que nele desfile a *oscilação* entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho (Xavier, 1983, p. 51). (Destaque meu)

Tal oscilação não gera necessariamente uma contradição. Se pudéssemos aplicar a categoria dialética aos pares “valor de identidade” versus “valor da consciência de classe”, veríamos ao final do filme toda a comunidade seguir os passos de Aruan, rumando para a cidade na busca por trabalho e instrução. Mas não, tanto o valor moderno da “transformação” ganha visibilidade na vitória de Firmino sobre Aruan, quanto o valor da tradição, expresso nos rituais: de iniciação de Naína e fúnebre de Chico.

De acordo com a interpretação fenomenológica de Roger Bastide sobre a manutenção das tradições afrodescendentes no Brasil, a migração para as grandes cidades ao contrário de melhorar a vida dos negros pobres saídos do Nordeste para trabalhar em São Paulo ou Rio de Janeiro, possibilitando-lhes trabalho, renda, moradia, escolarização, sindicalização e a racionalização da cultura, afastou-lhes ainda mais de seus valores e da vida em comunidade.

Diz-se frequentemente que não há um Brasil sim dois, o Brasil “arcaico”, de tipo ainda colonial, voltado mais para o passado que para o futuro, e o Brasil “moderno”, o dos arranha-céus, das usinas gigantescas, voltado febrilmente para o futuro. As migrações internas jogam os homens do Brasil mais arcaico no Brasil mais moderno. Este encontro, por certo, poderia levar a um choque das duas civilizações, que as seitas religiosas africanas poderiam aproveitar mais como centro de refúgio contra as tensões sociais. Mas não é isso que se verifica. Nessa mistura de homens e de valores, o nortista adere ao novo meio em que vive. (...) ele se deixa contaminar por uma mentalidade onde os interesses materiais e a defesa desses interesses, representada pelos partidos políticos e pelos sindicatos, são mais importantes que os interesses espirituais e onde o

trabalho dá mais resultado, que a utilização de processos mágicos. Ora, o candomblé está baseado no espírito comunitário e não no individualismo, numa economia capitalista de lucro, no sucesso material como consequência do cumprimento regular dos deveres religiosos e não como fruto do esforço tenaz do trabalho profissional, da vontade de subir (Bastide, 1985, p. 301-302).

O protestantismo de Glauber, mais que seu marxismo, talvez o levasse a acreditar no trabalho como representação do empenho individual, que salvaria o Terceiro Mundo da miséria do misticismo. Mas seu cinema, a cada obra, passou a se constituir como sua própria Igreja e, a partir dele, a *Revolução* pôde se apresentar na conciliação dos contrários, como fez em *Barravento* e também em outros filmes, seguindo sua dialética sem síntese.

Ora, se a *Revolução* em *Barravento* acontece com a profanação do corpo de Aruan, então como ficam as tradições e crenças do povo de Buraquinho? Intocáveis! Pois: a) o que promove o desencantamento é um procedimento mágico, que só reforça o poder do mito de Iemanjá; b) Nem Aruan e nem a comunidade expulsa o Mestre, e ainda aceitam sua sugestão de oferecer o corpo de Chico à entidade; c) Naína faz o santo para salvar Aruan; e d) Aruan parte para cidade na promessa de trabalhar para comprar uma rede nova, indicando seu retorno para o mundo das tradições afrodescendentes. Firmino consegue desestabilizar a comunidade, mas não desagregá-la. Ele parte e a aldeia recorre aos rituais para se reconstituir. O elemento negativo [Firmino] convive durante toda a narrativa com o positivo [tradições da aldeia], na busca pela superação da ontologia arcaica, entretanto não é capaz de gerar o novo que anulasse a realidade instituída.

A cena final de despedida de Aruan, que identificamos nos fotogramas a seguir, nos remete a uma passagem do Antigo Testamento do livro de Gênesis, quando Ló e sua família, habitantes de Sodoma e Gomorra, são avisados pelos anjos enviados por Javé para fugirem, correndo o risco de serem destruídos junto com cidade: “Quando estavam fora, um deles [anjo] disse: Procure salvar-se, e **não olhe para trás**”

(Gen, 19-17). A esposa de Ló desobedece à ordem dos anjos, olha para trás e se transforma em uma estátua de sal.



(Fotogramas 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39::: despedida de Aruan)

Aruan caminha em direção à cidade, mas antes a panorâmica horizontal da direita para a esquerda, num ângulo de 180°, nos insere na subjetiva do protagonista (Fot. 32, 33, 34, 35, 36, 37), que no plano

seguinte é retratado num respirar profundo (Fot. 38 e 39). Ele olha para trás, assim como a esposa de Ló, mas Buraquinho não é Sodoma nem Gomorra, pelo contrário é um lugar bom, que jamais será esquecido, levará na bagagem: o som do vai e vem das ondas alternando-se com o entoar das cantigas de puxada de rede; a alegria e a pureza brejeira do samba de roda; os momentos em que pescava e se ligava infinitamente junto ao mar e à sua mãe Iemanjá; a ginga contagiante da capoeira; os conselhos maternais de Mãe Dadá, a força e a mística de seu povo. Por fim, carregará mais do que tudo a tenra e inesquecível lembrança: o sorriso de Naína, eternizando o instante em que levanta o véu, beija-a e profere: “Agora eu tenho coragem”. O plano sequência nos envolve no olhar de despedida de Aruan como se procurasse guardar a recordação de sua aldeia, levando consigo as reminiscências do cosmos e dos valores que, na cidade, de nada lhe servirão, isso sim, o maior dos desencantamentos.

CAPÍTULO IV

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E A FÉ NA REVOLUÇÃO: MISTICISMO E SUPERAÇÃO DA DIALÉTICA

Se Deus era o Bom Jesus Conselheiro, o beato Lourenço do Caldeirão, Severino Tavares, Sebastião, Pedro Batista da Santa Brígida e tantos outros profetas bastardos do Ceará e da Bahia (**ou Diabo no disfarce divino**), **Diabo mesmo**, na consagração popular, **foi é o cabra Corisco**, Cristino, Diabo Louro do bando de Lampião, morto em maio de 1939 (Testemunho de José Rufino, jagunço que inspirou a criação do personagem Antônio das Mortes, em entrevista concedida a Glauber Rocha apud Gerber, 1982, p. 197) (Destaque meu).

O enredo de *Deus e o diabo na terra do sol* remete de imediato ao eterno conflito de forças antagônicas, uma representante do bem, e a outra do mal. A oposição está presente em praticamente todas as religiões, e a cada cultura são criadas formas para dar concretude a tais energias alocadas no plano espiritual. No filme de Glauber Rocha, finalizado em 1963, *a terra do sol*, isto é, o Sertão nordestino é o palco onde essas forças são alegorizadas nas figuras do Santo Sebastião, que simboliza o elemento histórico do messianismo, indicando de início o poder do bem; e de Corisco, representando a materialização da violência, a partir da factualidade do banditismo social, pertencente à instituição do cangaço, sendo assim, o “mal material” que se opõe ao “bem espiritual”. Isso se nos orientássemos pela lógica teológica da tradição cristã que endereça o bem para o plano espiritual ou metafísico, e o mal como procedente das fontes obscuras da natureza humana que quer realizar os desejos mais vis em obediência à vontade do Diabo. Como no filme, o bem pode seguir os instintos mais violentos e mergulhar no materialismo mais vil, e o mal, por sua vez, pode mostrar-se como o mais puro e simples espiritual. Podemos, em vista disso, arriscar outra oposição: a do “mal espiritual” contra o “bem material”.



(Fot. 40 e 41: São Sebastião no Monte Santo e Corisco na caatinga)

Do alto do Monte Santo, São Sebastião (Fot. 40), personagem de Lídio Santos, é acompanhado pela multidão de beatos que escutam atentos à profecia que anuncia a chegada de um tempo de glória para todo aquele que sofre pelas veredas do sertão, “quem é pobre, vai ficar rico”. O Santo anuncia o fim de toda a miséria, ele é o bem, alinhado com o céu, enquadrado no topo da montanha, abaixo estão suas ovelhas, que lhe rendem a adoração, depositando a fé na predição. Nesse fotograma, observamos a aposta de Glauber na profundidade de campo, explorando todas as dimensões da tela para narrar sua odisseia do Sertão com a precisão de um pintor renascentista e pensando a composição do quadro discursivamente. Nesse caso, temos a multidão que se concentra no primeiro plano e se estende como um rio pela estrada de Monte Santo. Os beatos estão aos pés do Santo, figura celestial, que prega o sermão na montanha. O Sertão ao fundo, absoluto, se espraia até o fim da linha do horizonte.

Na planície, também em plano aberto, como que brotando entre os cactos, na atmosfera do calor infernal, está o Diabo Louro, Corisco (Fot. 41) – o cangaceiro do bando de Lampião sobrevivente da emboscada, que levou à morte o maior expoente do movimento, seu mito Lampião, o rei do cangaço. Corisco surge aos gritos, numa coreografia da rebeldia, cujos principais acessórios do figurino são as armas – a lança e o rifle – com que o cangaceiro encena sua dança da guerra. Ele está na terra, integrado à vegetação que representa a hostilidade com que sertanejos como – Cristino (Corisco), Manuel, Rosa, Dadá, os beatos do Monte

Santo, os cangaceiros Sabiá e Macambira (leais à Corisco) – estão submetidos à miséria que é ser pobre no Sertão. Corisco é a potência revolucionária que nasce da mística, que forma o sertanejo na expectativa do destino. Sua rebeldia não aconteceu por ter frequentado a escola ou lido algum panfleto do tipo Manifesto Comunista, por exemplo. Ele se viu lançado na dor e no sofrimento, vendo toda sua família agonizar nas mãos do coronel Calazans, assim como Manuel, que foi humilhado pelo coronel Moraes. Contrariando o histórico de submissão de seus ancestrais, reagiu com violência, justificando-a no plano espiritual, dizendo-se o homem escolhido, tendo sido inclusive abençoado pelo Padim Ciço (Padre Cícero), para dar cabo do dragão da riqueza e para não deixar pobre morrer de fome.

Não existe uma oposição dialética entre o par: São Sebastião e Corisco. Partimos da própria obra para verificar, por meio do discurso narrativo, bem como da estética fílmica, o acoplamento entre a ideia de bem e mal que atravessa a obra: um habilidoso jogo de antagonismos, usado na construção do perfil dos personagens que expressam, na maioria das vezes, uma posição institucional: o padre (Igreja Católica); os coronéis (coronel Moraes, coronel que está com o padre na ocasião da contratação de Antônio das Mortes e o coronel Calazans); Antônio das Mortes (Jagunço, matador de aluguel, poder militar de apoio às volantes); São Sebastião (Messianismo); Corisco e Dadá (Cangaço). A exceção é o casal protagonista Manuel e Rosa que, desde o início do filme são indivíduos, homem e mulher, procurando construir seus caminhos, ainda que orientados pelo destino, eles buscam um sentido, vagando nas mãos de Deus e do Diabo e sofrendo as consequências reais e históricas de sua condição de colonizado.

Os personagens institucionais oscilam na representação do bem e do mal. A religião institucionalizada na figura do padre assume novamente um caráter negativo, assim como em *Barravento*, com a diferença de que no primeiro era vista como alienante, e agora, no segundo, a religião representada pela Igreja Católica é aliada do coronel, portanto, opressora como este. O padre contrata e convence Antônio das Mortes por meio de argumentos colhidos do Evangelho, usando a passagem do Livro de

Mateus, em que Jesus destrói o templo onde eram vendidos artigos religiosos, fazendo uso da violência para combater os idólatras. O padre vincula Jesus à Igreja na intenção de legitimar o extermínio dos beatos de Monte Santo, ou seja, se os beatos não seguem a Igreja, não acreditam em Jesus, e se não acreditam no filho de Deus merecem a punição mortal. Podemos sugerir aí talvez, mais um traço do protestantismo de Glauber, a saber, o livre exame das Escrituras que foi defendido por Martinho Lutero no século XVI, impelindo-o à crítica ao monopólio da interpretação das Escrituras Sagradas pela Igreja Católica.

Diante da irresolução do jagunço, o padre insiste e dobra o valor da recompensa, de 300 para 600 contos, e reforça seus argumentos: “Este crime o absolverá dos outros que cometeu”. Antônio das Mortes aceita. A sequência (Fot. 42 e 43) que reúne o padre e o matador profissional dura aproximadamente cinco minutos e expõe o semblante piedoso do padre, quando o jagunço sai do quadro. Ele sai do fundo da tela e se aproxima (fot. 44 e 45), ao som de um órgão em que é tocado um canto tipo gregoriano, após selar o acordo diabólico que sepultará as ovelhas desgarradas, que confessavam um “catolicismo incompreendido” no dizer de Euclides da Cunha.



(Fotogramas 42, 43, 44, 45: padre e Antônio das Mortes)

O padre deveria simbolizar o bem, no entanto está mais preocupado com a arrecadação do dízimo e com o aumento do poder de São Sebastião. Para o sacerdote, a Igreja Católica e a Religião Cristã são uma coisa só, e fazer o certo é proteger a instituição. Nem Sebastião, com seu fanatismo, nem Corisco, com sua violência, revelam uma face tão obscura quanto o padre, que tradicionalmente deveria se orientar por valores morais de solidariedade e justiça. Um pai deveria proteger seus filhos e não condená-los. A acidez da crítica ao representante do clero nos mostra que a Igreja Católica, no filme, vincula-se ao mal, expresso pela estrutura do mandonismo.

Antônio das Mortes para todos os efeitos é o vilão, o matador de cangaceiros, contratado pelo padre e o coronel para fazer o serviço de limpeza em Monte Santo, tornando-se também matador de beatos (fot. 46 e 47). O jagunço representa a força militar do mandonismo, mas foi também formado no seio da cultura sertaneja, permeada pela religiosidade sincrética e pelo misticismo, assim acha arriscado “bulir com as coisas de Deus, pois, o povo é cristão e segue o santo” (fot. 48). Ele tenta se dissuadir da proposta tentadora de receber uma pequena fortuna pelo extermínio coletivo, pois acredita que se o “Santo Sebastião tem parte com o Diabo, tem parte com Deus também”. A fé do santo é aquilo que o jagunço não tem, talvez isso lhe tenha despertado o respeito pelo profeta popular e pastor dos pobres. Durante a conversa do padre com Antônio das Mortes, o áudio com o diálogo segue, mas o que se vê é o take, em plano fechado, da face de Sebastião, em uma imagem santificada do personagem (fot. 49). Talvez por isso ele entenda que a recompensa é muito dinheiro, mas é pouco para se condenar. Chamamos a atenção também para a cruz ao fundo e ao centro da tela, sacralizando o plano mortal.



(Fotogramas 46, 47, 48, 49: o padre e o coronel negociam o massacre com Antônio das Mortes).

São Sebastião é representante de Deus na terra do sol. Ele prega um futuro melhor por meio da profecia e conduz suas ovelhas no caminho da oração e da penitência. É visto como o salvador pelo povo carente, ou seja, apresenta-se como uma alternativa àqueles lançados à própria sorte, sem rumo. Olhando do ponto de vista da perspectiva materialista, o santo também é o bem, o “bem material”, pois se traduz como uma reação ao poder estabelecido, já que seus seguidores não pagam dízimo, não trabalham para os coronéis e não corroboram com a hipocrisia da Igreja. O fato é que mesmo sem intenção de alterar a realidade política do país, sem ter conhecimento do funcionamento da burocracia do Estado de Direito, Estado este que desde sempre beneficiou uma restrita oligarquia, os beatos de Monte Santo tornam-se um problema social, e nesse Estado o problema social é tratado como caso de polícia. Em outras palavras, o “bem material” significa a potência revolucionária, originada da mística que, independentemente de seu nível de conscientização, quando o povo crente negligencia sua relação com o poder governamental, estará consequentemente alterando a normalidade do sistema. O Santo revela também sua face satânica, o “mal espiritual”, em algumas ocasiões: a) na invasão e saques de vilarejos, em que pessoas são obrigadas a segui-lo,

b) quando se irrita com Manuel e Rosa, imobilizando-os por meio de uma cruz de feita de galhos (Fot. 50); e o mais grave, c) o sacrifício da criança.



(Fotograma 50: a violência de São Sebastião)

Insistimos na contradição de um homem que prega a libertação do povo do nordeste, profetizando o mar no lugar do Sertão, o leite no lugar da seca e a paz no lugar da guerra, seja ao mesmo tempo capaz das ações mais vis, espalhando o poder do demônio opressor ao saquear vilarejos, obrigando pessoas a adora-lo, e a mais incompatível ação contra os princípios da moral cristã: o sacrifício de uma criança.

Glauber se apoiou na história e na literatura para criar seu movimento messiânico cinematográfico. Da história, ele se inspirou no evento de Canudos, descrito pela etnografia de Euclides da Cunha, registrada em *Os sertões*. Entretanto, a locação escolhida não foi o Arraial onde os beatos seguidores de Antônio Conselheiro viviam, mas Monte Santo, o local que abrigou as expedições militares enviadas pelo governo. A cidade é apresentada pelo escritor⁸⁷ tão singularmente como Glauber a retratou no cinema, explorando sua inóspita paisagem e seu

⁸⁷ “(...) Uma flora de vivacidade inexplicável, arraigada na pedra, brotando pelas frichas dos estratos e vivendo apenas das reações maravilhosas da luz. As capelinhas, tão brancas de longe, por sua vez parecem exíguas e descuradas. E a estrada ciclópica de muros laterais, de alvenaria, a desabarem em certos trechos, cheias de degraus fendidos, tortuosa, lembra uma enorme escadaria em ruínas. O povoadão triste e de todo decadente reflete o mesmo abandono, traíndo os desalentos de uma raça que morre, desconhecida à História, entre as paredes de taipa” (Cunha, 2011, p. 248).

valioso patrimônio cultural e histórico, além de contar com a participação mais que especial da população local, representada pelo povo místico e triste de *Deus e o diabo*.

Monte Santo foi também o local que abrigara os sobreviventes da Guerra de Canudos, dos quais Glauber teve o privilégio de conversar e registrar algumas memórias em artigo publicado pela editora Civilização Brasileira: “Euclides contou de um jeito, militares relataram de outra forma, Paulo Dantas reviveu da sua maneira, mas os Ciríacos restantes lembram com sofrimento do passado” (Rocha apud Gerber, 1982, p.196). Em sua pesquisa de campo, Glauber ficou intrigado com a tradição da oralidade entre os sertanejos, que segundo ele “tecem o passado na livre memória”, isto é, teve a oportunidade de colher os testemunhos de uma família, os Ciríacos, por duas vezes, e notou que a na primeira vez eles chamaram Antônio Conselheiro de Bom Jesus, mas quando retornou na segunda visita, o tratamento dado ao beato foi outro: “é, o que Antônio Maciel [o Conselheiro] era mesmo, era penitente. De Bom Jesus não tinha nada e nem de milagreiro” (idem, p. 196). O tratamento de Glauber com a memória histórica nos dá pistas importantes acerca da construção do roteiro de *Deus e o diabo*, em particular de seu caráter antimaniqueísta, pois, de acordo com os depoimentos há, em geral, o respeito do povo tanto pelo santo quanto pelo cangaceiro. Nas palavras de Pedro das Ovelhas, “mas eu pergunto agora se não é melhor, se o Conselheiro voltar, ir atrás dele morrer na felicidade da fé? E eu também bastava Lampião chegar vivo aqui para eu ir atrás brigar com os macacos...” (idem, p. 197). Dessa vivência, Glauber concluiu que “Deus se mistura com o Diabo”, e que o *Sertão* é o lugar do reinado do próprio demônio, ou seja, a terra do sol é o inferno invisível, “o sobrevivente falando do Bom Jesus liberta a sombra de Satanás, esta não se vê porque está nas raízes” (idem). Na *terra do sol*, da fome e da seca, o que se constata é a ausência de forma, consequência da mistura, uma indefinição⁸⁸ entre Deus “o ser” e os entes “não ser”, ou ainda, a

⁸⁸ A tradicional teologia cristã de vertente tomista define que “À medida que participam do ser de Deus, as criaturas em parte se assemelham a ele, mas em parte não. Não há identidade entre Deus e as criaturas, mas também não há equivocidade,

inadequação tão somente do conceito de bem a Deus e de mal para o Diabo, entranhado na cultura colonizada.

Monte Santo, em *Deus e o diabo*, é a alegoria que retrata outras localidades marcadas pelos históricos movimentos messiânicos, que datam do século XIX, em Pernambuco, ainda no contexto do Brasil Império, na Serra do Rodeador de Silvestre José dos Santos (1820) e no Reino Encantado de João Antônio dos Santos e João Ferreira (1836-1838); já os outros começaram no oitocentos e terminaram no novecentos, sob o governo da República, tais como Juazeiro, do Padre Cícero (1872-1934), Canudos, de Antônio Conselheiro (1893-1987), e o Contestado, dos monges João e José Maria (1912-1916), que atualiza a prática já em meados do século XX. Sobre os dois primeiros movimentos do século XIX, em particular, observa-se que todos foram objeto de inclemente repressão, mas os agrupamentos a que deram origem definiam-se como coletividades locais, desprovidas de nexos com comunidades mais amplas, sendo restritas as suas reivindicações (Queiroz, 1976).

Glauber escolhe como locação o povoado atingido pela Guerra de Canudos, mas é o episódio do Reino Encantado, de caráter bastante primitivo, que lhe inspira a história de São Sebastião. Essa narrativa carrega no nome a referência ao sebastianismo português e anuncia a realização do milagre da Ilha Encantada que emergiria quando o sertão

pois sua imagem está refletida no mundo. Assim, há entre Deus e as criatura uma relação de semelhança e dessemelhança ou, ainda, uma relação de analogia, no sentido de que aquilo que se fala das criaturas pode se falar de Deus, mas não do mesmo modo e com a mesma intensidade. (...) *Os entes participam do ser, o que significa que seu ser é o não ser*" (Reale & Antiseri, 1990, p. 560-561) (Destaque meu). O estudo de Laura de Mello e Souza (1986) sobre a religiosidade da sociedade colonial nos mostra a especificidade de nosso misticismo, cuja marca principal é a **indistinção** entre o sagrado e o profano, que deveriam se opor, mas que acabam por se anularem. O cristianismo era assimilado conforme as circunstâncias. A afetividade em relação aos santos de devoção é um exemplo do quanto à religiosidade na colônia não obedecia aos critérios eclesiásticos, sendo mais afeita ao sentimentalismo do que ao dogmatismo, "predominaram com referência aos santos as relações afetivas, a busca de aproximações, a familiaridade maior. Mas como também, (...) houve momentos de cólera e de agastamento, na linha da economia religiosa da troca não atendida. No cotidiano da colônia, *Céu e Inferno, sagrado e profano, práticas primitivas e europeias ora se aproximavam, ora se apartavam violentamente*. Na realidade fluida e fugidia da vida colonial, a *indistinção* era, entretanto, mais característica do que a dicotomia." (Souza, 1986, p. 149) (Destaque meu).

virasse mar, “Vamo ficar um ano em Monte Santo. Esperando uma chuva de ouro. Depois nós vamo pr’uma Ilha no meio do mar”. Já os profetas do *Reino Encantado* da história do Brasil oitocentista anunciam o retorno do Encoberto⁸⁹, como também era conhecido Dom Sebastião. Segundo Binet (2013), um mestiço chamado João António dos Santos pregava o retorno do rei Messias de Portugal. Dois anos mais tarde, o cunhado de João dos Santos, João Ferreira, toma o seu lugar, dando mais detalhes sobre o que chamava o “Reino Encantado”.

Duas enormes pedras constituiriam a sua entrada, e seria aí que o rei D. Sebastião apareceria, rodeado de toda a sua corte, no momento preciso em que o “desencanto” teria lugar. Como este tarda a chegar, explica que é necessário derramar muito sangue para que o desencanto aconteça. (...) De qualquer modo, as pessoas sacrificadas serão ressuscitadas por Sebastião, tornando-se brancos se eram negros, imortais, ricos, poderosos e jovens. No dia 14 de maio de 1838 os primeiros sacrifícios humanos começam, continuando nos dias seguintes no meio da excitação geral. No fim do terceiro dia, as pedras sagradas tinham sido cobertas com o sangue de trinta crianças, doze homens, onze mulheres e catorze cães. No dia 17 de maio o próprio rei se ofereceu ao sacrifício, o exército tendo atirado contra os sobreviventes, que caiam gritando “viva o rei D. Sebastião” (Binet, 2013, p. 91) (Destaque meu).

Os beatos do “Reino Encantado” acreditavam na lenda do retorno do Rei Sebastião⁹⁰, que atravessara o Atlântico, chegando à colônia pela

⁸⁹ “Maria Isaura Pereira de Queiroz, grande especialista do messianismo brasileiro, contou, entre 1817 e 1968, 18 movimentos messiânicos, inspirados amiúde pela crença sebástica. O Encoberto deixou assim a sombra dos conventos, onde os monges sonhavam com a sua volta, para vir, montado no seu cavalo branco, trazer um pouco de esperança aos deserdados das regiões mais desfavorecidas do Brasil. De libertador político, tornou-se libertador das cadeias da miséria social. Assim, a sua personagem foi associada a rituais de desencanto, provocando por vezes desfechos tragicamente sangrentos” (Binet, 2013, p 93).

⁹⁰ “Apelidado o «Desejado», Sebastião tinha sido, com efeito, e desde o seu nascimento, em 1554, marcado por um destino fora do comum. Seu pai, último filho ainda vivo de D. João III, tinha sido casado de urgência, com 16 anos de idade, de modo a dar ao país um herdeiro, ‘desejado’ desde há muito. Morreu com diabetes pouco antes do nascimento do filho, a criança tendo sido criada pela avó, a rainha D. Catarina, e os irmãos Câmara, jesuítas. Muito devoto, Sebastião apenas se interessa pela caça, vivendo mergulhado num ideal cavaleiresco que o levará a partir para guerrear na África do Norte, acompanhado pela fina flor da nobreza portuguesa. Lá, desapareceu para sempre, juntamente com 8.000 homens. Por outro lado, 15.000 homens ficam prisioneiros, o seu resgate pesando de forma terrível sobre as finanças da nação. Foi a maior catástrofe da história nacional, sobretudo se se considera que

interpretação de grandes nomes como o Padre Antônio Vieira, que acreditava que a conversão universal à religião cristã estaria próxima, e seria conduzido pelo rei Dom Sebastião, o imperador do mundo. A paz então reinaria mil anos, até o Juízo Final e o Fim do Mundo (Binet, 2013). Dom Sebastião é um símbolo que compõe nosso sincretismo religioso. A tradição do messianismo, legada pelos lusitanos, serviu de mote para a criação de um movimento messiânico que esperava um salvador, tamanha a sua carência e abandono, tanto pela Igreja Católica quanto pelo Estado brasileiro, que durante o período colonial eram praticamente a mesma instituição, também conhecida como Padroado (sobre esta instituição trataremos com mais detalhes na análise de *Terra em transe*).

João Ferreira pregava que, no dia do milagre, quando o rei aparecesse por entre as pedras da entrada do Reino Encantado, “preto ficaria branco” e “pobre ficaria rico”. Vemos nas fontes que o “embranquecimento”, como parte do cumprimento da profecia, é a prova de que o complexo colonialista cristianizador, mesmo nos movimentos arcaicos, foi vitorioso no que diz respeito ao sucesso do projeto civilizatório, pois “o trabalho de reconhecimento do pensamento é um trabalho de branqueamento” (Brito Jr, 2001, p. 107), sendo assim, o pensamento válido somente o poderia ser se houvesse uma identificação com o referente europeu colonizador. Ainda que João Ferreira e outros “profetas bastardos” tivessem escandalizado por meio das experiências com o sacrifício, com seus heréticos dons premonitórios, desafiando os

Sebastião não tinha herdeiros, o que deixava o país nas mãos de Filipe II de Castela. Traumatismo profundo, a batalha só será relatada, durante pelo menos duas décadas, por autores estrangeiros. Essa recusa de lembrar a catástrofe abrirá o vasto domínio das suposições mais fantasistas, impedindo o país de proceder a um trabalho de luto. Por outro lado, o corpo do rei nunca foi encontrado, a esperança da sua suposta volta mantendo-se assim viva durante muito tempo. D. Filipe II acabará por mandar vir de Marrocos um cadáver que dizia ser o de D. Sebastião, de modo a acalmar o povo. Colocado, em grande pompa, em 1582, no Mosteiro dos Jerónimos, a necrópole real, o seu epitáfio testemunha a incerteza respeitante ao seu conteúdo: *conditum hoc tumulo, si vera sit fama, Sebastus...* Vários aventureiros aparecerão nos anos seguintes, afirmando serem D. Sebastião e respondendo a um desejo, cada vez mais intenso na população, de ter de novo um rei nacional, sinônimo de independência. Esquecendo a sua responsabilidade indiscutível na difícil situação do país, o povo português vai mitificar esse rei, físico e psicologicamente doente durante a vida, e transformá-lo na encarnação do Encoberto, cuja chegada era prevista desde há muito pela tradição peninsular. Futuro Imperador do Mundo, traria a paz a todo universo, convertido ao cristianismo” (Binet, 2013, p. 87-88).

dogmas do catolicismo com suas revelações, seu misticismo não foi suficiente para extirpar a chaga do racismo enraizada no “inferno invisível”.

José Lins do Rego – em 1938, cem anos após o desencantamento do Reino de Dom Sebastião – publicou *Pedra Bonita*, romance que Glauber não só leu como publicou artigo na revista Mapa, em 1957. E nessa fonte também se verificam as duas gerações de profetas, os sacrifícios e as promessas de enriquecimento e embranquecimento, mas no lugar da ilha tem-se a “Lagoa Encantada”.

Antônio Ferreira [o profeta] começou a fazer os milagres. (...) Vinha cego de nascença, e ele curava. Vinha ferido de feder, e ele curava. Vinha entrevado, e ele curava. (...) queria o sangue dos inocentes para o milagre grande. O sangue dos que não estivessem sujos de pecados. O sangue dos meninos e das donzelas para o grande milagre. Lá longe estava a lagoa de sal. Quando a seca chegava, a água se sumia e ficava aquele brancume por cima da terra. Era das lágrimas dos homens, dos homens que sofriam, das mulheres que não podiam parir, dos meninos que não podiam falar. Daquela lagoa tinha que sair a felicidade do mundo. Os pretos ficavam brancos, os doentes com saúde, as mulheres maninhas pariam meninos gêmeos, os assassinos veriam os ofendidos satisfeitos, os ladrões entregavam os roubos, os cangaceiros as suas armas. Tudo viveria na felicidade, se a lagoa se desencantasse (Lins do Rego, 1961, p. 254) (Destaque meu).

Do lirismo⁹¹ despretensioso de José Lins, Glauber colheu a capacidade de olhar as relações sociais de forma mais complexa, buscando a superação das dicotomias, despreocupado com o risco das contradições, pois afinal, não existe bem ou mal em si, “José Lins não diz se a terra é boa ou má, mas diz das bondades e malvadezas da terra. Nele, o senhor do engenho não é invariavelmente mau, o homem do campo não é invariavelmente bom. *As coisas são como são (...)*” (apud Gomes 1996, p. 561) (Destaque meu).

⁹¹ “De que se compõe o lirismo de José Lins? Da tristeza do homem ante o esplendor virgem da natureza. É uma tristeza consumida do desespero da terra semicivilizada aos arrancos, em desordem, uma tristeza que cresce impulsionada pelas forças do misticismo, que marcha irremediavelmente para o trágico” (Glauber Rocha apud Gomes, 1996, p. 560).

O roteiro de *Deus e o diabo* foi escrito sob influência dos três tipos basilares da vida pobre no Nordeste, que Glauber identificou no romance de José Lins do Rego:

O primeiro é o homem que luta para sair da terra, sente o chamado de uma nova vida; o segundo, vítima e senhor da terra, transformado em temível cangaceiro, misto de bandido e herói, o bem e o mal sob uma violência necessária. O terceiro é o místico, cheio da terra, amante do verde, da água, do sol; vira beato-jagunço, vítima da brutalidade. A terra como bem e praga (idem, p. 571).

Em *Pedra Bonita*, os três tipos são representados pelos personagens Antônio Bento, Aparício e Domício, respectivamente. No filme, identificamos Manuel, Corisco e Sebastião. Munido da imensidão de recursos próprios à sétima arte, Glauber tornou ainda mais complexa a definição desses personagens, por atravessarem cada um o destino do outro, que no fundo é um destino só, o destino do povo. Manuel é vaqueiro, depois se transforma em beato-jagunço para, ao final, se transformar no cangaceiro Satanás. Sebastião é o Santo, fazedor de milagres, que crê veementemente que só o sangue dos inocentes pode salvar o mundo do pecado, seu fanatismo o impede de conceber uma violência mais direcionada para a mudança social, porém, mesmo sem a pretensão de atingir o poder de fato, o Santo ataca a República e vincula a riqueza ao diabo. Corisco é o cangaceiro, justiceiro social, imbuído pela mística de São Jorge, e que incorpora Lampião. A apresentação de São Sebastião no filme mostra sua serenidade e humildade na condução dos poucos fiéis que por ora o acompanham na procissão, tendo como início da sequência uma panorâmica vertical de cima para baixo, mais uma vez expressando a relação Céu/Deus/Santo (Fot. 51); já o irado Corisco é apresentado (Fot. 52) comandando uma chacina, sob o lema “Tô cumprindo minha promessa de não deixar pobre morrer de fome”. A trilha é de uma rajada de tiros que, ao se findarem, sinalizam o término do rito de execução. A violência de Corisco prova o poder dos homens sobre o destino, entretanto o cangaceiro deixa claro que está cumprindo

“uma promessa” que fez ao Padim Ciço, ou seja, não é uma decisão pensada a partir do plano da racionalidade, mas da mística.



(Fotogramas 51 e 52: São Sebastião e Corisco)

Corisco é um homem com o espírito atormentado pela recente perda do seu grande líder Virgulino Lampião, “Virgulino acabou na carne, mas o espírito está vivo. O espírito está aqui no meu corpo, que agora juntou os dois... cangaceiro de duas cabeça, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando”. Lampião foi uma referência histórica, assim como *Corisco*, ambos foram eliminados pela força das “volantes”⁹². No filme, Antônio das Mortes é o “jagunço”⁹³ fictício que representa as volantes. Os cangaceiros constituem grupos bandoleiros, considerados criminosos⁹⁴, fruto da seca que assolou o Nordeste desde 1877, provocando uma miséria generalizada, com fome e desemprego. A tragédia climática se estendeu pelo século XX, levando as relações sociais no Nordeste ao paroxismo, gerado pela violência e militarização difundidas entre grupos organizados ora pelo Estado, ora pelas forças

⁹² “Grupos oficiais que permaneciam em seus quartéis à espera de informações para sair à caça dos cangaceiros, ou ajuntamento de policiais. (...) permaneciam em constante movimento, seguindo-lhes as pistas” (Adriana Cordeiro, 2004, p. 30).

⁹³ É o mercenário isolado e chamado para tarefas específicas. Vive na mesma categoria dos cangaceiros, posto que surgido da mesma motivação de ordem sociológica, de uma atitude de coragem e desassombro diante das injustiças (Cordeiro, 2004). A figura do jagunço será discutida na análise do filme *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, no qual Antônio das Mortes é o protagonista.

⁹⁴ “O termo cangaceiro se estende a todas as modalidades de **criminoso** nos sertões (...). vive pelos matos, às ocultas, exercendo vinganças, cometendo desatinos, matando inimigos descuidados nas largas estradas solitárias” (Gustavo Barroso apud Adriana Cordeiro Azevedo, “Cordel, Lampião e cinema na terra do sol”, 2004, p. 28). Câmara Cascudo, no *Dicionário do folclore brasileiro* (1988, p. 186), também categoriza o tipo social como criminoso, “**criminoso errante**, isolado ou em grupo, vivendo de assaltos e saques, perseguido, perseguiendo”. (Destques meus)

locais (coronéis), de um lado, ora pelos bandoleiros marginais, do outro, “cangaço e polícia eram as vias de acesso a posições econômicas e de poder, a um nível de vida que a estagnação reinante no Sertão negava à maioria dos habitantes” (Queiróz, 1986, p. 63).

Segundo Cordeiro (2004), quem tivesse o governo do seu lado poderia contar com o apoio da política e da justiça, “podia qualificar o inimigo como criminoso ou rebelde contra a ordem e persegui-lo com todos os meios do direito” (p. 37), o que nos recorda o argumento do coronel Moraes, na ocasião do acerto de contas com Manuel, “A lei tá comigo”. Caso a oposição chegasse ao poder, “mudariam os conceitos”. O antigo rebelde tornar-se-ia “representante da ordem, e assim disporia da condescendência da polícia, da Justiça e do direito” (idem) (destaque meu). O coronel Moraes usufruía da lei porque se configurava como o autêntico representante do mandonismo e, dentro do universo fílmico, ele figurava a situação. Além disso, não havia outro coronel (uma suposta oposição) para inverter a hierarquia de valores que favorecesse o algoz do vaqueiro, que ferido em sua honra precisaria encontrar um jeito de fazer justiça, mas não a justiça do direito. O percurso exemplar de Manuel assume, então, um viés didático que cria uma rede causal capaz de explicar as motivações que levaram o vaqueiro ao Monte Santo e, em seguida, o transformaram em cangaceiro, que concebido no plano histórico social nos revela a trajetória de outros sertanejos.

Glauber explorou com precisão o talento do ainda jovem ator Othon Bastos, eternizando o explosivo cangaceiro, que também se tornou um mito para o Nordeste e para o Brasil, sendo considerado inclusive mais violento que Lampião. Othon traduziu a crueza do macho sertanejo, que mesmo após a guerra perdida não se deixa abater e luta como um herói até o fim. Nos fotogramas (fot. 53, 54, 55, 56) que seguem, certifica-se a riqueza de expressões com que Othon nos agracia, na sequência em que Corisco encarna Lampião, transmutando-se no cavaleiro de duas cabeças e das múltiplas faces.



(Fotogramas 53, 54, 55, 56: As várias faces de Corisco)

Ele é o bandido, fruto da revolta social, mas que não apresenta um projeto político de mudança da ordem, ao contrário veio para “desorganizar o organizado”, enxerga o inimigo nos coronéis e em todo aquele que represente o poder instituído e causador de toda a desgraça. O bando de Corisco tem uma concepção singular de justiça⁹⁵, pois continua roubando dos ricos, todavia investem o dinheiro na manutenção do bando, como nos momentos finais do filme, em que Corisco entrega seu ouro para Sabiá e Macambira. Por outro lado, o Diabo de Lampião também destila sua ira para cima do Estado, “É o gigante da maldade comendo o povo pra engordar o Governo da República, compartilhando da crítica feita pelo Santo, eles tiraram dom Pedro do trono e agora querem matar quem ama o imperador”.

Assim como São Sebastião se considerava um enviado de Deus, na missão de conduzir os beatos para a Ilha Encantada, Corisco também pensava ser o escolhido para dar continuidade à dinastia de Lampião.

⁹⁵ Sobre esse entendimento vinculado ao fator social trataremos na análise de *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Corisco é o cangaceiro de duas cabeças, a encarnação de Lampião, seu sucessor. Vemos aí implicada a questão geracional, que deduzimos vincular-se ao legado da instituição monárquica no Brasil, único país das Américas a conquistar a independência, mas que permaneceu sob o governo do príncipe regente de sua antiga metrópole. A assimilação da lenda de Dom Sebastião pelo povo primitivo do sertão nordestino é também uma prova da manutenção da estrutura monárquica nas instituições políticas mais arcaicas, como a organização do Reino Encantado, da Serra do Rodeador, até mesmo em Canudos como Euclides da Cunha nos mostrou.

Dito de outra forma, as lideranças messiânicas eram verdadeiros reis, mesmo porque a própria organização política da Igreja Católica é monárquica e, ainda que o povo em geral fosse analfabeto, tais lideranças não eram, conheciam a instituição, mas interpretavam a Bíblia e os dogmas cristãos de modo peculiar. Sebastião é um daqueles que “ama o imperador e odeia a república da desgraça”, e Corisco é o escolhido pelo rei do cangaço para dar continuidade à luta contra a opressão das volantes, na missão de salvar o sertão do dragão da riqueza. Deus/Messias e o Diabo/Cangaceiro têm forte apreço pela tradição, e dela cultivam as referências que fortalecem suas respectivas instituições, não temendo a ação repressora dos aparelhos modernos, pois contam com a certeza da renovação de sua visão de mundo pelas gerações vindouras.

Ainda em sua crítica literária, Glauber interpreta o Nordeste em *Pedra Bonita* dominado por quatro elementos vigorosos: “o coronel, o tenente das volantes, o santo e o cangaceiro. São quatro poderes de opressão e, desses, os únicos que amam o povo, embora o torturem, são os cangaceiros, vingador natural, e o santo, redentor dos pecados e misérias” (Rocha apud Gomes, 1996, p. 571) (Destaque meu). Os poderes que amam o povo protagonizam as obras *Pedra Bonita* e sua continuação em *Cangaceiros*, obras interligadas por meio de personagens e temas comuns, procedimento comum à literatura de Lins do Rego⁹⁶. Em *Deus e*

⁹⁶ Glauber identifica ciclos na obra de José Lins, ou seja, temas abordados em mais de uma obra, inclusive com personagens que perpassam mais de um livro, tais como, Carlinhos, o *Menino de Engenho*, que volta em *Usina*, e bem como o cangaceiro

o diabo, vemos *São Sebastião* que, assim como o profeta João Ferreira, sacrifica crianças e vislumbra em lugar encantado e, assim como Antônio Conselheiro, desafia a República, todavia o personagem do santo – em sua configuração messiânica – não resvala em outro filme, diferente do cangaceiro, que veremos novamente em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, na personagem Coirana. Por outro lado, no filme *O dragão*, tem-se a presença dos personagens da Santa e de São Jorge, que aludem ao elemento místico, outrora representado pelos messias populares.

A literatura também inspirou Glauber a trabalhar a questão geracional⁹⁷ em sua obra, atestamos isso com a personagem Antônio das Mortes: matador de cangaceiros em *Deus e o diabo*, que é novamente contratado em *Dragão da maldade*, e, *Porfírio Diaz*, ditador de *Terra em transe*, que continua a dinastia em *Cabeças cortadas*, como rei Diaz II. Sobre eles trataremos na hora certa, mas para cuidar desta questão em *Deus e o diabo* analisaremos o percurso do casal protagonista, Manuel, o cavaleiro de fé, e Rosa, a voz da razão, que carregará em seu ventre a promessa da revolução.

Manuel é o vaqueiro temente a Deus apresentado nas cenas iniciais de *Deus e o diabo*. Após o prelúdio conduzido pela tomada aérea que expõe o sertão ao som da sinfonia de Villa-Lobos, já nos introduzindo no clima trágico, avistamos um boi morto, sobre o qual pairam moscas, sinalizando o estado de putrefação da carne. Manuel olha para o boi naquele estado, e um *close* em seu rosto nos mostra sua feição tensa, em virtude da morte do gado do coronel (Fot. 57 e 58).

Aparício de *Pedra Bonita*, que ganha mais destaque em *Cangaceiros*. Glauber classifica assim como ciclos, “Em cinco livros ficou contada a história do engenho. Era feito outro ciclo sobre tema agrário que mais tarde formaria ao lado do ciclo do cacau, de Jorge Amado, como fases importantíssimas do moderno romance do norte” (Rocha apud gomes, 1996, p. 569).

⁹⁷ A análise de *Pedra Bonita* por Glauber nos mostra a valorização da ligação das gerações mais jovens com seus antepassados, explorando mais um traço da ontologia arcaica do homem das sociedades tradicionais. Ainda sobre *Pedra Bonita*: “Aparício Vieira é mais um integrante da **geração** inaugurada pelo lendário Cabeleira, dignificada por Antônio Silvino, tristemente encerrada por Virgulino Lampião” (Rocha apud Gomes, 1996, p. 572) (Destaque meu).



(Fotogramas 57 e 58: Manuel vaqueiro)

Após o prelúdio, somos conduzidos pela canção toada por Sérgio Ricardo que conduz a saga de Manuel e Rosa pelo Sertão, personagens que nos remetem aos retirantes nordestinos que vagam pelas veredas da incerteza, guiados pela fé, crentes da presença de Deus na condução de suas vidas, dando em troca sua devoção e seu sofrimento. A trilha sonora de *Deus e o diabo*, um misto de cultura erudita (Villa Lobos) e cultura popular (cordel e repente), é o fundo musical do épico escrito e dirigido por Glauber, que conta a história dos heróis na luta pela sobrevivência, “Manuel e Rosa viviam no Sertão/ trabalhando a terra com as próprias mãos./ Até que um dia pelo sim, pelo não,/ entrou na vida deles o Santo Sebastião / Trazia bondade nos olhos, / Jesus Cristo no coração”. O casal trabalha com as próprias mãos – Manuel cuida do gado para o coronel Moraes, e Rosa cuida dos afazeres domésticos – daí tiram o sustento com muito penar. Preocupado com a morte do gado, Manuel cavalga e se depara com o Santo, o encontro é interpretado por ele como uma revelação.



(Fotogramas 59, 60, 61, 62, 63: Revelação de Manuel)

Na sequência de fotogramas damos destaque para a troca de olhares entre o santo e o vaqueiro, objetivada pela alternância de perspectivas tomadas pela câmera. Primeiro (Fot. 59) temos um plano aberto que nos informa o encontro, aproximado a seguir por um plano médio (fot. 60), seguido rapidamente de um plano fechado no rosto do Santo (fot. 61), que nos garante que Sebastião olha para Manuel, na sequência temos a subjetiva do Santo (fot. 62). Revela-se desse modo, uma hierofania⁹⁸ para Manuel, isto é, o sagrado se manifesta para o vaqueiro (Fot. 63), confirmado pelo que ele diz à Rosa, “vi o santo e ele me olhou por

⁹⁸ “(...) para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é susceptível de revelar-se como sacralidade cósmica” (Eliade, 2013, p. 18).

dentro”. O Santo Sebastião cruza seu destino. Manuel antes de tudo é um vaqueiro, um filho do Sertão, que, segundo Euclides da Cunha, nasce da mistura da “índole aventureira do colono” com a “impulsividade do indígena”, o tempo e o isolamento propiciam a essa figura “a conservação dos atributos e hábitos avoengos, ligeiramente modificados apenas consoante a novas exigências da vida” (Cunha, 2011, p. 106).

Após o encontro e a revelação, Manuel segue para casa e conta para Rosa e sua mãe sobre o encontro que tivera com o Santo. Ele se inquieta com o ocorrido e não consegue pensar mais em outra coisa. Depois do dia de trabalho, após o jantar, Manuel volta a tocar no assunto do Santo, ele acredita que haverá um milagre. O filme se inicia lançando o espectador no drama do herói que, do começo ao fim, pelo sim e pelo não, com o santo ou o cangaceiro, com Deus ou o Diabo, crê e tem fé no favorecimento de seu destino em algum dia de sua triste vida.

A fé de Manuel o coloca na posição de criatura que nutre um sentimento de dependência e insuficiência própria, a saber, o homem religioso. Rudolf Otto (1985) se utiliza da passagem sobre a trajetória de Abraão em Gênesis (Gen 18-27), “Tomei a liberdade de falar contigo, eu que sou poeira e cinza”, para explicar o sentimento de criatura experimentado pelo homem religioso, “sentimento de criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda a criatura”, importando aqui o aspecto do afundamento e da própria nulidade perante o poder avassalador.

Manuel entende o encontro com Santo Sebastião como uma revelação, reconhecendo no profeta uma divindade, colocando-se como criatura a serviço do Santo. Enquanto fuma, Manuel pressente que algo mudará o rumo de sua vida. Nessa cena interna, nota-se uma fotografia que nos lembra do jogo de sombras característico do expressionismo alemão, que colabora na pintura do retrato do místico vaqueiro, com a luz branca refletindo em seu rosto na hora da revelação, no momento em que prenuncia o milagre (Fot. 64 e 65), “Vai acontecer um Milagre”, motivado pelo encontro que teve com o Santo.



(Fotogramas 64 e 65: Manuel pressente o milagre)

A partir dessa situação, veremos que nosso protagonista passa a justificar suas decisões com base nessa revelação primeira. O acerto de contas com o coronel foi uma tragédia, o patrão diz que as vacas que morreram eram do vaqueiro. Manuel se irrita, cobra seus direitos, pois o gado tinha as marcas do coronel, e não aceita. O coronel Morais bate com o chicote no vaqueiro, que reage lhe matando com o facão. Reação mortal que desencadeia a vingança sertaneja, sua casa é invadida, ele luta contra os jagunços, mas não impede a morte de sua mãe, como nos informa o cantador, “Meu filho tua mãe morreu, não foi da morte de Deus, foi de briga no Sertão”. Manuel enterra sua mãe e explica a Rosa que isso foi a mão do destino e dá início à saga dos retirantes pela *terra do sol*.

No texto “Tumor e Tremor”, o filósofo Kierkegaard faz uma investigação do capítulo do livro de Gênesis que trata do percurso de Abraão na ocasião do sacrifício de Isaac. O pai da fé é compreendido como o cavaleiro da resignação infinita, ele é conduzido pelo movimento da fé, que se efetiva normalmente quando há paixão, ele “deve ter a força de concentrar toda a substância da vida e todo significado da realidade num único desejo” (1988, p. 133).

No momento em que o cavaleiro se resigna, convence-se segundo o humano alcance, da impossibilidade. (...) O cavaleiro da fé tem também lúcida consciência dessa impossibilidade; só o que pode salvar é o absurdo, o que concebe pela fé. Reconhece, pois, a impossibilidade e, ao mesmo tempo, crê no absurdo; porque, se alguém imagina ter a fé sem reconhecer a impossibilidade de todo o coração e com toda a paixão da sua alma, engana-se e o

seu testemunho é absolutamente inaceitável, pois nem sequer alcançou a resignação infinita (1988, p. 136).

Abraão acredita-se escolhido por Deus e deposita nessa crença tamanha reverência que aceita sacrificar seu filho, em nome dessa paixão e da certeza da impossibilidade, “segundo o humano alcance”. O filósofo trata aqui de um sentimento da dimensão mais abstrata que podemos imaginar. Ele busca nos colocar no lugar de Abraão quando Javé testou sua fé, na tentativa de nos aproximar da paixão daquele que crê em algo que não se vê e segue a orientação de uma voz que lhe ordena degolar o filho tão esperado. Durante o percurso até o lugar do sacrifício, Abraão manteve-se resignado e crente de que o absurdo que Deus lhe mandara seria o certo a se fazer. O pai da fé sabe que não está ao seu alcance decidir, pois se reconhece como criatura e se doa com toda a paixão, resignando-se infinitamente.

Manuel associa sua recente desgraça ao chamado do destino. O derramamento de sangue do Coronel por suas mãos, em virtude da honra, e, consequentemente, de sua mãe por vindita, são acontecimentos encarados como causalidade, ou seja, é o empurrão que o vaqueiro precisava para deixar a paixão tomar conta por completo do território de sua personalidade, numa entrega progressiva até alcançar as situações limite que colocarão à prova seus princípios, “seus hábitos antigos, o seu estranho aferro às tradições”, e sua fé irremovível, “seu sentimento religioso, levando até o fanatismo, e o seu exagerado ponto de honra” (Euclides da Cunha, 2011, p. 106).

Manuel precisará estar resignado e crer no absurdo, que será frequente daí por diante. Primeiro encontra “Deus”, e na prova de sua nulidade perante a manifestação do divino, beija-lhe os pés, assim como o faz quando encontra o Corisco, o “Diabo”. Sua entrega é marcada por um discurso em que a ação humana tem tanta importância, quanto às orações dos penitentes, “Entrego minha força a meu Santo para libertar meu povo”. O resultado dessa entrega é a primeira transformação de Manuel, de vaqueiro a beato, sendo que sua função é proteger a comunidade e o Santo, servindo de jagunço, isto é, a força necessária

para prover a alimentação por meio dos saques e a proteção pelas armas. *Manuel* está feliz e se encontrou, ele tem fé na capacidade do santo prover o milagre e, em nome dessa certeza rouba, agride, invade casas e mata, se precisar, ou seja, usa sua capacidade de agir, alterando os fatos, na finalidade de sustentar o messianismo de São Sebastião. Todavia, sua esposa resiste, desde a primeira vez que *Manuel* lhe contou sobre o Santo, na ocasião em que este cruzou seu caminho, *Rosa* não lhe deu atenção, ela é o elemento negativo nessa primeira fase, em outras palavras, ela é o contraponto da fé de *Manuel*, uma espécie de voz da razão, o elemento fundamental para dar movimento à narrativa, na tentativa de destruir as verdades edificadas sob a sólida crença no absurdo.



(Fotogramas 66, 67, 68, 69: Rosa trabalhando)

Rosa é a “voz da razão”, mas não da “razão dominadora”, e sim da “razão revolucionária” que contraria a passividade religiosa, aquela compreensão da razão que marca a primeira fase do pensamento de Glauber, ainda influenciada pela leitura romântica da Revolução Cubana, bem como pelo materialismo dialético. Rosa, interpretada por Yoná Magalhães, é apresentada trabalhando, socando o pilão, em plano aberto

que enquadra a fachada de sua casa. Rosa é de poucas palavras, suas primeiras aparições são na lida, com tomadas que exploram seu cansaço com o trabalho na casa de farinha (Fot. 28 e 29) e sua insatisfação com os delírios do companheiro (Fot. 26 e 27). Rosa está acostumada com a vida que leva, sua face nos revela uma pessoa triste, consumida pelo tédio e desesperançada.

Rosa acompanha o marido em sua fuga pelo Sertão, no entanto não se integra aos beatos e não se submete às determinações do santo. Durante todo o tempo que Manuel segue com o santo e os beatos na invasão ao vilarejo, no sermão do santo e durante sua penitência, Rosa está à margem do agrupamento, vagando pela estrada do Monte Santo, observando Manuel de longe e tentando por alguns momentos conscientizar o esposo de que não há milagre algum, “Isso é sonho Manuel a terra é toda seca, é ruim, nunca pariu nada que prestasse”. Rosa submete o sonho de Manuel à crítica, ou seja, diferente do marido, ela não se encontrou, preferia ficar na vida dura do trabalho, pois ao menos estava em sua casa. Rosa não se identifica com as pessoas nem com o cotidiano de Monte Santo, ela olha para os beatos com certa soberba, como se os julgassem por aquele estado de criatura. Para ela não há saída mágica para o estado de miséria em que vive, ela está só e, à medida que o fanatismo de Manuel se intensifica, aumenta sua preocupação em sair daquele pesadelo.

Rosa faz o papel da História, ela conta quanto tempo estão ali, para ela o tempo é linear e as experiências se acumulam, representando uma perspectiva moderna na construção e ligação dos acontecimentos. Sendo esta mesma proposta dos teólogos cristãos, inspirados na liturgia bíblica, e que influenciou os historicistas. Rosa resgata referências factuais, tais como, Canudos e Pedra Bonita, para provar ao marido que o tempo do sertão não parou para ver o milagre do santo, que só ele e os outros beatos é que pertencem a esse Cosmos, assim como os sebastianistas do Reino Encantado guiados pelo tempo da espera do retorno de Dom Sebastião. Mircea Eliade (1992) nos ajuda na compreensão sobre o tempo histórico linear, próprio da cultura cristã, que influenciou decisivamente a modernidade.

Para o cristianismo, o tempo é real porque tem um significado – a redenção. Uma linha reta traça o curso da humanidade, desde a queda inicial até a redenção final. E o significado dessa história é único, porque a encarnação é um fato único. De fato conforme é enfatizado no capítulo 9 da Epístola aos Hebreus e em Pedro 3, 18, *Cristo morreu por nossos pecados apenas uma vez, de uma vez por todas*; não se trata de um acontecimento sujeito à repetição, que poderia ser reproduzido diversas vezes (1992, p. 139) (Destaque meu).

Os beatos do Monte Santo provavelmente não frequentaram catecismo e muito menos escola bíblica. Isso significa que seu conhecimento das escrituras já vem “pronto”, interpretado pelo padre ou messias, já que estamos tratando de uma comunidade de iletrados em sua maioria. A comunidade que tivesse um clérigo para atender a paróquia, teria condições de assimilar os dogmas de maneira mais ortodoxa, já aqueles esquecidos pelo sertão afora, os leigos, seriam formados por uma religião mestiça, na qual criam no retorno do salvador. Dessa forma, para os beatos, Dom Sebastião era um mito (arquétipo), que ressurgiria (repetição por meio do ritual), no caso do Reino Encantado pela via sacrificial. Rosa, ao contrário dos crentes messiânicos, não crê no retorno à Era de Ouro e nem na periódica regeneração da história, ela representa na *diegese* a força do progresso, a necessidade de seguir pelas veredas do sertão, na busca por um futuro mais concreto que o universo encantado dos fanáticos seguidores dos “profetas bastardos”, ou ainda, um porvir no qual possa se enxergar como sujeito histórico.

A contradição de Rosa consiste em não tomar uma posição independente do marido, de aceitar o destino ao lado dele, mesmo não crendo no santo. Mais uma vez os opositos estão de conluio, impossibilitando uma total diferenciação de Rosa em relação aos demais personagens, pois mesmo representando a força do progresso, a vida de Rosa nos mostra que ela não progride e fica ali tão parada quanto Manuel. Porém, o fato de não prosseguir e cair, ficando para trás na cena final, na qual Manuel marcha rumo ao futuro, significa que Rosa, na obra deveria representar o progresso, mas como Glauber não nega a verdade histórica, na qual a vontade de movimento não pode ser traduzida por

efetividade da mudança, entendemos esse desejo e crença na superação como um aceno do maior de todos os *homens de fé* da obra, seu criador.

O Santo e Rosa divergem. Ela é a única que destoa do grupo, pois não aceita viver em Monte Santo e não acredita no milagre. São Sebastião ordena que Manuel cumpra a penitência de percorrer toda a estrada do Monte Santo com uma pesada rocha na cabeça para depositá-la no templo, no alto do morro, mentalizando durante o percurso o desejo de salvar a esposa. De nada adianta, pois Rosa permanece mergulhada no ceticismo. Tomado pela revelação de que o sangue dos inocentes lava a alma dos pecadores, Sebastião ordena que se faça o sacrifício do bebê. É importante recordar que, na história real, o profeta João Ferreira sacrificou homens, mulheres – de preferência as donzelas –, crianças e cachorros, apostando no retorno do rei português para salvar o povo da miséria da seca. Já São Sebastião, o messias cinematográfico, não espera rei algum, ele conduz os fiéis no caminho da reza e da penitência como moeda de troca, na expectativa do dia que o sertão virar mar, despontando dessa imensidão de água, o refúgio eterno da Ilha. O sacrifício é feito para ajudar na integração de Rosa ao grupo, que reforçaria a corrente de oração e penitência, energias necessárias ao grande milagre.

Na cena que antecede o sacrifício, temos o “escândalo de Rosa”, que apanha de Manuel, na tentativa de exorcizá-la em meio ao transe coletivo. O áudio nesse instante fica saturado com o sopro forte do vento, e as rezas se intensificam, na medida em que Rosa é acusada pelo marido de estar possuída, “Minha mulher está possuída pelo demônio”. Ele arrasta Rosa para dentro da capela, em seguida o santo ordena que ele vá lá fora e traga a criança. Manuel crê que só conseguirá chegar à Ilha “se lavar a alma dos pecadores com o sangue dos inocentes”. Nas duas sequências de fotogramas que analisaremos a seguir, que representam a mesma cena do sacrifício (Sequência 25 no roteiro original), colocamos em oposição a perspectiva de Manuel (fot. 70, 71, 72, 73, 74), condescendente com o ritual, e a de Rosa, apavorada diante ato (Fot. 75), envolvida na situação limite de transformar-se em uma homicida (Fot. 76, 77, 78, 79, 80).



(Fotogramas 70, 71, 72, 73, 74: sacrifício na perspectiva de Manuel)



(Fotogramas 75, 76, 77, 78, 79, 80: sacrifício na perspectiva de Rosa)

Segundo René Girard (2012), é por meio do escândalo⁹⁹ que se inicia o ciclo mimético, dentro do qual se efetiva o mecanismo vitimário – o sacrifício – na intenção de reunificar uma comunidade religiosa em crise. O escândalo é disparado quando uma determinada comunidade, que por algum motivo atravessa uma crise, chega ao paroxismo, fragmentando sua unidade social. Instalada a crise, busca-se um culpado,

⁹⁹ “O que determina o poder de atração dos escândalos é o número e o prestígio daqueles que conseguem escandalizar. Os pequenos escândalos tendem a se fundir aos maiores, e estes, por sua vez, irão contaminar-se mutuamente, até que os mais fortes absorvam os mais fracos. Existe uma concorrência mimética dos escândalos, que continua até o momento em que o escândalo mais polarizador permanece como único em cena. Nesse momento, toda a comunidade é mobilizada contra um único e mesmo indivíduo. Na Paixão, esse indivíduo é Jesus. Isso explica porque Jesus utiliza o vocabulário do escândalo para designar a si próprio enquanto vítima de todos e para designar todos os que se polarizam contra ele. Ele exclama: *Felizes aqueles para quem não sou causa de escândalo*” (Girard, 2012, p. 46).

aquele que será escandalizado, voltando-se contra este toda a comunidade, que se reunifica para o sacrifício do *bode expiatório*, aquele cujo sangue servirá para ajuntar os cacos da sociedade cindida. O mecanismo vitimário, ou seja, a ação ritualística que reúne *todos* – comunidade – *contra um* – a vítima – é prática milenar entre os povos arcaicos, e fora superado pela religião cristã na ocasião da Paixão de Cristo, em que o filho de Deus derrama seu sangue para salvar a humanidade.

A proliferação inicial dos escândalos conduz, cedo ou tarde, a uma crise aguda, em cujo paroxismo a violência unânime é liberada contra a vítima única, a vítima finalmente selecionada por toda a comunidade. Esse acontecimento restabelece a antiga ordem ou estabelece uma nova, destina, algum dia, a também entrar em crise, e assim por diante. Em todos os ciclos miméticos, o conjunto é uma epifania divina (2012, p. 56).

Tal ciclo constitui-se de três fases: a crise, o mecanismo vitimário e a epifania divina. Ele aparece em todo o Antigo Testamento até a segunda fase, e nos Evangelhos apresenta-se integralmente no evento da Paixão, quando Cristo – o cordeiro de Deus, aquele que tira o pecado do mundo – “morre uma vez, e de uma vez por todas”. Para Girard (2012), os sacrifícios sangrentos são tentativas de recalcar e moderar os conflitos internos das comunidades arcaicas à custa de vítimas que substituem a vítima original, violências reais, que num passado não determinável havia realmente reconciliado essas comunidades, devido à sua unanimidade. Contrário à violência coletiva dos ritos sacrificiais e imbuído de uma interpretação apologética do cristianismo, Girard usa a Epístola de Paulo aos Colossenses para referendar o triunfo da cruz, “[O Cristo] pagou, em detrimento das ordens legais, o título de dívida que existia entre nós; e o supriu, pregando-o na cruz, na qual despojou os principados e as autoridades, expondo-os em espetáculo em face do mundo, levando-os em cortejo triunfal” (Col 2, 14-15).

Um dos pontos mais instigantes do sacrifício filmado por Glauber é que ele não acontece em uma tribo indígena escondida na floresta ou em um terreiro de candomblé, mas no interior de uma Igreja, com a cruz de

madeira pregada ao centro, velas em cima da mesa, panos de linho branco, com destaque para a cenografia de Paulo Gil Soares (diretor do documentário *Memórias do cangaço*¹⁰⁰, de 1965) na escolha e organização dos objetos sacros. Trata-se de um templo cristão em que o sacerdote não se filia à interpretação da teologia tradicional, parecendo desconhecer o significado da *Ressurreição*. São Sebastião torna-se um mal espiritual no universo da obra porque incita e realiza uma violência desnecessária, não sendo por meio desta atitude que a mudança, o tão esperado milagre de Manuel, haveria de suceder. São Sebastião ao sacrificar um inocente se torna mais violento que o cangaceiro, deixando as armas do espírito (a reza e os cânticos) e sucumbindo ao pecado do sacrifício.

Rosa não conseguiu impedir que o sacrifício acontecesse, mas sepulta a possibilidade de o ritual ser repetido pelas mãos daquele enviado. O medo que acometeu Antônio das Mortes, no entender de estar bulindo com as coisas de Deus caso matasse o Santo, não afetou Rosa, que substitui o pavor inicial, pela coragem de eliminar o símbolo da estagnação de sua vida, naquele momento. Rosa mata aquilo que a impedia de seguir o curso dos acontecimentos. Manuel se arrepende ao ver o sangue do inocente jorrando em seus braços (Fot. 34), certifica-se nesse instante que o fato é irreversível, que não houve milagre algum, ao contrário, estão todos mortos pelo jagunço contratado pelo padre e pelo coronel. As diferentes perspectivas apontadas não se limitam a um mero perfil psicológico dos personagens, dizem respeito a uma oposição entre visões de mundo antagônicas em dois momentos distintos. Quando Manuel grita em desespero, arrependendo-se, ele permite que a história siga, conduzindo-lhe ao cangaço. O casal é guiado pelo cego Júlio, que os encaminha para o bando de Corisco. Nessa segunda fase, é Rosa quem encontra o seu lugar na *terra do sol*.

Manuel e Rosa chegam ao local onde estão Corisco e seu bando. Aproximam-se, revelam seu desejo de entrar para o cangaço e passam pelo ritual de iniciação. Corisco batiza Manuel com o apelido Satanás,

¹⁰⁰ Filme que traz o relato de José Rufino, jagunço, ex-cangaceiro do bando de Corisco, que se bandeou para o lado das volantes.

simbolicamente lhe encaixa um chapéu de cangaceiro à cabeça. Dadá arruma Rosa com o lenço amarrado ao pescoço. O ritual se inicia na caatinga e continua na invasão à casa do Coronel Calazans, na ocasião da festa de casamento de seu filho. O bando faz uma arruaça na festa: Corisco violenta sexualmente a noiva e manda que Satanás [Manuel] castre o noivo. Interpretamos a castração como uma forma de simbolizar a extinção da raça responsável pela manutenção da estrutura oligárquica, tanto que Corisco fala para o noivo que sua futura esposa parirá filho de cangaceiro. Satanás fica de um lado para o outro, estupefato, com um crucifixo que recolheu do oratório, diante da cena de destruição. Rosa está fascinada com a nova vida, ela dança em meio ao caos, e se apropria do véu da noiva. De volta à caatinga, ela olha para Dadá como se quisesse se ver no espelho: uma mulher do cangaço, a mulher do cangaceiro. Já Manuel mostra-se arrependido e questiona o líder, “Só se pode fazer justiça no derrame de sangue?” Rosa novamente se volta contra o marido, e desta vez é ela quem o agride, desferindo golpes de cinto no companheiro.

Nessa fase, Rosa assume uma postura revolucionária ao assimilar a violência do banditismo como revolta social, como vemos na cena da invasão à casa do coronel, quando Rosa ignora a violência contra os noivos e se diverte com os adereços matrimoniais. A postura de Rosa assemelha-se à de Sila – Ilda Ribeiro de Souza – cangaceira durante dois anos e viúva de Zé Sereno, homem de confiança de Lampião, “eu não tinha muita noção do que era o cangaço. Apesar de ser considerado um movimento revolucionário, naquela época ninguém pensava assim, nem Lampião. Era o jeito de sobrevivermos sem obedecer aos coronéis” (depoimento apud Cordeiro, 2004, p. 32).

Já Manuel, mesmo após se transformar em Satanás, continua sendo um homem de fé. Ele condena o radicalismo de Corisco, mas devido ao seu “exagerado ponto de honra” mantém o compromisso de lhe dar suporte. Ainda que acredite ser o seu Santo melhor que Lampião, “Meu padim era maior que o seu Lampião”, ele deposita sua fé que Corisco é o São Jorge, “É o meu São Jorge Rosa! É o meu São Jorge, do meu padim Sebastião”, representando a divindade guerreira, que assim como o

espírito paterno de São Sebastião, acena como uma possibilidade de salvação do infortúnio de pertencer à raça esquecida.

Segundo Eliade (1992), o pai da fé cria que “para Deus tudo é possível” e completa, “(...) a fé do cristianismo implica que tudo também é possível para o homem”, ele cita Marcos 11, 22-24, “tende fé em Deus. Em verdade vos digo, se alguém disser a essa montanha: ergue-te e lança-te ao mar, e não duvidar no coração, mas crer que o que diz se realiza, assim lhe acontecerá”, a fim de afirmar no Novo Testamento a condição de resignação e crença no absurdo a que todo cavaleiro da fé deve estar confiado. Manuel não creu na mensagem da cruz, porque desconhecia o significado da salvação pela ressurreição, mas entre todos os personagens, ele é o mais resignado e o que mais acredita na viabilidade do milagre, com exceção do Santo Sebastião.

Nos minutos finais da trama, quando Manuel/Satanás afirma que Sebastião (Deus) e Corisco (Diabo) “são tudo a mesma coisa”, o cangaceiro se enfurece, pois comprehende a distinção e faz questão de explicar:

(...) cortamos o dia e a noite, quando de longe apareceu Sebastião, sozinho e com fome. Tinha deixado os padres no Ceará e fazia a mesma penitência de Nosso Senhor Jesus Cristo. Meteu a mão na frente e foi dar socorro a Lampião. Cuidava das ferida e mandou Virgulino deixa o cangaço para não morrer. Virgulino não teve medo e invocou o Padim Ciço. Sabe o que Sebastião respondeu? Que Padim Ciço era inimigo de Deus, que Deus era ele! E aí quis tirar as arma de Lampião e pôr uma cruz no lugar. (RTM, 1985)

Lampião tinha real ligação¹⁰¹ com o Padim Ciço, personagem antológico da História do Nordeste e até hoje adorado pelos devotos católicos, que realizam peregrinações e procissões regulares à cidade de Juazeiro (Ceará), local de nascimento do padre. Oficialmente conhecido como Padre Cícero Romão Batista, após ver-se envolvido em um milagre, no qual a hóstia se transformou em sangue, a referência religiosa a que

¹⁰¹ “Em 1926, o famoso padre Cícero, de Juazeiro (Ceará), concedeu ao cangaceiro, que era seu amigo, a patente de capitão da polícia, para combater a Coluna Prestes. Mas Lampião, nem pensou em perseguir os rebeldes. Volta para o cangaço, agora melhor equipado com as armas e munições oferecidas pelo governo” (Cordeiro, 2004, p. 46).

os bandoleiros se apegavam, foi apoiado pelos clérigos locais de início, mas, devido a questões políticas que envolviam a hierarquia eclesiástica, acabou sendo excomungado pela cúria romana.

Segundo Della Cava (1975), o Movimento de Juazeiro “tinha suas raízes, não no povo, mas no clero” (p. 7), pois o fenômeno que dividiu os clérigos foi motivado em parte pela fé zelosa, mas também pela hostilidade com que estes viam a Maçonaria, o Positivismo e o Protestantismo. Entre esses padres brasileiros natos, havia eruditos teólogos, educados na Europa, que eram íntimos assessores do Bispo e para quem a tutela exercida pelos europeus sobre o Catolicismo brasileiro constituía uma questão melindrosa (Della Cava, 1975).

Nesta defesa do Padim Ciço por Corisco, Glauber nos confirma a presença concomitante do “misticismo” e do “materialismo” no monólogo do cangaceiro. Ainda que a sentença, “Homem nesta terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com rosário não Satanás. É no rifle e no punhal”, tenha a força de fechar de forma apoteótica o panfleto revolucionário. Lampião se irrita com Sebastião porque ele quer tomar o lugar de seu santo de devoção, que ganhou esse status não apenas pelo milagre, mas em função de sua habilidade política de negociar com coronéis e cangaceiros, além do seu carisma que atraía multidões de beatos. Lampião, Corisco, bem como a leva de cangaceiros que atravessou e atribulou o sertão nos idos do século XX, não tinham a mesma preocupação que os clérigos defensores do Padre Cícero, com efeito, desconheciam as querelas internas da Santa Madre Igreja, estando mais interessados na praticidade de contar com tamanha força política e espiritual à que o Santo Padre os legava. Na economia do sincretismo religioso brasileiro o Padim Ciço e São Jorge¹⁰² são entidades válidas equitativamente para o povo místico.

Antônio das Mortes extermina o que sobrou do bando de Lampião, Manuel escapa pela segunda vez e corre, sem rumo, acumulando em sua bagagem a experiência com o bem que era mal, e com o mal que era bem. Não se pode conceber uma “síntese final”, ainda que interpretações

¹⁰² A lenda de São Jorge e sua assimilação pela cultura brasileira é temática decisiva na análise de *Dragão da maldade*.

lúcidas como as de Ismail Xavier sugiram a existência de uma “brecha do presente¹⁰³”, na cena final, entre a metáfora do mar e a corrida de Manuel. O tempo presente no filme *não é um muro* entre o passado e o futuro, “este [presente] deixa de ser uma dimensão do tempo para vir agora como uma dimensão do passado – ainda presente – e uma dimensão do futuro – já presente” (Brito Jr, 2001, p. 41). No caso de Manuel, o passado segue com ele, que não encontrou a Ilha, mas continuou defendendo a soberania de São Sebastião e permanece pobre e abandonado; seu futuro continua sendo uma profecia, informação antecipada que alimenta sua resignação na cadência da espera eterna. Tanto Deus quanto o Diabo reinam no Sertão, onde a concepção de certo e errado não encontra uma fronteira capaz de estabelecer uma real distinção entre o “idêntico” e o “não idêntico”, comprometendo a definição das categorias, numa cultura histórica de assimilação pela força e repressão, que por sua vez encontra a resistência sub-reptícia na mística revolucionária. A busca pela síntese dialética se transforma em uma crença metafísica, se esperarmos que as contradições vividas pelos protagonistas fossem superadas no cumprimento profético de que o sertão viraria mar.

Na contramão da corrida de Manuel, está Rosa, que cai e fica para trás, simbolizando uma escolha pelo passado, a partir do qual se formaram as figuras da resistência, que com todas as contradições, originaram-se na cultura colonizada. Nossa heroína apresenta-se como a maior representação da revolução na obra, pois carrega o futuro salvador em seu ventre, sendo sua a missão de perpetuar a espécie revolucionária. A dialética é então superada pela fé na revolução, expressa não pelo sucesso do cavaleiro da fé, aquele que acredita, porém não alcança; mas tão somente, pela disseminação do gene do homem de ação, “Se eu morrer nasce outro que nunca pode morrer: São Jorge, o santo do povo”, encarnado em Corisco, que fecunda duas mulheres antes de morrer, “a mulher do vaqueiro e a mulher do patrão. A primeira com amor e em

¹⁰³ Retomando, tal brecha é “resultante da tensão promovida pela relação de descontinuidade e desequilíbrio entre os opostos (...) o tempo acumula energias e a cada momento pode instaurar a brecha (ou crise) por onde ache caminho e transborde a força transformadora” (Xavier, 1983, p. 89).

música, a segunda com violência e em silêncio e dissonâncias" (Glauber Rocha, 1981, p. 127).

O ritual da hierogamia, ou seja, o mito cosmogônico que explica a criação por meio do ato sexual entre o *Deus-Céu* e a *Mãe-Terra*, foi a forma encontrada no filme para redimensionar a revolução pela via do amor. Conforme Eliade (2010), o casamento humano é considerado a imitação da hierogamia cósmica. Em *Eneida*, de Virgílio, Dido celebra seu casamento com Enéias no meio de uma violenta tempestade, o céu abraça sua esposa distribuindo a chuva fertilizante. Na Grécia, os ritos matrimoniais imitavam o exemplo de Zeus, unindo-se secretamente com Hera.

Corisco que assume o lugar de "Deus-Céu", "Espero Antônio das Mortes, quero me topar com ele de Deus pra Diabo", e Rosa, a "Mãe-Terra", "Vamo tê um filho", é a relação tida como chave de interpretação, que afirma a superação da dialética pelo misticismo, "Rosa e Manuel seguem percursos diferentes, distantes, em universos opostos, conciliáveis. (...) Rosa mata Sebastião e faz sobreviver em si Corisco, Manuel procura se reconhecer em ambos" (Rocha, 1981, p. 127) (Destaque meus). Rosa é o elemento da história, mas na cena final, não corre, não antecipa o futuro, esperando a transformação na atualização do mito, assim ela decai da razão e mergulha na autoridade de um mito.

A corrida final (quando o mar virar sertão e o sertão mar) tem para os dois [Manuel e Rosa] sentidos diferentes. O homem prossegue, nos limites da história e da esperança; a mulher cai e se atrasa, porque tem em si o novo Cristo homem, nascido do sangue de *São Sebastião* e do esperma de *São Jorge* (Rocha, 1981, p. 127).



(Fotogramas 81, 82, 83, 84: Ritual da hierogamia entre Corisco e Rosa)

A sequência de fotogramas que encerra a análise nos revela poeticamente a proposta de continuação da saga em busca de redenção, numa mensagem que ultrapassa os limites da *diegese* de *Deus e o diabo na terra do sol*, para continuar em *Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, no qual o filho da promessa de revolução retorna, encerrando cinematograficamente o ciclo do cangaço, que na história acaba com a morte de Lampião em 1938.

Rosa seduz Corisco. Restritos à comunicação visual e tátil eles se tocam e se beijam apaixonadamente. O simbolismo do rito sexual acontece majoritariamente em plano fechado, não importando mais mostrar a vastidão do sertão, mas nos aproximar da intensidade do instinto humano de reproduzir a espécie. A câmera gira 360° em torno dos amantes e a objetiva testemunha a mistura dos corpos, eternizando a disseminação do sangue e do esperma revolucionários. Nesse corte final a estética da violência dá lugar à sacralidade do amor.

CAPÍTULO V

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO E A CONVERSÃO REVOLUCIONÁRIO-ESPIRITUAL: O TRIUNFO DO ÉPICO-DIDÁTICO



(Fotograma 1: Antônio das Mortes pós conversão e os Santos Padroeiros)

Antônio das Mortes é essa contradição. Não é que ele viva essa contradição, que ela seja um momento de sua vida, ela constitui seu próprio ser (Jean Claude Bernadet, 1967, p. 73).

Antônio das Mortes retorna à cena e interpreta o papel principal no “Teatro da Revolução”, ao atravessar o fenômeno da conversão espiritual, na obra *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, finalizada em 1968 e vencedora do Prêmio de Melhor Direção em Cannes, em 1969. O filme foi distribuído no circuito internacional sob o título *Antônio das Mortes*, agregando à biografia do jagunço matador de cangaceiros a continuação da saga pelo sertão, iniciada em *Deus e o diabo na terra do sol*. Nessa primeira obra, Antônio das Mortes é aliado ao poder da Igreja Católica e dos coronéis, recebendo uma proposta tentadora para liquidar a massa de miseráveis de Monte Santo e os cangaceiros. Ele cumpre a missão dada pelos poderosos, que para ele é nada mais do que o cumprimento do destino, o seu destino de matador de

cangaceiros. O personagem é interpretado por Maurício do Vale nos dois filmes, sobre sua participação em *Deus e o diabo*, Bernadet (1967) comenta, “O tratamento dado a Maurício do Vale no papel é a exteriorização do conflito: uma longa capa, ao envolver-lhe o corpo volumoso, dissimula seus gestos; um chapéu de abas largas sombreia seu rosto. A parte mais viva do seu corpo são os olhos” (p. 67). O destino do jagunço vai além de *Deus e o diabo*, estendendo-se até *O Dragão*.

No fotograma de apresentação, Antônio das Mortes está cercado à esquerda pelo padre, papel de Emanoel Cavalcanti (diretamente saído de Terra em transe, em 1967, onde interpreta Felício) que carrega a arma do falecido Coirana, e à direita acima, montados a cavalo estão: a Santa e o negro Antão. O jagunço, que metaforicamente “veste as roupas e as armas¹⁰⁴” de São Jorge Guerreiro, acabara de derrotar Mata Vaca, representante do dragão da maldade e abre caminho para que o negro Antão, literalmente vestido de São Jorge, destrua o outro Dragão, o coronel Horácio, interpretado por Jofre Soares¹⁰⁵. Nos instantes que antecedem a cena representada pelo fotograma em questão, os personagens do padre, da Santa e Antão dão voltas ao redor de Antônio das Mortes, enquanto se escuta os últimos versos do cordel *Chegada de Lampião ao inferno*, de José Pacheco:

*Leitores, vou terminar
Tratando de Lampião
Muito embora que não posso*

¹⁰⁴ Faço alusão aqui à oração de São Jorge: *Eu andarei vestido e armado com as armas de São Jorge para que meus inimigos, tendo pés não me alcancem, tendo mãos não me peguem, tendo olhos não me vejam, e nem em pensamentos eles possam me fazer mal. Armas de fogo o meu corpo não alcançarão, facas e lanças se quebrem sem o meu corpo tocar, cordas e correntes se arrebentem sem o meu corpo amarrar.*

¹⁰⁵ Jofre Soares atuou em mais de 100 filmes, entre eles: O bom burguês (1979) e O grande mentecapto (1989), dirigidos por Oswaldo Caldeira; Terra em transe (1967), dirigido por Glauber Rocha; Memórias do cárcere (1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; Chuvas de verão (1978) e Bye bye Brasil (1979), dirigidos por Carlos Diegues e muitos outros. Sua carreira de ator começou em 1961, aos 43 anos. Antes disso foi oficial da Marinha por 25 anos. Já tinha se aposentado como marinheiro, e se dedicava ao teatro amador e ao circo da cidade, no qual era um palhaço, quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos o conheceu e o convidou para fazer o filme Vidas secas, baseado na obra com o mesmo nome de Graciliano Ramos. Sua última participação no cinema foi no filme O cangaceiro, de Aníbal Massaini, onde fazia o papel de um sertanejo. Informações coletadas no site: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br>. Acesso em Abril de 2016.

*Vos dar a resolução
No inferno não ficou
No céu também não chegou
Por certo está no sertão¹⁰⁶.*

Encerrado o repente, o enquadramento seleciona o pós-convertido envolto pelos elementos que garantem, no plano imagético, sua transformação espiritual, já que na esfera do sonoro a canção tema de *Antônio das Mortes* nos recorda sua sina de condenado, “jurando em dez igrejas/sem santo padroeiro,/ Antônio das Mortes/matador de cangaceiro./Matador, matador/ matador de cangaceiro”.

O Dragão é teatralização da luta final entre o bem o mal, prevista em *Deus e o Diabo*, mas não concretizada, encarada como promessa a que ser cumprida no retorno do filho nascido do sangue de São Sebastião com o esperma de Corisco. Coirana surge, “vim aparecido. Não tenho família, nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome, exigindo reparações, olho por olho dente por dente”. O personagem que reencarna o cangaceiro foi interpretado pelo inexperiente Lorival Pariz. Antônio das Mortes ressurge e reassume seu velho posto, apresentando nostalgicamente seu papel no conflito épico, atualizado no reencontro do revoltado social – que agora tem beatos e santos ao seu lado – com seu algoz.

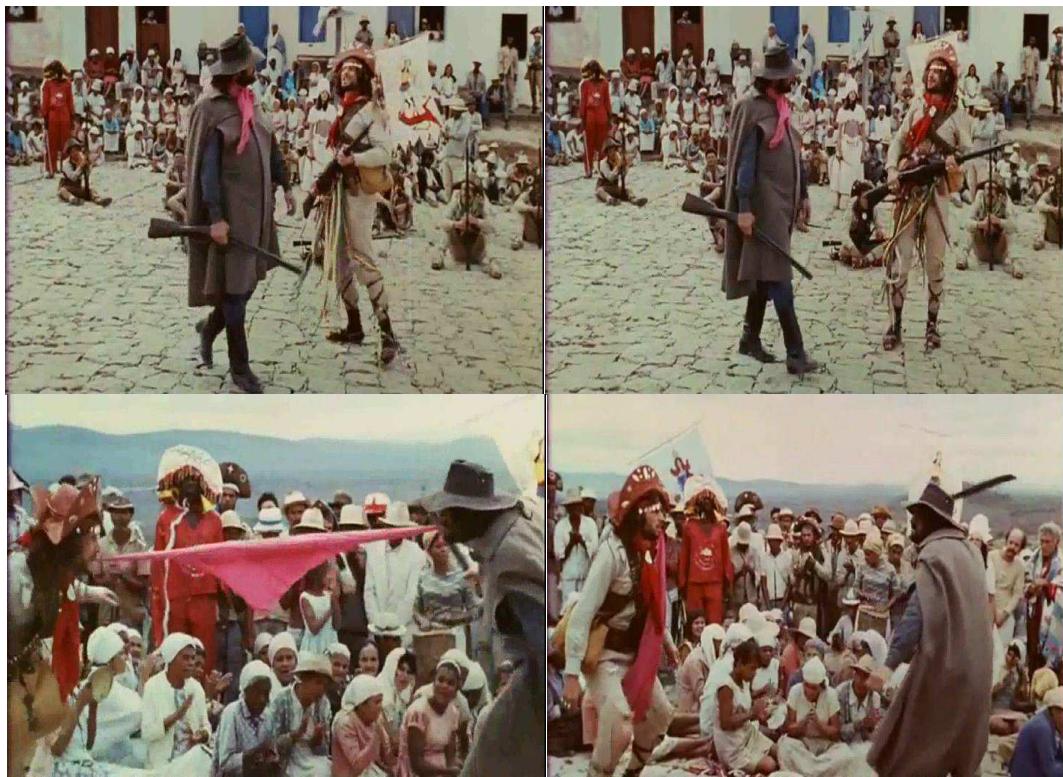
No primeiro ato do Épico do Sertão, em *Deus e o diabo*, os pares eram apresentados numa ordem cronológica: primeiro o messias, depois o cangaceiro. Em *O Dragão*, o bando de Coirana puxa o cortejo de beatos que entoam ladinhas em coro, em ritmo de festa, acompanhados pelos Santos. A entrada apoteótica dos devotos na esquecida vila de Jardim das Piranhas (nome fictício atribuído ao município de Milagres, na Bahia, que serviu de locação para o filme), é uma preparação para o

¹⁰⁶ O trabalho de Adriana Cordeiro (2004) – *Cordel, Lampião e Cinema na terra dos sols* – traz uma seleção preciosa de títulos de cordel referentes ao Rei do cangaço, são eles: *Lampião: rei do cangaço*, de Antônio Soares dos Santos, destacando a vida amorosa do mito; *Entrada de Lampião na cidade de Padre Cícero*, de José Martins de Ataíde, que ressalta faceta do herói afrontoso e destemido; Gonçalo Ferreira da Silva chama atenção por explorar a vida de Lampião em dois de seus cordéis, a saber, *O Evangelho primeiro do padre Cícero* e *Lampião: capitão do cangaço*; além de José Pacheco, que narra *A chegada de lampião ao inferno*, escolhida para compor o roteiro de *O Dragão*.

primeiro duelo, dos muitos que se desdobrarão ao longo da película. Nesse primeiro combate atualizam-se os mitos da História, pela figura do cangaceiro e o mito cinematograficamente construído, Antônio das Mortes, numa espécie de ritualização da luta, numa teatralização da guerra. O figurino do filme chama atenção pela cuidadosa produção, compondo a cenografia assinada pelo próprio Glauber. A procissão liderada pelo herdeiro do cangaço invade a tela, e sentimos a câmera transitando entre os figurantes, que nos apresentam pela vestimenta seu lugar social e seu papel *diegético*.

Nos fotogramas que seguem, analisamos a sequência do primeiro duelo, que levará ao martírio de Coirana e à conversão de Antônio das Mortes. Vemos os combatentes que se encaram e trocam farpas, na cadência do repente (fot. 86 e 87): o cangaceiro com suas cobranças, “tenho mais de mil cobrança pra fazer, mas se eu for falar de todas a terra vai estremecer”; e o jagunço com a certeza da invencibilidade, “Meu nome é Antônio das Mortes pra espanto da covardia e desgraça da sua sorte”, os dois, alinhados na primeira dimensão da tela. Na segunda dimensão, os cangaceiros aparecem sentados, marcando função ilustrativa no cenário, e ao fundo as beatas expectadoras do conflito encostadas na calçada. Os fotogramas 88 e 89 nos aproximam mais dos detalhes do figurino uniformizado dos beatos: os homens de chapéu de palha e as mulheres de lenço branco, com destaque para as cores claras das roupas de ambos os sexos. Damos destaque também para o vermelho vibrante da indumentária do negro Antão, que salta em meio ao mar de lenços e chapéus de tons claros. Já o figurino de nosso protagonista é também destaque, mas não pela cor, e sim pela composição das peças do vestuário, semelhante aos heróis do *Western*¹⁰⁷, nada parecido com os trajes feitos do couro do bode, típicos da jagunçada nordestina, “Raça forte e antiga, definidos e imutáveis mesmo nas maiores crises – quando a *roupa de couro* do vaqueiro se faz *armadura inflexível* do jagunço” (Euclides da Cunha, 2011, p. 106) (Destaque meu).

¹⁰⁷Em correspondência com Fabiano Canosa, em 1973, Glauber revela que os estadunidenses “não entenderam o *Dragão* porque confundiram Antônio das Mortes com Doc Hollyday” (Rocha, 1997, p. 468), um famoso herói do *Western*, com destaque para o filme *Curral O.K.*, de 1971, ou seja, contemporâneo ao *O Dragão*.



(Fotogramas 86, 87, 88, 89: Antônio das Mortes, Coirana e os beatos)

Os beatos acompanham Coirana, que por sua vez é guiado pela Santa e pelo negro Antão, interpretado por Mário Gusmão. A Santa, primeiro personagem de Rosa Penna para o cinema (uma das esposas de Glauber), como é identificada no roteiro e no filme, não se veste como Santa Católica. Seu figurino (Fot. 90) nos informa que a personagem pertence ao universo das religiões de matriz africana. Sugerimos uma aproximação com o *Orixá Iansã*, equivalente à Santa Bárbara para o catolicismo. Tanto o *Orixá* quanto a Santidade são associados à guerra. Na cultura popular sincrética, são referências sagradas que carregam numa só personagem, o simbolismo feminino da luta. O personagem do negro Antão no roteiro é “filho de Oxóssi ou São Jorge” (RTM, p. 328). Seu figurino (fot. 91) nos chama atenção pelo chapéu ornamentado com flores e fitas coloridas, bem como os estandartes que carrega nos

remetem à cultura quilombola¹⁰⁸, sem contar o rubro característico da iconografia clássica do *Guerreiro da Capadócia*¹⁰⁹.



(Fotogramas 6 e 7: figurino dos Santos)

O papel de soldado cabe aos cangaceiros e jagunços, o papel do coro em reza que faz a trilha sonora da batalha cabe aos beatos, já os Santos alegorizam a espiritualidade do conflito, que vai além da materialização do embate, superando a emoção do duelo de facões e a expectativa de qual dos lados deixará cair primeiro o lenço vermelho. Os Santos reúnem a força mística necessária para derrubar o dragão, mas neste primeiro duelo o bem está em desvantagem e a força da Santa não foi suficiente para conter o ferimento que Antônio das mortes abre no



108



(1)



(2)

(3)

O trabalho cenográfico de Glauber o revelou um diretor de arte empenhado na pesquisa de vestuário para *O Dragão*, nas fotos acima (Fot. 1: Ticumbi, por Rogério Medeiros; Fot. 2: Cacumbi; Fot. 3: Reis de bois) destacamos os chapéus ornamentados usados pelos populares devotos dos Santos Católicos também adorados na cultura sincrética, e que foram inspiração para a composição do figurino do negro Antão, em particular seu chapéu com fitas coloridas e o estandarte que carrega.

¹⁰⁹ No artigo - A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452)– dos professores: Carlos Vinícius Costa Mendonça e Barbara Pimenta Lofêgo, encontramos uma produtiva análise da iconografia medieval responsável por eternizar a luta do Santo Guerreiro contra o Dragão. O retábulo conta todas as etapas do martírio do Santo e provavelmente serviu e inspiração para outras gerações de artistas e artesãos que reproduziram uma memória imagética do acontecimento. In: Bento Silva SANTOS (org.). *Mirabilia 20 (2015/1) Arte, Crítica e Mística*.

peito do cangaceiro, que nesta ocasião simula o *Santo Guerreiro*. Quanto ao jagunço, cabe o papel do *Dragão da Maldade*, pois ainda não havia tido contato com a Santa.

O golpe contra Coirana desencadeia o processo de conversão espiritual sofrida por Antônio das Mortes. Mais precisamente quando após atingir o cangaceiro, a Santa se interpõe encerrando o duelo. Ela o olha dentro dos olhos, ele sai transtornado, como se sofresse um arrebatamento. A fortaleza do jagunço vê-se arruinada pelo poder emanado pela divindade. Daí em diante, acompanhamos uma conversão compassada pelo martírio de Coirana, explicada didaticamente, pois o cangaceiro deu a vida pelo povo. Em outras palavras, a história da conversão de Antônio das Mortes é a narrativa escolhida por Glauber para expressar a luta épica entre o bem o mal.

Segundo Rubem Alves (2005), o processo de conversão é psicossocial e se caracteriza por “novos esquemas de significação”. O novo converso assume novas práticas, novos costumes e novas atitudes diante da vida. Existe ainda uma subdivisão, na qual se classifica a conversão como religiosa ou espiritual. A primeira trata de uma “experiência religiosa institucionalizada” (Freitas & Holanda, 2014), como no caso do padre de *Deus e o diabo*, que se converte ao catolicismo, mas não se transforma internamente; e a segunda configura uma “experiência transcendental individual” (idem), não dogmática, ou seja, a conversão espiritual provoca uma mudança da alma na linguagem cristã. Antônio das Mortes, apesar de afetado pela força mística da *Santa/Orixá*, não se converte ao catolicismo ou se transforma em filho de santo, ele se converte espiritualmente, e sua conversão é pela luta revolucionária, que não se dá em terreno laico, no plano da conscientização, mas é sim concebida na dimensão do sagrado. Para Rubem Alves (2005), o fenômeno da conversão passa a ter um papel fundamental na transformação da vida do sujeito, pois se trata de uma ressignificação do sentido da vida, a pessoa passa a dividir sua vida em *antes* e *depois* da conversão, configurando-se um sentimento de entrega, abrindo mão do próprio destino.

A conversão espiritual de Antônio das Mortes foi interpretada por Ismail Xavier (1993) como tomada de consciência, num processo de pessoalização do mito, deslocado para o plano psicológico, como se a transformação do jagunço resultasse do paroxismo de sua má consciência, “Em *Deus e o diabo*, seu discurso era confirmação de sua essência enigmática, imutável: fui condenado neste destino e tenho de cumprir. Em *O dragão da maldade*, tudo se desloca para o plano psicológico” (1993, p. 172). O intérprete afirma ainda que há uma *oscilação* entre o caráter de mito e, ao mesmo tempo, o caráter de pessoa, que Antônio das Mortes carrega. O que faz de sua análise uma descrição paralela dos sentidos mitológico e psicológico assumido pelo protagonista, “O dado psicológico não elimina o senso de uma coordenação nos moldes da missão antiga” (idem). Vemos aí implicado a concepção moral racionalista do sentido da conversão, pois se tudo foi deslocado para o plano psicológico, há uma liberdade de ação, ainda que o antigo senso de coordenação não tivesse sido eliminado.

Caetano (2015), em uma interpretação sobre o sentido da conversão moral concebido por Emmanuel Kant, explica que caímos no pecado – palavra religiosa para designar um desvio da lei moral – porque fizemos uso ilícito de nossa liberdade. O homem não é mal originariamente. O mesmo ato livre que o enfraqueceu moralmente pode ser repetido para restabelecer a força do bem como horizonte de suas ações. Trata-se de restabelecer uma disposição de ânimo, responsável por processar uma “revolução, na medida em que é necessário um *novo modo de pensar* que tome o dever moral como horizonte determinante de suas ações. (...) A revolução é um acontecimento interno da consciência que decide sair do mal para o bem” (p. 73) (Destaque meu). É com a adoção da máxima fundamental da moral que o homem entra no progresso que o retira da propensão para o mal e o coloca no caminho do bem. A decisão de tomar a máxima fundamental da moralidade como fundamento de uma disposição inclinada para o cumprimento do dever moral é a garantia de que uma intenção moralmente determinada e convertida pode desenvolver dentro de si a semente do bem.

Xavier (1993) faz uma interpretação racionalista da conversão, quando enfatiza o dado psicológico, que não identificamos no filme, pois é notório o fenômeno do milagre religioso como única explicação para a conversão. A conversão, segundo os esclarecimentos de Kant, é racional, por isso é uma decisão livre, mas a conversão de Antônio das Mortes é resultante da força divina, expressa pelo arquétipo da Santa, que o retira de um estado e o lança em outro, e não uma decisão que estivesse disponível para ele.

Se concordarmos que há uma conversão moral em Antônio das Mortes, como então conceber uma ação livre no personagem do matador de cangaceiro condenado pelo destino? Teria o jagunço percebido a gravidade do mal que fez no passado e, por isso, feito uma avaliação de sua conduta imoral, decidindo-se por um novo caminho? Se sobrevalorizarmos o lado psicológico da conversão de Antônio das Mortes, estaremos desconsiderando aspectos fundamentais do projeto político e estético de Glauber Rocha, que toma o misticismo como elemento cultural determinante na definição do perfil dos personagens. O paralelismo de Xavier (1993), na saga em busca do movimento dialético, o impede de enxergar a singularidade da conversão do personagem e sua funcionalidade dentro da obra. Para ele, Glauber “afirma o primado da Revolução, mas apresenta uma configuração visível onde reconhece sua escassa viabilidade” (1993, p. 170). Resta ao intérprete oscilar junto com a obra, no movimento, pouco produtivo, de descrição do jogo de antagonismos, neste caso, o “primado da revolução” chocando-se com sua “escassa viabilidade”, e na análise do personagem Antônio das Mortes, na disparidade “mito” versus “pessoa”.

Glauber quer a *Revolução*, no entanto esbarra sempre nessa impossibilidade diante do real/histórico. Ele tenta viabilizar o fenômeno esteticamente por meio da linguagem cinematográfica, não se contentando em criar um universo fictício, quer ser também honesto, produzindo um saber a respeito da cultura sertaneja, que para ele representa a cultura brasileira. Por isso, projeta a estética da descolonização, expondo a submissão cultural de um povo que não consegue se introduzir na modernidade, mas se diferencia porque sua

recusa ao trabalho e a espera pela caridade incomoda o poder público; gera entrave para o desenvolvimentismo; pois não estuda, não reunindo condições técnicas para atender à indústria; não luta por seus direitos, porque espera por um líder, um messias para salvá-lo.

Glauber não forja uma *Revolução* nos moldes dos referenciais da historiografia moderna, ele se utiliza do simbolismo religioso para subverter os valores do colonizador, isto é, aquilo que pertence à tradição mística é de onde recolhe os elementos culturais para a construção de uma narrativa subversiva, revestindo, pois, o misticismo com a mesma legitimidade com que o colonizador se reveste da razão. Por exemplo, a ideia de conversão moral nos termos do pensamento esclarecido de filósofos da envergadura de Kant, dificilmente poderia ser aplicada ao caso de Antônio das Mortes, sendo antes, sua revolução, operada no plano da mística, de forma heterônoma, e compreendida como um fenômeno externo, pois fora conduzida pelas divindades, diferenciando-se da concepção kantiana de uma conversão moral produzida pela autonomia do sujeito e não por agentes externos.

O herói da *Revolução* no filme não poderia ser, por exemplo, uma mera reprodução dos heróis do *Western*, modelos de coragem, moralidade que simboliza o bem. Em artigo publicado na *Revista Mapa*, em 1957, Glauber nos ajuda a fundamentar a afirmação sobre o perfil anti-herói de Antônio das Mortes, se olharmos do ponto de vista do tipo ideal que caracteriza o gênero,

Na cidade ele é o ídolo das crianças. Porque uma delas é morta, ele põe a estrela no peito, invade o *sallon* pelas portas balançantes, dá um tiro na luz, vira a mesa do jogo, briga com três, quebra a cara do valentão. O chefe o desafia para um duelo. Ele é corajoso. Pelo coração da mocinha, pelo bem, e por causa da admiração às crianças, e muito mais, pela importância do mito que não pode ser quebrado, por que todos os homens confiam na infalibilidade do herói (Rocha apud Gomes, 1997, p. 588).

Antônio das Mortes veste a roupa dos heróis do western, mas não pode ser enquadrado nesse modelo de “cowboy íntegro” das telas de *Hollywood*, pelo menos em sua primeira aparição em *Deus e o diabo*,

onde se mostra imbatível para atender às forças do mal e covarde por aceitar matar os pobres em troca de recompensa. Nesse contexto, tem-se a impressão de que o jagunço é o vilão, e o cangaceiro é o herói. Já vimos que a dificuldade reside exatamente na definição das identidades e no estabelecimento de valores distintos que estão colados no mesmo personagem. Jean Claude Bernadet, em 1967, tenta definir a controversa personalidade de Antônio das Mortes em *Deus e o diabo*, “ele é o incompreensível, não é isto, nem aquilo, ele é a contradição enigmática, e sua consciência está pouco clara (...). sua pessoa é tão contraditória, pois ele é e não é” (1967, p. 73). O fato é que Antônio das Mortes ganha tanta repercussão midiática¹¹⁰ e importância ética e estética para o projeto glauberiano, que reaparece em *O Dragão* vestido com o mesmo figurino, mas desrido da covardia pregressa, usa as mesmas armas com quais matou o povo em *Deus e o diabo* e o *Coirana* em *O Dragão*, antes de sua conversão, para matar os representantes do mal. O herói do sertão não fora formado dentro de uma compreensão moral racional. Ele passa por uma transformação que o possibilita manter valores antigos como a honra sertaneja, mas revertidos na causa social em defesa dos mais fracos. A continuação da trajetória de Antônio das Mortes ensina que a contradição por ser substituída pela conversão, capaz de estabelecer uma identidade para o protagonista, a partir de sua compreensão mística do mundo, que orientada pelo destino conseguiu entender a mensagem do cego Júlio: “a culpa não é do povo Antônio, a culpa não é do povo!”

A compreensão do sentido da *Revolução*, em *O Dragão*, passa mais pelo entendimento do significado da conversão de Antônio das Mortes do que pela efetividade dos embates travados. O marco divisor, que delimita o antes e o depois da conversão é dotado de uma função pedagógica de explicar a importância da mudança operada pelo herói, que ganha esse título justamente devido à conversão. Tal processo é contado em forma narrativa e tem adesão ao gênero épico. O próprio Glauber nos explica: “O cinema épico, de meu ponto de vista me favorece mais o poder de

¹¹⁰ “Antônio das Mortes obteve uma grande repercussão pública, não apenas entre a intelectualidade; foi certamente julgado apto a seduzir o grande público, pois Glauber Rocha recebeu o convite para fazer uma novela de televisão que teria Antônio das Mortes como personagem principal” (Bernadet, 1967, p. 75).

comunicar-me. (...) Comunicação de estruturas, por vias visuais, auditivas. (...) A mim o gênero épico – não o gênero, e sim a estrutura e profusão épica – me permite maior comunicação” (Rocha, 1981, p. 159). Nessa mesma entrevista, datada em 1969, intitulada *O transe da América Latina*, Glauber afirma que os fenômenos políticos e sociais devem ser expressos por meio de uma perspectiva estética, e cita como ele mesmo qualifica, “a bela frase de Brecht: *para novas ideias, novas formas*. Não há outra saída” (1981, p. 138).

O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro é uma narrativa épico/didática e sua composição é influenciada pelo teatro épico criado pelo dramaturgo Bertolt Brecht, como vimos no primeiro capítulo. Glauber viu na cultura revolucionária a possibilidade de acelerar o processo dialético que promoveria a superação da cultura primitiva em cultura civilizada, não uma civilização pautada nos cânones da modernidade, mas uma cultura liberta das referências coloniais, nem por isso primitiva. “A nova cultura revolucionária, revolução em si no momento em que criar é *revolucionar*, em que criar é agir tanto no campo da arte quanto no campo político e militar é o resultado de uma revolução cultural-histórica” (Rocha, 1981, p. 67). Dentro da perspectiva de seu projeto político e estético, *converter* significa: ensinar a criar *novas ideias*, oferecendo participação àquele que assiste, tornando-o mais ativo na relação com a obra de arte; e a criação de *novas formas*, no nível das afecções, conduzindo à emoção a partir do raciocínio, não admitindo a mera reprodução de paradigmas estéticos.

A ideia: a *Revolução*; a forma: o *Épico/didático*. De porte dessa estrutura, Glauber explora novamente a riqueza da cultura popular e da religiosidade sincrética ao escolher a história do *Santo Guerreiro*, narrativa hagiográfica calcada na moral cristã cavalheiresca, que ganhou expressão no imaginário popular brasileiro, afinal é raro topar com algum brasileiro que nunca tenha se deparado com a imagem de São Jorge em seu cavalo branco com a lança que atravessa o dragão, seja em casa de parentes, ou a sua mesmo, em estabelecimentos comerciais (bares, mercearias, padarias) e lugares públicos em geral.

Ainda na Idade Média, Jacopo de Varazze (1226-1298) escreveu *Legenda Áurea* (1253-1270), famosa coletânea hagiográfica muito difundida no século XIII. Mendonça & Lofêgo (2015) nos informam que nessa fonte,

Jorge aparece torturado pelo general Diocleciano por sete longos anos, após este dar início à perseguição aos cristãos. Levando em conta o *Edito de Tolerância Nicomédia*, datado de 311 d.C, que terminou com a perseguição aos cristãos, podemos supor a morte de Jorge por volta de 310 ou 311 d.C., pois após sua morte definitiva, o jovem guerreiro pôe fim à perseguição aos que tem fé em Cristo. A versão [mitológica] de Varazze nos conta que a cidade de Silena, província da Líbia, via-se aterrorizada por um terrível dragão. Esse monstro necessitava do sacrifício diário de ovelhas para não ameaçar o reino próximo. Quando os animais se tornaram escassos, o desespero da população levou-a a tomar medidas drásticas. Passaram a oferecer como vítimas, juntos às ovelhas, pessoas. Com o passar do tempo, sem mais opções, a filha do rei acabou escolhida a se tornar a presa da fera, mesmo a contragosto de seu pai. No dia em que a princesa seria oferecida ao dragão, Jorge, um jovem tribuno do exército romano, cristão, passava casualmente pelo local. Ao se deparar com a princesa prestes a ser devorada pela besta. Resolveu, então, salvá-la em nome do Senhor. Montou seu cavalo, fez o sinal da cruz, e desferiu no dragão um golpe de lança, que o feriu, mas não o matou. Ao machucá-lo, Jorge conseguiu domá-lo e, com isso, levá-lo à cidade. Diante do povo, prometeu matar o terrível animal em troca da conversão e do batismo de toda a cidade. Bem sucedido, conseguiu a conversão de todos, inclusive do rei e de sua família (2015, p. 141).

Em outra fonte, os autores dão detalhes do manuscrito romano, que conta a versão a partir do horizonte do dragão, neste caso o império romano, representado pelo *César*,

Um breve relato dos manuscritos coptas conta-nos a história de Jorge. Inicia-se com as palavras de Diocleciano, no qual juntamente com sessenta e nove generais de todas as partes, reunidos em uma tribuna, deram início a perseguição e tortura do povo cristão. Os manuscritos mostram um jovem chamado Jorge, proveniente da Capadócia, soldado romano e tribuno do exército imperial, resolveu ir até Diocleciano, e, ao ver à veneração aos deuses pagãos e o repúdio ao Deus cristão,

revoltou-se. Abandou seu posto de tribuno e distribuiu suas riquezas para os mais necessitados. Assim, constatou que, a partir daquele momento, ele se tornaria um soldado de Deus. Quando foi ao encontro dos generais presentes na tribuna, enfrentou-os. Ao proferir palavras de fé cristã em repúdio aos deuses pagãos, iniciou-se o seu calvário. A partir de então, o santo sofre as mais duras provações durante sete longos anos. Foi torturado e morto por quatro vezes, ressuscitado três vezes por motivos sagrados, retornou à luta contra os pagãos, *tendo sua morte definitiva apenas quando conseguiu a vitória na conversão dos infiéis* (idem, p. 142) (destaque meu).

Assim como vimos na análise de *Deus e o diabo*, a influência da cultura lusitana por meio do sebastianismo, assistimos também à retratação da lenda católica de São Jorge em *O Dragão*. No primeiro filme, a referência ao sacrifício de humanos era explícita e colhida da história. *O Dragão* é a retomada do argumento acerca da importância da Paixão de Cristo e de seu relato nos Evangelhos para salvação definitiva da humanidade. O jovem Jorge fica famoso por sua coragem e, principalmente, por usar essa coragem em nome do mistério da cruz, enfrentando os responsáveis pela efetividade do mecanismo vitimário, via de expurgação dos pecados que faz da religião um balcão de negócios mórbidos, em que Deus é o credor mor e os crentes seus eternos devedores. A adoração politeísta romana fora interpretada pelos medievais como um sacrilégio, comparado à prática do sacrifício. Jorge da Capadócia não se submeteu à adoração dos deuses pagãos romanos e foi martirizado até a morte ao longo de sete anos.

A vitória de São Jorge, na história da princesa oferecida à serpente alada, é uma parábola que nos conta a saga de um cavaleiro que compreendeu a mensagem da ressurreição e que não aceita ver mais sangue derramado em vão. Tanto pela versão mitológica, na qual o monstro exige o sacrifício de animais e humanos, quanto pela versão histórica, em que o sangue de Jorge, durante seu calvário, converte algumas pessoas presentes; a motivação de São Jorge para a guerra é a defesa irrevogável da conversão.

O espetáculo épico/didático da conversão de Antônio das Mortes transforma-o em Santo Guerreiro para demonstrar a mensagem da

Revolução, numa convocação a todos os povos colonizados, em especial ao Brasil, a converterem-se, descolonizando suas consciências, assumindo uma posição de combate contra os inimigos conhecidos e contra os que ainda se precisa conhecer. A sequência em que o professor e Antônio das Mortes conversam pela primeira vez, o jagunço pergunta se o Brasil havia vencido a Segunda Guerra Mundial, o professor responde, com o tom irônico peculiar do personagem, “Eu por mim já perdi todas. De medo, covardia... até o inimigo já perdi de vista”. Em outra conversa, durante o infortúnio de Coirana no interior do Bar Alvorada é Antônio das Mortes quem procura avistar os inimigos, “Doutor, há muito tempo que eu tô procurando um lugar pra ficar. Agora eu vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já tô entendendo quem são os inimigo”. A sentença de Antônio das Mortes nos confirma sua conversão espiritual, demarcando o antes e depois do jagunço, que decide ficar “do lado de lá”, a lado da Santa, o que significa que mudou de lado na luta, estando agora ao lado do povo. O professor, antes de sua conversão, cumpre seu papel de intelectual decadente que só consegue fazer críticas em forma de escárnio e zombaria. Em praticamente todas as cenas que aparece, antes de aceitar a Revolução, ele está bêbado e dando gargalhadas, inclusive nessa cena do martírio dentro do bar. Nos fotogramas que seguem vemos a composição simétrica do quadro (Fot. 92), em que o professor e o jagunço estão posicionados em frente a uma balança, que está equilibrada, sugerindo a união de forças: do sentimento, do lado esquerdo na figura lendária de Antônio das Mortes; e da razão, do lado direito na figura do intelectual que guarda um potencial revolucionário percebido na acidez de sua crítica.

No fotograma seguinte (Fot. 93), o padre surge no primeiro plano, carregando a arma de Coirana – que preservará até o fim –, ele também foi convertido à causa revolucionária, pois fica absolutamente descontrolado quando é comunicado do massacre anunciado dos beatos, pelas mãos do jagunço Mata Vaca a mando do coronel Horácio. O padre de *O Dragão* diferencia-se completamente do padre de *Deus e o diabo*, ele consola o arrependido Antônio das Mortes, quando este o procura na Igreja; ele corre atrás do professor, buscando ajuda na tentativa de salvar

os beatos. Diferentemente do padre de *Deus e o diabo*, ele ama o povo¹¹¹, e seu exemplo ensina que todo sacerdote deveria se converter a essa causa, isto é, ao princípio do amor ao próximo e do cuidado das criaturas abandonadas de Deus, em vez dos dogmas institucionais ou a própria Igreja Católica, resguardados pelo primeiro padre. No contexto dos fotogramas apresentados, o professor era o único que ainda não havia sofrido a conversão.



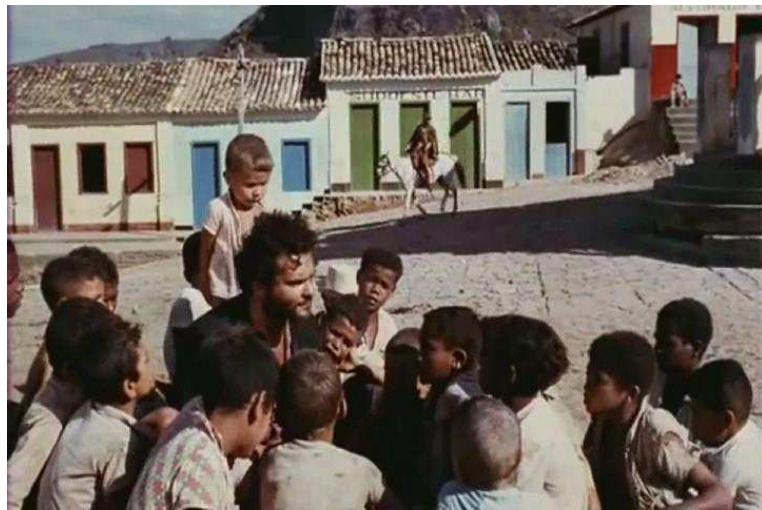
(Fotogramas 92 e 93: os convertidos)

Para Antônio das Mortes, o inimigo era o coronel, representante do mandonismo, travestido de dragão da riqueza, pois pelo olhar da Santa lembrou-se da história de uma moça – outra parábola – desgraçada pelo filho do patrão, passou a fazer vida às margens do rio São Francisco, um dia caiu, sendo devorada pelas piranhas, ninguém nunca ouviu falar dela. Tal moça é uma miserável que nunca saiu da mente do experiente matador, quando ele a mira no interior dos olhos da Santa, converte-se à causa do oprimido, relacionando o sofrimento da moça ao povo, sempre esquecido e negligenciado. O inimigo seria todo aquele responsável por reproduzir a miséria de pessoas como a da moça, que ele diz se parecer com a Santa. O fato de a Santa se tratar de uma personagem que interage

¹¹¹O padre de *O Dragão* ama o povo assim como o padre Amâncio do romance *Pedra Bonita*, de José Lins do Rego, com a exceção de que o primeiro se converte à causa revolucionária e o segundo é um homem que obedece às leis, tanto a dos homens, quanto a de Deus, exercendo seu sacerdócio sem acordos duvidosos, mas também sem recursos para manter a Igreja. Nas palavras de Glauber, “padre Amâncio: símbolo dos heroicos e humildes vigários que ajudam a civilizar o Brasil” (Rocha apud Gerber, 1982, p. 199).

com os homens, mostra que o divino, tal como proposto por Glauber, está ao lado do povo e sofrendo junto com o povo, assim como veremos, mais adiante, o personagem do *pastor* na análise do filme *Cabeças cortadas*, que também aparece acompanhando de uma *Santa*.

O inimigo desconhecido do professor seria o poder em sua configuração neoliberal hodierna, que nos trópicos configura-se como o inimigo invisível travestido de mercado que controla a burocracia estatal, por meio dos representantes que elegem para o Legislativo e para o Executivo. Nas relações de trabalho, por exemplo, vimos o processo de proletarização dos pescadores (força de trabalho) em *Barravento*, que negociavam com o dono da rede (meio de produção); em *Deus e o Diabo*, Manuel vaqueiro acerta com o coronel, as contas dos bois que cuida, é um prestador de serviço; já o professor em *O Dragão* é um funcionário público acostumado ao atraso no pagamento de seu salário e que trabalha em condições precárias, como numa das cenas iniciais de *O Dragão*, em que ele ensina às crianças no meio da praça (Fot. 94). Os dois primeiros sabem quem é seu inimigo, lidam com seus respectivos patrões no cotidiano, já o professor, apesar de saber quem é o prefeito de sua cidade, o governador do seu Estado e o presidente de seu país, e de saber que foram eleitos pelo voto popular, não tem coragem de cobrar o atraso no pagamento de seu ordenado. Esses inimigos ele conhece, já os inimigos que perdeu de vista são representado pelo Estado, minimizado nos interesses sociais e maximizado no aparato militar de repressão e controle, motivo do desencorajamento daqueles, que assim como o professor, povoam a base da pirâmide social.



(Fotograma 94: o professor e as crianças)

O professor representa o intelectual que só consegue realizar a crítica destrutiva, sem propor um projeto alternativo à situação problema. O que sua personalidade nos mostra é um homem que tem conhecimento político: em conversa com Matos, no bar, o delegado o corrige por falar do povo, ele responde *Vox Populi, Vox Dei*; histórico: no trato com as datas, 1500, 1822, 1888, 1889 e 1938, encaminhando-as cronologicamente durante a aula; econômico: na mesma conversa com o delegado, “Os ciclos que eu conheço são o ciclo do cacau, ciclo do café, ciclo do ouro, o ciclo dos brilhantes, o ciclo do açúcar, o ciclo do petróleo e o ciclo da borracha”.

Em relação ao conhecimento político, o professor nos revela sua identificação com a democracia, na sentença: “A voz do povo é a voz de Deus”, e ironiza Matos ao dizer que não faz cama e mesa do coronel para se dá bem, pois o delegado lhe conta seus planos de candidatura a prefeito, depois deputado, “se der pé” até senador, chancelado pelo coronel Horácio. O professor sabe de todo o esquema do jogo político, que substitui projetos coletivos por individuais de permanência no poder, seja por meio de acordos espúrios, seja pela eliminação do inimigo, seja pela descendência e/ou compadrio¹¹². Em suma, vemos a representação

¹¹² “Uma vez que a posição socialmente dominante é a posição patriarcal, que controla a doação e a circulação dos bens sociais, as interações sociais terão caráter *co-patriarcal*, ou seja, a forma do *com-padrio*. O compadrio age como uma mão visível que favorece e castiga, isto é, premia e pune, em conformidade com os imperativos das relações pessoalizadas – obediência e subordinação. A participação

dos candidatos eleitos no Brasil, vermes e parasitas da qualidade do delegado Matos, que se submetem à autoridade de um político ou liderança já consagrada, na intenção de, no futuro, tornar-se também um padrinho. Em relação às datas históricas, o professor, como boa parte dos licenciados brasileiros, formados nas universidades pelo currículo do regime militar, aprendeu na cartilha historicista que ensinar história é transmitir os alunos o repertório de fatos importantes do calendário cívico, exaltando o papel do Estado e seguindo uma cronologia evolutiva dos acontecimentos, que culmina no caso brasileiro com a República, ideal político moderno. Em *O Dragão*, o “fim da história” é a morte de Lampião, numa subversão ao valor burguês ocidental da universalidade da democracia e do republicanismo, pois no filme o fim do cangaço é o acontecimento que encerra uma era de conflitos sociais, já que a instituição capaz de enfrentar o velho poder sucumbiu ao aparelho estatal repressor. A morte do capitão do cangaço equivale ao nascimento do mito, uma pedra angular que marcaria o início de um novo tempo, o tempo da conversão revolucionária inscrita no calendário glauberiano. E por fim, o conhecimento econômico do professor que discursa sobre os ciclos que marcaram a trajetória da monocultura no Brasil, herdeira da tradição colonial dos *plantations*, que esgotaram o solo, tendo sido a grande responsável pela agricultura predatória destinada a sustentar o mercado das *commodities* controlados por mecanismos internacionais à que a economia interna tornou-se eterna refém.

A sequência que antecede a conversão do professor nos mostra sua mais profunda degradação na ocasião do enterro do delegado Matos, que se envolveu coma perigosa Laura, esposa do coronel Horácio, responsável pelo esfaqueamento do amante a sangue frio, a fim de ser perdoada pelo marido e de garantir sua herança.

O delegado, interpretado pelo saudoso Hugo Carvana, desde o início do filme está a serviço do coronel Horácio, é ele quem vai até Antônio das Mortes para encomendar a alma de Coirana. Na cidade, é mostrado

mais elevada no privilégio é a participação nessa instância originária que é a paternidade ou a *co-paternidade* do compadrio”. (Bajonas Brito Jr, 2001, p. 186) (Destaque do autor)

seu contato junto às autoridades políticas durante o desfile cívico de sete de setembro. Tenta convencer o coronel que o caminho do progresso passa pela Reforma Agrária e deixa informado seu interesse em trazer indústrias para a região, apostando no desenvolvimento que as multinacionais poderiam gerar, “vamos entrar em um novo ciclo”. Entretanto, ele precisa combater o elemento místico, reunido na figura de Coirana (beatos, cangaceiros e santidades), que abala o projeto desenvolvimentista, ainda que não seja intencional. A fala do delegado Matos nos mostra sua preocupação em fundar bases para o progresso econômico, entretanto, disposto a continuar tratando o problema social como caso de polícia, isto é, ele antecipa o futuro para encontrar uma justificativa para manter funcionando as mesmas estruturas de dependência por parte das massas e de mando por parte dos poderosos:

Qualquer desordem pode esculhambar o futuro de Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui. O pessoal do sul que vai botar dinheiro, que vai investir, exige ordem. É preciso acabar com essa fama de violência no Nordeste. (RTM, 1985)

Outro traço relevante de sua personalidade é sua covardia, ele não tem coragem de enfrentar o coronel, nem mesmo de se aproveitar de sua cegueira para apunhalá-lo, já sua amante, atenta-o para o crime. Antes do desfecho fatal do personagem, quando ainda sonhava com sua projeção política, preocupava-se em agradar àquela que seria sua futura esposa com mimos, como ele mesmo diz: “Não sou um assassino”. Matos é um homem de negócios. No fotograma selecionado, o casal está feliz e canta Carinhoso, de Pixinguinha, enquanto o amante enche de presentes a loira fatal, coração que bate feliz ao ver Matos, mas diferente do amor gratuito da lírica musical, Laura fica feliz e seus olhos ficam sorrindo porque ganha joias.



(Fotograma 95: Laura e o delegado Matos)

Matos recua da tentativa de matar Horácio. Laura lhe cobra mais atitude, mas a covardia do amante compromete todo o projeto. O coronel Horácio descobre tudo e escandaliza Laura, que não aceita ser escolhida, apontando Matos como bode expiatório e se incumbindo da tarefa de derramar o sangue do traidor, para livrar sua própria culpa. Os golpes sucessivos nas costas do delegado já ensanguentado, o chamado tiro de misericórdia, expressam a perversidade da adúltera.

Os fotogramas 96 e 97 nos mostram o percurso de Laura, personagem de Odete Lara, a viúva negra carrega as flores artificiais, que completam o visual mórbido de seu longo e esvoaçante vestido roxo (cor que cobre a cruz nas Igrejas na Sexta-feira Santa), daquela que é o contraponto da personagem feminina da Santa, pureza capaz de converter só pelo olhar o mais cruel dos assassinos.

A riqueza de ângulos diferenciados (Fot. 98 e 99) em que a sequência é captada nos possibilita participar criticamente, ao som dos agudos da soprano, na ópera que se escuta. Somos despertados ao nível da sensação sonora, conforme habilita a estrutura épica. Somos conduzidos ao choque, que nos informa o grotesco¹¹³, numa desidentificação com os personagens, facilitando a posição de julgamento de quem assiste. Em ritmo progressivo a sequência/cena ganha cadênci a com a entrada do padre (fot. 100 e 101) chamando desesperado pelo professor, que se irrita com a insistência do sacerdote e se rende à viúva negra que, por sua vez, vela o amante com o beijo da

¹¹³ “Por vezes, Brecht combinou o elemento cômico com o didático o que resulta em sátira. E entre os recursos satíricos destaca-se do grotesco, geralmente de cunho mais burlesco do que tétrico ou fantástico” (Furtado, p. 17).

morte, seduzindo a próxima vítima, induzindo-a a provar de seu veneno. O *professor* bate no *padre* (fot. 102), rola com *Laura* por cima do cadáver e desfruta dos lábios da víbora (fot. 103). O ardor do casal é captado também em plano fechado, mas num clima distinto do ritual hierogâmico representado por *Rosa* e *Corisco* em *Deus e o diabo*. Aqui, vemos o sexo em seu aspecto sujo, impregnado de luxúria, incapaz de respeitar o recinto fúnebre.





(Fotogramas 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103: enterro do delegado Matos)

Matos, Laura e o Professor são arquétipos que evidenciam a decadência dos valores modernos: o primeiro, a industrialização como solução para o desenvolvimento social; a segunda, o fascínio pelas facilidades do consumismo do mundo urbano dos *fastfoods* e *shoppings centers*; e o terceiro, com um conhecimento que não lhe serve de nada, afinal na era da técnica o saber existe para atender às demandas do delegado, que projeta a vinda de empresas para *Jardim das Piranhas* como garantia do ingresso do município no projeto nacional desenvolvimentista, não para formar intelectualmente o povo, instruindo-o à participação na vida pública, educando-o no conhecimento da cidadania.

Matos atentou contra o direito de propriedade do coronel Horácio, que se estende às suas vacas e sua esposa, Só quero saber de minhas vacas, de minhas vacas! “Só preciso de Laura. Laura vem ficar comigo, Laura. Vem meu bem, vem ficar comigo”. O coronel afirma seu direito – antes de descobrir a traição – em resposta ao delegado, quando este exclama que a Reforma Agrária acabaria com os conflitos, sendo um sinal, é “o progresso final dos tempos”. O coronel apela para a figura de Getúlio Vargas, acreditando que o presidente, se vivo, não permitiria que suas terras fossem tomadas em benefício dos miseráveis. Diferentemente de Matos, o coronel Horácio representa uma liderança política conservadora, preocupada em manter o status quo, para ele a autoridade de quem trabalha a terra, da qual é o dono, é mais legítima do que a ciência dos doutores, “Porque é que esses doutores ficam se metendo nas

coisas da terra. As coisas da terra é comigo, eles podem entender das máquinas, mas da terra eu entendo. Não quero saber de americano, de indústria desgraça nenhuma”.

O coronel Horácio é a representação do poder privado na esfera local que atua no domínio político. Naqueles que chamamos filmes do sertão – *Deus e o diabo* e *O dragão* – o poder é representado pela Igreja Católica, como vimos no exemplo do padre mau, e, pelo poder dos coronéis. No primeiro filme, temos os coronéis em ordem de aparecimento: o coronel Moraes, eliminado por Manuel; o coronel que combina o extermínio dos beatos junto ao padre; e o coronel Calazans, desafeto de Corisco. Em *O Dragão*, o personagem do coronel Horácio, interpretado por Jofre Soares, tem uma história, uma casa, uma esposa, um cotidiano, ele é um dos antagonistas do filme, e não apenas um coadjuvante como os coronéis de *Deus e o diabo*. Horácio é a alegoria da liderança local, que preserva seu curral para manter a massa de eleitores necessários para a eleição de seus correligionários, que após eleitos devem cumprir os acordos firmados.

O coronel é uma figura recolhida da *História*, na qual é identificado como uma força dominante, que concentra terras e tem influência junto às instituições públicas. É também o responsável pela garantia de trabalho e renda das comunidades locais, população sem estudo e sem terra, que se submete ao regime coronelista, sem maiores opções. Para Victor Nunes Leal (2012), o coronelismo é um “sistema político dominado por uma relação de compromisso entre o poder privado decadente e o poder público fortalecido” (p. 122). Com a instauração do sistema republicano e, consequentemente, de um novo sistema eleitoral que estendia o direito ao sufrágio aos trabalhadores rurais, o legado do colonialismo político na instituição do patriarcalismo ganha nova configuração com o fenômeno do coronelismo. Antes de 1889, o regime representativo baseava-se na Constituição de 1824, sistema em que o corpo eleitoral é muito reduzido e os cargos de alto escalão, como os presidentes de província, nomeados pelo poder central (Leal, 2012). Logo, o coronelismo não seria simplesmente uma mera reprodução do patriarcalismo colonial, ele é característico da Primeira República e

fundamental na manutenção da representatividade municipal, pautado no clientelismo e no mandonismo.

A troca de favores, ação que representa a instituição do clientelismo, ocorre horizontalmente, no caso dos acordos entre os coronéis e os representantes públicos, conhecido pela historiografia da Primeira República como “Política dos Governadores”¹¹⁴; e verticalmente, entre os incultos eletores e os influentes proprietários de terras. Em termos de avanços sociais, poucas modificações foram produzidas pelo novo regime.

Somos, neste particular, legítimos herdeiros do sistema colonial da grande exploração agrícola, cultivada pelo braço escravo e produtora de matérias-primas e gêneros alimentícios, destinados à exportação. A libertação jurídica do trabalho [1888] não chegou a modificar profundamente esse arcabouço, dominado, ainda hoje, grosso modo, pela grande propriedade e caracterizado, quanto à composição de classe, pela sujeição de uma gigantesca massa de assalariados, parceiros, posseiros e ínfimos proprietários à pequena minoria de fazendeiros, poderosa em relação aos seus dependentes, embora de posição cada vez mais precária no conjunto da economia nacional (2012, p. 123).

Quanto ao mandonismo, Nunes Leal (2012) nos chama atenção para o poder de polícia também operado pelos coronéis, que classifica como “governismo local”, exemplificado na autoridade dos coronéis em nomear “delegados e subdelegados (...), com instruções para agir em aliança com eles, isto é, para “fazer justiça” aos amigos e “aplicar a lei” aos adversários” (2012, p. 109), recordando-nos a máxima *aos amigos tudo, aos inimigos a lei*.

Clientelismo e Mandonismo são instituições mantenedoras do poder local, e por consequência, do poder central, que no passado não precisava buscar legitimidade no voto. A ideologia republicana, em tese,

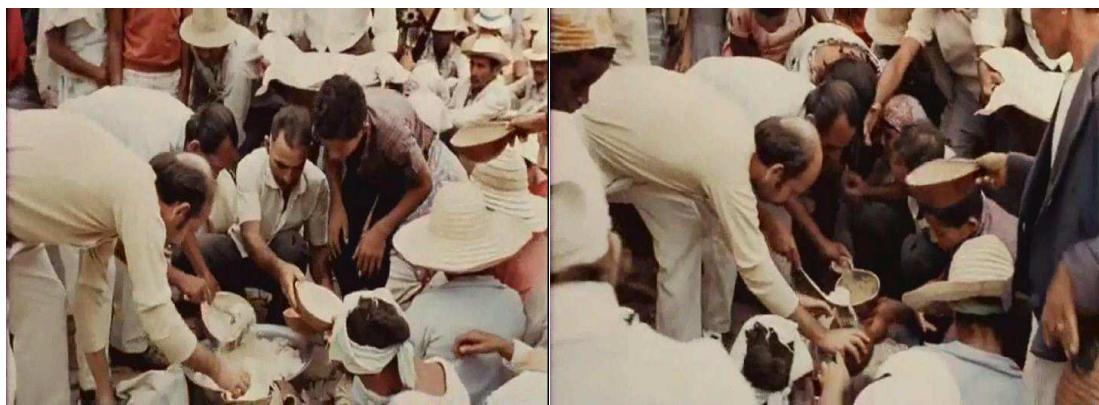
¹¹⁴“Assim como nas relações estaduais-federais imperava a ‘política dos governadores’, também nas relações estaduais-municipais dominava o que por analogia se pode chamar ‘política dos coronéis’. Através do compromisso típico do sistema, os chefes locais prestigiavam a política eleitoral dos governadores e deles recebiam o necessário apoio para a montagem das oligarquias municipais. Para que aos governadores, e não aos ‘coronéis’, tocasse a posição mais vantajosa nessa troca de serviços, o meio técnico-jurídico mais adequado foi justamente as limitações à autonomia das comunas” (Victor Nunes Leal, 2012, p. 59).

prega um sistema de poder representativo, capaz de reunir no governo, forças oriundas das mais diversas classes sociais e posições políticas. Em *O Dragão*, o coronel Horácio é um líder decadente que se viu desamparado pelo poder central,

Eu sou um homem bom, eu sou como um pai para vocês. Mas Jardim das Piranhas é uma cidade pobre. Olhem para mim, para minha roupa, para minha casa. O governo está me enganando, me prometeu mandar mais comida, mais verba pro açude, remédios. Não me mandou coisa nenhuma! Não posso fazer nada! Não sou Jesus Cristo pra dar de comer e casa pra vocês. (RTM, 1985)

O filme nos mostra os limites do poder do coronel, personagem que também apresenta um figurino que nos informa sua condição (fot. 104), veste um pijama, envolto em uma colcha de retalhos (artesanato típico do Nordeste), diferentemente dos outros coronéis do universo glauberiano que trajam calças, camisa social, chapéu e botas. Horácio parece ter acabado de acordar ou ainda está dormindo, ele está atrasado ou não despertou para os novos tempos, confirmando a ideia da decadência do poder local após a Revolução de 1930, na qual Getúlio Vargas propõe a centralização política e o fortalecimento da União. O coronel, além de não acompanhar o ritmo do progresso, ainda tem a vã esperança de contar com o apoio do principal responsável por sua decadência. O coronel não percebeu o inimigo invisível, ainda se orienta pela certeza da fragilidade política do rival cangaceiro e acredita que poderá conter os ânimos dos beatos seguidores de Coirana, com a velha prática clientelista travestida na forma da caridade.





(Fotogramas 104, 105, 106, 107: Caridade do coronel Horácio)

Durante a distribuição de farinha e carne seca (fot. 105, 106, 107), escutam-se as lamentações do coronel, que, abandonado pelo poder público, precisa encontrar uma forma de conter a agitação em seu distrito. A caridade se apresenta em sentido funcional, como uma prática de controle social e, no sentido político, como efetividade do carisma paternal. A câmera volta a transitar entre o povo, nessa cena que ilustra o nível de dependência da massa esfomeada, que se mostra satisfeita com a comida ofertada. A ocasião da caridade do coronel foi estratégica, no momento em que Coirana tombou no duelo com Antônio das Mortes, elevando o grau de energia catártica dos beatos que intensificam o ritmo do coro, enfurecendo o coronel, “parem com essa cantoria do demônio”. O monólogo em off do coronel conclui: “Vão e digam ao mundo que sou um homem bom, que sou um homem caridoso”. O momento da repartição do alimento nos mostra o tom irônico com que o princípio cristão é tratado em *O Dragão*. O coronel Horácio se diz entendedor das coisas da terra, talvez assim o seja por saber lidar com os conflitos com sua capacidade de barganha, sem, contudo, comprometer a integridade de seu patrimônio. Nesse caso, a caridade é um “bem menor” como solução para o “mal maior”, isto é, a socialização dos bens dos mais abastados com a comunidade em geral. Além disso, a caridade é compreendida pelo catolicismo como obra social que aproxima o cristão de Deus, elevando sua graça, a famosa salvação pelas obras também criticada pela tradição da teologia reformada¹¹⁵.

¹¹⁵ A discussão é milenar e certamente não adentraremos nela, mas a citação a seguir esclarece um pouco a querela, inclusa nas Teses de Lutero, e resumida pela máxima,

A definição de Paul Lafargue – “A caridade é a cínica expectativa que corrompe o pobre, envilece a sua dignidade e acostuma-o a suportar com paciência a sua iníqua e miserável sorte” – nos aproxima mais da crítica feita por Glauber à prática católica que alimenta a tradição clientelista. O termo *Caritas*, que se traduziu por caridade, não existiu nas línguas grega e latina. O apóstolo Paulo a aplicava como sinônimo de amizade e de amor fraternal. *Ágape* quer dizer amizade, ou seja, os primeiros cristãos lhe davam esta significação servindo-se dela para designar as suas refeições comuns, que não eram simples refeições de caridade, mas «ágapes». Não existindo a palavra na língua latina, Santo Agostinho tomou-a do grego e a traduziram por esmola, a caridade.

O coronel Horácio não compartilha da refeição com o povo, ele se coloca na posição superior daquele que presta assistência e que espera ser recompensado por sua obra. Caso os miseráveis não se contentassem com os agrados do padrinho, entraria em cena a vertente mandonista do coronelismo. Após a caridade/esmola, os beatos se recolhem para a pedreira e concentram-se em torno do corpo de Coirana. A ação cristã do coronel não foi suficiente para dispersar a massa. O perigo do levante não foi eliminado, faz-se necessária uma atuação mais contundente, é quando entra em cena o jagunço Mata Vaca, afilhado do coronel, interpretado por Vinícius Salvatori, que chega à vila para resolver o que o plano religioso não conseguiu solucionar. Mata Vaca não anda só, feito Antônio das Mortes, mas com seu bando, todos vestidos como jagunço, grupo que extermina os beatos na pedreira, em clima de chocarrice. O coronel faz todo um esforço, por meio das esmolas, para parecer bom e

a salvação ocorre pela graça e não pelas obras, em uma crítica à cobrança desenfreada das indulgências, que levou ao declínio moral do clero apostólico romano. “Nenhum homem, por mais que sofra e faça as mais excelentes obras tem poder para salvar a si mesmo, quanto mais a outros. Segundo Romanos 3 todos pecaram e estão numa situação que ninguém é capaz de ser justo e de buscar a Deus. O apóstolo Paulo enfatiza que “ninguém será declarado justo diante dele baseando-se na obediência à lei, pois é mediante a lei que nos tornamos plenamente conscientes do pecado.” Romanos 3:20. Nos encontramos incapazes de qualquer tipo de auto salvação. Além disso, nos encontramos incapazes de qualquer cooperação com Deus para ajudá-lo a nos salvar. O pecado não é somente um desvio moral, mas uma situação de condenação judicial irrevogável por meios terrenos” (Pamplona & Fernandes, p. 8).

manter a ordem, mas é sua força militar, materializada em sua guarda particular, que sai vitoriosa na tarefa de preservação do poder de mando.

Para o coronel, sua esposa e o delegado, não eleitos para a conversão, o fim é trágico e fatal, ao contrário do padre e do professor que unem forças ao lado de Antônio das Mortes, contando com a proteção divina no duelo final. Antes disso, ainda vemos a conversão do professor. Antônio das Mortes o tira do fundo do poço, que em mais um de seus porres vagueia a esmo na beira da estrada numa caminhada sem sentido que se confunde com sua vida.



(Fotograma 108, 109, 110, 111, 112, 113: a expiação de Coirana e a conversão do Professor)

Os fotogramas selecionados (fot. 108, 109, 110) estão dispostos de modo a explicar o momento em que o professor adere a um novo esquema de significações, convertendo-se espiritualmente à causa revolucionária após contemplar a imagem de Coirana crucificado (fot. 111). A expressão do ator Othon Bastos nos revela a mudança do personagem, despertado não pelo conhecimento que acumula, mas pela experiência com o sagrado, o que não pode ser explicado racionalmente, como num milagre, no dizer de Rudolf Otto, “um acidente no encaminhamento natural das coisas” (1985, p. 23). Antônio das Mortes salva o professor, completando o elemento que faltava na associação da forma épico-didática ao conteúdo sentimental/racional. O professor é a razão carregada de paixão, e o jagunço é o sentimento, que carrega a dose certa de frieza e cálculo.

A expiação de Coirana (fot. 112 e 113), morto e estirado no tronco da árvore, remete-nos à cena da crucificação de Cristo. Xavier (1993) aposta no poder do sangue do cangaceiro para a conversão e afirma que Coirana encarna um pathos evangélico, “os dados da representação inserem gradativamente Coirana dentro da tipologia do Cristo” (p. 167). Para Xavier, os processos de conversão dos personagens Padre, Antão, Professor e Antônio das Mortes passam necessariamente pela expiação de Coirana, que tem mais serventia dentro da obra quando morre, pois quando ainda vivo não lutou de fato com o jagunço na ocasião do duelo, que mais parecia uma apresentação de dança folclórica. Xavier se utiliza da expressão do coronel “Puro teatro”, na tentativa de, por um lado problematizar a filiação de Coirana ao cangaço, e por outro lado, de concebê-lo como um símbolo da conversão, “assumindo múltiplos significados segundo uma escala ascendente, de falso cangaceiro que simula um passado superado ao herdeiro morto de Lampião que merece inscrição na tipologia do Cristo Guerreiro” (1993, p. 168).

Nessa perspectiva, Coirana ganha protagonismo quando seu sangue – que carrega a genética do cangaceiro – lava os pecados e os pecadores. Coirana é o profeta de uma nova era, que suspende o fim dos tempos, isto é, o fim do cangaço como o fim da história, com a morte de Lampião, em 1938, monumentalizada pelo professor em sua aula. Ele

volta com a missão de refundar e reafirmar o mito do rebelde. Se em *Deus e o diabo* anuncia-se a vinda do Messias, na figura de Dom Sebastião de Portugal ou na sentença de Corisco: “Se eu morrer nasce outro que nunca pode morrer: São Jorge, o santo do povo”, em *O Dragão*, o enviado encarna no filho da promessa de *Revolução*, isto é, o cangaceiro que encena não apenas o ritual da luta, mas também, e principalmente, o drama do calvário, comparado ao martírio de São Jorge, ambos servindo para ilustrar o projeto da cruz, que se efetiva com a conversão, desencadeada pela expiação.

A doutrina da *exiação* significa em hebraico, “*cobrir*”, e é traduzida pelas seguintes palavras: fazer expiação, purificar, quitar, reconciliar, pacificar. A expiação, no original, inclui a ideia de cobrir, tanto os pecados (Sal. 78:38;79:9; Lev. 5:18) como também o pecador (Lev. 4:20)¹¹⁶. No Novo Testamento o termo expiação, como aparece no Antigo Testamento, é substituído pela expressão “novas vestes”. Antes de Cristo, na expiação sob a lei, o pecador é coberto de tal maneira, que seu pecado era invisível ou inexistente no sentido de que já não podia estar entre ele e seu Criador. Quando o sangue era aplicado ao altar pelo sacerdote, o israelita sentia a segurança de que a promessa feita a seus antecessores se faria real para ele¹¹⁷. A morte de Cristo foi uma morte expiatória, porque seu propósito era apagar o pecado. “Aquele que não conheceu pecado, o fez pecado por nós, para que nele fôssemos feitos justiça de Deus” (2 Cor. 5:21). Expiar o pecado significa levá-lo embora, de modo que ele é afastado do transgressor. Pela morte expiatória de

¹¹⁶ Traduzido do original *Knowing the Doctrines of the Bible*, por Lawrence Olson. Editora Vida, 2006. Obra consultada no site: www.semeadores.net, acesso em fevereiro de 2016. O autor não foi identificado.

¹¹⁷ “Quais eram os efeitos da expiação ou da cobertura? O pecado era apagado (Jer. 18:23; Isa. 43:25; 44:22); removido (Isa. 6:7); coberto (Sal. 32:1); lançado nas profundidades do mar (Miq. 7:19); perdoado (Sal. 78:38). Todos esses termos ensinam que o pecado é coberto de modo que seus efeitos sejam removidos, afastados da vista, invalidados, desfeitos. (idem)”. Os rituais sacrificiais eram frequentes nas comunidades judaicas do Antigo Testamento. São Paulo Apóstolo, na carta aos Hebreus afirma que Jesus teve seu corpo ofertado para fazer a vontade divina uma vez só e para sempre, Hebreus (10: 9-10), “Eis-me aqui para fazer a tua vontade. Desse modo Cristo suprime o primeiro culto para estabelecer o segundo. É por causa dessa vontade que nós fomos santificados, pela oferta do corpo de Jesus Cristo, realizada uma vez por todas”.

Cristo, os pecadores são purificados do pecado¹¹⁸. Acrescentamos com Paulo, “Tendo morrido sem nunca ter pecado o Cristo assumiu os pecados dos homens e, mesmo sem nunca ter merecido, mergulhou nas trevas de uma punição para que o pecador fosse lavado no seu sangue vertido na cruz” (1^a Coríntios 6: 11), para enfatizar a divindade de Cristo e a importância do seu sangue derramado para o projeto de salvação da humanidade.

Glauber tinha conhecimento da religiosidade do povo sertanejo, isto é, que o percurso do calvário de Cristo e a justificação do derramamento de seu sangue para a purificação dos pecados seriam facilmente absorvido por eles, logo, estabelece uma associação entre a figura do Cristo original com o Cristo-Cangaceiro, fórmula que repetirá em outros filmes, associando passagens bíblicas e referências dogmáticas a personagens estruturados epicamente.

Findado o duelo com Coirana, que depois de ferido é carregado para o bar, Antônio das Mortes fica desnorteado após olhar para a Santa. Após acompanhar o martírio de Coirana, de sentir seu sangue por entre as mãos quando o leva para morrer na pedreira, sua angústia se intensifica e ele vai até a Santa para confessar seu arrependimento. A Santa cobra do pecador: “Meus pais, meus avós, foram beatos e morreu tudo nas tuas mãos. Meus irmãos foram tudo pro cangaço e morreu tudo nas tuas mãos. E agora esse povo aí vai morrer também nas suas mãos, se Coirana morre, morre o resto do povo, senão de fome, de sede”. A Santa mostra ao jagunço seus crimes, numa lembrança que traz à tona seus ancestrais, eliminados pelo matador, estabelecendo uma ligação com o primeiro ato do épico do sertão, em *Deus e o diabo na terra do sol*. Antônio das Mortes revela os primeiros sinais de sua conversão: “Eu já andei por mais de dez Igreja, não tenho santo protetor. Mas eu juro que eu só vim aqui pra saber se era verdade, se existia cangaceiro mesmo. Pois eu pensava que Corisco seria o último. Mas eu não quero mais matar. E se eu matei seus pai, seus avós, seus irmãos, me perdoa, dona santa”. As ausências de doutrina e de proteção espiritual são formas de

¹¹⁸ Idem.

Antônio das Mortes expressar sua vida antes da conversão, que se inicia com a expiação e se estende na luta contra o dragão.

O professor vela o corpo de Coirana, sente seu sangue lhe *cobrir* os pecados e se *veste* com as armas do cangaceiro. Ele vai até à pedreira, atravessa a multidão de corpos, recolhe os pertences do negro Antão, encontra-o, monta em cima dele e desconta sua revolta em cima do negro: “Eu vou embora, negro, eu vou voltar pra cidade... vou encontrar a mesma desgraça, negro. E vou ficar girando... apanhando... sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil”. O negro Antão acompanha a Santa desde o início, mas não demonstra ter a força dela, pois tem medo dos representantes do poder, “Quem se elevanta contra o Imperador paga com a cabeça”; ele chora de saudades de sua terra natal, “Quero é pegar meu navio de vela branca e voltar pra África, voltar pra África do meu avô”. Ele também é ajudado pela Santa, quando Mata Vaca o encara e joga fora seus adereços, neste momento, o poder religioso feminino, investido de sua pureza aurática, intervém e o salva. O elemento negro conta, por um lado, com a mística da santa Mãe protetora, numa referência que reúne a simbologia da Virgem Maria com os Orixás da cultura matriarcal africana, e, por outro lado, com o esbregue do professor, na intenção que ele abandone a resignação e a nostalgia e perceba sua importância para luta no presente. O professor cumpre sua primeira missão no combate, vestir o negro Antão com as roupas e as armas de São Jorge, num chamado de Glauber aos negros para a *Revolução*¹¹⁹.

Glauber associa Coirana ao Cristo, o negro Antão a São Jorge, o coronel Horácio e Mata Vaca ao Dragão do apocalipse e a Santa à Virgem Maria e aos Orixás femininos da guerra e da justiça, materializando em imagem e som os dois lados da antológica luta do bem contra o mal, procurando por meio das referências místicas, fundar um modelo de conversão espiritual e revolucionária, idealizado em seu projeto. As referências do Evangelho, bem como o suporte didático dado

¹¹⁹ “As maiores rebeliões da história brasileira são as guerras que **os negros** e os camponeses místicos organizaram na época da escravidão. As mais célebres são a de Zumbi de Palmares (negra) e Canudos (mística/camponesa)” (Glauber Rocha, 1981, p.167) (Destaque meu).

pela Igreja Medieval na hagiografia de São Jorge, implicam a elaboração de uma perspectiva que atravessa toda a obra, numa estética do martírio, sofrimento epidérmico capaz de levar à reflexão, assim como vemos na experiência histórica daqueles que se converteram, tanto durante a via-crúcis¹²⁰, quanto nos sete anos de tortura do guerreiro da Capadócia.

A imagem do confronto do *Santo Guerreiro* contra o *Dragão da Maldade* é tão difundida quanto à iconografia da via-crúcis, retratada e nos vitrais dos templos católicos. Tomadas as devidas proporções, vemos na prática, uma tentativa de atualizar a mensagem da cruz, revestida do imaginário que permeava a mentalidade da iletrada população medieval, já que o acesso às escrituras era privilégio do clero. As histórias dos honrados cavaleiros que salvam princesas dos domínios dos monstros eram o fundo perfeito para trabalhar a escolástica da conversão, por meio da repetição das rezas e da associação de imagens sacras às doutrinas dogmáticas como a da expiação. A história de *São Jorge* instrui para a coragem que todo cristão deve ter para defender o projeto de reconciliação universal da cruz¹²¹.

As características atribuídas à população medieval assemelham-se ao povo colonizado do terceiro mundo na era moderna. A Europa Ocidental superou o atraso do analfabetismo com suas revoluções políticas e reformas religiosas, transformando o súdito em cidadão, que dotado de condições intelectuais pode assimilar a religião no sentido moral, entendendo seus deveres constitucionais como o cumprimento da

¹²⁰ A história de São Longuinho é uma história de conversão, pelo sangue derramado na ocasião da Paixão: “O Evangelho de São João, testemunha ocular da morte de Jesus, diz que quando o soldado perfurou o lado do Senhor, dali saíram sangue e água. (Jo 19,34). A Tradição diz que essa água que saiu do lado de Cristo, respingou em Longinus e ele ficou curado de um problema que tinha nos olhos. E a água do lado de Cristo curou não só os olhos físicos de Longinus, como também, e principalmente, os olhos de sua alma, pois atribui-se a ele as palavras de um soldado presente na hora da morte de Jesus: “*Verdadeiramente este homem era Filho de Deus*”. A partir de então, sua vida não foi mais a mesma. Tocado pela graça de Deus, ele se converteu, passou a acreditar em Jesus, e abandonou o exército romano.”, In site: <http://www.cruzterrasanta.com.br/historia-de-sao-longuinho>. Acesso em fevereiro de 2016.

¹²¹“Torturado de vários modos, seu martírio aos poucos foi ganhando notoriedade; a cada vitória sobre as torturas, Jorge ia convertendo mais soldados. O imperador, contrariado, chamou um mago para acabar com a força de Jorge. O santo tomou duas poções e, mesmo assim, manteve-se firme e vivo. O feiticeiro juntou-se à lista dos convertidos, assim como a própria esposa do imperador”, In site: www.sidneirezende.com.br, acesso em fevereiro de 2016.

vontade divina; no caso de nações como o Brasil, a instrução se limitou ao trabalho de catequese, herdeira do teatro jesuítico, que associava o esquema de significações dos indígenas aos referenciais cristãos, como na relação estabelecida entre Tupã (Deus dos guaranis, representado pelo trovão e que despertava medo) com o Deus do monoteísmo cristão. O aprendizado no mundo colonial obedece a um esquema de repetições, a famosa decoreba, materializada na aula em *O Dragão*, como técnica de aquisição do saber. Glauber parece ter entendido a necessidade de alcançar as massas destituídas de autonomia filosófica, já que nossa tradição pedagógica é recheada de modelos de reprodução do conhecimento, que transformam os alunos em copistas, talvez, por isso adota o épico-didático.

[*O Dragão*] é um filme moderno em relação aos outros e com a intenção de conseguir uma comunicação maior, mais direta com público. (...) Fiz *O Dragão* procurando simplificar para o grande público uma série de problemas complexos e, mesmo estes, em termos o mais simples possível. (...) O cineasta moderno hoje é aquele que pode comunicar os problemas mais complexos e mais profundos através de uma linguagem que seja compreendida. Essa linguagem já não é a do cinema americano, linguagem ditatorial que precisa ser reformada e quebrada. Há outro tipo de linguagem comunicativa que se pode aplicar. *O Dragão* é uma tentativa disto. Tem espírito de *Western* tradicional dentro do clima brasileiro que é o mesmo de *Deus e o diabo* (Rocha, 1981, p. 144/145).

O dragão da maldade contra o santo guerreiro é o espetáculo de uma luta exemplar, em que os partícipes são representados por grupos antagônicos associados ao lado do bem: como aquele que resiste à violência do mandonismo, seja pela via armada, seja pela incapacidade de adequação ao projeto moderno; e o lado do mal: na força repressora do Estado representado pelos poderes local e central e pelos inimigos invisíveis. Glauber realiza uma operação pedagógica ao escolher a conversão, fenômeno vivenciado pelo povo místico, para dar concretude ao ato revolucionário.



(Fotogramas 114 e 115: o Dragão da maldade contra o Santo guerreiro)

Os fotogramas acima reproduzem a clássica imagem da luta do *Santo Guerreiro*, na pele do negro Antão, representando as forças do bem – Santa, professor, padre e Antônio das Mortes – contra o *Dragão da Maldade*, representado pelo coronel Horácio e o jagunço Mata Vaca. O Santo Guerreiro do Sertão cavalga em um jegue e sua lança atravessa o peito do inimigo, eternizando a mensagem da revolução que objetiva a eliminação de todo aquele que não ama o povo.

Cessada a luta, o filme prossegue. O padre conduz o jegue montado pelos santos. O professor permanece estático, olhando para trás, na direção em que seguem as divindades. Essa é a última informação que temos sobre ele. O fim da guerra significou também a fragmentação da santa aliança, pois cada um segue uma direção diferente. Antônio das Mortes, mesmo purificado e (in)vestido de espiritualidade, segue solitário, trocando as veredas do sertão pelo asfalto das rodovias.



(Fotograma 116: Antônio das Mortes na rodovia)

Como já vimos, Glauber se inspirou no jagunço José Rufino, que conhece de fato em suas incursões pelo sertão, na composição do personagem Antônio das Mortes. Saltando da realidade, José Rufino é o matador profissional que age em nome da honra justiceira, baseada essencialmente em princípios religiosos e morais, e não em princípios seculares.

É por isso que Antônio diz ao professor “Os negócios políticos são seus negócios, meus negócios são os negócios de Deus”. *Ele não se torna um personagem revolucionário*, sua transformação é mais questão moral do que política (Glauber Rocha, 1981, p. 166) (Destaque meu).

Enfatizamos o caráter místico da conversão moral de Antônio das Mortes, que se diferencia da conversão moral racionalizada, pois não escolhe um novo caminho com base em uma elaboração lógica, mas orientado por uma noção de destino semelhante da que o norteava antigamente. Antônio das Mortes se converte à moral do cangaço, contrariando a história que inspirou sua criação. No início do filme, quando Antônio das Mortes é resgatado pelo delegado Matos, o jagunço conta sobre seu encontro com Lampião,

Eu ia por um caminho, aí encontrei Lampião. Ele parou e disse... **corria uma lágrima branca...** foi quando ele disse pra mim: Antônio tu não quer entrar pro cangaço?... Ah, doutor! Eu senti uma vontade danada mas meu orgulho foi maior. Respondi que não. Aí apareceu o tal

Corisco, louro, bonito e falou pra Lampião: deixa eu sangrar esse macaco de uma vez!... Sabe o que Lampião respondeu, doutor? Esse não, esse é cabra macho, é inimigo porém decente... Lampião era meu espelho. (RTM, 1975) (Destaque meu)

No depoimento de José Rufino, que também narra o encontro dos rivais, verificamos a semelhança com a fala de *Antônio das Mortes* no roteiro de *O Dragão*,

Trocamos tiro assim, eu gritava na boca de olho cego e Corisco voava do lado dele, cada trança loura parecia uma bandeira amarela no pulo do vento. Começou na raiva do desencontro que podia ter mudado meu destino. Eu vinha descendo na minha mula, era no caminho de areia do Raso da Catarina, de Canché pra lá. Vinha tudo numa tropa de burro, eu estranhei logo porque ele andava sempre a pé. Parou na frente e levantou a mão. A **lágrima escorria branca** e ele foi falando numa calma desgraçada: “Rufino num foi você que deu fogo nos cabras em Curralino?” E eu respondi que sim. Pois bem, e então ele me chamou para entrar logo no bando, dizendo: “você é bom de valentia” (...). [Lampião insiste] “Vem ou não vem Rufino?” E eu expliquei: “Minha mãe tá doente. Eu vou, mas eu volto. Pode marcar”. E ele responde: “Mãe eu respeito”. E marcou comigo. Pois no dia seguinte recebeu fogo quente, meu e da volante. Daí criou um ódio e sempre falava: “traidor, mas bom cabra perdido como macaco” (Rocha apud Gerber, 1982, p. 198) (Destaque meu).

O detalhe da lágrima branca – no roteiro e no testemunho – indica um olhar demorado por sobre a face do cangaceiro, como que num reconhecimento da potência do homem que nem o diabo aceitou no inferno, como nos conta o cordel. Convidados a compor o bando de cangaceiros, os jagunços divergem: Antônio das Mortes nega de pronto, José Rufino dissimula uma aceitação, mas trai. Na primeira fase da ficção do épico do sertão, o matador de cangaceiros cumpre sua sina e está seguro de seu fado, mas na segunda fase, a mensagem do destino é fantasticamente alterada, com o propósito de ensinar ao povo que até mesmo o mais perverso dos facínoras pode canalizar sua energia para o bem. Em *O Dragão*, o jagunço é transformado em herói revolucionário, saído do *Western*. A parábola de Antônio das Mortes nos conta a história

da conversão, que Glauber filmou para mostrar a José Rufino, que Lampião estava certo, quando disse que ele era “um bom cabra perdido para os macacos”, pois o rei do cangaço percebeu o potencial do jagunço, que só precisava reverter sua força para o lado certo na guerra do sertão.

Na comparação de Glauber sobre as duas fases do épico, ele afirma que *Deus e o diabo na terra do sol* é um filme romântico, produzido em clima de euforia, “derivada daquele momento histórico particular, das esperanças, dos Centros Populares de Cultura, estava na minha inspiração incontrolada e não reprimida a uma violência revolucionária” (1981, p. 124). *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, que na entrevista ele chama por *Antônio das Mortes*, é “a meditação amarga”, concebida “como expiação da euforia” (idem) inicial. A trajetória do protagonista de *O Dragão* é um reflexo da tentativa de reconciliação perseguida pelo criador da obra, que faz uma reavaliação de sua relação com a cultura popular, “Existe neste filme, uma relação entre a minha integração na cultura popular (mas não pragmática) que é um fato absolutamente irracional”. Glauber usa do sentido da desordem mental para expressar sua vontade de se libertar do moralismo da arte populista burguesa que enxerga a cultura popular como folclore simplista, ele discorda “A música popular é formada de estilos, (...) tem estruturas dramáticas de representação que são robustas, originais, riquíssimas”, estruturas que ele soube utilizar na composição de seu cinema revolucionário, em sua forma épico-didática, que se opõe à estrutura dos dramas psicológicos, que tratam a cultura popular de forma moralista, forçando seu enquadramento aos valores da esquerda institucionalizada. Por isso, Glauber reforça o sentido de liberdade, que Gianni Amico classifica “como auto-ironia, no filme falta totalmente o componente do juízo moral”, pois não há o interesse em julgar homens como José Rufino, mas sim de afirmar as contradições próprias do homem histórico que não podem ser superadas com base no modelo do colonizador. “O comportamento livre tem todos os componentes do homem histórico que deve fazer a revolução, e é ele que deve fazê-la, pela longa estrada, não o outro” (p. 125), assim, quem deve fazer a revolução é este homem do sertão, uma representação do homem colonizado, que come farinha com

carne seca e que anda de jegue, e não a burguesia acadêmica, pretensiosamente vanguardista.

Na cena final de *o Dragão*, “Antônio das Mortes caminha por uma estrada que é a estrada imperialista, iluminada pela Shell [indústria petroleira que simboliza o imperialismo travestido de desenvolvimentismo]. A longa estrada da Revolução” (idem) (colchete meu), e escutamos a sobreposição sonora de sua canção-tema com o barulho dos automóveis, representando o inimigo, agora visível e audível, triunfando no cenário épico de atualização do colonialismo. Sua nova vida – após sua milagrosa conversão, por meio do arrebatamento promovido pelo contato com a Santa e a expiação do Cristo-Cangaceiro – é simbolizada pela estrada a sua frente, assim como Aruan, na sequência de despedida em *Barravento*, e assim como Manuel, na corrida final em *Deus e o diabo*. Aruan olha para trás, Manuel corre para frente, Antônio das Mortes se depara com o presente carregado de “progresso”, sem lugar para ele e para todo o povo místico do lendário *Sertão*.

CAPÍTULO VI

TERRA EM TRANSE E O DELÍRIO REVOLUCIONÁRIO: “FAZER HISTÓRIA” ENTRE A SACRALIDADE DO PODER E A PROFANAÇÃO DA POLÍTICA

Terra em transe é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que está presente tanto na direita, quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir (Glauber Rocha em 1969) (RCN, 1981, p. 140).

A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte! (Paulo Martins, poeta/jornalista protagonista do filme Terra em transe).

O ano é 1967. Glauber Rocha lança *Terra em transe*, o filme mais importante de sua carreira, segundo ele mesmo e uma gama de estudiosos da obra¹²². Os beatos, os cangaceiros, os jagunços, os coronéis e o *Sertão*

¹²² Nas palavras de Glauber: “*Terra em transe* me parece meu filme mais importante e é o que mais defendo, mesmo que saiba que tem defeitos” (1981, p. 141). Para os historiadores: Alcides Freire Ramos (2006) “o filme de Glauber Rocha obteve uma repercussão até hoje não repetida por nenhum filme brasileiro”, e Mauricio Cardoso (2011), “este filme tornou-se um documento histórico de primeira ordem para analisar as respostas do campo artístico ao impacto produzido pelo golpe civil-militar entre os setores de esquerda” (p. 39). Para o professor de cinema Robert Stam (1976) “representa a obra mais pessoal de Glauber Rocha, assim como sua mais brilhante contribuição a um cinema político”. Para o crítico e cineasta Jean Claude Bernadet, sobre o roteiro do filme em 1967, “*Terra em transe*, mais uma condenação moral do que uma análise sociológica, foi escrito com ódio, com raiva, é a obra de quem foi mistificado e se mistificou” (p. 121). As referências não se esgotam, afinal se podemos montar uma biblioteca só com pesquisas acerca da obra e trajetória de Glauber, o filme *Terra em transe*, tem centralidade no universo destes estudos. Listamos alguns títulos de estudos do filme e seus respectivos autores: “Poesia e política: a liberdade do poeta e a ordem da militante”, de Julio César Lobo (1997); a interpretação deleuziana do *transe* – “Glauber vai dar um sentido estético, ético e místico a palavra **Revolução**. Transe e crise são condições de um cinema diferencial (...). Algo que excede nossa capacidade de reação (...). Ao invés de um pensamento ou de um cinema que tolera e suporta praticamente qualquer coisa (destaque da

saem de cena e entram o povo marginalizado da cidade, camponeses, operários, estudantes, intelectuais engajados, fazendeiros (também considerados coronéis), militares, burguesia nacional e internacional, autoridades políticas e *Eldorado*, país fictício. O padre é um personagem que marca presença nos dois lugares, em ambos, ao lado dos donos do poder. Em *Terra em transe*, além do elemento institucional na figura do padre, interpretado por Jofre Soares, vemos a recorrente associação dos símbolos religiosos (crucifixo, ritual da transubstancialção, banda sonora com ponto de candomblé, a representação da missa na praia) ao ditador Porfírio Diaz, sob a interpretação do lendário Paulo Autran¹²³.

autora)" – feita por Ivana Bentes (2002), em "Terra de fome e de sonho no paraíso material de Glauber Rocha"; Caetano Veloso (1997), em "Verdade Tropical", sugere que *Terra em transe* influenciou diretamente o nascimento do movimento tropicalista e entende que a ausência de forma tão reclamada pelos vorazes críticos se tratava de nada mais, nada menos, que o legado do Barroco, de que o cineasta se vale em sua composição: "Glauber, sem temer a mão às vezes pesada, às vezes canhestra, com que exibia os ensinamentos estéticos de Eisenstein, Rossellini, Buñel e Brecht (...), e lições ideológicas marxistas, apresentavam um painel exuberante e algo disforme (na Europa, como no Brasil, chamou-se, creio que com acerto, "barroco") das forças épicas embutidas em nossa cultura popular" (p. 101); o trabalho do professor Rubens Machado Jr, no artigo (2005) "Um introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de *Terra em transe*" reforça o argumento de Caetano, além de a obra ter sido objeto central de investigação em sua tese de doutorado; a interpretação psicanalítica de Raquel Gerber (1982) em sua dissertação de mestrado "O mito da civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente", que credita à trajetória do personagem Paulo Martins um percurso edipiano, "Apesar de autobiográfico, *Terra em transe* é mais amplo, trazendo a história da identificação com a figura do pai" (p. 104); fechamos a lista – sem a pretensão de dar conta do conjunto de pesquisas, que se estendem aos mais diversos campos do conhecimento – com as considerações do professor Ismail Xavier (1993) em sua obra "Alegorias do subdesenvolvimento", que confirma a relevância do filme para a história do cinema e para a história do Brasil, "Não surpreende que *Terra em transe* tenha resultado na reconhecida experiência de choque e gerado todo um novo impulso de criação na cultura. As respostas a esta obra tão central definiram linhas básicas da produção no final da década de 60, no cinema, no teatro e na música popular" (p. 65). Ao longo da análise dialogaremos ainda com várias personalidades que registraram suas impressões a respeito da obra prima de Glauber.

¹²³ Paulo Paquet Autran nasce em 7 de setembro de 1922. No ano de 1927 muda-se para a cidade de São Paulo, e aos 11 anos escreve sua primeira peça: *As Onças da Jamaica*. Em 1945 forma-se pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, e passa a exercer a profissão. Nesse período, divide-se entre a advocacia e o teatro amador. Em 1947 funda grupo teatral com Madalena Nicol e montam *Esquina Perigosa*, de J.B.Priestley, no Teatro Municipal de São Paulo. A convite de Franco Zampari vai com o grupo para o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e encena *A Noite*, de Ayn Rand. Na Vera Cruz tem início sua carreira em cinema, em produções como *Apassionata*, de Fernando de Barros; *Veneno*, de Gianni Pons; e *Uma Pulga na Balança*, de Luciano Salce. Em 1955 deixa o TBC e muda-se para o Rio de Janeiro, onde forma, ao lado de Tônia Carrero e Adolfo Celi, a Companhia Tônia-Celi-Autran. Em 1965 é o ator principal de *Liberdade, Liberdade*, de Flávio Rangel e Millôr Fernandes, montagem que se torna emblemática no enfrentamento à ditadura

Eldorado é um país imaginário localizado na Zona Tropical, dotado de rica fauna e flora, vegetação variada, com destaque para a exuberância da Mata Atlântica, e de clima quente e úmido, aspecto físico semelhante ao das nações latino-americanas. *Eldorado* é o primeiro personagem apresentado em *Terra em transe*, nas palavras de Glauber, “é o certão (sic) por detrás das alvas cartas arquitetais” (Rocha apud Gerber, 1982, p. 236), afinal, se o *Sertão* foi a terra do sol, *Eldorado* seria a terra do transe.

A terra agora se chamava Eldorado. E sobre esta terra não havia os traumas do golpe de abril: sobre esta terra havia um trauma muito maior, o trauma dos cinco séculos gerados pela fome, uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência. Era o começo de uma filosofia do subdesenvolvimento (Glauber Rocha apud Gerber, 1982, p. 240).

A terra do sol e *a terra do transe* são territórios da fome, concebidos cinematograficamente à luz da filosofia do subdesenvolvimento, pensamento que sustenta ideologicamente a forma do subdesenvolvimento, e que em *Terra em transe* possibilita a ampliação do projeto glauberiano de descolonização cultural¹²⁴. Para Arnaldo Carrilho (apud Pierre, 1996), “A poesia de Glauber era *formalmente* estruturada pelo subdesenvolvimento” (p. 243), sendo “o delírio da fome”, o fenômeno do qual parte para dimensionar aquilo que é o nervo da sociedade latina, bem como, de todo o conjunto do mundo subdesenvolvido. O trauma da fome precede o trauma político, “porque

militar, e que lhe rende três anos de sucesso. Um ano depois atua no filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha (Informações coletadas no site: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes>). Acesso em abril de 2016) Certamente que o histórico listado não esgota o número de produções das quais o ator participou, o que fizemos foi um recorte para ilustrar, brevemente, sua fenomenal carreira no mundo das artes cênicas. Para Glauber, Porfírio Diaz só poderia ser interpretado por Paulo Autran, “D. Porfírio Diaz era Paulo Autran (e sem Paulo Autran não era possível fazer o filme)” (apud Gerber, 1982, p. 241).

¹²⁴ Para Ivana Bentes (2002): “É da fome que Glauber parte para chegar a **estetyka do sonho e do transe**, a **estética da violência** e do inconsciente e a uma **ética do intolerável**. Mas a fome, no seu pensamento, sofre uma série de transmutações e torna-se uma metáfora do desejo e do devir revolucionário e também uma “fome de absoluto”, como brada o poeta/guerrilheiro Paulo Martins, no final de *Terra em transe* (1967). Glauber passa da fome ao sonho e ao transe, num movimento habilidoso do pensamento, indicando tanto o conformismo na miséria quanto explorando a carga trágica, mística e potencialmente transformadora da fome e da pobreza, através da fé popular” (Destaque da autora).

nosso subdesenvolvimento (...) é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme" (Rocha, 1981, p. 140). O delírio da fome nasce do que Glauber chama de "cultura da fome, minando suas próprias estruturas" (Estética da Fome, apud Pierre, 1996, p. 128), com a finalidade de, no limite dessa tradição, superá-la por meio da violência. À violência não se deve entender somente uma ação direta, como no caso dos cangaceiros e sua efetiva resistência armada. Para além da violência física, Glauber propõe a violência psíquica, ou seja, violar os sentidos, forjar a sensação do horror, na intenção de provocar o choque, pois o colonizador não conhece a fome, "Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde *nem sempre a razão falou mais alto*" (idem) (Destaque meu).

Eldorado é a terra do transe, onde a fome gera o delírio e a beleza natural não compensa a miséria cultural, como nos informa a poesia do personagem central da trama, Paulo Martins, "Quando a beleza é superada pela realidade. Quando perdermos nossa pureza nestes jardins de males tropicais. Quando no meio de tantos anêmicos, respiramos o mesmo bafo de vermes em tantos poros animais". Na primeira sequência do filme, do mar até a costa, nos é apresentada uma panorâmica do território eldorenho. O Ponto de Candomblé *Xirê Ewá-Ketu* reforça a informação de que a terra à vista não possui ainda traços de modernidade, tais como, os suntuosos arranha-céus de *New York*, ou a arquitetura napoleônica dos Arcos do Triunfo em *Paris* ou a histórica e cosmopolita *Berlim*. Ao contrário, trata-se de um lugar ainda não penetrado pelo desenvolvimentismo, que logrou o *status* do progresso às localidades urbanizadas.

A ligação estabelecida entre a paisagem natural e a canção de origem Yorubá notifica que se trata de uma nação arcaica em relação às nações modernas e dotada de influência da cultura africana. O som do atabaque se alterna com as vozes femininas que entoam o ponto na língua original, sendo sua letra uma oração ao Orixá feminino do *Rio Ewá*, cultuado pela nação *Ketu*, tribo Yorubá que manteve sua cultura arraigada entre os brasileiros. O hino à divindade revela os traços e uma ontologia arcaica, num chamado por proteção,

“Senhora das Brumas, dissipe as nuvens dos meus caminhos. Óh, poderosa princesa, invoque as forças do vento ao meu favor. Que a chuva me cubra de prosperidade. Que a sua coroa cubra o meu destino”.

O prelúdio apresenta-se como um clamor em versos de oração, antecipando a solicitação de amparo frente ao desequilíbrio gerado pela desproteção. O ponto nos insere na dor dos desassistidos que, lançados à própria sorte na terra desconhecida, suplicam pelo amparo espiritual, na esperança de que as desventuras, inscritas no legado colonial, magicamente de esvaiam.

A ideia parece ser a de instituir durante os 110 minutos do filme, uma estética da instabilidade, associando a sensação do *transe* à denúncia do corrosivo subdesenvolvimento legado aos povos colonizados, referente, pois, ao que “existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina” (Rocha, 1981, p. 140). Novamente a poesia de Paulo Martins metaforiza a podridão de *Eldorado*: “Um inferno Eldorado¹²⁵. E eu o seguindo sempre, me perdendo sem nada para fazer nestes dias inúteis em Eldorado”. As lamentações do poeta exprimem a vontade de modernidade, uma necessidade de aceleração da história, paralisada pela inércia característica das sociedades arcaicas. Não somente Paulo Martins almeja a efetivação do processo civilizatório para *Eldorado*, ele representa o sentimento de baixa estima da sociedade colonizada, que sente vergonha de suas raízes, preferindo negá-las, pois modernizar-se significa parecer-se com o conquistador europeu. Assim, o desejo por modernização equivale ao desejo de embranquecer a pele e as

¹²⁵ Quanto ao exemplo da colônia lusitana na América e sua alusão à sucursal do capeta, Laura de Melo e Souza (1996) nos ajuda com a análise de fontes históricas que conferem ao Brasil as características de uma terra infernal, tais como as palavras do Frei Vicente do Salvador “esta porção imatura da Terra”, espaço referente ao âmbito das possessões demoníacas. “O Brasil colônia portuguesa, nascia assim sob o signo do Demo. (...) Mas o domínio infernal não era a única possibilidade [na visão do Frei Vicente do Salvador]. O primeiro movimento – o de Pedro Álvares – se fez no sentido do céu: a este acoplar-se-ia a colônia, não fossem os esforços do bem sucedidos de Lúcifer, pondo tudo a perder. O texto de nosso primeiro historiador é extraordinário justamente por dar conta da complexidade subjacente às duas possibilidades: enxergar-se a colônia como domínio de Deus – como Paraíso – ou do Diabo – como Inferno. Para Frei Vicente, o demônio levou a melhor: o Brasil foi o nome que vingou, e o frade lamenta que se tenha esquecido a outra [Terra de Santa Cruz] designação muito mais virtuosa e conforme os princípios salvacionistas da brava gente lusa” (p. 28) (colchetes meus).

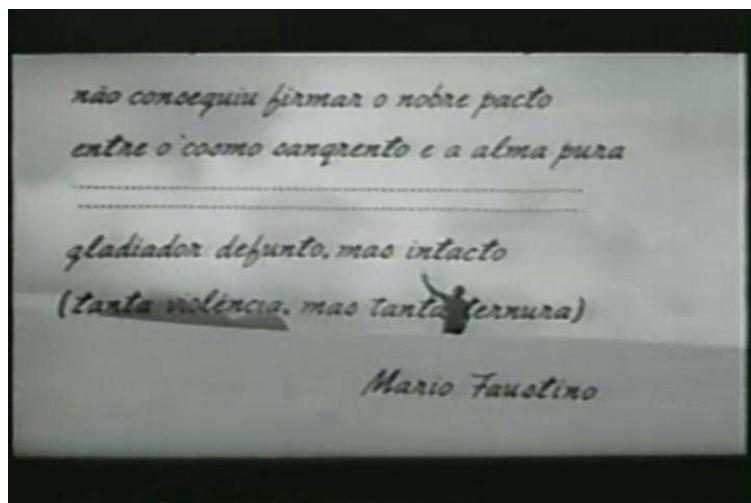
ideias, como vimos dos episódios de sacrifícios relatados na análise de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Paulo Martins é o personagem escolhido para conduzir a narrativa, interpretado por Jardel Filho¹²⁶. Ele se divide não somente entre a carreira de artista-poeta e intelectual-jornalista, mas também em relação a qual lado apoiar politicamente, além de sua indecisão no que condiz a sua vida amorosa nas relações que alimenta com Sílvia, representada por Danuza Leão (que no roteiro aparece como modelo e não atriz), e Sara, personagem agraciada com a sóbria intensidade de Glauce Rocha¹²⁷. A oscilação permanente do protagonista, sua expressão poética do desespero, do abandono e da dor, mais parece uma oração, como num apelo a um Deus que se esqueceu daquele país perdido nos trópicos.

¹²⁶ Jardel Filho nasceu em São Paulo, em 24 de julho de 1927. De uma família tradicional de artistas, era filho do empresário teatral Jardel Jércolis e da atriz Lódia Silva. Estreou como ator profissional, ainda com o nome artístico de Jardel Jércolis Filho, em 1947, na companhia Os Comediantes, sob a direção de Zbigniew Ziembinski. Sua primeira atuação foi na peça *Desejo*, de Eugene O'Neill. Em 1954, em São Paulo, fez parte do elenco do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Jardel Filho atuou em clássicos do Cinema Novo brasileiro. Fez o jornalista Paulo Martins em *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e foi o Venceslau Pietro Pietra em *Macunaíma* (1969), adaptado por Joaquim Pedro de Andrade da obra de Mário de Andrade. A título de curiosidade Jardel Filho foi casado com a atriz Glauce Rocha, que em Terra em transe, interpreta a personagem Sara. (Informações coletadas no site: <http://memoriaglobo.globo.com>, acesso em abril de 2016). Outro fato que cabe destacar, foi a relutância inicial de Glauber na escolha do ator para interpretar o poeta Paulo Martins, papel desde sempre destinado à Geraldo Del Rey, “Eu resistia à ideia de colocar Jardel porque achava o Jardel muito forte para o papel. E nunca tinha visto o Jardel pessoalmente, a não ser de longe. E até então tinha pensado num personagem mais frágil, mais próximo do tipo Alain Delon – Geraldo Del Rey. (...) [Glauber então vai] “ao arquivo de jornal, vejo mil fotos de atores, descubro um ator com uma expressão genial, grito para o Zelito [Viana]: - Este é o Paulo” (Glauber apud Gerber, 1982, p. 242).

¹²⁷Glauce EldéIlgenfritz Corrêa de Araújo Rocha (Campo Grande MT 1933 - São Paulo SP 1971). Atriz. Musa dos anos 60 por seu estilo e personagens que interpreta no teatro, no cinema e na televisão, Glauce Rocha atravessa duas gerações de criadores. Trabalha sob a direção dos renovadores dos anos 40 e 50 - Ziembinski, Flaminio Bollini, Adolfo Celi - e se engaja no projeto dos novos encenadores - Ademar Guerra, Antunes Filho, Antônio Abujamra, Fauzi Arap. Com forte consistência intelectual, a profissão de atriz não lhe supre inteiramente, levando-a a desenvolver a direção, a produção, a dramaturgia e a crítica em sua vida artística. (Informações coletadas do site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>, acesso em abril de 2016). Glauce Rocha, também não foi escolhida de primeira, como fora Paulo Autran, para interpretar Sara, nas palavras de Glauber: “Fernanda Montenegro, que ia fazer Sara, estava de partida para Porto Alegre (...). Na mesma hora que me decidi por Jardel me lembrei de Glauce Rocha. As pessoas sempre pensavam que Glauce fosse minha irmã e por isto eu tinha uma certa censura em chamar Glauce para um filme. Infantilidade, reação contra sentimentalismo familiar. Mas Glauce era Sara” (apud Gerber, 1982, p. 242).

Paulo não é um religioso como Manuel, o vaqueiro de *Deus e o diabo*, mas faz da poesia sua oração.



(Fotograma 117: Paulo nas dunas)

Como vemos nos versos de Mário Faustino no fotograma acima, o poeta não consegue firmar o pacto entre “o cosmo sangrento”, que entendemos aqui como o território da fome, inoculado pela podridão que corrói as formas, e que por isso mesmo envenena a “alma pura” do guerreiro – “gladiador defunto, mas intacto” – que nem pela violência, nem pela ternura, conseguiu construir uma civilização. Como bem pontuou Glauber, não existe um herói perfeito e positivo em *Terra em transe*, pois apesar da história ser conduzida por meio das situações vividas por Paulo Martins, não há intenção de que, assim como no gênero dramático, o espectador se identifique com este. Para Robert Stam (1976), “Paulo é mais uma *figura política*, (...) do que um personagem tridimensional, com densidade psicológica” (p. 170) (destaque meu), dessa forma, fica mais difícil a idealização do protagonista, que assim como os outros personagens, representam forças políticas e culturais, dificultando uma identificação por parte do expectador. O enredo não se limita à crise existencial de um jornalista de classe média às voltas com as contradições políticas de seu país, o que se verifica é uma recusa à

projeção de um herói nos termos do melodrama hollywoodiano¹²⁸, cabendo ressaltar, então, que o título do filme é “*Terra em transe*, e não *Paulo em transe*” (Stam, 1976, p. 171).

Se, no *Sertão*, é a fé que guia o crente na recorrente bifurcação entre o bem o e mal, ou, como já vimos, um Deus (São Sebastião) e um Diabo (Corisco) que ora são o bem, ora são o mal; em *Eldorado* a fé implica impotência e ingenuidade, “A impotência da fé, a ingenuidade da fé”, e o que norteia o protagonista são seus delírios, tão irracionais quanto a fé do vaqueiro Manuel, e que conduzem a narrativa de modo pendular entre a sacralidade do poder e a profanação da política. No *Sertão*, o bem, além do bem, também é o mal, e vice-versa. Em *Eldorado*, o sagrado e o profano são o par que convive e se acumplicia, sem opositividade.

Segundo Mircea Eliade (2010), sagrado e profano representam necessariamente uma oposição, “o homem toma conhecimento do sagrado porque este se manifesta, se mostra como algo absolutamente diferente do profano” (p. 17), sendo essa manifestação conhecida por *hierofania*, ou seja, a revelação do sagrado, de algo que se mostra e se diferencia dos “objetos que fazem parte de nosso mundo natural, profano” (idem). Ao sagrado, portanto, corresponde aquilo que tem forma, “a oposição sagrado/profano traduz-se muitas vezes como uma oposição entre *real* e *irreal*” (p. 18) (Destaque do autor), revestindo de poder os entes sacralizados, “o sagrado equivale ao poder (...). O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia” (idem). Na terra do transe, o sagrado convive no mesmo espaço e tempo que o profano. Não é permitida uma determinação que configure e delimita uma distinção entre sagrado e profano. Ao

¹²⁸ Robert Stam reflete sobre a crítica de Glauber direcionada à crescente produção de filmes políticos, que o cineasta encara com desconfiança, como vimos na discussão teórica dos capítulos iniciais. A título de exemplo, Stam classifica o filme produzido por Paulo Martins “A biografia de um aventureiro” para derrubar Diaz, como uma crítica ao cinema político: “A ‘Biografia’[de Diaz] é um exemplo de jornalismo militante promovido por uma força política a fim de destruir outra força política. Rocha deve ter sido, provavelmente, incentivado pela esquerda acadêmica a fazer esse tipo de filme – claro, factual e militante”, e como já vimos Glauber na ocasião da visita a Cuba foi pressionado por ativistas como Fernando Gabeira, que lhe sugeriu convidar Jack Palance para fazer o papel de Lamarca.

contrário, o sagrado é profanado e o profano é sacralizado ao longo de todo o filme.

Em *Terra em transe* a hierofania é expressa pelo personagem de Porfírio Diaz, associado aos símbolos sagrados do catolicismo. Ele surge soberano (Fot. 2), em carro aberto, segurando na mão direita um crucifixo e na esquerda uma bandeira negra apoiada em seu braço, bandeira que, na concepção de Stam (1976), corresponde à Inquisição Católica. A figura de Diaz é associada aos símbolos sagrados, como o crucifixo, com a imagem de Cristo pregado na cruz, conhecida por toda a comunidade cristã, sempre recordando ao crente o derramamento de sangue do filho de Deus pelos pecadores. Vemos o símbolo cristão, mas escutamos o mesmo ponto de candomblé da sequência inicial. Cercado por um misticismo sincretizado, Diaz legitima sua glória sem precisar apelar para pactos com o povo. Seu poder é revestido de uma sacralidade, sustentada pela ligação ritualística que estabelece com a simbologia religiosa, legada pela mística cultura colonial.



(Fotograma 118: Porfírio Diaz)

Além do crucifixo, outros símbolos religiosos estão associados ao ditador, inclusive de ordem sacramental como a Eucaristia, na sequência em que Diaz na praia participa ativamente, como sacerdote, do ritual da transubstanciação. A imagem – na verdade, segundo Glauber, se trata de uma visão – que vincula o personagem Diaz ao sacramento, aparece desde a primeira versão do roteiro de *Terra em transe*, que seria gravado em Brasília,

A imagem de Brasília nas brumas da manhã, dois vaqueiros que despertavam ao ruído dos helicópteros. Em seguida uma esquadrilha de aviões a jato, um desfile militar, uma boiada, uma tribo de Xavantes, uma fila de carros abertos ornamentados com as várias Rainhas das Belezas e das Riquezas das Américas. E em outro carro, negro e longo, a figura macerada de D. Porfírio Diaz que acenava para as multidões. Diante de um palanque armado em frente ao palácio da Alvorada, *D. Porfírio Diaz recebia a Hóstia Sagrada*, dominava o mundo com seu mudo olhar, abria os braços e conclamava o povo a conquista do futuro (Rocha apud Gerber, 1982, p. 237) (destaque meu).

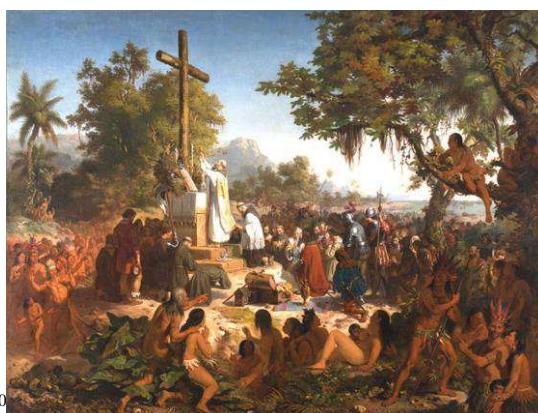
Glauber não conseguiu reunir recursos para efetivar sua superprodução, e o roteiro sofreu inúmeras alterações até se adequar ao orçamento e aos imprevistos de produção. Transferido de Brasília para a praia de *Eldorado*, o sacramentado ditador Porfírio Diaz realiza sua cerimônia de posse para o cargo de senador, cercado de alegorias associadas ao imaginário colonialista, como o colonizador português, na pele do carnavalesco Clóvis Bornay¹²⁹ (Fot. 119), vestido de fantasia de Escola de Samba, que colocamos ao lado da alegoria do *índio* (Fot. 120) também fantasiado.



(Fotogramas 119 e 120: o conquistador português e o índio)

¹²⁹ “Clóvis Bornayem 1937, ajudou a organizar o primeiro baile à fantasia do Theatro Municipal. O concurso, inspirado nos bailes de máscaras de Veneza, foi vencido por ele, que vestiu uma criação própria inspirada nos trajes dos príncipes hindus. (...) Museólogo de profissão, trabalhou durante 42 anos no Museu Histórico Nacional, onde chegou a chefe da Divisão Artística e Literária. A partir dos anos de 60, começou também a apresentar suas fantasias nos desfiles das escolas de samba. Também foi carnavalesco do Salgueiro (1966), Unidos de Lucas (1967, 1968, 1969), Mocidade Independente (1972 e 1973), Unidos da Tijuca (1973) e da Portela (1969 e 1970), tendo trabalhado em alguns anos para mais de uma escola. E foi com o enredo “Lendas e mistérios da Amazônia” que a Portela sagrou-se campeã em 1970”. Informações coletadas no acervo Globo, site: <http://acervo.oglobo.globo.com>, acesso em Março de 2016.

O papel de colonizador coube a um dos ícones do carnaval brasileiro, conhecido pela criação, confecção e apresentação de fantasias de carnaval. Glauber se aproveitou dessa figura da tradição do carnaval, já cristalizada no imaginário dos brasileiros, para representar o colonizador, vinculando-o ao luxo expresso literalmente pela alegoria, ostentação confirmada na tomada em que a câmera aproxima-se lentamente do personagem, num *close* que revela a face da soberba. O índio, também fantasiado, confere uma equidade em relação ao conquistador, no entanto, seu olhar é de submissão, ele acompanha *Diaz* que vem da direção do mar, segurando a bandeira negra e participa da cerimônia como coadjuvante. O personagem que representa as nações autóctones da época da conquista da América, expressa passividade, assim como no quadro *A primeira missa no Brasil*, de Vitor Meirelles, em 1861¹³⁰, no qual os índios assistem a consolidação da conquista europeia, no cenário projetado na tela, onde a cruz ganha centralidade, os sacerdotes e conquistadores formam o primeiro círculo do entorno, e,



130

(Figura 1)



(Figura 2)

O quadro (figura 1) foi inspirado na leitura da carta de Pero Vaz de Caminha, escrita ao rei de Portugal, na ocasião da conquista em 1500. “Vem de Araújo Porto-Alegre a sugestão do tema. Interessado em obter total apoio do governo para o estabelecimento de bases duradouras capazes de promover o desenvolvimento das Belas-Artes no país, Porto-Alegre defende a representação de temas voltados à exaltação do nacional. Depositando grande esperança em Victor Meirelles, a ele escreve em 1859: “Leia cinco vezes o Caminha, que fará cousa digna de si e do país”. (...) “Lê Caminha, ó artista, marcha à glória”. Já que o céu te chama Vitor na terra. Lê Caminha, pinta e então caminha”. Na carta seguinte, insiste: “Na minha última carta lhe recomendei muito a leitura da carta de Pero Vaz de Caminha, que veio com Cabral na ocasião da descoberta. Ela o inspirará” (Couto, 2008, p. 162). É relevante ressaltar que Humberto Mauro no filme “Descobrimento do Brasil”, de 1937, também faz referência a *Primeira Missa*, e recorre à iconografia produzida pelo artista patrocinado pelo Império, como vemos na figura 2.

nas margens da tela, localiza-se a massa de indígenas, que contempla o ritual, ainda que desprovidos de recursos discursivos para interpretar o ato.

Como é sabido, o ponto culminante de toda missa é a ritualização do sacramento da Eucaristia, em que, segundo a tradição católica se efetua o fenômeno da transubstanciação, no qual o pão se transforma na carne e o vinho no sangue de Jesus Cristo. Segundo a mesma tradição, por sacramento, de modo geral, entende-se: “um sinal externo e visível ordenado por Cristo, que estabelece e promete bênçãos internas e espirituais” (Lopes e Fernandes, 2008, p. 101). O sacramento da Eucaristia é tematizado por Glauber em *Terra em transe*, que retoma a ideia do sacrifício, e, por conseguinte, a crença no derramamento de sangue com a finalidade da salvação. Concebida no contexto da Idade Média, a doutrina da eucaristia visa à atualização do sacrifício de Cristo, por meio do fenômeno da transubstanciação¹³¹. No IV Concílio de Latrão, em 1215, foi referendada a doutrina da transubstanciação¹³², e em 1563, em resposta à Reforma Protestante, no Concílio de Trento a doutrina é reafirmada¹³³.

Além do conquistador português e do nativo, vemos também a figura do sacerdote, que não está fantasiado e também acompanha Diaz

¹³¹ Quem estabelece a doutrina são clérigos do medievo, tais como: Ambrósio de Milão: *a transubstanciação ocorre no momento da consagração, quando o pão e o vinho são transformados literalmente no corpo e no sangue de Cristo*; Inácio de Antioquia; *A Eucaristia é a carne de nosso Salvador Jesus Cristo*; Justino de Roma: *É o sangue e a carne daquele mesmo Jesus encarnado* (Lopes e Fernandes, 2008).

¹³² O seguinte trecho citado encontra-se no primeiro capítulo (Da fé católica) do documento “E uma só é a Igreja universal dos fiéis [...] e nela o mesmo sacerdote é sacrifício, Jesus Cristo, cujo corpo e sangue se contém [sic] verdadeiramente no sacramento do altar sob as espécies do pão e vinho, depois de transubstanciados, por virtude divina, o pão no corpo e o vinho no sangue, a fim de que, para completar o mistério da unidade, recebamos nós o que é seu o que Ele recebeu do que é nosso”, In: Revista CIÊNCIAS DA RELIGIÃO – HISTÓRIA E SOCIEDADE, Volume 6, N. 2, 2008, p. 102, Artigo: SANTA CEIA: UMA DAS MAIS SIGNIFICATIVAS CONTROVÉRSIAS, autores: Edson Pereira Lopes & Janniere Villaça da Cunha Fernandes.

¹³³ O seguinte trecho citado encontra-se na sessão XIII da documentação do Concílio: “Jesus Cristo está verdadeira, real e substancialmente presente no santo sacramento. [...] podemos não saber explicar como, mas podemos conceber da possibilidade da Sua substancial e sacramental presença em vários lugares simultaneamente. Pelas palavras da consagração, a substância inteira do pão e do vinho é transformada no corpo e no sangue de Cristo. [...] Os efeitos principais do sacramento são: aumento da graça santificadora, graças especiais e reais, remissão de pecados veniais, preservação de pecado grave (mortal) e a confiante esperança da salvação eterna” (Idem).

que vem desde o mar (Fot. 121). O conquistador do passado espera a chegada do conquistador do presente, escoltado pela raça dominada e pelo clérigo, seu cúmplice na empreitada pelo poder (Fot. 122).

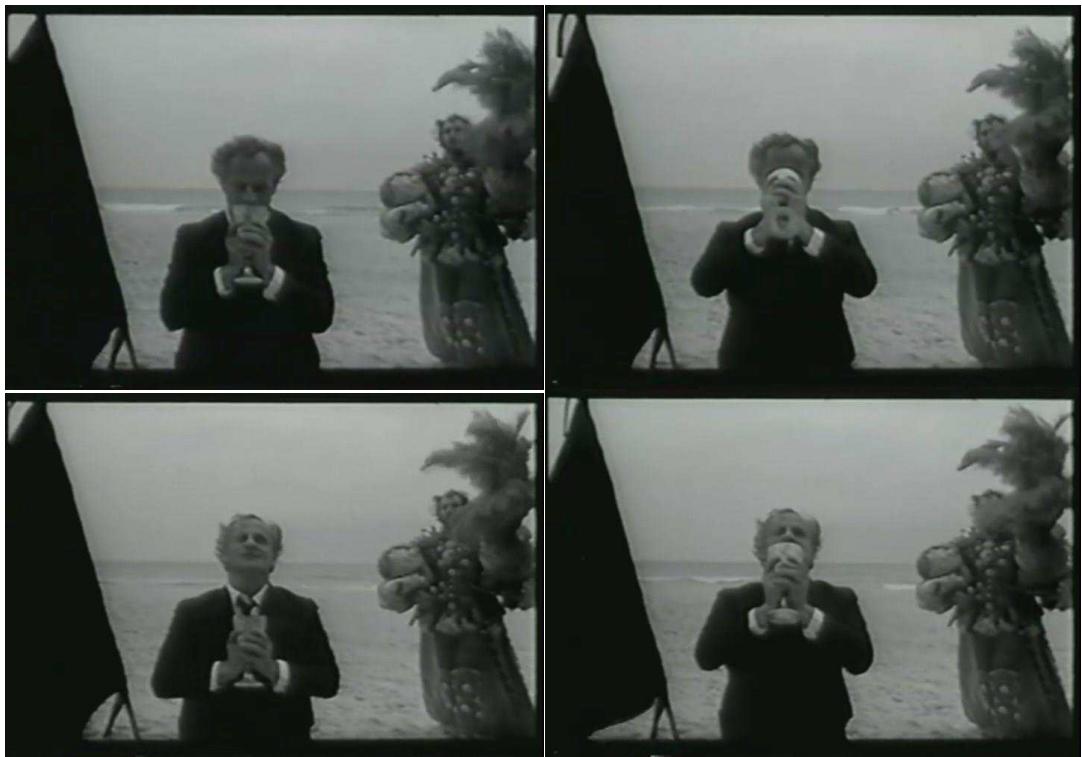


(Fotogramas 121 e 122: Missa na praia)

Na sequência ilustrada pelos fotogramas abaixo (Fot. 124, 125, 126), a encenação da Eucaristia é protagonizada por Diaz, que segura o cálice e bebe o vinho transsubstanciado. De acordo com os princípios da tradição cristã, somente ao clero é permitida a consagração da hóstia para os fins eucarísticos, entretanto é Dom Diaz quem parece habilitado a presidir o rito. O ditador consolida seu poder por meio do ritual, alcançando a sacralidade via eucaristia, sendo o sangue do povo o objeto de sua hierofania, nas palavras de Diaz: “O sangue dos vermes! Lavamos nossa alma, purificamos o mundo!”.

Em correspondência com Cacá Diegues, em 1973, Glauber revela sua fascinação pelo ritual do sangue praticado pelos dominadores fascistas,

(...) o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem o prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sadomasoquismo, a infinita ternura que há no crime. Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis. (...) Paulo Martins faz o possível para destruir Diaz, mas quem triunfa é Diaz, o fascismo esplendoroso (Rocha, 1997, p. 457).



(Fotogramas: 123, 124, 125, 126: ritual da Eucaristia)

Glauber projeta em *Terra em transe* seu interesse pela força dos conquistadores, cabendo a Dom Diaz a tarefa de instrumentalização dos símbolos sagrados, consequentemente, consolidando seu poder. Em seu discurso, na sequência que sucede a missa na praia, ele se compara a Cristo e concebe sua liderança como um sacerdócio,

O que eu não posso explicar aos meus inimigos são as razões que me levaram a abandonar o exercício da solidão pelo sacerdócio da vida pública! Mas também nem Cristo pode explicar a não ser com a própria vida. Assim, eu responderia aos meus inimigos que Cristo deu a vida pelo povo quando os exploradores do povo quiseram que ele compactuasse com a exploração do próprio povo! Morreu mas não traiu! Eu morrerei sem trair, proclamando a grandeza do Homem, da Natureza, de Deus! (RTM, 1985)

A face totalitária impressa no personagem Porfírio Diaz representa as forças conservadoras, empenhadas na tarefa de manter o *status quo*, apelando por recursos espúrios, traições que sustentam o jogo do poder, suborno de forças internas estratégicas e o apoio de forças externas que

preservam as “estruturas de dependência”¹³⁴. Logo, caberia a Diaz a representação do profano, mas ao contrário, a eficácia de seu ritual eucarístico o associa à fundação da cosmologia colonial. A força do ditador, mais do que sua habilidade no controle jogo político – quando tenta seduzir Paulo Martins ou quando convence Julio Fuentes a traír Felipe Vieira – vem de sua capacidade em se associar aos símbolos que garantiram a realização da dominação na ocasião da conquista.

Sacralizar equivaleria a modernizar e a embranquecer. Exemplificando, quando *Diaz* vocifera: “Aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização!” Constatamos a intensidade de sua vontade em forçar o ingresso de *Eldorado* no rol das nações civilizadas, investindo seu poder de uma legitimidade garantida pela relação que estabelece com as origens coloniais. Assim sendo, as histéricas tradições primitivas deveriam ser subjugadas, estabelecendo-se à hierarquia de mando, na qual negros e índios devessem se tornar brancos, tendo que, necessariamente, abandonar suas crenças e modos de vida para adotar a religião cristã e o modo de vida moderno, tornando-se homens civilizados.

Diaz possui a força do líder com o qual Paulo Martins sempre se inspirou “Diaz meu Deus da juventude”, ao contrário do governador de Alecrim, Felipe Vieira, interpretado na competência de José Lewgoy¹³⁵,

¹³⁴ Para Octávio Ianni, na obra *Imperialismo na América Latina* (1974), “Ao focalizar o problema da **dependência estrutural**, que caracteriza a essência das sociedades latino-americanas, é conveniente retomar a perspectiva histórica, de longa duração. Nessa perspectiva, verifica-se que as nações da América Latina são histórica e constitutivamente dependentes. Em primeiro lugar elas foram criadas como colônias, pelas metrópoles europeias surgidas com a expansão do mercantilismo. Neste sentido, conforme revelam os estudos sobre o período colonial latino-americano, nestas sociedades todas as instituições (econômicas, políticas, jurídicas, educacionais, militares, religiosas) organizaram-se de modo a atender às exigências do próprio funcionamento e expansão do colonialismo mercantilista” (Ianni, 1974, p. 125) (destaque meu). Para reforçar seu argumento Ianni (1974), convoca Caio Prado Júnior (1949), no seu clássico estudo *História Econômica do Brasil*: “No seu conjunto, e vista no plano mundial e internacional, a colonização dos trópicos toma aspecto de uma vasta empresa comercial, mais complexa que a antiga feitoria, mas sempre com o mesmo caráter que ela, destinada a explorar os recursos naturais de um território virgem em proveito do comércio europeu” (apud Ianni, 1974, p. 125).

¹³⁵ Filho de uma americana e um russo, caçula de uma família de oito irmãos, nasceu no dia 16 de novembro de 1920, em Veranópolis, no Rio Grande do Sul. Lewgoy

considerado fraco pelo poeta/jornalista. O fato é que na ocasião da nomeação de Diaz para o Senado, Paulo decide seguir seus próprios caminhos, rompendo assim a aliança que tinha com seu padrinho, que inclusive lhe oferece todas as chances de ingressar na carreira política. O poeta atende ao chamado do destino, pois sua ruptura com Diaz não se deve a nenhum acontecimento específico, e resolve retornar para a atividade jornalística, no *Jornal Aurora Livre*. Ele deseja instrumentalizar a poesia para assuntos mais sérios, em conversa com Diaz: “Se eu continuasse a minha poesia, eu mesmo, uma poesia nova... se eu pudesse escrever falando de coisas mais sérias”, e Diaz lhe interrompe: “Ideias políticas? Somos radicais e extremistas na juventude”. Para Diaz – que representa o conservadorismo e paradoxalmente se pensa como legítimo representante da civilização moderna – debater sobre teoria política, querer projetar um futuro a partir de novas ideias, significa ser radical e extremista, e isso se dá em uma fase da vida em que não há maturidade, vinculando assim a ação de questionar ao ímpeto juvenil, desqualificando, portanto, a atividade crítica. A questão é que por mais que Diaz se associe à tradição colonial, ele precisa construir uma retórica do progresso, já que os novos colonizadores determinaram essa tarefa, que no filme seria o projeto desenvolvimentista proposto pela *Explint*, que tornaria possível o sonho eldorenho de se tornar uma nação do futuro.

Já de volta ao jornal, Paulo recebe a visita de Sara, que lhe mostra fotos de crianças desnutridas, o que reforça o apelo de Glauber às condições sociais impostas à população dos países subdesenvolvidos. Sara é a personagem que representa os intelectuais engajados, que optam pela via legalista, filiando-se aos partidos de esquerda, na intenção promover mudanças ao modo institucional, dentro das regras do jogo

morreu aos 84 anos, em 10 de fevereiro de 2003. Trabalhou em mais de 30 novelas e cerca de cem longas-metragens, com diretores como Glauber Rocha e o alemão Werner Herzog (Informações coletadas no site: <http://memoriaglobo.globo.com>, acesso em abril de 2016). Dentre os atores de *Terra em transe*, José Lewgoy foi um dos poucos disponíveis, desde os primeiros testes de seleção, sem maiores percalços, “somente José Lewgoy, que ia fazer D. Felipe Vieira, estava posto. (...) foi convidado depois da eliminação de outros candidatos, não porque os outros não servissem, mas porque o personagem foi modificado” (Glauber apud Gerber, 1982, p. 243).

democrático. Paulo chega à conclusão de que a saída é encontrar um líder, “precisamos de um líder”. Ele, que já tinha um líder forte e o abandonou, leva para a reunião com Felipe Vieira a expectativa de um líder nos moldes do totalitarismo de Diaz. Entretanto, o que encontra é um político demagogo, que se apoia na desgraça da ignorância do povo para promover sua ascensão ao cargo de governador. A fraqueza de Vieira é notória desde o início da película, quando somos lançados para dentro do transe representado na factualidade do golpe, ou seja, o trauma político é passivamente aceito pelo resignado político.

Trata-se da materialização em imagem e som de um fato imprevisto, que toma de súbito sujeitos que vislumbravam outros horizontes, que alimentavam expectativas de dias melhores, e que num rompante do destino percebem-se perplexos. O golpe é o evento político materializado na sensação do *transe*, fenômeno também revelado na experiência de Paulo Martins e construído com base nos elementos da linguagem cinematográfica. O golpe simboliza o *transe* que *Eldorado* – a *Terra* – sofre, como um abalo de natureza cultural, promovido por uma carga de tensão que explode com a morte do poeta e o triunfo do ditador. Todavia, não se pode dotar a explosão de uma capacidade de síntese capaz de neutralizar os dois lados, alcançando um denominador comum. Ao contrário, com ou sem a morte do poeta, a instituição do mandonismo de traço autoritário persiste nas *Terras do transe*, nos *Eldorados*, nos *Brasis*. O filme expõe a dificuldade de racionalização das estruturas políticas das nações subdesenvolvidas, bem como, da ausência de um movimento histórico capaz de dar efetividade à revolução política e social nos termos modernos. Nas palavras de Glauber, *Terra em transe* é “uma parábola sobre a crise ideológica e política na América Latina, onde os valores se entrechocam *sem encontrar o caminho válido* e consequente: a luta revolucionária” (idem) (destaque meu).

Ainda que o modelo político proposto por Vieira representasse uma alternativa ao poder de Diaz, ao final, a revolução nunca acontece. Pois não há movimento dialético, visto que o negativo não tem força para barrar a atualização dos rituais encabeçados pelo sacerdote sacramentado. Apesar de existir além de Vieira, outras figuras da

resistência, tais como, Paulo, Sara, os camponeses, os operários e os estudantes, que intentam na medida de suas forças empreenderem o movimento da história. Se a resistência se efetivasse, Diaz seria a forma arcaica de governo despótico, que deveria ser substituída pelo governo democrático de Vieira, mais encaixado nos cânones do sistema republicano moderno. O disparate político da *terra do transe* é a instituição histórica do golpe, que na ânsia pela instauração da civilização, antecipando forçosamente a modernidade, atualiza o regime de mando que traz à tona, sempre que necessário, o poder sacramentado das origens.

Os envolvidos nessa conjuntura esboçam um sentimento de apatia, numa impossibilidade de reação mediante o acontecimento central da trama, desde o principal golpeado – o governador Felipe Vieira – até seus subalternos, das mais variadas hierarquias do jogo político em questão. Na sequência inicial, após o prelúdio com a vista aérea de Eldorado e o ponto de candomblé, instaura-se um clima de crise, como numa espécie de sinestesia do abalo, na qual o que se vê é explicado pelo que se escuta, e vice-versa, gerando uma sensação de tremor causada pela câmera na mão¹³⁶. O que se vê são tomadas curtas que nos dão informações sobre a reunião que acontece no terraço do Palácio do Governo de Alecrim (uma província de Eldorado), dos personagens que compõem o núcleo do governador *Felipe Vieira*. São eles: *Sara*, o *capitão* (Mário Lago¹³⁷), os estudantes militantes *Aldo* (Francisco

¹³⁶O lema do Cinema Novo “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” não teria sido o mesmo sem **Dib Lufti**, cameraman e diretor de fotografia. Ele soube dar forma a ideias de diretores como Nelson Pereira dos Santos, com quem fez, entre outros, *Fome de amor* (1968) e *Azyllo muito louco* (1970), ambos premiados com o *Candango de Melhor Fotografia* no Festival de Brasília, Arnaldo Jabor, para quem fotografou *A Opinião Pública* (1967), *O casamento* (1975) e *Tudo bem* (1978), também premiado em Brasília. E Ruy Guerra, em *Os deuses e os mortos* (1970), também premiado em Brasília. Graças a sua habilidade com a câmera na mão foi chamado por Glauber Rocha para operar a câmera de *Terra em transe* (1967) (informações coletadas no site: <http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br>, acesso em abril de 2016).

¹³⁷ Em sua longa e muito bem vivida trajetória, Mário Lago fez de tudo muito e assistiu à História do Brasil do século XX na primeira fila – quando não foi um dos seus protagonistas. Compositor, letrista, ator, poeta, radialista, jornalista e escritor, realizou a proeza de alcançar, ao mesmo tempo, o reconhecimento popular e o da crítica especializada em praticamente todas as atividades que exerceu. Um exemplo: além de ser querido pelo público, o Atílio Souza de *O Casarão* (1976), novela de Lauro César Muniz, rendeu-lhe o prêmio de Melhor Ator da Associação Paulista de

Milani¹³⁸) e *Marinho* (Échio Reis), o *padre* (Jofre Soares), o *segurança* (Maurício do Vale¹³⁹), o sindicalista *Jerônimo* (José Marinho) e *Paulo Martins*; e o que se escuta é um emaranhado de sons sobrepostos, desde os tambores de banda militar, passando por um burburinho de vozes entrecruzadas, como uma nervosa discussão, até a saturação desta balbúrdia, seguida de um som de violino, quando o governador aceita a derrota, e se submete ao golpe.

O cenário é de uma atmosfera desestabilizada, o lugar onde as consciências se encontram em *transe*, disparado por um acontecimento histórico que atualiza uma memória num presente específico, um instante-já registrado na *mise-en-scène* de Glauber Rocha. No último fotograma da sequência abaixo, percebemos a angústia do governador, a

Críticos de Arte (APCA). Canção até hoje lembrada nas rodas de samba, *Ai que Saudades da Amélia*, parceria com Ataulfo Alves, também é considerada um dos maiores clássicos da música brasileira. Mário Lago nasceu no Rio de Janeiro, em 26 de novembro de 1911, na Rua do Resende, e morreu em 30 de maio de 2002. Filho único do maestro e violinista Antônio de Pádua Jovita Corrêa do Lago e de Francisca Maria Vicêncio Croccia Lago, formou-se pela Faculdade Nacional de Direito. Mas a vocação artística e a boemia falaram mais alto: “Nasci para ser músico. Meu pai foi maestro de uma companhia lírica que passou pelo Brasil na época da Primeira Guerra”. Da convivência com o avô materno, o italiano Giuseppe Croccia, um músico boêmio e anarquista, vieram as inclinações políticas. “Eu nasci inconformado. Sou rebelde por vocação” (informações coletadas no site: memoriaglobo.globo.com, acesso em abril de 2016). O mais interessante é ver o papel de militar que Glauber designa para Mário Lago, personagem este que no filme *Terra em transe*, ao contrário da História, não foi o responsável pela instauração do golpe.

¹³⁸ Apesar de bem conhecido no papel de ator e humorista, Francisco Milani também se tornou célebre por sua militância política e envolvimento em causas sociais. Militante comunista de longa história, o golpe militar de 1964 forçou Milani a ficar afastado oito anos de sua carreira artística, trabalhando então como caminhoneiro. Só pôde retomar a carreira em 1973. Entre as peças de contestação e reivindicação social, destaca-se o filme “eles não usam Black-tie” (1981). Ainda interessado pela política, Milani chegou a ser eleito vereador no Rio de Janeiro pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro). Em 2000, ele foi vice da candidata Benedita da Silva (PT) nas eleições municipais do Rio de Janeiro quando o vencedor foi o prefeito Cesar Maia (PTB) (informações coletadas no site: <http://www.responsabilidadesocial.com/perfil/francisco-milani>, acesso em abril de 2016). Ao contrário do que informa a matéria, Francisco Milani após o golpe de 1964, ainda atuou em *Terra em transe*, em 1967, e deduzimos que fora escolhido por Glauber para fazer o papel de ativista político, justamente por já representar esse papel na vida real. Não entendemos também porque só é informada sua participação em “Eles não usam blacktie”, como produção artística de cunho político ideológico, mas imaginamos que seja pelo fato da página ter uma identidade com a tradição do partido comunista, bem como de grande parte da esquerda da época, que como veremos aqui na análise de *Terra...* receberam com muitas ressalvas o filme de Glauber.

¹³⁹ Ator escolhido para papéis marcados como o lendário *Antônio das Mortes*, o jagunço matador de cangaceiro, que retorna na pele do segurança do governador, emprestando ao papel coadjuvante sua “capa” de vilão de Western.

imagem do desespero, com as mãos no rosto. Como numa recusa em encarar a gravidade do fato, ele não enxerga alternativa, a não ser render-se, abrindo caminho para a coroação de Diaz. Sara, nessa sequência, ainda não se manifestou verbalmente, mas sua expressão não é muito diferente do governador Vieira. A câmera circula entre os atores, que se espalham pelo largo pátio, transitando a todo instante, compondo e descompondo a roda que se forma no centro do espaço cênico (fot. 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134).





(Fotogramas 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134: O golpe)

Glauber contou nesse filme com um elenco de fazer inveja a qualquer cineasta. Como já abreviamos nas notas, os atores de *Terra em Transe* eram, em sua maioria, oriundos de importantes Companhias Teatrais Brasileiras, possibilitando ao diretor explorar planos fechados mais demorados. Em tais planos, podemos nos deleitar com as expressões faciais altamente informativas a respeito do perfil de cada personagem, que, por sua vez, empresta sua carapaça às alegorias em questão. Percebe-se a propriedade com que os atores tratam o texto, em diálogos caracterizados por uma necessária marcação: o interstício, com segundos de silêncio perturbadores, necessário entre uma fala e outra.

Felipe Vieira dita uma carta a Sara, contendo o reconhecimento da derrota:

A contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse político tão comum àqueles que participam ativamente do processo histórico. Interessado no desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, consumado nosso destino à frente das grandes decisões nacionais. Passamos nosso governo ao Supremo Poder Federal, dentro do princípio da sagrada constituição,

certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes. Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado na sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une. (RTM, 1985)

A tradição epistolar presente à política brasileira é exposta no filme, lembrando que Glauber considerava a carta testamento de Getúlio Vargas nosso maior documento histórico, posto que o mais trágico. “Em sua carta-testamento, Vargas acusou os grupos internacionais de lhe moverem uma campanha subterrânea, juntamente com os grupos nacionais revoltados contra o regime de proteção ao trabalho”¹⁴⁰. O governador de Alecrim foi menos radical que Vargas, renuncia ao cargo preocupado em não desencadear uma guerra, cumprindo religiosamente os princípios constitucionais. Suas características assemelham-se mais ao governo reformista de João Goulart¹⁴¹.

Glauber também se comunicava por cartas, em uma delas, em 1972, pede a Darcy Ribeiro que descreva a personalidade de Jango, sua reação no momento do golpe e se ele tinha um projeto para o Brasil. A resposta do professor foi uma aula de antropologia do poder, valorizando a historicidade como fator determinante de qualquer interpretação. Ele destaca a dificuldade em se traçar o perfil de um homem, sendo ele um homem comum ou um homem público, desvinculado de uma conjuntura, na qual precisa tomar decisões, “o máximo que se pode alcançar neste plano de prospecções biográficas são visões”, sendo impossível estabelecer julgamentos com base em analogias, isto é, comparando

¹⁴⁰ Bandeira, Moniz. **O governo João Goulart**: as lutas sociais no Brasil 1961-64, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977, p. 16. Moniz Bandeira seleciona o trecho da carta que fundamenta a acusação de Vargas, “A lei de lucros extraordinários foi detida no Congresso” – disse: “Contra a justiça da revisão do salário mínimo desencadearam-se os ódios. Quis criar a liberdade nacional na potencialização de nossas riquezas através da Petrobras. Mal esta começa a funcionar, a onda de agitação se avoluma. A Eletrobrás foi obstaculada até o desespero”. Vargas revelou ainda que os lucros das empresas estrangeiras alcançavam até 500% ao ano. E acrescentou que, “nas declarações de valores do que importávamos, existiam fraudes contatadas de mais de 100 milhões de dólares por ano”.

¹⁴¹ De acordo com as conclusões de Moniz Bandeira (1977) é inadequado vincular o governo de Jango ao fenômeno do populismo, “Tal não era o caso de Goulart. Ele não atuava como um demagogo, que entorpecia as massas e as desorganizava, para resguardar o domínio do grande capital, a exemplo do que Jânio Quadros e Ademar de Barros faziam. De acordo com a tipologia de Darcy Ribeiro, era um reformista” (1977, p. 28) (destaque meu).

Jango a outras lideranças de esquerda que lograram em suas trajetórias, tais como, Fidel Castro¹⁴².

Darcy Ribeiro chama atenção para a importância daquela conjuntura (1964) e não necessariamente dos atores, dando centralidade ao fato de que a política janguista foi encarada como revolucionária pelas classes dominantes devido à execução da Reforma Agrária e à lei de Remessas de Lucros, além do fortalecimento de instituições da sociedade civil organizada como as Ligas Camponesas e os Sindicatos. É o que ele chama de contra revolução, provocada pelos interessados em manter “a velha ordem e a velha classe vetustamente histórica”. Na qualidade de um político reformista, como Darcy enfatiza várias vezes, Jango “talvez considerasse sua própria queda menos catastrófica que o desencadeamento e a condução de uma revolução social”. Quanto ao comportamento das esquerdas mediante a situação histórica, considera-as tão ou mais paralisadas quanto o governo¹⁴³. Mesmo sendo escrita após o lançamento do filme, a carta de Darcy nos fornece informação sobre o interesse de Glauber por João Goulart. No filme, alguns traços da personalidade de Jango descritos por Darcy são visualizados na carta de Vieira: “certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes”, temor condizente com o do golpeado na vida real. Entretanto, tanto Darcy Ribeiro, quanto Moniz Bandeira, não aceitam encaixar Jango na categoria de populista, principalmente, porque seu carisma não estaria associado a um comportamento demagógico. Bandeira (1977) recorre a Francisco Weffort para explicar,

¹⁴² “Se a revolução cubana se tivesse frustrado, por algum motivo, e Fidel sobrevivesse a ela, ele teria na conjuntura que se teria cristalizado, um produto dela, tão diferente do que ele é – ou parece ser agora – quanto difere, por exemplo, de Rafael Rodriguez ou de Kruschov, ou de Jango. Nenhum homem poderia ser reduzido a outro, bem sabemos – e aqui reside a singularidade que cada um de nós pode reivindicar –, mas cada um poderia haver sido muitos outros” (carta de Darcy Ribeiro para Glauber Rocha, 1997, p. 440).

¹⁴³ “Em sua imaturidade e alienação, não percebiam que alcançávamos a participação que tínhamos no poder, não por um esforço organizativo e combativo próprio, senão porque uma renúncia havia alçado à presidência um líder vinculado às massas assalariadas urbanas. Em lugar de utilizar a conjuntura eventual para nos estruturarmos como uma alternativa ao poder tradicional, entramos a nos dilacerar mutuamente. Muitos dos principais líderes, achando pouco o esquerdismo de Jango, queriam mais radicalismo. Outros estavam mais atentos ao suposto continuísmo dele que o golpe em marcha” (carta de Darcy Ribeiro para Glauber Rocha, 1997, p. 443).

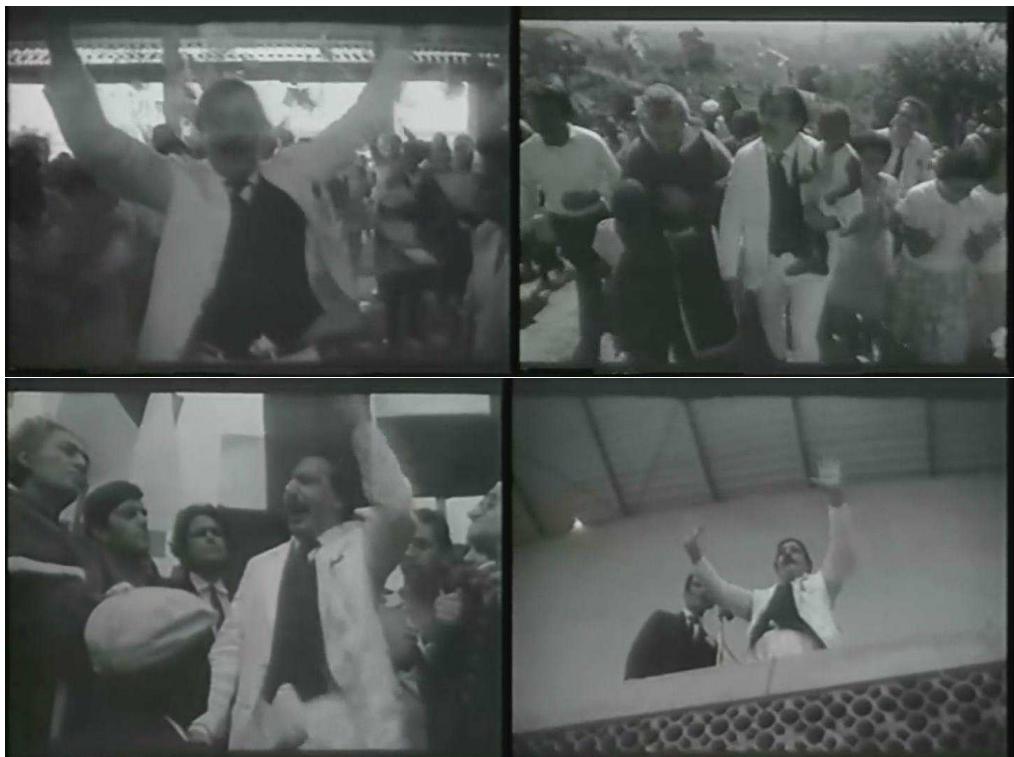
O populismo é um estilo manifestamente individualista, cuja demagogia deita raiz na impotência pequeno-burguesa, implicando, em qualquer de suas formas, uma traição à massa popular. O populismo dilui o sentido das contradições concretas de classe numa fórmula ampla e vaga denominada povo (Weffort apud Bandeira, 1977, p. 27).

Glauber prefere mostrar exatamente o estereótipo do populista, reforçando os traços demagógicos da personalidade do político: “Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado na sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une”. Tal estereótipo é o que salta das imagens de Vieira acompanhado do povo, seus gestos, sua atuação na campanha e empatia conquistada junto às massas. Braços levantados e em movimento, na maior parte das vezes, voz empostada, palavras de conforto e ouvidos atentos aos eleitores, expressos pela ordem dada ao assessor: “Tome nota Marinho, tome nota”. Sem contar o emblemático retrato do político com a criança no colo, no corpo-a-corpo tão comum nas agendas de campanha dos candidatos.

Na sequência de fotogramas abaixo, precisamente no fotograma 24, a câmera projeta o candidato de baixo para cima, recurso inventado pela máquina de propaganda nazista, na criatividade de Leni Riefenstahl¹⁴⁴, que Glauber utiliza-se para dimensionar o poder de seu candidato fictício. Da boca do político brotam as promessas, “Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente! Pois é! Melhores dias é o

¹⁴⁴ A obra prima de Leni Riefenstahl é o documentário *O triunfo da vontade* (1935), no qual é registrado o 6º Congresso do Partido Nazista Alemão. “Pode-se dizer que a *mise-en-scène* do Congresso foi desenhada em conjunto com a produção do filme, tal a perfeição com que se desenrolam as cenas captadas por 36 câmeras. Desde que, como um Deus, Hitler desce dos céus, passando pelas grandiosas cenas de impressionante demonstração de unidade e disciplinas dos membros do Partido Nazista, até cada mínimo detalhe das cenas mais próximas do Führer e seus colaboradores, das crianças perfiladas, das mulheres saudando das janelas. Tudo com um mínimo de narração. Assim como *Nascimento de uma nação* (1915 - D.W. Griffith) representa a demonstração e a síntese do que viria a ser o cinema de ficção e entretenimento, “O triunfo da vontade” é a demonstração e a síntese do que pode um documentário fazer como propaganda (entendida no seu sentido mais amplo) de um homem, um regime, um ideário” (www.mnemosine.com.br, acesso em abril de 2016).

que vai ser!” Ele promete o que não pode cumprir, dá a sua palavra de honra para, depois de eleito, corromper a relação com suas bases.



(Fotogramas 135, 136, 137, 138: Campanha de Felipe Vieira para Governador)

Passada a campanha eleitoral, Vieira vence, torna-se governador e passa a receber a cobrança pelas promessas que fez ao povo. Felício é o camponês que vai até o político e afirma que não deixará suas terras, pois está ali há muito tempo,

É que nossas família chegou nessas terra já tem mais de vinte ano e agente lavrou a terra, plantou nela e as mulher da gente pariu nessas terra. Agora a gente num pode deixar as terra só porque apareceu uns dono num sei daonde trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele...é isso aí que eu queria dizer seu dotô... a gente acredita no sinhô, mas se a justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre, mas não deixa não. (RTM, 1985)

É válido lembrar que antes de ser eleito governador, Vieira conversa com Felício, o que não é propriamente um diálogo, pois o camponês demonstra dificuldade para se expressar, não dispondo de vocabulário para encaminhar sua solicitação junto ao candidato. O Vieira

candidato apresenta-se muito atencioso, todavia, o Vieira governador se coloca em posição de superioridade. Cercado de puxa-sacos, sai do carro e seu assessor, Jerônimo, líder sindical, abre a porta para a autoridade, que também conta com um cordão de isolamento policial, cenário distinto da campanha, na qual se mistura com o povo. Vieira tenta disfarçar sua repulsa pelo povo, mas Paulo não, este despreza as bases. Para ele o povo precisa ser guiado, pois não tem condições intelectuais de participar do jogo político, como nos revela o diálogo de Paulo com Sara, em que o poeta/jornalista critica a fraqueza e o servilismo do camponês Felício: “Bati num pobre camponês porque ele me ameaçou. Poderia ter metido uma enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil. A fraqueza... gente fraca... gente fraca e com medo”.





(Fotogramas: 139, 140, 141, 142, 143, 144: cobrança das promessas de campanha)

Paulo Martins se enfurece com a subserviência de Felício. Na sequência de fotogramas acima, encontramos o camponês com a cabeça abaixada para falar com o governador, além de dizer que acredita no político, ainda que este não demonstre compreensão com o problema exposto. Paulo faz o papel de cão de guarda, descontando suas frustrações no homem que cobra as promessas, Dotô Paulo, “o senhor me prometia”. Enfatizando: o povo cobra as promessas, numa relação de total pessoalidade, que julga estabelecer com seu líder. Em comparação, o líder corresponde assumindo o papel de pai protetor, antes das eleições, entretanto, depois de eleito, a proteção paterna perde espaço para o autoritarismo patriarcal. Após atingindo o objetivo, o pai trata os filhos como bastardos e volta suas atenções para a força política que denomina por “compromissos”. Ora, se o povo, também chamado de bases pelos populistas, é o responsável pela efetividade de seu poder, logo, quando esse pacto é rompido, a relação entre as forças políticas delineadas pelo pacto democrático perde seus contornos. Percebemos isso no filme, por meio do diálogo de Paulo com Vieira, quando recebem a notícia de que o coronel Moreira, dono das terras ocupadas, mandou matar Felício. Paulo exige que Vieira prenda o coronel, mas o governador diz que precisa respeitar os compromissos, decidindo, portanto, romper com as bases:

Vieira: Talvez você tenha razão, mas desta forma é impossível.

Paulo: Qual é a sua forma, me responda, qual é a sua forma?

Vieira: Esperar para ajudar...
Paulo: E agora o que vai fazer?
Vieira: repressão policial. (RTM, 1985)

Paulo pergunta a Vieira pela forma, ele não a tem, mas toma de empréstimo a forma adotada por Diaz, ou seja, a forma que atualiza o poder de mando, por meio da repressão policial, este sim um mecanismo sagrado, institucionalizado desde as origens coloniais, estabelecendo o problema social como um eterno e recorrente caso de polícia. O fato é que a fórmula populista não logra, entra em colapso sempre que as promessas são cobradas pela força política, que garante a eleição. Isto é, o povo, que constitui a maioria nesse caso, acaba se tornando o lado mais enfraquecido, posto que apartado das formas de poder sacralizadas historicamente.

Tanto Vieira quanto Diaz mantêm relações com os compromissos. O populista com os tradicionais coronéis representantes das oligarquias agrárias, como afirma em conversa com Paulo: “Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte da campanha”. Já o ditador tem compromissos com a *Explint* e os cumpre religiosamente. Diaz afirma que Paulo e Vieira não respeitam os pactos e que, uma vez Vieira no poder, o pacto que fizera com Julio Fuentes seria desfeito. Diaz compactua com as forças políticas externas e não rompe o acordo com elas, como disse no discurso de posse para senador, eu morrerei sem trair. Todavia, sua trajetória política é marcada por traições no campo da política interna, como nos informa a reportagem que Paulo fez para expor sua meteórica carreira.

Eis as principais manchetes sobre a vida de Porfírio Diaz:

1920: aparece como líder extremista, apoiando movimentos estudantis. Eleito deputado.

1933: trai o movimento estudantil e apoia a ditadura de Villa Flores. Nomeado secretário de finanças.

1937: trai Villa Flores e apoia a ditadura de Pancho Morales. Nomeado secretário de cultura.

1938: trai Pancho Morales e apoia a ditadura de El Redentor. Nomeado secretário do exterior.

1939: sugere ao governo comprar material bélico das mãos da *Explint*. Lucra um milhão de dólares.

1941/46: Eldorado vai à guerra. Perde 13 mil homens. A Explint financia sua eleição para o senado.

1948/57: o senado depõe El Redentor. Diaz lidera a eleição de Fernandes. Força Fernandes a fazer concessões à Explint.

Eis senhoras e senhores os principais traços deste homem. E hoje sem nunca ter visto o povo, articula a queda de Fernandes, e usa por isso todas as armas que possam o levar ao poder. E para isso ele usará todas as facções e ideias políticas, afirmando hoje as mentiras de ontem, e negando amanhã as verdades de hoje. Eis quem é a imagem da virtude da democracia. Eis que é o pai da pátria.

O *Pai da Pátria* é um político consagrado, pois, apesar da lista de traições, não se verifica a traição à Cia de Exploraciones Internacionales, ao contrário, é quando a *Explint* entra em sua vida que sua carreira deslancha para o Senado. A *Explint – Cia de Exploração Internacional* – simboliza o capital estrangeiro oriundo das nações desenvolvidas, que pretende instalar indústrias em *Eldorado*, na intenção de extrair suas riquezas naturais que servirão de matéria prima. Além disso, usufruir do potencial mercado consumidor que será gerado após a absorção da desqualificada mão de obra operária, que trabalhará para a instalação e manutenção da empresa multinacional. Tudo em troca de forjar a entrada de *Eldorado* na guerra e, consequentemente, satisfazer o capital estrangeiro, servindo de consumidor ao lucrativo mercado bélico. Assim, a sacralidade do poder de *Diaz* não fica comprometida pela carga negativa das traições e golpes dado em seus correligionários, pois seu verdadeiro acordo é com as forças que atualizam as condições de subdesenvolvimento, as forças externas que no passado são representadas pela figura do conquistador português carnavalesco e que, no presente, são referenciadas por meio apenas de um nome, o nome de uma empresa multinacional.

Vieira tenta também sacralizar seu poder, mas só quem consegue isso é *Diaz*, ele é o líder que Paulo sempre idealizou, porque tem a força das origens e controla os instrumentos de atualização delas. É o ditador quem consegue firmar o pacto com o “cosmos sangrento”, o espaço onde a sacralidade é alcançada na repetição das formas de dominação, um

lugar onde a dor e a tristeza tem mais força que a beleza do Éden, como nos informa sempre a poesia de Paulo:

Mar bravio que me envolve neste doce continente. Posso morder a raiz das canas, a folha do fumo. Posso beijar os Deuses. O milagre da minha pele morena-índia. A este esquecimento posso doar minha triste voz latina. Mais triste que a revolta, muito mais. Vomito na calle o ácido dólar. Avançando na praça ente niños sucios, com sus ojos de pajaros cegos. Vejo que de sangue se desenha o Atlântico. (RTM, 1985)

Nesse território, a lassidão em que o poeta/jornalista é lançado, sufoca sua capacidade de reação e revolta, ele segue se entregando aos poucos, no ritmo de seus delírios, desmotivação acentuada ainda mais pela factualidade do golpe, o *transe da terra* que acentua a exposição das fraturas e da dor, tornando cada vez mais distante o sonho da *Revolução*.

O *transe* é o fenômeno político materializado no golpe e sentido nos *delírios* do protagonista, dessa forma, *transe* e *delírio* são expressões que correspondem à forma do subdesenvolvimento, que é também expressa esteticamente pelos efeitos da montagem. Recorre-se à montagem descontínua e à narrativa fragmentada, influenciadas pela “exuberância verbal e visual típica de Orson Welles” (Stam, 1976, p. 175); pelo cinema direto (*verité*) que “se evidencia com a câmera na mão, no som direto e na utilização da luz ambiente” (idem); e pela montagem paralela de Eisenstein, “que se faz sentir nos *faux records* (violações de continuidade ortodoxa que criam uma ruptura para o expectador), na utilização de personagens típicos de diversos grupos sociais, na estilização gráfica, e no emprego de som não sincronizado (idem)” (idem, p. 176). A quebra de continuidade corresponde à necessidade de construção de uma narrativa avessa ao realismo clássico, por entender que a forma do subdesenvolvimento deve tender a uma desfiguração da realidade ao desvelar a “realidade” do subdesenvolvimento. À “forma” é, portanto, fragmentada. Sendo assim, tanto na estética da fome, quanto na estética do transe, o cosmos é coberto pelo sangue que mancha os contornos, impedindo que se projete uma imagem nos termos da arte representativa. A montagem é um

recurso usado na elaboração de uma narrativa caótica, “(...) a narrativa é constantemente desencarrilhada, desconstruída, reelaborada”, que se adequa a uma realidade em que a razão, nem sempre falou mais alto, cujo *transe* simboliza a verdadeira cultura colonizada.

O percurso de *Terra em transe* é entrecortado, como nos confirma o próprio Glauber, trata-se de uma montagem em que todas as ações estão interligadas e acontecem simultaneamente, “as repetições, é uma redundância necessária (...). O filme é simultâneo e não paralelo” (Rocha, 1997, p. 302), classificação que diverge de Robert Stam, porém não invalida a conceituação feita pelo crítico, pois a montagem paralela de Eisenstein serviu de inspiração para Glauber criar sua montagem simultânea. É como se o filme fosse uma sequência só, compartimentada e contada várias vezes de modo diferente, mas enfatizando o acontecimento central: o golpe aplicado por *Diaz*, mancomunado com *Júlio Fuentes*, representante da burguesia nacional, sob o patrocínio da *Explint* (Cia de *Exploraciones Internacionales*), representando o capital estrangeiro. Na interpretação de seu criador, o filme é mais poemático do que ficcional, indicando a escolha por uma estrutura mais livre em termos formais, “cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada sequência procura analisar um aspecto deste tema complexo” (Rocha, 1997, p. 274).

Segundo Robert Stam (1976), Paulo Martins, assim como o defunto Brás Cubas do romance de Machado de Assis, são narradores póstumos, “*Terra em transe* enfatiza suas intenções antirrealistas pela extrema impossibilidade – e aqui desenvolve uma linha já traçada pela literatura brasileira, por Machado de Assis em Brás Cubas (...) – de um narrador póstumo” (p. 176).

Para Bajonas Brito Jr. (2003), a prosa machadiana traz o delírio como um empreendimento metacentífico, ele destaca uma passagem do romance que justifica a opção pelo antimétodo, como então é considerado o delírio:

A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a

imaginação mais vaga, enquanto que o que eu via ali era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo que se passava diante de mim – flagelos e delícias –, desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria e via a miséria agravando a debilidade (Machado de Assis, *Memórias póstumas de Brás Cubas* apud Brito Jr, 2003).

Para Brito Jr. (2003), “o delírio mesmo será estabelecido como um lugar privilegiado de apreensão da realidade” (p. 44), mais especificamente uma realidade em que se observa o disparate da convivência entre polos extremos – flagelos e delícias, glória e miséria, fixação e relâmpago – tendo o delírio uma lógica singular, diferente da lógica científica e filosófica dos ilustrados colonizadores, reproduzida pelos colonizados. Brás Cubas é o autor fictício que propõe “fazer da narrativa de seu próprio delírio uma contribuição à ciência” (Brito Jr, 2003, p. 59), pois, ao contrário do método que promove a adequação da categoria ao ente, o delírio conduz ao nada, posto que não há o movimento de superação dos opostos, mas sim, a experiência do nada, ou ainda, “o delírio é estar fora do absoluto. (...) é o sair da trilha, da senda, do caminho, é o anti-método por excelência” (idem, p. 61). Paulo Martins sente a “fome do absoluto”, numa busca pelo caminho ideal, que dê conta de lhe esclarecer o todo da realidade, ele vaga entre a glória de Diaz, que se apropria dos elementos religiosos para garantir a sacralidade de seu poder; e a miséria de Vieira, amparado pelo discurso demagógico e paternalista que profana o exercício político.

É relevante ressaltar que Diaz alcança a sacralidade do poder (na verdade um falso sagrado, já que o sagrado deveria se opor ao profano) por meio dos rituais, mas ele é também um demagogo, como se constata em seu discurso, nas sequências finais do filme: “A democracia é o exercício da vontade do povo. Nós fomos eleitos pelo povo, logo somos delegados da sua vontade”. Por outro lado, Vieira apresenta-se como o demagogo mor, pela sua identificação com o político populista, mas também se relaciona com elementos religiosos, como a figura do padre, que o acompanha em todas as campanhas e em momentos decisivos como

o golpe. Partindo desse horizonte, na *terra do transe*, assim como na aldeia de Buraquinho, em *Barravento*, na terra do sol, em *Deus e o diabo*, e na localidade de Jardim das Piranhas, em *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, os contrários não se anulam, mas se alternam segundo os dispositivos hierárquicos acionados, desde sempre, nesses territórios da fome. Já que o sagrado corresponde ao real, e o profano, ao irreal, a realidade da cultura da colonização definida por Diaz em suas pomposas cerimônias agrega também o irrealismo de um sonho de modernização que só existe no discurso do ditador; da mesma forma que a política de Vieira é marcada pelo irrealismo de uma democracia de fachada, buscando sacralizar-se tanto por meio da tradicional violência, quanto das clientelistas promessas vazias.

A profanação da política tipificada na atuação do populista Vieira e a pretensa sacralização do poder encarnado em Diaz representam os conteúdos que compõem a estética do *transe*, ou seja, são formas de fazer política que convivem e correspondem à realidade do colonizado *Eldorado*. O poder de Diaz é sagrado porque corresponde à realidade histórica da mística política de *Eldorado*. Já o poder de Vieira é profano porque ele tenta romper com as origens fundadoras de seu país, permitindo, ainda que dissimuladamente, a participação popular nas decisões da vida pública, abrindo um possível caminho para a ruptura com a cultura do mandonismo. Mas justamente essa participação popular, indicando a modernização na política por meio da democracia representativa, torna-se responsável pela profanação da política, sendo a participação da sociedade civil nas decisões públicas vista sempre negativamente, como atitude extremista. O governo populista apostava no legalismo, certo de que sua representatividade lhe garantiria a vitória, “Através de eleições livres levaremos ao poder legítimos representantes do povo”. Para Diaz, a democracia consiste em um instrumento criado por seus adversários e enfatiza a incapacidade do povo em participar das decisões públicas: “os extremistas criaram a mística do povo, mas o povo não vale nada, o povo é cego e vingativo! Se derem olhos ao povo, que fará o povo?” Tanto Diaz quanto Vieira são representantes da cultura colonizadora. No entanto, se Diaz transparece seu compromisso com os

laços da colonização, Vieira mantém o discurso demagógico de romper esses laços por meio de um governo popular, porém, assim que assume o poder rejeita o povo e opta pelos compromissos com os donos do poder.

Em *Terra em transe*, política se faz com demagogia, com carnaval e até em meio às orgias sexuais e isso não é encarado como profano. Entretanto, quando se manifesta alguma resistência à ordem estabelecida, considerada no filme como atitudes extremistas, a demonização é instantânea, tanto por parte daqueles que reprimem, quanto do lado dos reprimidos. De que forma estão implicados à política: a demagogia, o carnaval e a orgia sexual? Porque não representam um problema, uma profanação da política? A demagogia populista não representa riscos à manutenção da cultura de mando, pois a ideologia política do discurso democrático passa a ser instrumentalizada para garantir a permanência das formas arcaicas do paternalismo e do patrimonialismo. O discurso da democracia como sinal de modernização aproxima-se do discurso republicano no Brasil do final do século XIX, como bem apontou Euclides da Cunha, quando afirmou que se tentou tomar uma “civilização de empréstimo” na ocasião da derrocada do império. O discurso do senador, companheiro de chapa de Vieira, em sua campanha para a presidência, é declamado com vigor parnasiano e procura embelezar o conteúdo que trata das promessas de modernização de Eldorado: “abramos trilhas nas florestas, fundemos mil cidades onde antes eram países selvagens! E pontes sobre os rios, estradas cortando desertos, máquinas arrancando o minério da terra!” O político adota discurso eloquente para despertar a emoção dos eleitores, confirmando com belos versos e retórica impecável seu “saber ornamental”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ No livro *Método e delírio* (2003), Bajonas Brito Jr., recorre a Sérgio Buarque de Holanda para explicar que em nossa cultura o saber nunca foi instrumento de ação, “O trabalho mental, que não suja as mãos e não fatiga o corpo, pode constituir, com efeito, ocupação em todos os sentidos digna de antigos senhores de escravos e dos seus herdeiros. Não significa forçosamente, neste caso, amor especulativo – a verdade é que, embora presumindo o contrário, dedicamos, de modo geral, pouco estima às especulações intelectuais – mas amor à frase sonora, ao verbo espontâneo e abundante, à erudição ostentosa, à expressão rara. É que para bem corresponder ao papel que, mesmo sem saber, lhe conferimos, inteligência há de ser ornamento e prenda, não instrumento de conhecimento e ação.” (Sérgio B. de Holanda apud Bajonas Brito Jr., 2003, p. 16-17)

Já o carnaval, considerado na perspectiva cristã uma festa profana, adequa-se perfeitamente ao fazer político nas *terras do transe*, como vemos nos fotogramas a seguir, durante a campanha de Vieira para presidente, em que o povo festeja ao lado do candidato popular, esquecendo-se da traição do populista, na ocasião da morte de Felício. Até a viúva do camponês está alegre e aplaude aquele que preferiu manter o trato com *os compromissos*. Afinal, a viúva do camponês culpa Paulo Martins pela morte do marido, “o culpado é o senhor dotô Paulo”, pois foi ele quem ela viu agredir seu marido, fazendo papel de polícia do governo. Verifica-se assim, que a representante do povo não associa o poder àquele que ocupa o cargo, e novamente observamos a relação de pessoalidade. O comício carnavalizado de Vieira é a prova de que a política se faz no terreno das afecções, no despertar da empatia das massas, via demagogia, e não na identificação com uma ideologia.



(Fotogramas 145, 146, 147, 148: comício carnavalizado)

Para concluir, a política em *Eldorado* também se faz com orgia sexual, como nas sequências em que Paulo se encontra com Julio Fuentes em meio à festa patrocinada pelo representante da burguesia (fot. 36, 37,

38). Nesse ambiente são tratados assuntos que envolvem a composição dos grupos políticos que brigam pelo poder em Eldorado. Julio Fuentes é convencido por Paulo a passar para o lado do populista Vieira, com a finalidade de eliminar Diaz do jogo. Paulo troca o lirismo de seu amor por Sara pelo antro regado a álcool, em que belas mulheres se oferecem para satisfazer seu prazer carnal. Paulo, nesse contexto, está desiludido, devido à divergência com o líder fraco que resolveu apoiar, por isso retorna para o mundo da luxúria e da ostentação, lá onde não precisa conviver com a miséria e a dor, muito menos com o povo. O que permanece em relação a sua vivência em Alecrim, é que ele continua acreditando que política se faz a partir das cúpulas. Sua poesia revela sua descrença travestida de hedonismo, “eu não acreditava em sonhos, em mais nada. Apenas a carne me ardia, e nela eu me encontrava”.



(Fotogramas 149, 150, 151, 152: a orgia de Fuentes)

Julio Fuentes é o representante da burguesia nacional, que detém praticamente toda a riqueza de Eldorado, como ele mesmo afirma: “sou mais rico que todo Eldorado junto. Sou dono das minas de ouro, de prata, de uranio, dono das plantações de frutas, das jazidas de petróleo, das

metalúrgicas, das televisões". Ele também se divide entre o poder tradicional de Diaz e a proposta de união nacional sugerida por Vieira. Fuentes aceita passar para o lado do populista, mais por medo da concorrência da *Explint*, do que por uma identificação com a causa político-social. Ele até tenta argumentar com Diaz, mostrando-se preocupado com o desenvolvimento de Eldorado, quando este o procura para retomarem os acordos: "Sou um homem de esquerda. Se desenvolvermos a indústria, se dermos empregos, talvez"; mas Diaz o traz de volta à realidade de sua condição: "Olhe, imbecil, escute! A luta de classes existe. Qual é a sua classe?" Diaz esclarece para Fuentes que a forma de fazer política deve ser não dividindo nunca o poder com o povo: "Querem o poder, o povo no poder! Isto nunca! Entenda: nunca! Pela liberdade morreremos, por Deus, pelo poder".

Fuentes acaba por retomar a antiga aliança com Diaz, principalmente quando o golpista lhe esclarece que seu império, ao contrário de ser prejudicado pela *Explint*, vai lucrar com a retomada dos contratos publicitários, nas palavras de Diaz: "Matéria paga", e tem como resposta um sorriso largo que se abre nos lábios do burguês. Fuentes representa uma classe que não tem compromissos com nenhum dos dois lados da política, e muito menos com os problemas que assolam a sociedade, numa conduta alheia à moralidade, sendo o fator econômico o único critério para a formação de suas alianças.

Por mais que Glauber tenha exposto os problemas dos dois tipos de governantes de *Eldorado* – um que deseja mudanças, mas não tem força, e o outro que tem a força, mas despreza a revolução –, ele escolhe o representante da burguesia para pôr em cena a face mais perversa e nojenta do poder. O fotograma 152 retrata o personagem de Fuentes às gargalhadas e suas palavras são de escárnio, proferidas para zombar das ideias extremistas, "Convivemos com os vermes. Mas é um perigo, eles podem comer os intestinos, nos devorar. As massas, as massas devem invadir os palácios!" O termo que usa para se referir às massas é o mesmo utilizado por Diaz e Paulo, o primeiro por admitir que o povo seja uma fera faminta, que uma vez no poder irá sempre querer mais, e o segundo por entender que a revolução acontecerá no dia em que as

massas esfomeadas assumirem seu lugar na história, derrotando àqueles que determinaram o trauma econômico desde as origens. Fuentes faz chacota da revolução por imaginar que as massas não são capazes de se vingar dos abusos cometidos pelas classes que as oprimem.

A demagogia, o carnaval ou a orgia, não podem ser considerados profanações à política, mas sim as atitudes extremistas, pois estas poderiam promover o movimento da história, estabelecendo uma real oposição entre as forças políticas, reunindo interesses divergentes, neutralizados na unidade da síntese. As atitudes extremistas são condenadas por todos em *Eldorado*, menos por Paulo, o protagonista que conduz a narrativa por meio de seus delírios, o personagem incoerente, nas palavras de Diaz: “Paulo não tem coerência política”. Nas situações limite, Vieira sempre recua, evitando o conflito: “cumpram-se as ordens, disperse os agitadores”; Diaz acredita que o extremismo é uma atitude de jovens, que não deve ser levada a sério: “somos radicais e extremistas na juventude”, para o ditador é extremista aquele que não encontrou Deus; os militantes Aldo e Marinho, e em geral os estudantes que apoiam Vieira, também acusam Paulo de extremista e anarquista: “seu anarquismo, irresponsabilidade política”; até mesmo Sara apela para a ordem e critica a loucura do poeta/jornalista: “porque você mergulha nesta desordem?” Destacam-se também as posições reacionárias do padre: “A missão social da Igreja, por uma revolução sem violência”, e do senador que apoia Vieira: “fiz quatro revoluções e posso garantir que o objetivo revolucionário é o bem estar social”.

Paulo Martins é o único que propõe a revolução pela via armada e ação direta, com vistas à ruptura com a ordem que vigora desde a chegada dos colonizadores, por isso seus *delírios* correspondem à forma do *transe*, uma estética que intenciona a descontinuidade, daí a escolha de Glauber por uma narrativa e uma montagem desencarrilhadas e fragmentadas. Paulo quer fazer história, mas diferente do modo encaminhado por Diaz, que afirma ser o golpe o caminho para a revolução: “Vamos dar um golpe, virar a mesa, **fazer história**”, como também pensou o senador, que diz ter feito quatro revoluções, quando na

verdade participou de meras transições políticas, sem, contudo, transformar estrutura alguma.

São inúmeras as passagens em que Paulo apela para a ruptura:

- a) **Romper** de vez, deixar o vagão correr solto;
- b) Não se **muda a história** com lágrimas;
- c) Precisamos **resistir**, resistir!
- d) um dia **sacudiremos** tudo;
- e) se você quer o poder tem que **experimentar a luta**;
- f) se **lutasse** provaria muita coisa. (RTM, 1985)

A sede e a “fome” de Paulo por mudança o levam a fazer acordos com dois lados da política, um que não pretende mudar nada e outro que não tem capacidade para mudar. Vai até as últimas consequências em seu plano de profanar o poder de Diaz, mas no fundo nem ele mesmo acredita que isso seja possível: “e se mudarmos? Mudar pra que? Ir pra onde? E com que armas vou mudar?” Paulo afunda em um niilismo tão profundo que deixa de acreditar até em Sara, mulher que o moveu a ajudar Vieira, em nome do amor, “Sara, eu ia por amor a você”. Neste limite, Paulo recusa à lógica e o equilíbrio, rejeitando inclusive a força política da luta institucionalizada. É quando a trajetória de Sara, a representante da esquerda, ganha notoriedade:

Eu fui lançada no coração do meu tempo, eu levantei nas praças meu primeiro cartaz, eles vieram, fizeram fogo, amigos morreram e me prenderam e me deixaram muitos dias em uma cela imunda com ratos mortos, e me deram choques elétricos, me seviciaram e me libertaram com as marcas e mesmo assim eu levei meu segundo, terceiro e sempre cartazes e panfletos e nunca os levei por orgulho. Era uma coisa maior, em nome da lógica de meus sentimentos. (RTM, 1985)

Paulo ama Sara, mas não consegue acreditar que o caminho do reformismo irá viabilizar a Revolução, que ela, os estudantes e a esquerda em geral criam. Para Paulo, a lógica dos sentimentos de Sara alimenta apenas a utopia da revolução, pois recorre aos métodos, quando o caminho passa pelo antimétodo, como ele sugere com a negação da lógica e do equilíbrio.

A questão é encontrar um caminho próprio para a *Revolução*, numa recusa a importar o modelo comunista, como várias gerações da esquerda de países subdesenvolvidos o fizeram. Esse é talvez o recado que Glauber quis mandar para a esquerda brasileira que, assim como os personagens do núcleo do populista Vieira, ficou sem reação no momento do golpe militar de 1º de abril de 1964. Para Glauber, o método é detestável, pois é necessário dominar os códigos que constituem nossa formação, partindo daí para elaborar a forma revolucionária.

O processo de criação cinematográfica é igual ao processo linguístico. (...) Diz-se que um diretor faz filmes <a Antonioni> ou <a Godard>; na verdade não faz nenhum, nem outro: como não tem um domínio maduro de sua linguística, se submete, **se coloniza**, deixa-se absorver por outra linguagem. Fica então impossibilitado de atender a sua própria realidade, porque limita seu campo de pensamento àquela linguagem predeterminada (Rocha, 1981, p. 160) (Destaque meu).

Glauber mostra, por meio de sua atividade como criador de cinema, que na política deve-se fazer o mesmo, ou seja, buscar formas autênticas de resistência, negando o pensamento colonizado, que acredita ser reproduzido pelos intelectuais. No entanto, ele não consegue comunicar suas convicções, principalmente no contexto de lançamento da obra, pois grande parte da elite intelectual tanto da direita quanto da esquerda não entendem a linguagem correspondente à forma e à filosofia do subdesenvolvimento, cunhados por Glauber. O filme foi proibido de passar dentro e fora do Brasil. Glauber recorreu à burocracia diplomática do Itamaraty para exibi-lo no Festival de Cannes. Foram várias tentativas frustradas, “o filme tinha sido proibido em Brasília sob acusação de propaganda subliminar marxista e lesbianismo e homossexualismo”¹⁴⁶, para o departamento de censura “falta lógica nesse filme”¹⁴⁷. Foi montada uma comissão para julgar a obra, que “não gostou do filme, não entendeu, ficou com medo, comportou-se de forma inteiramente ambígua,

¹⁴⁶ Entrevista de Glauber à Raquel Gerber, em 1973, In: O mito da civilização atlântica (1982), p. 257.

¹⁴⁷ Idem.

“não quis também se comprometer”¹⁴⁸. Moniz Viana, crítico do jornal *Correio da Manhã* registra em artigo que “o filme não podia ser considerado nem linguagem, nem língua, nem dialeto”¹⁴⁹; já outros críticos do mesmo periódico deram “bola preta” para o filme, o que significava sua total desaprovação, na intenção de liquidá-lo na bilheteria. Os jornalistas do *Jornal do Brasil* ficaram irritados, “inclusive o Fernando Gabeira que disse que o filme tinha que ser queimado, porque era um filme fascista porque o personagem disse que tinha fome do absoluto”¹⁵⁰. Na exibição promovida pelo montador e editor do filme, Eduardo Escorel, no Museu da Imagem e do Som “o filme começou a ser atacado, chamado de fascista, chamado de ininteligível, chamado de absurdo... me submeteram a um exorcismo”¹⁵¹. Glauber constata que seu filme “sofreu a maior repressão intelectual da história do cinema brasileiro”¹⁵².

Jean Claude Bernadet, em carta dirigida a Glauber, em 1967, levanta a questão do hermetismo do filme,

O filme não é público; no Brasil atual, não se tem o direito de fazer filmes herméticos que falem a meia dúzia de intelectuais. Ainda mais quando o diretor se chama Glauber Rocha, que prega um cinema popular. Eu entendi a fita, mas o que Glauber Rocha diz eu já sabia, e o João da Silva que estava do meu lado não entendeu nada. (Rocha, 1997, p. 288)

Glauber concorda com o crítico em sua resposta, também por carta. Diz que as considerações sobre o filme não ser público foram muito esclarecedoras, e acrescenta que em países como a Polônia e a Tchecoslováquia “o público está exigindo filmes no estilo americano e tem inclusive se manifestado contra os filmes nossos e verdadeiramente revolucionários do ponto de vista cultural e político” (idem, p. 301), ele questiona porque sociedades que passaram pela revolução continuam colonizadas culturalmente. Bernadet reitera em sua carta, que *Terra em*

¹⁴⁸ Idem.

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ Idem, p. 258.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Idem.

transe é um filme extremamente difícil, e que *Deus e o diabo*, bem como outros sucessos do Cinema Novo, como *Os Fuzis* e *Vidas Secas*, que também apresentam dificuldades de entendimento, mas bem longe do nível de *Terra*. Glauber responde, dizendo que *Deus e o diabo* convenceu “por causa da retórica tradicional”, sendo que uma de suas “frustrações era ver a alienação aplaudindo *Deus e o diabo*, que para ele não tem uma “reflexão radical” como *Terra em transe*, “amargo e sem reconciliação”.

O militante comunista, jornalista e professor Jacob Gorender, foi um dos que gostou de *Deus e o diabo* e odiou *Terra em transe*. Para ele, “*Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar” (Gorender, 1999, p. 82), já em relação a *Deus e o diabo na terra do sol*, “a criação artística se conjugou a empatia dos camponeses” (idem).

Outro comunista que detestou *Terra em transe* foi o ator e dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha, militante, assim como Gorender, filiado ao Partido Comunista do Brasil. Segundo a professora Drª Rosângela Patriota (1999), “(...) pode-se dizer que sua dramaturgia possui (...) marcos oriundos das propostas localizadas em conjunturas específicas, no âmbito político e teórico (décadas de 50, 60 e 70), sobretudo sob a ótica do Partido Comunista Brasileiro” (p. 100). Vianinha representava a voz da intelectualidade artística que pretendia por meio da arte engajada, no seu caso o Teatro, promover a politização da sociedade brasileira¹⁵³. Imbuído dessa causa, une-se ao cineasta Leon Hirszman (integrante também do Cinema Novo) e a Carlos Estevam Martins e fundam o CPC – Centro Popular de Cultura, órgão da UNE – União Nacional dos Estudantes. Com o golpe, Vianinha, bem como

¹⁵³“(...) Vianinha realizou, no período anterior a 1964, a defesa de um “teatro nacional”, que deveria compatibilizar-se com as necessidades mais imediatas do país, ao lado e uma produção dramatúrgica estruturada em um ideário que identificou como progressista a união das forças nacionais em defesa do desenvolvimento, da independência diante de setores internacionais, além de formular críticas às perspectivas individualistas” (Patriota, 1999, p. 100), já depois de 1964, sua bandeira passa a ser a defesa pelo retorno do regime democrático, seguindo os encaminhamentos do PCB, “nas condições atuais, só cumpriremos nosso dever se formos capazes de fazer de nosso Partido a força organizadora e dirigente do movimento pela reconquista das liberdades democráticas” (apud patriota, 1999, p. 116)

grande parte da esquerda, assim como no filme *Terra em transe*, ficaram paralisados, e com o tempo o dramaturgo buscou uma resistência amparada no discurso pró-redemocratização, mas sem perder de vista as deliberações do partidão, das quais nunca se desligou. O ator militante sai da sessão de cinema muito revoltado com a alegoria glauberiana sobre a crise política pós-64, “O Brasil não é aquilo! O Brasil não é esta merda que o Glauber Rocha vê” (Patriota, 1999, p. 114).

Vianinha e toda uma geração de intelectuais da esquerda, no contexto pós-64, trocaram o primado da revolução pelo resgate e restabelecimento da democracia. Isso não quer dizer que tivessem abandonado suas antigas convicções, tanto que ainda insistem em criar mecanismos como o CPC no campo institucional, bem como as obras artísticas, como o cinema e o teatro, na intenção de instruírem o povo a reagir contra o regime instaurado. Glauber, mesmo frequentando os mesmos circuitos desse segmento da esquerda que Vianinha e Leon Hirszman transitavam, não aderiu ao projeto do CPC, pois não aceitava nada que impusesse limites à sua liberdade de criação, procurando por meio de sua obra expressar politicamente seu singular projeto de descolonização. Daí seu progressivo isolamento.

O professor Alcides Freire Ramos (2006), em artigo que analisa a recepção de *Terra em transe* no contexto de lançamento, afirma que “Vianinha e Gorender representam posicionamentos politicamente orientados” (p. 7), sendo essa orientação balizada pelo posicionamento assumido pelo PCB na ocasião do golpe, que nessa altura viu todo seu projeto de aliança com o governo reformista de João Goulart esvair-se com a rotura da legalidade. Logo, além de politicamente orientados, seriam também historicamente determinados, sendo a factualidade do golpe tão impactante, que estilhaçaria em mil pedaços a força política que antes se encontrava reunida em torno do líder populista.

Para Gorender (1997), na época do golpe, membro do Comitê Central e fundador do PCB, que viveu para contar a história, Jango era um estadista burguês e, ao contrário do que acreditam Moniz Bandeira e Darcy Ribeiro, era sim um populista. Ele afirma que o maior erro do partidão foi acreditar que a burguesia brasileira poderia ser colocada no

mesmo patamar da “burguesia nacional chinesa, (...) ou das burguesias de países atrasados da América Central, da África e da Ásia. (...) No momento de 1964, a burguesia brasileira já era classe dominante”; como Glauber nos confere na trajetória do personagem de Julio Fuentes, dono de quase todo *Eldorado*. As reformas de base, superdimensionadas e sobrevalorizadas pela historiografia marxista, só ganharam importância na pauta do governo Jango, após este perder “crédito junto às forças conservadoras, uma vez que se demonstrara incapaz de conter o descalabro e subjugar as forças da esquerda. (...) A manobra e seu objetivo estavam bem dentro do estilo populista” (Gorender, 1997, p. 62). Já sua opinião sobre Luiz Carlos Prestes, secretário geral do PCB, não se distancia do tom crítico dirigido ao presidente deposto, ele usa parte do discurso do líder comunista para atestar sua “subserviência à liderança burguesa”. Referindo-se ao comício da Central do Brasil, do dia 13 de março de 1964, em que Jango conclama as forças populares para a efetivação da união nacional, Prestes assume de vez sua posição reboquista, “naquele dia, o Presidente João Goulart, com atos que assinou e com as palavras que enunciou, disse ao povo brasileiro que quer assumir a liderança do processo democrático em desenvolvimento no país”. Para Gorender (1997), Prestes “entregou irrestrita e publicamente a direção da revolução a Jango” (p. 68). O resto da história já se sabe, mas cabe enfatizar que a conclusão de Gorender é condenatória do reboquismo, tanto das lideranças, quanto das bases, para ele o acontecimento reflete um sentimento de “inação generalizada”,

Nenhuma das lideranças operárias e nacionalistas mostrou audácia e iniciativa de luta. *Todos ficaram à espera do comando do Presidente da República*. Fracassaram não só os comunistas, mas também Brizola, Arraes, Julião e os generais nacionalistas. Jango não quis a luta, receoso de que a direção política lhe escapasse e se transferisse às correntes de esquerda. Colocou a ordem burguesa acima de sua condição política pessoal. Assim se deu a quarta e última queda da liderança populista (Gorender, 1997, p. 72) (Destaque do autor).

A versão de Gorender para o golpe resume-se na certeza de que existia uma situação pré-revolucionária nunca antes vista na história do

Brasil, e que a dependência à figura do líder, o que podemos chamar de uma atualização da cultura paternalista, foi fator primordial para o fracasso da esquerda e para o triunfo do Ocidente, “Os generais triunfantes proclamaram que o *Ocidente* ganhou no Brasil formidável vitória a baixíssimo custo” (Gorender, 1997, p. 73) (Destaque meu). Tomemos nota, que a vitória do Ocidente é a vitória da “razão dominadora” estabelecida no advento da conquista da América pelos europeus. Gorender odeia o filme de Glauber, mas em contrapartida nos ajuda a entender que o golpe é contrarrevolucionário. O golpe é atualização de eventos que simbolizam a vitória do branco sobre o negro, do cristianismo sobre as religiões de ontologia arcaica, e por fim a vitória da razão sobre a loucura. Nisso o comunista e o cineasta estão de acordo.

Gorender, bem como nomes de destaque no PCB como Carlos Marighela, após o trauma do golpe, romperam com o partido e fundaram o PCBR¹⁵⁴ e a ALN¹⁵⁵, respectivamente, como uma resposta ao reboquismo de seu partido, negando-se a acreditar que a revolução

¹⁵⁴ “Diante das punições e intervenções arbitrárias aplicadas pelo Comitê Central do PCB em setembro de 1967, articulou-se uma reunião nacional da corrente revolucionária em outubro. (...) desta reunião saiu o núcleo de fundadores do PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário). O programa se baseou no texto redigido por Mário Alves. Condensador de tendências variadas atuantes em nosso meio, resultou em um documento eclético. Com efeito, o PCBR veio a ser a mais típica das novas organizações que se debateram no esforço no esforço de enlaçar a tradição doutrinária marxista à pressão avassaladora pela luta armada imediata e incondicionada” (Gorender, 1999, p. 113). Vale lembrar que Gorender foi um dos fundadores do PCBR.

¹⁵⁵ “O vazio da retração do PCB foi preenchido por novas organizações surgidas de suas próprias fileiras. A mais importante veio a ser a Ação Libertadora Nacional (ALN), vinculada aos nomes de Marighella e Câmara Ferreira. (...) O primeiríssimo princípio é o da ação. É a ação que faz a organização e a desenvolve. Ação significa violência revolucionária, luta armada, guerrilha. A ação cria tudo a partir do nada, do zero (repete-se a sentença de Fidel Castro)” (Gorender, 1999, p. 105). Em carta dirigida à Comissão Executiva do Partido Comunista Brasileiro, em 1966, Marighella expõe as razões de sua discordância: “Nossas discordâncias não são de agora. Vem de muito antes. Cresceram a partir dos acontecimentos subsequentes à renúncia de Jânio, quando nosso despreparo político e ideológico ficou demonstrado. (...) O golpe de abril – vitorioso sem nenhuma resistência – mostrou mais uma vez que política e sobretudo ideologicamente estávamos despreparados. (...) O despreparo ideológico e político da Executiva – segundo penso – revela-se em suas concepções, já agora posta em dúvida por muitos militantes. São concepções atribuídas ao fatalismo histórico de que a burguesia é a força dirigente da revolução brasileira. A Executiva subordina a tática do proletariado à burguesia, abandona as posições de classe do proletariado. Com isso, perde a iniciativa e fica à espera dos acontecimentos” (apud Nova & Nôvoa, 1999, p. 539).

poderia ser encabeçada por uma liderança burguesa. Já Vianinha aceita, e continua filiado e propondo projetos dentro das linhas de ação deliberadas nos congressos. Em comum entre essas diferentes perspectivas políticas é a fé que depositaram nas instituições políticas, seja fundando outro partido mais revolucionário, seja optando pela luta armada, seja ainda a permanência no mesmo partido, propondo um ajuste ao contexto; em suma, todos esses posicionamentos são postos em xeque em *Terra em transe*, talvez, por isso, é que o filme tenha despertando tanto ódio, pois sua crítica alcança lados que aparentemente estão em oposição, mas que no fundo podem ser representados na unidade de um personagem, a saber, Paulo Martins, que apesar de intentar uma revolução, não gera uma identificação com essa parcela do público, pois o protagonista substitui a *fé* pela *morte*, diferentemente dos homens que inspiraram a criação de seu personagem, como podemos ver em uma de suas falas: “a morte como fé e não como temor”.

Nas últimas sequências do filme, na cena em que *Paulo* sofre com as tentações de *Diaz*, o poeta resiste ao seu antigo Deus. No entanto, *Diaz* está internalizado em *Paulo*, isto é, o poeta – como diz seu amigo *Álvaro*, interpretado por *Hugo Carvana*: “você é uma cópia suja de *Diaz*”. Mas ao contrário de nos filiarmos a uma interpretação freudiana da relação paternal entre *Diaz* e *Paulo*, questionamos uma análise enviesada no psicologismo, como se vê na leitura feita pelos intérpretes *Raquel Gerber* (1982) e *Ismail Xavier* (1993), e deferida pelo professor *Maurício Cardoso* (2011), que confirma a relação edipiana entre *Diaz* e *Paulo*, “o personagem *Diaz*, (...) não é apenas um político conservador, mas uma figura paterna, marcada por relações obsessivas” (2011, p. 42). *Cardoso* (2011) localiza nas “estruturas obsessivas”, termo cunhado por *Ismail Xavier* (1993), na obra *Alegorias do subdesenvolvimento*, para enfatizar que o delírio do poeta é da ordem do psicológico,

Essa forma de narrar [estruturas obsessivas] as perturbações psicológicas do personagem é produzida por um narrador que nos revela o mundo interior complexo e contraditório de um poeta em delírio. Há basicamente duas obsessões centrais: a relação de *Paulo* com *Diaz* e o tema da morte. A primeira corrobora para uma

interpretação mais profunda das ambiguidades entre os dois personagens, evidenciando que Paulo está mais ligado ao velho ditador do que gostaria, já que sua fala tematiza sempre à distância, o afastamento, a ruptura. A segunda obsessão, a presença da morte e da decrepitude, afasta o poeta do discurso político e da razão revolucionária e apresentam uma face mística, de um tempo da ruína sem redenção (Cardoso, 2011, p. 50) (colchete meu).

Verificamos que o uso das “estruturas obsessivas”, é um traço da metodologia dos intérpretes dependentes dos “princípios formais”, sendo essas estruturas um modo de enquadrar categorias vindas de fora para aplicá-las à leitura fílmica, pormenorizando o caráter sistemático do projeto glauberiano. Quero dizer com isso que, ao aplicar os conceitos da psicanálise, os intérpretes ficam presos à teoria que os orienta na análise fílmica. O *delírio* do poeta não se restringe à relação conflituosa, e ao mesmo tempo afetuosa, que mantém com sua referência paternal, mas é a chave de interpretação do *transe*, como conceito que orienta a leitura da obra, não precisando recorrer às categorias externas. Assim, quando Cardoso (2011) fala da segunda obsessão, “que a presença da morte afasta o poeta da razão revolucionária e apresenta uma face mística”, ele está se pautando pela lógica da razão ocidental, como se o lugar da revolução devesse se enquadrar nessa lógica, que é oposta à mística. Desconsidera-se aí que para Glauber o *transe dos místicos* é o alógico que rege seu sistema, assumindo então o delírio revolucionário como um fazer histórico, negando uma linguagem pré-determinada e subvertendo o valor da racionalidade do dominador na irracionalidade do sonho libertador, que deveria orientar a raça dominada.

Paulo clama pela morte durante toda a projeção da fita, seu canto da morte é um chamado à história, numa busca incessante pela contingência e pela síntese, isso nele é o mais revolucionário dos atos. Os delírios são ensejados em versos, que exploram a metáfora da morte: “Convivemos com a morte. Dentro de nós a morte se converte em tempo diário, em derrota do quanto empregamos. Ao passo que vamos recuamos”, aqui o sentido da morte enfatiza o derrotismo do protagonista, ressaltando um contínuo sentimento de ruína, que se acumula no presente, impedindo um

avanço no tempo; em outro verso, que também destaca a morte: “Sentimos finalmente que a morte aqui converge, mesmo como forma de vida, agressiva”; o poeta projeta a morte como forma de vida, como a forma de uma experiência já morta em vida, visto que cotidianamente agredida em sua humanidade, assim como a experiência histórica da fome, “uma fome maior que mina, além dos corpos, o próprio sentido da existência”.

Os sentidos da morte nos poemas de Paulo Martins, assim como seus delírios de modo geral e o transe da terra são a simbologia orientadora, coletados no interior da obra analisada, e ainda que eles sejam apresentados de forma lírica, fazem todo o sentido no trabalho de leitura fílmica. Cardoso (2011) não acredita que os poemas sobre morte e decadência declamados por Paulo, relacionam-se diretamente com o balanço político localizado na *diegese*, assim como outros elementos, tais como, a Missa na praia e a permanente sobreposição de sons da trilha, “há, acima de tudo, um tom geral do filme que não parece adequado ao balanço político, um tom exasperado, angustiante que dificulta a análise” (p. 42), e afirma ainda que “a sobrecarga de informações (...), turva o processo histórico analisado” (idem).

Escolhemos uma das sequências mais “exasperadas” do filme para mostrar que sem essa angústia e sem a sobrecarga de informações, o filme não seria o retrato do trauma do subdesenvolvimento idealizado pelo projeto glauberiano. A sequência escolhida (expressa pelos fotogramas 153 e 154, que seguem abaixo) é a mesma que abalou as relações de Glauber com a esquerda à época, é a sequência da campanha de Vieira para presidente, do encontro do líder com o povo, que culmina no cala boca de Jerônimo por Paulo, seguido da morte do Homem do Povo. Antes de mostrar a face do autoritarismo do representante dos intelectuais de esquerda, Paulo aparece abraçado à Sara em meio ao desfile de carnaval e declama mais um de seus poemas:

Este povo não pode acreditar em nenhum partido. Este povo cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor. O sangue que em seu irmão estimula a dor. O sentimento do nada que faz nascer o

amor. A morte enquanto fé e não como temor. (RTM, 1985)

Glauber nos prepara para o *final cut*, nestes versos em que a metáfora da morte mais uma vez é usada, e neste caso simboliza a fé, ou seja, é com a morte e não com esperança que se pode acreditar em outro caminho, é só quando tudo se acabar que há a chance de algo novo, que desencadeie o movimento da história. A fé depositada nas lideranças e nos partidos significa o temor dos fracos em não enfrentar a ruptura, isto é, a morte, a negação de todo o sistema opressor. O que é declamado em versos é também poetizado no plano cinematográfico, quando Paulo interrompe o sindicalista Jerônimo e tapa sua boca. E o que Jerônimo diz que irrita tanto o poeta?

Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato e estou na luta de classes. E acho que tá tudo errado, que o país tá numa grande crise e eu num sei mesmo o que fazer e acho que o melhor é esperar a ordem do presidente. (RTM, 1985)



(Fotogramas 153 e 154: Jerônimo e o Homem do Povo)

Retomando as considerações de Jacob Gorender, na ocasião do golpe militar de 1964, “Nenhuma das lideranças operárias e nacionalistas mostrou audácia e iniciativa de luta. Todos ficaram à espera do comando do Presidente da República” (Gorender, 1997, p. 72) (destaque meu). Essa inércia lamentada por diversos setores da oposição gerou como já dissemos o colapso do populismo e a revolta de parte da militância, que no campo institucional fundou uma série de outros partidos de esquerda e

uma gama de organizações que se autoproclamaram as vanguardas revolucionárias. Glauber reflete também sua revolta, construída cinematograficamente.

Quando Jerônimo sai do foco, entra o Homem do Povo, ainda mais miserável que o sindicalista, ressaltando-se a hegemonia do trauma econômico sobre o político. Em outras palavras, o mais importante não é o golpe sobre Vieira, mas o golpe dado desde a formação de Eldorado, o golpe nos índios pelos jesuítas, o golpe da escravidão em cima dos negros, em suma, o golpe do modelo racional colonizador expropriador sobre o místico e expropriado Terceiro Mundo. A denúncia do Homem do Povo: “Seu Jerônimo faz a política da gente, mas seu Jerônimo não é o povo não. O povo sou eu que tenho sete filhos, não tenho emprego, nem casa pra morar”. Ao contrário de gerar uma comoção na massa conduzida pelo populista, desperta a ira coletiva dos presentes, que aos gritos acusam o Homem do Povo de extremista e comunista. O Homem do Povo é detonado porque é visto como um herege, pois não se enquadra na forma de fazer política do populista, nem dos intelectuais, nem dos sindicalistas, e muito menos dos ditadores; e portanto, é considerado o *Homem do Povo* para Glauber.

Os “delírios de Paulo” e o “transe da terra” nos mostram que *só com extremismo se faz História*, potencializando a *Revolução* no campo da cultura, numa tentativa de descolonização da consciência, tarefa essa que se estende a todos os grupos e indivíduos interessados em negar a razão colonizadora e a assumir a loucura como consciência, como nos orienta os devaneios de Paulo Martins: “A minha loucura é a minha consciência e a minha consciência está aqui. No momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte!” O poeta entregue à morte encontra o momento da verdade e encara seus delírios como sua consciência, decisão que entende como luta, sendo a certeza da morte o fenômeno que o lança na estrada perdida em meio ao nada. É o que vemos nas sequências finais, Paulo e Sara encontram-se em uma estrada (Fot. 42, 43, 44, 45), onde o poeta agoniza e caminha em direção à câmera que se afasta dele progressivamente, num movimento que não vai à frente, mas retorna, numa tentativa de recuar, de buscar nas origens,

que interpretamos aqui como uma forma de sacralizar a *Revolução*. Diferentemente de *Diaz*, que dissimula o progresso e sustenta o retrocesso, o caminhar trôpego de Paulo simularia um chamado à tradição como a solução para o avanço, já que como ele mesmo diz: “se não estivesse morrendo agora chegaria também ao fim. Chegaria porque minhas raízes ainda não estavam podres”. De todo modo, é imprescindível a morte do poeta, para que se provasse: “O triunfo da beleza e da justiça!” Para que se construísse outro modelo de *Revolução*, no qual os Homens do Povo não fossem calados e proferissem sua própria voz.



(Fotogramas 155, 156, 157, 158: Paulo e Sara na estrada)

A morte do poeta é a metáfora escolhida para dar vazão aos seus delírios, irracionalidade projetada para negar à lógica que coloca “Guerra e Cristo na mesma posição”, esta que imputa a sacralidade do poder aos líderes sanguinários e que comprehende negativamente a *Revolução* como extremismo. Glauber nos mostra, em *Terra em transe*, que a *Revolução* é a profanação das formas colonizadoras e a

sacralização de uma forma própria, materializada na estética da fome, do transe e do sonho, “temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor, a miséria, isto é, *o positivo é justamente o que se considera negativo*, porque é a partir daí que se pode construir uma civilização”. Para que a *Revolução* acontecesse de fato, seria necessário se opor à ordem e abraçar o caos, mergulhando como Paulo Martins no movimento da instabilidade da consciência, que ao subverter os valores – estabilizados na conquista e atualizados nos ritos de poder – resulta na morte das estruturas de dependência e na promoção da vida na realidade do fazer histórico.

CAPÍTULO VII

CABEÇAS CORTADAS E O MILAGRE DA REVOLUÇÃO: O “SONHO LIBERTADOR” E FINAL CUT DA “VELHA RAZÃO”



(Fotograma 159: A cabeça cortada)

Para Glauber, como disse André Breton: “a metáfora tem a capacidade de esculpir o espaço do real, no caos da razão”. Uma cabeça grega, a cabeça de uma civilização, a greco-romana cristã, aparece da lama, cortada. (...) É dentro da cabeça que se cria tudo, a ciência, o racionalismo. Cortar as cabeças. Cortar as amarras da razão, do conhecimento racional, do positivismo – para compreender. (Raquel Gerber, 1980, p. 36)

O racionalismo é uma interpretação jurídica da razão (Glauber Rocha, 1971)

O filme *Cabeças cortadas*, lançado em 1971, segundo o próprio Glauber Rocha, trata, juntamente com *Terra em transe*, da problemática política da América Latina, assim como, a dupla de filmes *Barravento* e o *Leão de sete cabeças*, trata da temática afro-brasileira, e o conjunto *Deus e o diabo na terra do sol* e *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que versa sobre a questão camponesa e a vida agrária no Brasil¹⁵⁶. Em nosso trabalho de análise, dos seis filmes listados, foram escolhidos cinco, para fenomenizar nossa investigação acerca da relação

¹⁵⁶ Entrevista concedida por Glauber a Miguel Pereira, em 1979, na ocasião do lançamento de *Cabeças cortadas* no Brasil, que fora publicada na Revista Alceu – V. 7 – p. 5 a 21 – jul/dez. 2006.

entre *Revolução* e *Misticismo* para o projeto político e estético do cineasta. Os pares fílmicos identificados não foram produzidos em uma sequência cronológica, sendo antes relacionados em função da temática mencionada. Nossa recorte seguiu também essa orientação, no entanto, optando por apresentar o nascimento da estética da descolonização, por meio da análise de *Barravento* (1961), seguido da análise do par *Deus e o diabo* (1964) e *O Dragão* (1968), interligados principalmente pela personagem de Antônio das Mortes, bem como pela presença grupos sociais peculiares do *Sertão*: cangaceiros, jagunços, santos, padres, beatos e coronéis; fechando com *Terra em transe* (1967), complementado por *Cabeças Cortadas* (1971), dupla fílmica que discorre acerca das origens da colonização na América Latina e seus desdobramentos, com destaque para os personagens de Porfírio Diaz e Emanuel Diaz II, interpretado pelo espanhol Francisco Rabal, um dos atores preferidos do cineasta Luiz Buñel, respectivamente¹⁵⁷.

No fotograma inicial, que serve de epígrafe, identificamos em Emanuel Diaz II, o retrato de um louco, com a boca aberta, espojando-se na lama, ele segura um documento e uma pena, objetos que remetem ao seu passado, quando deliberava medidas administrativas e tramava as intrigas políticas no longínquo *Eldorado*. Naquele lamaçal, sua assinatura não serve de nada, sua credibilidade como líder se encontra maculada pela podridão de seu passado de crimes, corrupção, traição e golpes. Relembrando a fala de Porfírio Diaz nas últimas sequências de *Terra em transe*: “Estamos podres pelos crimes que cometemos”. Vemos que na primeira versão de Diaz, seu poder sacralizado era o véu que escondia sua face putrefata. O fotograma nos mostra ainda em primeiro plano, a mão da cigana, que carrega a cabeça de uma estátua grega, posta em primeiro plano, caminhando da direita para a esquerda, evidenciando a associação entre a figura maculada de Diaz II e o emblema da cabeça cortada.

¹⁵⁷ Nesta mesma entrevista, Glauber faz referência à tese do crítico francês René Gardies, que parte do princípio de que o conjunto dos seis filmes “completam um texto plurifílmico e que encerram uma mitologia, recontada sobre diversas formas e cada vez mais ampliada sobre uma coisa que ele chama de o grande combate entre São Jorge e o Dragão e que seria traduzido assim de uma forma mais imediata no mito eterno da luta do povo e do poder.” (idem, p. 8)

Cabeças cortadas narra o pesadelo do conquistador decadente, caracterizado pela sensação agonizante do atolamento na lama e pela banda sonora da marcha fúnebre, contrastada com a cantoria do povo, que segue por uma estrada onde encontra seu salvador, o Pastor milagreiro e justiceiro. É quando então o “sonho libertador” ganha centralidade na projeção, como alternativa ao ritmo trágico do réquiem que configura as cenas do infortúnio de Diaz II. À proporção que o rei decai, o povo é atendido em suas orações, quanto mais o líder se debate, mais milagres surgem para escoriar seu poder. E contrariando todas as expectativas do materialismo histórico, a *Revolução* acontece como revelação espiritual.

Diaz II perde seu poder em *Eldorado* e se exila em um castelo, um dos únicos resquícios de seu passado glorioso, que nessa fase limita-se à mera nostalgia. Ele não é respeitado por ninguém, nem por sua esposa, nem por seus filhos, que descobre serem bastardos, nem pelo povo que zomba de sua condição. Alguns leais escudeiros, que ainda garantem os últimos suspiros de seu mandonismo, ao longo da película vão sendo eliminados à proporção em que seu líder sucumbe ao processo de despotenciação. Para acentuar ainda mais sua condição, surge o Pastor, interpretado por Pierre Clementi, vestido de branco e carregando uma foice, sendo o principal responsável pela intensificação da aflição do exilado, pois realiza milagres junto ao povo, conquistando sua admiração e respeito. O Pastor é um justiceiro que faz milagres para o povo e persegue as figuras do mal. Os capatazes do reino – o índio de traços andinos e o homem calvo, identificado como um mineiro mexicano – representam o homem colonizado que aceita defender o colonizador, como garantia de sobrevivência, são eles os primeiros a perderem a cabeça na guerra, na qual o terror é posto na ordem da *mise-en-scène*, alcançando seu clímax com a decapitação do rei, por seu próprio filho, surpreendentemente, o Pastor milagreiro.

Como se pôde notar na análise de *Terra em transe*, a associação entre o ditador Porfírio Diaz e as figuras do imaginário da colonização, tais como, o conquistador português, o padre, o índio, bem como o ritual da Eucaristia e a celebração da Missa, revelam a sacralidade de seu

poder, atualizando a dominação dos tempos da conquista, na ocasião do transe da terra, materializado em imagem e som pela factualidade do golpe de estado. Parte-se da hipótese de que o filme *Cabeças cortadas* seria uma continuação da História de *Eldorado*, que em *Terra em transe* tem seu corte final com a morte do poeta Paulo Martins e a coroação de Dom Porfírio Diaz.

Glauber vincula os dois territórios cinematografados, estabelecendo uma ponte entre as “alvas cartas arquitetais de *Eldorado*” – espaço referente à glória de *Dom Diaz* – e o castelo medieval (fot. 160) de *Cabeças cortadas* – residência do exílio de *Diaz II*. Para o diretor, *Cabeças cortadas* refere-se não somente ao futuro de *Eldorado*, mas também ao seu passado, pois as locações, no interior na Espanha, mais precisamente a cidade de *San Pedro de Roda*, situada na Catalunha, conservava ainda os traços da cultura Ibérica dos tempos medievais, de onde saíram conquistadores como Cristóvão Colombo, financiados pela rainha Izabel de Castela e pelo rei Fernando de Aragão, que sonhavam em encontrar o Eldorado,

Eldorado sempre foi a fantasia de Izabel, a Católica, de Fernando e Izabel, que financiaram Colombo, era o Eldorado, o paraíso, os paraísos do ouro, que eles descobriram na América Latina. Então isso é produto da fantasia espanhola, da loucura católica e terminaram matando milhões de índios, destruindo várias civilizações¹⁵⁸.



(Fotograma 160: O castelo de Diaz II)

¹⁵⁸ Idem, p. 9.

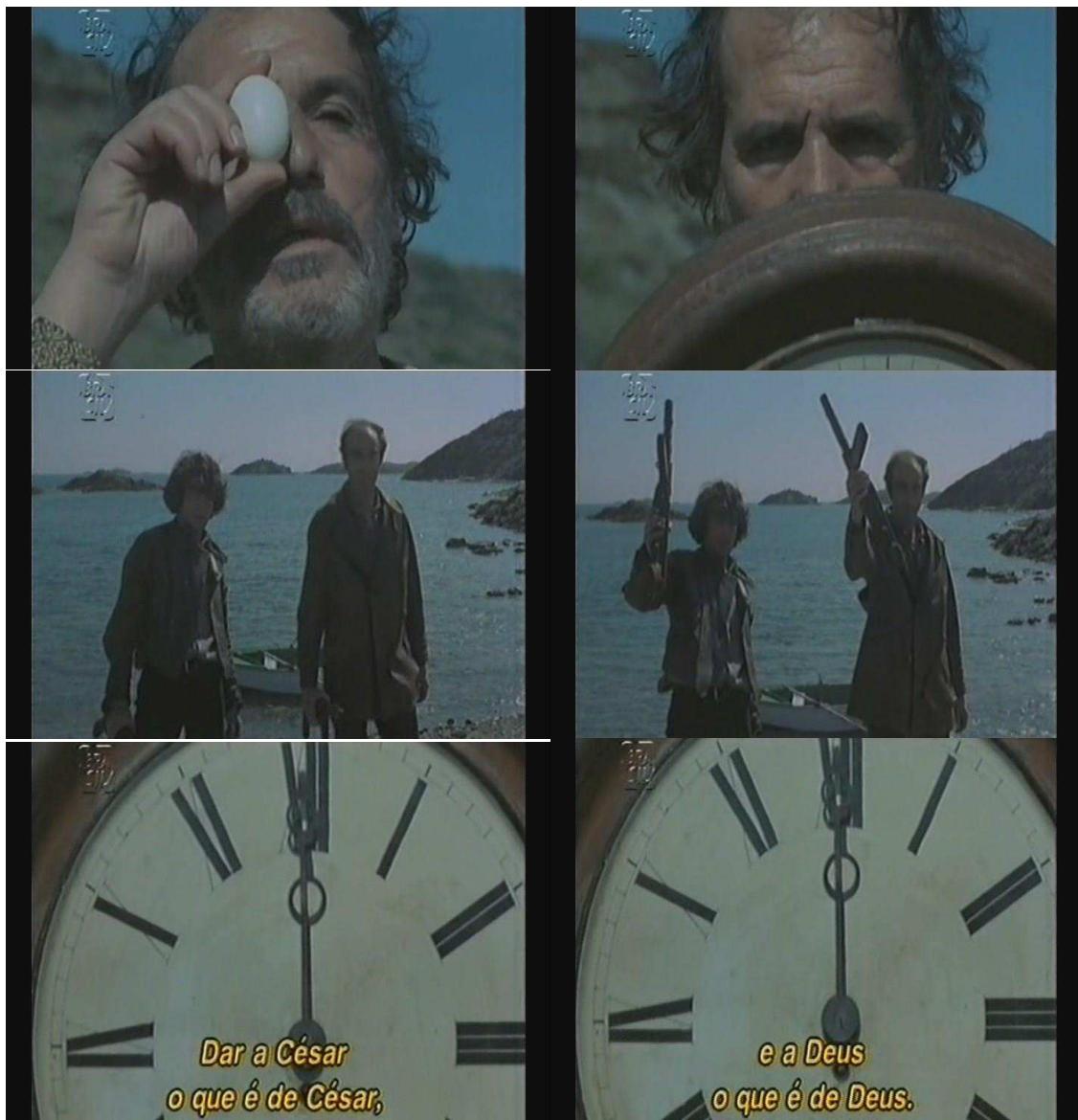
Segundo José Gatti (2009),

Cabeças Cortadas abre com um plano geral de um Castelo, onde Diaz II amarga seu exílio após ter sido expulso de Eldorado, seu país de origem – possivelmente o mesmo país fictício de *Terra em Transe*. O personagem é vivido pelo ator espanhol Francisco Rabal, e a referência ao Don Porfirio Diaz criado por Paulo Autran não é gratuita. (2009, p. 110)

Gatti nos auxilia a reforçar os laços que unem Dom Diaz e Diaz II, ao afirmar que a referência ao ditador de *Terra em transe* não é gratuita, pois, em nota, destaca que Porfírio Diaz é o nome de um ditador mexicano, conhecido caudilho latino-americano que ocupa o poder durante 30 anos e morre no exílio em Paris. Acrescenta ainda que a *diegese* filme abarca certa temporalidade histórica, que inclui desde a Europa pré-cristã, passando pela Idade Média, até a Idade Contemporânea (Gatti, 2009), isto é, Glauber, com sua montagem espacial, consegue reunir no mesmo espaço fílmico temporalidades opostas: o passado e o futuro. O cineasta procura retratar as origens que explicam a formação das nações colonizadoras, recorrendo ao exemplo de uma das maiores, a Espanha, um dos primeiros Estados Nacionais Modernos a surgirem. Assim, tanto os personagens, quanto os fatos, que expressam a gênese do processo colonizador, são registrados pelos dois filmes, sendo que, em *Cabeças Cortadas*, busca-se estabelecer uma rede causal, no cinema conhecida por *continuidade*, entre as ações realizadas pelos dominadores europeus no século XVI, na ocasião da conquista, e o resultado desse encontro entre o Velho e o Novo Mundo, que nos foi apresentado anteriormente em *Terra em transe*.

A sequência de fotogramas selecionados abaixo traz a cena em que, simbolicamente, Diaz II é associado ao símbolo do “ovo de Colombo” (Fot. 161 e 162), objeto que faz menção ao conquistador genovês que projetou a expansão marítima baseado na hipótese da esfericidade do planeta Terra, entendendo que o novo caminho para se chegar ao Oriente (as Índias) seria navegar pelo Ocidente. Diaz II avista um barco com dois homens armados (Fot. 163), que se assemelham ao

grupo de guerrilheiros que estão reunidos em outra sequência. A dupla sinaliza a entrega das armas (Fot. 164) para Diaz II, que levanta outro objeto, agora um relógio, e emite a passagem do Evangelho: “Dai a César, o que é de César e a Deus o que é de Deus” (Fot. 165 e 166).



(Fotogramas 161, 162, 163, 164, 165, 166: Diaz II e a Conquista da América)

Emanuel Diaz II, mesmo decadente, tenta se vincular aos símbolos sagrados da colonização, assim como Dom Diaz de Terra *em transe*, pois Colombo fora abençoado tanto pela Coroa quanto pela Igreja Católica, que ao fim e ao cabo eram um só. E, uma vez conquistado o Novo Mundo, aqueles que aí habitavam não poderiam resistir e estariam sujeitos a outro rei, outro César, devendo, portanto, render obediência ao

novo soberano. Diaz II recorre aos mitos da origem colonial na tentativa de preservar o poder que ainda lhe resta, sendo o relógio, um objeto que expressa à metáfora do controle sobre o tempo histórico, já que a própria periodização feita pela historiografia tradicional, e largamente atualizada, comprehende que a História da Civilização no Continente Americano se inicia na ocasião da Expansão Ultramarina.

No roteiro de *Cabeças cortadas*, Glauber preocupa-se em explicar a trajetória política de Emanuel Diaz II, considerado o primeiro libertador de Eldorado. Diaz II representa o líder de uma transição política, que rompe com um colonizador, para se submeter a outro, atualizando assim, a cultura colonialista. Dito de outra forma, Eldorado torna-se um nação independente em termos legais, mas na prática troca-se o domínio metropolitano europeu, pela influência imperialista estadunidense, caracterizada pela Cia de Explorações Internacionais. É por meio da voz *off* do próprio Glauber que recebemos as informações sobre o passado de Diaz II, enquanto este aparece chafurdando na lama:

Advogado muito inteligente, influenciado pela Revolução Francesa e pelas ideias da nova República Americana, organizou a Sociedade Secreta para Libertação de Eldorado. A ideia incendiou as plantações e dez anos mais tarde Eldorado proclamava-se monarquia independente. Emanuel Diaz colocou a coroa sobre a própria cabeça e desde então seus descendentes cultivaram a obsessão pelo poder. Quando, na revolução Republicana de 1910 toda a dinastia Diaz foi passada pelas armas, nosso herói, que escapou graças à ajuda de um velho criado negro, não tomou a vingança do povo como lição. Exilado na Europa, estudou direito e filosofia até regressar ao seu país, à frente de um golpe de Estado organizado pela Companhia de Exportações Internacionais, a EXPLINT, presidida por seu amigo e protetor William Bradley, um milionário da Califórnia. Desde então Diaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou e voltará. (RTM, 1985)

Emanuel Diaz II não é um personagem que representa a biografia de Porfírio Diaz, mas como já foi discutido no primeiro capítulo, Glauber parte de fatos e personagens da História, assim como fez com: movimentos messiânicos/Antônio Conselheiro, o fenômeno do

cangaço/Lampião e Corisco, a cultura do mandonismo/coronéis, padres e jagunços, e o golpe de 1964/João Goulart, para construir seus roteiros recheados de imaginação, mas sem perder de vista o teor da crítica que caracteriza seu projeto político e estético. O Porfírio Diaz de *Terra em transe* não teve sequer o nome alterado, o que reforça mais ainda a ideia de trabalhar os mitos da política latino-americana no campo da linguagem cinematográfica como parte de uma ideologia preocupada em recontar as versões oficiais da história e da cultura política dos países subdesenvolvidos.

Os ditadores de traços monárquicos cultivam a obsessão pelo poder, como podemos verificar na factualidade da história, por meio da biografia de *Porfírio Diaz*, no período da História do México, que a historiografia denominou Porfiriato.

Diaz mostró mayor apetito por el poder que adherencia a los principios y, uma vez hecho presidente, resolvió poner freno a las facciones, borrar los frentes de batalla entre liberales y conservadores y crear um régimen fuerte y centralizado en torno a su própria persona. (Alan Knight, 2010, p. 41)

O Porfírio Diaz da História emerge no cenário político na segunda metade do século XIX, após liderar, no campo de batalha, uma campanha calcada em princípios liberais, para expulsar os setores conservadores e seus aliados franceses, durante a década de 1860; e em seguida contra os próprios companheiros liberais, na década de 1870, abrindo caminho para a presidência. Com o fortalecimento do governo central, a escolha dos governos locais passa a fazer parte do jogo operado habilmente por Díaz no remanejamento das lideranças para localidades com as quais não tinham nenhuma relação¹⁵⁹. A chamada *Pax Porfiriana* foi resultado de uma hegemonização política, e contou não somente com as oligarquias agrárias, mas também com o apoio dos militares, da Igreja Católica, dos acadêmicos em nome do progresso científico, da Suprema Corte, das

¹⁵⁹ “uma buena parte de los gobernadores porfiristas (...), eran transferidos a um estado que les era extraño, y cuyo principal compromiso era para com su presidente y creador, mas que conlos assuntos provinciales” (Knight, 2010, p. 44).

milícias locais, também conhecidas por *rurales*, e principalmente com a força do capital estrangeiro¹⁶⁰.

De acordo com a interpretação de Knight (2010), o governo de Porfírio Diaz não se configurou como uma ditadura, pois, desde seu primeiro mandato, ele chega à presidência por meio de eleições, ainda que marcadas por manipulações e fraudes, além do silenciamento da oposição e da manutenção da ordem pela força. O presidente contava com a lealdade de seus aliados espalhados pelas províncias mexicanas e dentro das instituições aparelhadas, ocupadas por seus afilhados. O governo de Porfírio Diaz foi legítimo, pois cumpriu todas as prerrogativas do Estado Democrático de Direito. Apesar da extensão de tempo em que permaneceu no poder, tendo sido reeleito por sete vezes, não feriu nenhum princípio de constitucionalidade, pois a carta magna era alterada com a condescendência do legislativo. Em 1892, os partidários do governo fundam a União Liberal, dispostos a apoiarem sua terceira reeleição, com a desculpa de que era necessário sacrificar a democracia, mantendo a paz para garantir a continuidade do crescimento econômico. A principal influência ideológica da recente aliança era o positivismo,

Esta insistencia en la primacía del progreso material y en la necesidad de hacer coincidir las reformas políticas con el nivel de desarrollo económico, revelaba influencia positivista, que operaba entre los porfiristas de la Union Liberal. De manera que, por sostener una visión comtiana y científica de la sociedad, recibieron el sobrenombre de científicos. (Knight, 2009, p. 50).

A influência do liberalismo durante o Porfiriato era mais forte na esfera econômica e seus tributários encampavam a bandeira pelo progresso, com vistas ao estabelecimento do modelo desenvolvimentista, contando com amplo apoio dos Estados Unidos. Partindo dessa perspectiva, observamos que o discurso em defesa do progresso e do desenvolvimento do México fora, desde o primeiro mandato, quando

¹⁶⁰ “los hombres de negocios extranjeros trataban siempre de cultivar la amistad del jefe local (...); el jefe, se podría decir, estaba al frente de la élite colaboracionista del porfiriato” (Idem, p. 56).

expulsa os franceses, instrumentalizado pelo presidente para reforçar seu apelo pela união das forças nacionais em nome do bem comum, desqualificando, portanto, toda e qualquer oposição.

Quanto ao nosso *Diaz* da ficção, unido a uma sociedade secreta e embasado pela Revolução Francesa e pela República Americana, liberta *Eldorado* do domínio colonial, usando o ideal de liberdade burguesa para substituir um rei por outro, tornando-se assim, o novo monarca. Mais tarde, com a Revolução Republicana de 1910, é deposto, e retorna com o apoio da *Explint*, nome da multinacional que representa os interesses estadunidenses, e que também compunha a *diegese* de *Terra em transe*. Nesse segundo contexto, a influência do capital internacional foi determinante e o discurso de “União Nacional” será à base de sustentação de seu novo governo, pautado nos ideais burgueses, que ditaram os rumos das nações latino-americanas, recém-inseridas no mundo moderno e na direção do progresso como manda a liturgia da modernidade.

Em outra fala, Emanuel Diaz II, ao telefone com Beatriz, que está do outro lado do Atlântico, revolta-se com os atos de rebeldia desencadeados por índios e negros que, segundo ele, deveriam ter sido catequizados. Sua ira se intensifica quando é informado de que os estudantes também participaram dos protestos: “Também os estudantes? Não, os estudantes não! São meus rapazes, têm uma universidade, uma cultura e não podem parecer com esses pobres índios!” A informação sobre as rebeliões ocorridas em *Eldorado* é repetida duas vezes no filme, nas sequências 10 e 13, ambas com Diaz ao telefone. O rei exilado não se conforma que os homens letRADOS tomem atitude semelhante aos ignorantes gentios. Se no passado colonial, a hierarquização da sociedade garantia a hegemonia dos brancos cristãos sobre os não-brancos civilizados, no contexto de independência, a soberania do dominador passava necessariamente pelo esclarecimento das ideias, proporcionada pela ciência. Os rapazes de Diaz II, deveriam se orientar pelo que aprenderam na Universidade, assim como *los científicos*, os positivistas da União Liberal, que sustentou a terceira reeleição do Porfírio Diaz da História, no final do século XIX. É que os estudantes de

Emanuel Diaz II deveriam ser gratos a tudo quanto seu padrinho lhes proporcionou, enquanto esteve à frente da nação eldorenha.

Os índios e os negros deveriam se adequar à hierarquia de mando, na qual todo o conjunto social se orienta pelo pensamento ocidental, por isso a demanda urgente por sua cristianização. Os estudantes, já ocidentalizados pela universidade, não poderiam esquecer os favores daquele que lhes conferiu a civilidade, expondo, portanto, sua fascinação pela igualdade de todos perante a lei, contanto que a tradicional relação clientelista instituída desde sempre com seu patriarca fosse preservada, ainda que reservadamente. O moderno, nesse caso, é expresso pelo discurso liberal, que é operado pelos mesmos que se beneficiaram da herança arcaica do mandonismo. Desse modo, Diaz II se decepcionou com os estudantes pelo fato de eles se juntarem aos incultos, numa postura indisciplinada de desobediência à hierarquia étnico-cultural estabelecida pelo colonizador na ocasião da conquista. O comportamento dos estudantes rebeldes poderia contribuir para a instalação de uma ruptura com o arcaico, pois sua influência sobre os índios e negros reforçaria o processo de conscientização destes, numa união de forças em prol da emancipação político-intelectual, derrubando a “velha ordem” e dando lugar a uma “nova sociedade” e uma “nova cultura”. Entretanto, não é o caso do filme, nem da *História*, nos quais: o moderno – calcado na universalidade da lei – e o arcaico – caracterizado pela pessoalidade nas relações públicas, convivem, sem que nenhum supere o outro¹⁶¹. Os

¹⁶¹ “Indivíduo e pessoa aparecem como diversamente valorados por quanto num caso, o da pessoa, todas as portas se abrem, e noutro, o do indivíduo, toda realização se vê impedida. Fica, pois, claro aqui que não temos uma oposição indiferente mas uma dissimetria das posições, de forma que não é possível uma contraposição dos opostos – como acontece na lógica de Hegel, quando pela negação recíproca, os opostos caminham para o interior da síntese. Antes, vemos sempre uma reciprocidade dissimétrica entre os termos: a prevalência da pessoa sobre o indivíduo; a primazia do favorecedor sobre o favorecido; o privilégio do passado sobre o futuro, etc. Indivíduo e pessoa se complementam, mas numa complementaridade hierárquica: um termo é tudo e o outro nada. Assim diremos que um dos extremos se impõe, enquanto o outro se depõe. Num jogo de inversões hierárquicas, essas posições chegam a compensar-se. Assim, no discurso público (jurídico, representativo, moderno) o indivíduo tem primazia, enquanto na prática cotidiana (clientelista, infratora, arcaica) a pessoa é privilegiada. Esse revezamento não é, porém, uma reciprocidade indiferente, mas sim vertical – é que o arcaico é o efetivo e o moderno, o para-ver. Assim, se o indivíduo domina quando o moderno prevalece, esse domínio é menos dominante, porque a prevalência do moderno é menos prevalente. Ao contrário, se a pessoa domina quando predomina o arcaico, essa dominação é mais dominante

rapazes de Diaz II, bem como os partidários do presidente mexicano Porfírio Diaz, oscilam entre a condição de indivíduo e pessoa, assumindo o estatuto de indivíduos na intenção de se associarem ao discurso liberal como legítimos representantes do progresso, ao passo que são beneficiados em sua prática cotidiana, por pertencerem aos círculos de poder, implicando assim, uma conduta infratora, não condizente com os princípios de isonomia operados por uma razão pública. Esses indivíduos e ao mesmo tempo pessoas: simulam o ideal moderno de igualdade para todos – na condição de indivíduos – e dissimulam – na condição de pessoa – sua real relação com a hierarquia de mando, responsável por construir um saber, originado falsamente na ciência e verdadeiramente no arbítrio, não regulado por uma ordenação jurídica.

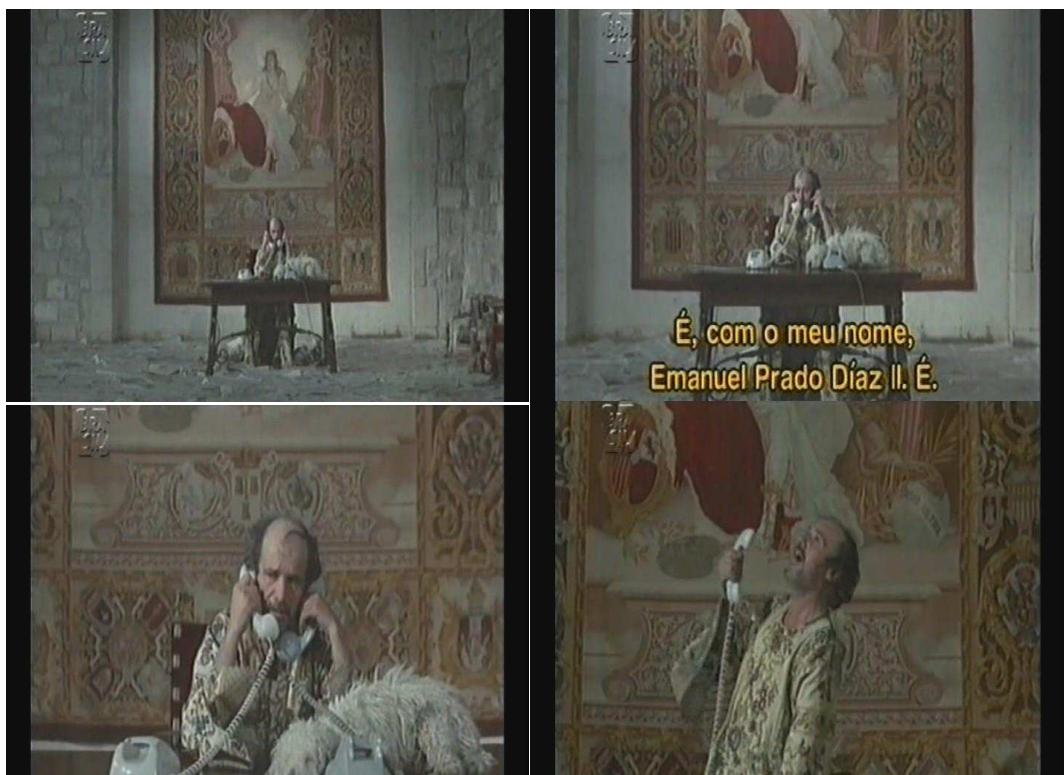
A escolha do personagem da História Mexicana, Porfírio Diaz, é antes alegórica, que biográfica. Para Glauber, tanto Dom Diaz de *Terra em transe*, quanto Diaz II de *Cabeças cortadas*, representam os governos autoritários que ocuparam os postos de poder durante décadas não somente na América Latina, mas também na Europa, “No caso de *Cabeças Cortadas* o contexto nacional se torna transcontinental; Diaz II incorporaria, portanto, o Caudilho ibero-americano, num arco que se estende de Porfirio Diaz a Franco a Perón” (Gatti, 2009, p. 116). Nas palavras de Glauber, o filme se refere “a Franco ou a Peron numa base muito relativa porque, na verdade, o filme fala de todos os ditadores, de todos os patriarcas decadentes”¹⁶². Em carta dirigida ao produtor e amigo Ricardo Muñoz, em 13 de dezembro de 1975, Glauber festeja a morte do generalíssimo Francisco Franco e se recorda das gravações de *Cabeças cortadas*, que afirma ser um filme muito atual, “Viva la muerte de Franco e viva *Cabezas cortadas*, que es la biografía audiovisual del inconscio de Franco. (...) No tengo remordimientos de esta película. La

porque o predomínio do arcaico é mais predominante.” (Bajonas Brito Jr, 2001, p. 84-85)

¹⁶² Entrevista concedida por Glauber a Miguel Pereira, em 1979, na ocasião do lançamento de *Cabeças cortadas* no Brasil, que fora publicada na Revista Alceu – V. 7 – p. 5 a 21 – jul/dez. 2006.

vi outro dia, es actual. La longa muerte del dictador – de Peron a Juan Carlos”¹⁶³.

Cabeças cortadas é a *mise-en-scène* da “longa morte do ditador”, que busca se eternizar a qualquer custo. A sequência de fotogramas (fot. 167, 168, 169, 170) ilustra a cena em que *Diaz II* ao telefone, conversa com duas pessoas, ao mesmo tempo, sendo uma *Alba*, com a qual trata de assuntos particulares, e outro é *Freddy*, assessor responsável por construir os monumentos que imortalizariam a figura de *Diaz II* na História de Eldorado.



(Fotogramas 167, 168, 169, 170: *Diaz II* ao telefone)

Diaz II ordena ao amigo *Freddy Bull* que venda suas plantações de cacau, café e açúcar, e com o dinheiro invista na construção de uma Fundação Cultural, que obviamente levará o nome do ex-presidente:

Sim, uma Fundação Cultural, ou melhor, Fundação de Ciências e Humanidades, com meu nome, Emanuel Prado

¹⁶³ Este documento não consta na seleção feita por Ivana Bentes, na publicação *Cartas ao mundo*. A carta me foi gentilmente enviada pela diretora espanhola Fermin Sales, que produziu um documentário sobre o filme *Cabeças cortadas*, intitulado *El viaje Glauber*, que abordaremos ainda nesta análise. A carta se encontra anexada ao final da tese.

Díaz Segundo. Uma coisa que fique perfeita, linda, significativa. (...) Quero que não se esqueça de escrever minha biografia, como já havíamos combinado... E conte tudo, todo bem e todo mal que eu fiz... Sim, o mal! Que me julguem depois. E a estátua? Não se esqueça da estátua, coloque-a na praça, na pracinha que está defronte ao campo de futebol. (RTM, 1985)

Glauber para além de narrar à decadência de sua alegoria do poder, destaca a preocupação deste tipo de governo em não ser esquecido¹⁶⁴, pois Díaz II vende seu patrimônio para custear a produção de monumentos que o eternizariam na história e na memória coletiva, atitude da qual Glauber também se inspira na História¹⁶⁵. Segundo Le Goff (2003), “o monumento tem como característica o ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas (é

¹⁶⁴ “Reconhecer que existem relações entre o poder e a memória implica em politizar as lembranças e os esquecimentos. A memória - voluntária ou involuntária, individual ou coletiva - é, como se sabe, sempre seletiva. O seu caráter seletivo deveria ser suficiente para indicar as suas articulações com os dispositivos de poder.” (Chagas, Mário. Memória e poder: dois movimentos, In: Cadernos de Sociomuseologia, nº 19, Reeditado em 1997, na I Bienal Mercosul, p. 34).

¹⁶⁵ Segundo Alan Knight (2010), as comemorações do Centenário da Independência do México, em 1910, marcaram uma disputa pela produção de memórias, da qual participaria ativamente Porfírio Díaz, que tentou concentrar as atividades na capital Cidade do México, na ocasião de sua sétima reeleição, “los desfiles y procesiones, los banquetes, la develación de monumentos y la inauguracion de asilos para enfermos mentales fueron planeados para impressionar la alta sociedad, a la prensa, al cuerpo diplomático y, quizá, al veleidoso populacho de la Ciudad de Mexico (2010, p. 23)”, para o autor, o contexto é o ponto de partida para o estudo da Revolução Mexicana, como nos confirma Fernandes (2011): “A comemoração do centenário da independência no México a possibilidade de, pelos nomes dados a ruas, passeios públicos, avenidas e praças, aventarmos como a memória oficial sobre uma nação pode ser projetada: (...). Ao caminharmos pelas ruas centrais da capital mexicana, podemos notar algo semelhante. Em monumentos e prédios públicos, governos considerados “traidores da nação”, como o de Porfírio Díaz, foram eclipsados pela memória vitoriosa da Revolução Mexicana. Encontramos a “Avenida 20 de Noviembre” (“Dia da Revolução Mexicana”) e a “Calle 5 de Febrero” (data da promulgação da Constituição de 1917) nomeando ruas que anteriormente celebravam valores porfiristas. Da mesma forma, é comum vislumbrarmos pinturas murais adornando prédios públicos. Nelas, os muralistas, tidos como expressões legítimas da esquerda crítica do México, valorizam o discurso da mestiçagem, do passado asteca como constitutivo da nação mexicana, apresentados de forma celebrativa. Díaz e Hernán Cortés costumam aparecer como tiranos, males necessários na construção narrativa de séculos de História do país (Fernandes, Luiz Estevam de Oliveira, In: *Revista História Unisinos* 15(1):50-59, Janeiro/Abril 2011, p. 52). Em suma, quando a Revolução ganha vigor, há, então, uma tentativa de relegar o período histórico, conhecido como Porfiriato, às trevas do esquecimento. Após seu sétimo mandato, Porfírio Díaz sucumbe às pressões, renuncia e vai para o exílio. O Díaz da História, diferentemente do Diaz II do filme *Cabeças cortadas*, tenta monumentalizar seu legado político antes, do desencadeamento da Revolução.

um legado à memória coletiva” (p. 526). A atitude do exilado nos revela que apesar de sua aparente loucura, sabe que seu fim está próximo, mas luta com outras armas para que o seu legado não seja enterrado. No exílio, o líder não manda mais, ele não habita mais os espaços onde antes era o soberano, ela não participa no presente, das decisões de sua pátria, ele vive do passado, e quer que a imagem de suas grandes obras seja imortalizada.

Ao tratar do exílio de Diaz II, Glauber estaria antecipando durante 1970 e 1971, ocasião em que produz seus primeiros filmes – *O leão de sete cabeças/1970* e *Cabeças cortadas/1971* – fora do Brasil, um sentimento que ele mesmo vivenciaria a partir de 1972, e que será determinante para sua carreira¹⁶⁶. Entretanto, ao contrário de Diaz, Peron e Franco, Glauber não é um presidente, suas obras são artísticas, e são, desde a finalização da montagem, eternas. Portanto, o exílio para o cineasta, fora encarado como uma nova era, em que a revisão atualizada de sua vida pregressa, serviria de mote para a reformulação de seu projeto revolucionário. Segundo Maurício Cardoso (2008) os dois anos que antecedem o exílio de Glauber, efetivado em 1972, foram decisivos para a construção do projeto conhecido por Cinema Tricontinental,

Convencido de que era preciso realizar filmes capazes de objetivar o Cinema Tricontinental, Glauber roteirizou e dirigiu *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas*, entre 1969 e 1970. Ambos representavam os desdobramentos de sua perspectiva de integração entre os países subdesenvolvidos. Esteticamente inovadores, estes revelaram o esforço de totalização da experiência histórica do Terceiro Mundo, centrada na valorização das forças místicas das camadas populares. Da convergência entre revolução e redenção mística, surgia uma esperança de superação do subdesenvolvimento e da miséria

¹⁶⁶ “Entre suas andanças internacionais, houve um período de exílio efetivo, de 1972 a 1976, primeiro em Cuba, depois na Europa (de janeiro de 1973 a junho de 1976). A saída do Brasil foi uma decisão pessoal, respaldada pelas opiniões de amigos e motivada pelo contexto de repressão e censura às artes. Entretanto, ele não era um guerrilheiro, nem uma liderança política de esquerda que a ditadura pretendesse eliminar, mas um artista que incomodava com suas posturas críticas e filmes indecifráveis para a maioria dos censores. A repressão política, no caso de Glauber, não significava necessariamente prisão e tortura, mas, uma espécie de asfixia produtiva que dificultava a realização dos projetos do cineasta.” (Cardoso, 2008, p. 2)

cultural dos continentes explorados pelo imperialismo. (2008, p. 6)

O projeto não logrou, pois, “o Cinema Tricontinental foi o movimento cultural de um único homem” (idem). Entretanto, dessa experiência, Glauber irá renascer em uma nova fase, com vistas a romper com a noção de cinema político que a crítica queria lhe enquadrar. Tal reflexão já era feita em 1970, em artigo publicado no livro Revolução do Cinema Novo: “A expressão cinema político é um artigo de baixo custo e nós, cineastas brasileiros, estamos ocupados em demasia morrendo e produzindo para perder tempo com tão grande festa demagógica” (Rocha, 1981, p. 204).

Numa declaração publicada no *Le Monde*, em março de 1971, ele define como seria essa nova fase, por meio da expressão “um sonho libertador”. Dessa forma, ataca a crítica parisiense e afirma de modo categórico sua liberdade de criação, tanto em relação à esquerda no campo político institucional quanto em relação aos determinismos da crítica de cinema, que pretendia encaixá-lo na categoria de cineasta de filmes políticos, “o sucesso de uma artista do terceiro mundo em Paris é folclore ridículo, uma relação de paternalismo-servilismo das mais deprimentes. Desta vez, apresento-me sem as medalhas do esquerdismo, não represento o Cinema Novo, não represento o Brasil” (idem, p. 194). A partir daí, seu projeto político e estético define uma nova linha de frente, dessa vez, contra a “velha razão”, que será substituída pelo “sentimento total do homem e do mundo, (...) quando a festa do sonho libertador perderá a vergonha de ser ilusão para se tornar realidade” (idem, p. 195). Glauber não era condescendente com o fato de a cultura colonial ser encarada como folclore, usado para preencher o inventário de curiosidades dos gabinetes da intelectualidade europeia¹⁶⁷. Em

¹⁶⁷ Como nos confirma Silvie Pierre (1996): “Com Cabeças cortadas, rodado na Espanha em 1970, Glauber Rocha leva ainda mais longe a pesquisa sobre as raízes imaginárias surrealistas-barrocas de sua cultura, ampliando, aliás, o ponto de vista brasileiro para o conjunto da América Latina, incluindo a hispanidade. A provocação, dessa vez, não é somente política, mas sobretudo estética: Glauber Rocha faz do Godard-garrelismo, projetos intermináveis, cinema declarado a um só tempo estático e histérico, diante do qual a crítica prefere, em geral, reagir com um

Cabeças cortadas, podemos observar tal crítica, na sequência da festa no interior do Castelo, em que *Diaz II* dança com uma rumbeira morena (Fot. 13), e em seguida um homem gordo fala olhando para a câmera:

Senhor, naquelas terras distantes e longínquas da América existem rios profundos e selvas intricadas, pássaros de cores diferentes e animais místicos e fabulosos como o Catará, o Bono, o Dragão São Jorge, a Serpente de sete cabeças. Aquela terra foi descoberta por Francisco Orellana, que a chamou Amazônia. Nela vivem também famosas mulheres guerreiras.



(Fotograma 171: rumbeira morena e *Diaz II*)

O interesse do colonizador, portanto, é o interesse pelo exótico, bem como o interesse dos críticos franceses é pelos filmes que correspondem às suas expectativas em relação a um cinema político capaz de satisfazer sua curiosidade a respeito do Terceiro Mundo. Glauber não mais estava disposto a alimentar tais anseios.

A frente de combate contra a demagogia da crítica, bem como da censura, é algo que acompanhou Glauber em toda a sua vida pública como realizador de cinema, entretanto, nos idos da década de 1970, as obras do exílio e seus escritos refletiam o nível de incompatibilidade entre suas ideias, os veículos midiáticos e as instituições políticas responsáveis pela gestão cultural. Em maio de 1971, diretamente de Santiago, no Chile, Glauber envia uma carta a Alfredo Guevara, tecendo

silencia educado, quando não simplesmente com um: ‘hum! Que aborrecido...não se vê mais o bravo Terceiro Mundo, torturado, revoltado” (p. 67).

duras críticas à esquerda no Brasil, numa retrospectiva da censura que seus filmes sofreram desde o governo jangista,

No auge daquela euforia esquerdizante, a censura jangista proibiu *Barravento* (um ano) por subversão e não houve nem protesto porque poderia comprometer a política revolucionária de Goulart. *Barravento* foi também proibido pelo Ministério das Relações Exteriores, 1962, para ir ao Festival de Karlov Vary, e todos os diplomatas “progressistas” lamentaram o fato de eu ter feito um filme sobre negros, um tema que criava uma má imagem do Brasil. (Rocha, 1997, p. 401)

Relembra ainda, o quanto se empenhou na formulação de uma cultura revolucionária, registrada em panfletos como a *Estética da Fome*, que segundo ele não fora compreendida pelos intelectuais colonizados, que sentiam vergonha dos filmes do Cinema Novo, como *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues, que envergonhou os brasileiros esquerdistas no Festival Sestri Levante, em 1965, “tinham vergonha em admitir que a cultura negra fosse revolucionária e não folclórica” (idem, p. 403). Glauber ataca a pretensão das instituições de esquerda que sonham com o socialismo e importam as ideias marxistas sem levar em consideração a singularidade de sua formação, para ele “a esquerda no Brasil é um fenômeno das elites” (apud Gerber, 1982, p. 230), dessa forma, o problema maior não é a adesão ao socialismo democrático europeu, ou ao capitalismo americano, ou ainda ao socialismo soviético, mas a criação de um modelo próprio, que a luta esquerdista não assimilou, “a luta esquerdista aqui, desde a fundação do PC [Partido Comunista] até hoje, foi absorvida pelas elites, e essas elites têm representado esse papel. O povo, a massa brasileira nunca foi força de esquerda organizada, nem ideológica” (idem) (colchete meu).

Glauber reivindica a participação popular para a construção de um projeto revolucionário, “todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte” (Rocha, 1997, p. 410). E confirma a proposta de uma arte revolucionária que radicalize sua posição frente aos cânones determinados pela civilização ocidental, ou seja, que fosse capaz de

promover uma “liberação mental: esta, para os homens mais sensíveis, se expressa pela fantasia” (idem).

Ainda nesse contexto, Glauber estende seu ataque aos representantes da “velha razão”, que não entendiam a transformação do premiado diretor, quando abandona o didatismo adotado em *Deus e o diabo* e *O Dragão*. Glauber associa a rejeição da crítica europeia aos filmes do exílio à dificuldade de utilização de *Leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*, tanto pela direita, quanto pela esquerda, “sobre Cabezas, (...) uma tragédia não shakespeariana, uma comedia não buñuelesca, um filme meu, livre” (idem, p. 372). Ele acredita ainda que a esquerda latina colonizada, que chama de “filhos do imperialismo de vanguarda”, permitiu que a estética de direita, com a formatação do cinema político, triunfasse ao absorver os códigos da estética da esquerda,

Vejo o perigo de um retrocesso cultural no cinema latino americano, motivando por uma teoria de cinema revolucionário, que não tem correspondência na linguagem acadêmica e colonizada. Isto demonstra a fraqueza do artista latino-americano que se deixa neocolonizar. Uma revolução cinematográfica radical pode inclusive produzir filmes de ruptura absoluta com a linguagem tradicional como *Cabeças cortadas* (Rocha, 1997, p. 422).

Para termos uma ideia do nível de insatisfação gerado por tal ruptura, analisemos o *Diario de Rodaje*, escrito pelo crítico espanhol Augusto Torres (1970), que acompanhou as gravações do filme *Cabeças cortadas*, desde a pré-produção. Durante várias passagens de seu relato, demonstra insatisfação com a metodologia (ou não metodologia) utilizada por Glauber na produção do longa-metragem. Destacamos uma delas:

Rosas, 14 de marzo de 1970: Rocha dice que prefiere no rodar hoy porque no tiene muy clara la escena, lo que es certo, aunque la verdad sea que, hasta el momento del rodaje, nunca tiene clara ninguna escena; y no cabe la menor duda de que, sobre la planificación del rodaje que ahora está haciendo, mañana cuando ruede hará multitud de cambios. Este método de trabajo, que sin duda domina, resulta extremadamente incómodo para sus colaboradores que, en ningún momento, llegan a tener

algo más de uma idea muy general de lo que hacen y por quélo hacen. (Torres, 1970, p. 86)

O crítico espanhol se incomoda muito com as improvisações do diretor, comuns no cotidiano do set, e mais ainda com o fato de Glauber não se guiar pelo roteiro, como foi o caso da incorporação de um novo personagem, um velho senhor que tomava conta do Castelo, que chama a atenção por sua barba e pela canção que entoa, a cantiga sobre os Dez Mandamentos, não prevista no script, e que foi incluída no filme. Torres, acostumado a acompanhar as gravações de Buñuel, não entendia como um diretor podia deixar sua equipe tão confusa e sem saber como seria o próximo dia de filmagem, decidindo-se pela posição de câmera somente quando chegava no set. No diário de Torres, destacam-se também algumas críticas recebidas por alguns jornais espanhóis. Apontamos uma delas:

Todo em la película se reduce a incoerentes y casiindecifrables alegorías que luego se encargan de explicarnos unas voces em *off* a fin no nos quede duda alguna sobre la intencion de señor Rocha. Pero a fuerza de absurdos, estos simbolismos no entretien, ni emocionan, ni convencen. Sólo producen, asco, náuseas, aburrimiento. (A. Martinez Tomas em *La Vanguarda Española*, 9 de julio);

Já a crítica independente, comprehende que se trata de uma nova etapa na vida do realizador (Torres, 1970). Passados 44 anos do lançamento de *Cabeças Cortadas*, Augusto Torres fora entrevistado pela diretora espanhola Fermin Sales, no documentário *El viaje Glauber*, de 2014, que reúne depoimentos de parte da equipe e do elenco, além de apresentar o impacto gerado pelo filme na imprensa. Na entrevista¹⁶⁸, Torres ratifica tudo o que deixou registrado em seu diário, “A película foi um delírio, um *happening*. Uma série de acontecimentos sem continuidade, em que o imprevisto e o espontâneo têm papel essencial”, o crítico acrescenta ainda que os melhores *takes* Glauber jogou fora,

¹⁶⁸ O áudio do documentário é original em espanhol, ficando a tradução sob minha responsabilidade. Filme encontrado no seguinte endereço eletrônico: <http://uab-documentalcreativo.es/produccion/el-viaje-glauber/>

sendo frustrante sua experiência com o filme, que resume em uma expressão: *um disparate*.

A nova etapa na carreira de Glauber é registrada pelo manifesto *Eztétyka do Sonho*, que nos mostra que, apesar da ruptura com os padrões de linguagem, *Cabeças cortadas* preserva referências contidas no projeto glauberiano, desde *Barravento*. Sendo a principal delas, sua defesa irresoluta de uma *Revolução* em que o protagonista seria o povo, carregado de uma visão mística do mundo. Glauber consegue recuperar a imagem do povo sertanejo, no além-mar, na locação que escolhera para filmar *Cabeças cortadas*.

Os ciganos da Catalunha foram trazidos pela produção de Glauber, mas não por serem ciganos, mas porque no roteiro seria necessário um grupo de mendigos. Quando Glauber encontra o povo para a filmagem, ele se espanta, e fica sabendo que são eles ciganos pobres da região de *São Pedro de Roda*. Glauber compara os ciganos, que a produção pensou poderem representar mendigos, com os mendigos do Brasil. De acordo com o *Diario de Rodaje*, de Augusto Torres (1970), “Rocha queda admirado de la riqueza de los mendigos europeos y dice alguna vez fará uma película sobre las relaciones de domínio econômico entre um mendigo latino-americano y um mendigo europeu” (p. 79). Glauber acredita que aquele povo poderia representar o povo sertanejo no caso brasileiro, e o povo colonizado latino-americano em geral. Ele aprova o grupo, mas não por se adequarem ao papel de mendigos, e sim porque teve empatia pela cultura cigana, representada pelos seus mais populares representantes, que com suas tradições e crenças correspondeu às expectativas do roteiro, bem como do projeto glauberiano, “empleará a los gitanos, pero non como mendigos, sino como gitanos; desde um principio le habían impressionado mucho sus risas, sua forma de comportarse y sus canciones” (idem).

A razão revolucionária adviria do povo e de seu misticismo, e não da razão de esquerda, pois “a razão de esquerda revela-se herdeira da razão revolucionária burguesa europeia. A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral (...). A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída” (*Eztétyka do Sonho*,

apud Pierre, 1996, p. 136). A crítica à razão de esquerda significava recusar o marxismo ortodoxo, principalmente os limites impostos pelo que chama de academicismo científico, que não produz uma leitura da subjetividade e só funciona dentro das “possibilidades verificáveis”, “os marxistas tradicionais não transam a metafísica, eles não sabem colocar a hipóstase dentro do materialismo” (apud Gerber, 1982, p. 232), sendo o elemento da hipóstase o ingrediente que temos destacado na produção historiográfica realizada pelo cinema de Glauber, ou seja, uma leitura singular da história, permeada de elementos do imaginário de seu criador, numa total liberdade de construção das cadeias causais temporais e das arquiteturas espaciais, numa intimidade reveladora com seus personagens.

Ao racionalismo colonizador, Glauber responde com o irracionalismo do sonho libertador, que em *Cabeças cortadas* se efetiva com a figura do Pastor, o qual nos recorda a liderança mística presente em *Deus e o diabo*, na figura de São Sebastião, e em *O Dragão* nos personagens de São Jorge e da Santa, que de certa forma também está presente em *Cabeças cortadas*, representada pela mesma atriz, Rosa Penna, que faz o papel de Dulcinéia, a camponesa coroada pelo *pastor* na sequência final (Fot. 13), numa alusão às Nossas Senhoras, adoradas por devotos em vários cantos do terceiro mundo¹⁶⁹.

¹⁶⁹“Uma das primeiras aparições da Virgem na América data de 1531, antiga localidade pertencente ao Império Asteca, quando Nossa Senhora aparece para o índio nahua Juan Diego, no fenômeno conhecido pela teologia católica como a Virgem de Teypac. Trata-se da história de Nossa Senhora de Guadalupe, padroeira do México, que na ocasião da aparição pede ao jovem índio que vá ao bispo e peça que construa um templo, prometendo seu amor e proteção maternos. A lenda, certamente é questionada por estudiosos do processo colonizador, que encaram o milagre como mais um dos dispositivos de aculturação promovidos pela Igreja Católica”, IN: Niero, Lidiane. A construção sócio histórica de devoção a Nossa senhora de Guadalupe, In: **Revista Sacrilegens**, Juiz de Fora, v. 9, n.1, p. 97-112, jan-jun/2012.



(Fotograma 172: Coroação de Dulcinéia)

O importante aqui é pensar a devoção do povo a símbolos religiosos que os auxiliem em suas difíceis vidas, que Glauber conseguiu identificar nos *gitanos*. O povo cigano de *São Pedro de Roda*, interior da Catalunha, era o povo do *Sertão* nordestino crente e idólatra, imagem memorial que Glauber levou na bagagem para o exílio. Em *Eztétyka do Sonho*, Glauber enfatiza sua devoção às origens do povo latino-americano, “As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como a única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras” (apud Pierre, 1996, p. 137). E se, “A Revolução é uma mística” (idem), quem deve fazê-la são àqueles que com sua cultura negam, ainda que sub-repticiamente, a outra cultura decidida a lhes colonizar. Por isso, o povo é o protagonista desta fábula mágica, na qual um messias o salva, cortando a cabeça de seu tirano.

O misticismo do povo vem de sua crença, ainda que “aculturada”¹⁷⁰, pois aquele que acredita no inexplicável, nega as “possibilidades verificáveis”, exigidas pelo método científico. Misticismo que também resulta de um fator social, ou seja, para Glauber há uma ligação entre a pobreza e o misticismo, “o ponto vital da pobreza é o seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional

¹⁷⁰ Questionamos aqui este termo, já problematizado por outros pensadores da colonização americana, no sentido da bilateralidade no intercâmbio entre as culturas colonizada e colonizadora.

de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora” (idem). Em outras palavras: as condições econômicas do povo subdesenvolvido intensificam seu misticismo, expresso em seus apelos ao cosmos por um milagre, numa postura que contradiz o postulado da razão para a sociedade moderna. Isto é: o povo é místico e nega a razão, logo, são eles os revolucionários. Se os iluministas quiseram sepultar a religiosidade com a *Revolução Francesa* através de sua crença na razão esclarecida, o povo místico preserva sua tradição mitológica esmagada por anos de colonização racionalista.

A *Revolução Mística* de Glauber, eternizada no conjunto de sua obra, alcança efetividade no filme *Cabeças cortadas*, numa vingança cinematográfica contra a razão dominadora, tanto na representação *diegética* quanto no conteúdo da mensagem revolucionária pela via do misticismo. Assim, se por um lado, a narrativa e a *mise-en-scène*, não corresponderam aos anseios cartesianos da crítica parisiense¹⁷¹ e espanhola; por outro lado, ele investe o milagre como um fenômeno revolucionário: ao invés do incoerente e inseguro Paulo Martins de *Terra em transe*, o inabalável e intrépido Pastor – que não precisou passar pela conversão, como no caso de Antônio das Mortes, pois já é decidido pelo destino – cura o povo e mata o pai opressor, numa alusão à derrocada do paternalismo colonizador.

Apesar de toda a volúpia em desafiar a cultura europeia, na promoção do desgaste intelectual da crítica, que se esforçava em entender os filmes do exílio, o elemento visual que associa cultura popular – misticismo – revolução, sempre esteve presente em todas as suas produções. Os milagres realizados pelo Pastor são momentos de clímax no roteiro. Como a chegada do cego carregado pelo povo, logo terceira sequência, quando avistamos Diaz II surgir na tela, arrastando-se pelo chão, aproximando-se do Mendigo cego, que o repele. O povo põe-

¹⁷¹ Maurício Cardoso (2007), rebate a crítica europeia, ao analisar a cena do coroamento de Dulcinéia: “Em *Cabeças*, o coroamento de Dulcinéia, é, pois, a instalação de uma outra ordem, dotada de racionalidade própria, cuja mística poderosa permanece indecifrável para os herdeiros da tragédia e da tradição ocidental cartesiana” (p. 134/135). Ainda que o autor tenha investido à mística de poder no projeto glauberiano, ele se vale do fundamento da “racionalidade própria” para justificar a singularidade da obra, certificando-se de que ela seja reconhecida pelos mesmos “herdeiros da tragédia e da tradição ocidental cartesiana”.

se a rir de Diaz II, até que entra em cena o Pastor, que cala todos os presentes e num gesto bíblico, cura a cegueira do homem do povo, despertando o interesse do decrépito rei, ridicularizado diante do povo, implorando que o Pastor lhe revele seu segredo.

O cego não enxerga, mas sente quando Diaz II se aproxima (Fot. 173). O Mendigo demonstra ojeriza e se nega aceitar a ajuda do governante. Assim como o cego, o povo ao redor também repudia Diaz II, que é enxoalhado. Bem sabemos que o riso pode significar a tentativa de constranger e julgar, aqui o povo não reconhece a autoridade do rei e lhe trata com desprezo (Fot. 174).



(Fotogramas 173 e 174: O milagre da cura do cego)

Cabeças Cortadas narra a decadência do líder de *Eldorado*, que perde sua força política no exílio para o Pastor milagreiro. O povo nega a autoridade laica e reconhece a autoridade do místico, numa fotografia que dá centralidade ao branco aurático do figurino, e num enquadramento que valoriza seu semblante sereno, em contrate com o instrumento (foice) usado como arma de guerra. As ações do justiceiro não podem ser explicadas racionalmente. Suas aparições são misteriosas, pois não se sabe de onde ele veio, nem para onde vai após os milagres que realiza, sendo antes mais importante, apresentar a efetividade dos milagres. O primeiro deles, a cura da cegueira do Mendigo, que posteriormente também será curado de sua paralisia, voltando a andar. Nessa ocasião do segundo milagre, o Pastor se retira e o Mendigo é atacado pelos comparsas de Diaz II. O Pastor volta à cena e degola os algozes do

homem do povo. A eliminação dos representantes do poder, para o povo, que nunca os enfrentou, institui-se também como um milagre, não direcionado a um indivíduo específico, mas ao conjunto da população oprimida. Tratar-se-ia, portanto, de um milagre social.

Antes de desenvolvermos a ideia de milagre social, verificado no filme, consultemos parte da tradição filosófica que se dedicou a pensar sobre o fenômeno do milagre, e de que maneira seus significados foram instrumentalizados pelo projeto glauberiano. O estudo teológico de Renato Oliveira (2014) nos dá um panorama da noção de milagre admitida pelos filósofos modernos, avalizados pelo racionalismo e pelo empirismo. Para Voltaire (apud Oliveira, 2014, p. 14), “um milagre é, basicamente, uma violação das leis matemáticas, divinas, imutáveis e eternas, explicitando que este enunciado inclui, desde logo, uma contradição, já que uma lei não pode ser, ao mesmo tempo, imutável e violada”, para o filósofo iluminista, a natureza do milagre contradiz o poder divino, pois se Deus, e por extensão a natureza, são perfeitos, para que haveria necessidade de modificar algo? David Hume, representante da corrente empirista, retoma e ratifica o pressuposto voltairiano, “sustenta que o milagre é uma violação das leis da natureza,...) e a prova contra um milagre, devido à própria natureza do facto, é tão decisiva como qualquer argumento derivado da experiência que possa ser imaginado” (idem, p. 16), Hume se vale ainda do *cogito* cartesiano para colocar em xeque “os numerosos casos de milagres forjados, que, em todos os tempos, foram detectados”, e tendo como base tal experiência, ele conclui que o que existe é uma “forte propensão dos seres humanos para o extraordinário e o fantástico” (idem), numa clara desaprovação da verdade sustentada na autoridade das escrituras e da cùria. Enquanto a razão nega o milagre, o povo místico se liberta, devido a uma intervenção divina no “curso natural” dos acontecimentos.

Os milagres do Pastor em *Cabeças cortadas*, segundo a perspectiva da razão esclarecida, não poderiam ser explicados por nenhum outro fenômeno da História Natural, pois um corpo, como o do *Mendigo*, cercado do sentido da visão e impossibilitado de locomover-se, assim se encontra, porque é da natureza de sua condição, sendo qualquer reversão

deste quadro resultante de uma causa lógica, de preferência registrada nos anais científicos. Essa seria uma concepção racional do milagre, que nem sempre é ou foi entendido assim, pois, para o homem religioso, as verdades advêm das revelações, que não precisam ser comprovadas, sendo antes parte de uma tradição e, portanto, aceita indubitavelmente¹⁷².

O milagre em *Cabeças cortadas* é entendido aqui como uma metáfora que Glauber se apropriou para violar o conceito moderno de *Revolução*, que na tradição iluminista estaria condicionada ao racionalismo, sendo a verdade alcançada processualmente, numa “demonstração rigorosa”¹⁷³, como vimos no caso do método dialético, termo semelhante às “possibilidades verificáveis”, cunhado por Glauber na inquirição ao cientificismo marxista. Ao passo que, esgotadas as possibilidades de mudanças históricas operadas pelas esquerdas do mundo subdesenvolvido, e diante do disparate da convivência entre: o moderno e o arcaico, o indivíduo e a pessoa, universal e o particular, a lei e o arbítrio, nestes territórios coloniais; o fundamento de qualquer ação transformadora estaria condicionado pela negação dos critérios de verdade retroalimentados pelo disparate do acumpliciamento dos opositos. Não por acaso é a mística que tem o poder revolucionário, porque ela ignora as leis da natureza, não importando sua inviolabilidade, mas tão somente seus resultados. O milagre é investido de um poder revolucionário, pois é o imprevisto, ele desafia a possibilidade de compreensão da razão.

O Pastor de *Cabeças cortadas* tem poder¹⁷⁴ porque faz milagres, não porque conscientiza a população de seus direitos civis. São os milagres

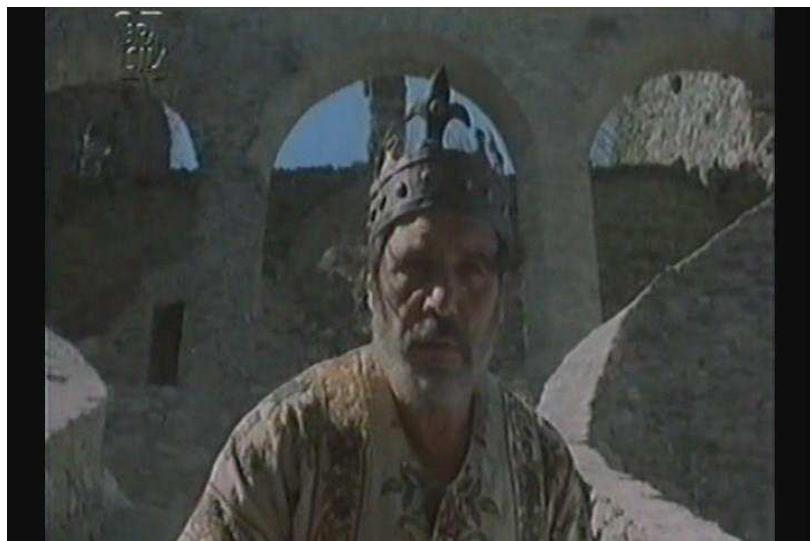
¹⁷² “Revelação representa a participação do homem nas verdades divinamente autenticadas. Segundo as palavras de *The Catholic Encyclopedia*, revelação pode ser definida como a comunicação, por parte de Deus à criatura racional, de alguma verdade, através de meios que estão além do curso ordinário da natureza.” (John Hick, 1970, p. 87).

¹⁷³ Para J. Hick (1970), Descartes “insinuou que talvez todas as nossas experiências do sentido, sejam ilusões e que, talvez, para se chegar à dúvida básica haja um todo poderoso demônio malicioso que não apenas ilude nossos sentidos, mas também diminui nossos espíritos. A fim de estarmos seguros de que não estamos sendo comprehensivelmente enganados, duvidaremos de todas as coisas que possam ser postas em dúvida, sem que se contradigam em si mesmas e, desta forma, descobriremos se algo permanece imune ao nosso ceticismo” (p. 84).

¹⁷⁴ “As narrativas dos milagres de santos permitem perceber os poderes que a ele são socialmente atribuídos e as áreas da vida humana onde sua atuação se concentra.

do pastor que marcam sua evolução no arco dramático, pois, desde sua primeira aparição até o momento em que corta a cabeça de *Diaz II*, ele confirma e intensifica sua disposição de ânimo: para proteger o povo, incluindo a camponesa Dulcinéia, sequestrada pelo rei; combater os inimigos do povo; e mais do que extirpar o mal, ele o desqualifica durante toda a projeção, pois a cada milagre, *Diaz II* perde a fé que ainda lhe resta, para não morrer esquecido e abandonado em seu exílio, nos últimos suspiros do ditador: “Perdi a fé, mas que enfermidade terrível”.

Instantes antes de morrer, *Diaz II*, deixa registrado seu canto de despedida, numa versão exclusivamente glauberiana de *Macbeth*. Segundo a análise filmica de Maurício Cardoso (2007), “Glauber investe contra o racionalismo burguês ao interpretar certos aspectos do teatro shakespeariano e do gênero trágico, aproximando-os de uma visão mística e popular do destino e da história” (p. 128).



(Fotograma 175: Canto de despedida de Diaz II)

O estudioso da obra da Glauber identifica citações do texto do dramaturgo inglês na obra *Cabeças cortadas*, como na sequência 25, ilustrada pelo fotograma 16, em que parte da peça *Macbeth* é declamada em ritmo de bolero. Glauber incorpora traços estilísticos da tragédia em sua montagem marcada pelo que Cardoso (2007) chama de “sobreposição

Assim o milagre atesta a eficácia e o poder de um santo, estando, portanto, a devoção associada a seu poder de realização” (Menezes, 2005, p. 155).

de referências”, que acaba sendo interpretada como uma distorção da matriz shakespeariana, “o modo como organiza a presença de Shakespeare no filme obedecia à crença de que a melhor forma de aprender as lições do dramaturgo inglês era subvertê-las, incorporando-as numa outra perspectiva (p. 131)”. Perspectiva essa, compatível com sua intenção, expressa na *Eztétyka do Sonho*, de subversão da tradição da cultura ocidental, na qual a tragédia é quase que intocável. Em outras palavras, Glauber ataca o coração da letrada civilização europeia, “um filme contra Shakespeare, contra a concepção clássica e imutável de tragédia, um filme irônico” (Rocha, 1997, p. 391).

O significado da vida cantada na paródia do decadente Diaz II é assim adaptado no roteiro,

Amanhã avança a pequenos passos, de dia em dia, até a última sílaba dos anos transformados em lembranças. E estes deveres, que iluminaram os loucos caminhos, que conduz ao pó da morte. Apaga-te! Apaga-te, fugaz tocha! A vida não é mais que uma sombra que caminha. Um velho cômico que pavoneia e agita por uma hora sobre o palco, e já não se ouve mais. É uma história sem pé nem cabeça, cheia de fúria e de ruído cantada por um idiota que nada significa. (RTM, 1985)

O contexto fílmico retrata um dos últimos momentos do rei, quando se descobre sem herdeiros, pois os dois filhos que aparecem na sequência anterior são filhos de sua esposa, Dona Soledad, interpretada por Marta May, com outro homem. E, para abalar ainda mais suas estruturas mentais, descobre que o Pastor milagreiro é seu filho legítimo com Beatriz, a esposa que deixou em Eldorado. Antes de ter a cabeça cortada, o rei já afundado no remorso, clama pela morte – “Apaga-te, fugaz tocha!” – e paradoxalmente, numa tentativa desesperada de sobrevivência, força o casamento com Dulcinéia, a camponesa vestida de Nossa Senhora, representando a possibilidade de Diaz II se redimir pela via do rito matrimonial, no enlace com o símbolo da pureza, na tentativa de expurgar seus pecados.

Diaz II está no fundo do poço, numa situação análoga a do professor de *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que afoga

as mágoas em porres homéricos. No caso de Diaz II, ele afunda na depressão cantando em ritmo de bolero, no melhor estilo latino da fossa, como vemos na canção de Cuco Sanchez, *Fallaste Corazón*, trilha de conteúdo tão fundamental para o filme, quanto a peça de Shakespeare.

E tu que parecias o Rei de todo mundo. E tu que nunca foste capaz de perdoar. Cruel e desapiedado, de todos tu te rias. Hoje imploras carinho, ainda que por piedade. Aonde está seu orgulho, onde está a coragem? Agora que estás vencido, mendigas caridade. Já vês que não é o mesmo amar sem ser amado. Hoje que estás acabado, que lástimas me dás. Maldito coração, me alegre que agora sofras. E chores e te humilhes ante este grande amor. A vida é a roleta onde apostamos todos. E te havia tocado nada mais do que ganhar. Hoje tua boa sorte te deixa abandonado. Falhaste coração, não voltes a apostar. (RTM, 1985)

O bolero latino, que sucede a paródia de *Macbeth*, não se limita a uma ironia comprometedora da imutabilidade da tragédia, ele representa a forma como os latinos encaram os problemas existenciais, num formato distinto e autêntico, que concebe a crise de consciência como fruto de uma vida afeita à soberba e à impiedade. O bolero simboliza o elemento cultural da forma do subdesenvolvimento, que certamente não poderia reproduzir a tradição do teatro shakespeariano¹⁷⁵. Morrer não é o suficiente, apagar a tocha fugaz não sinaliza um fim aceitável, é preciso que o errante sofra e entenda sua derrota, como resultado de todo mal que semeou. A dor do abandono é mais voraz que um simples fim, é na solidão do decadente que a vingança milagrosa se efetiva e não na marcha fúnebre, que antecede os preparativos do enterro do ditador eldorenho.

O clímax dos milagres realizados pelo Pastor é o milagre social da destruição da hierarquia de mando, expressa pela ruína de Diaz II, desacreditado por todos e que no *final cut* sofre, para que povo coroe sua

¹⁷⁵O bolero pode ser comparado ao leite de coco, que Glauber sugere que tome o mercado da Coca-Cola, “é necessário introduzir mais leite de coco no mercado para fazer concorrência à Coca-Cola. (...) A fábula do leite de coco e da Coca-Cola é muito simples!!! Desgraçadamente, a publicidade da Coca-Cola fez os povos do Terceiro Mundo esquecer que coco encontra-se mais nas imensas praias e que simplesmente precisa pegar uma faca e partir o coco para que possa saboreá-lo” (Rocha, 1981, p. 207).

própria rainha. O milagre social é um acidente no curso da História do Mundo Colonizado e é alegorizado na cena em que o Pastor corta a cabeça de Diaz II, numa referência à “cabeça grega, a cabeça de uma civilização, a greco-romana cristã, (...) É dentro da cabeça que se cria tudo, a ciência, o racionalismo. Cortar as cabeças. Cortar as amarras da razão, do conhecimento racional, do positivismo – para compreender” (Gerber, 1980, p. 36).

A seleção de fotogramas abaixo (fot. 176, 177, 178, 179) ilustra a penúltima sequência do filme, em que se efetiva a *Revolução* nos termos do projeto glauberiano, com a retomada da luta do bem contra o mal – também registrada em *Barravento*, *Deus e o Diabo*, *O Dragão* e *Terra em transe* – na qual, contrariando todas as expectativas do destino da colônia, o bem vence, milagrosamente.



(Fotogramas 176, 177, 178, 179: O milagre da Revolução)

Se o milagre viola as leis da natureza, a revolução infringe a lei da cultura colonial, esta que, por meio da promessa de modernidade, procrastina a mudança e preserva o arcaico, gerando uma supressão do presente, cuja forma disparatada, substitui a contingência pela certeza da imutabilidade. O milagre de Glauber é ter conseguido se desviar desta

temporalidade opressora, ao negar a estrutura temporal tradicional em sua montagem espacial¹⁷⁶, ao invalidar a *velha razão*, guilhotinada pelo *sonho libertador*.

Guiado pelo objetivo de fazer a *Revolução*, ainda que de um homem só, Glauber ressignifica o fenômeno da transformação profunda das estruturas políticas-sociais-econômicas e o projeta como verdade revelada, nestas terras em que as falsas transições são operadas, com a finalidade de manter intacto o ideário colonizador, certos da ignorância do povo, da incompetência da oposição política, e calcados na máxima: “Façamos a revolução, antes que o povo a faça”. Ainda neste território sensorial, da fome e do sonho, “(...) não um território palpável, não um território sociológico, economicista”¹⁷⁷, onde o presente suprimido representa a eterna submissão aos conquistadores, para que haja uma *Revolução*: só Milagre!

¹⁷⁶ “O tempo não existe em *Cabeças cortadas*. A montagem é espacial, as chaves históricas se mostram e se transcendem em busca de signos perdidos” (Rocha apud Pierre, 1996, p. 194).

¹⁷⁷ Entrevista concedida por Glauber a Miguel Pereira, em 1979, na ocasião do lançamento de *Cabeças cortadas* no Brasil, que fora publicada na Revista Alceu – V. 7 – p. 5 a 21 – jul/dez. 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema é a igreja do século XX
(Glauber Rocha).

A principal conclusão a que podemos chegar com a finalização deste estudo é de que o *cinema místico-revolucionário* produzido por Glauber Rocha fundamentou seu projeto político-estético e estético-político. Considera-se, assim, que objetivo central desse projeto foi a denúncia do colonialismo cultural, reproduzido pela classe letrada, que compreendia o misticismo da cultura popular como atraso e vislumbrava equiparar-se ao nível da cultura civilizada, importada dos colonizadores do passado e do presente.

O projeto glauberiano encampou a bandeira pela construção e consolidação de um cinema anticolonialista. Politicamente marcado pela influência de ideologias de esquerda, em alta nas décadas de 60 e 70, Glauber produziu as obras selecionadas para nossa análise, reunindo o conteúdo ético da revolução na forma da ruptura, concebida desde o horizonte da cinematografia e condensada pela reflexão filosófica dos problemas históricos. Havia, desse modo, tanto a preocupação política quanto o comprometimento com a construção de uma estética alternativa ao paradigma do cinema americano, representante da cultura colonizadora, atualizada pelo fenômeno histórico do imperialismo que, para além das incursões políticas e econômicas, oferecia-se com mais argúcia nas esferas do social e do cultural.

Para Glauber, conquistar o público sem usar as “formas americanas”, também diluídas em outras “subformas europeias”, era o principal desafio do cineasta brasileiro, bem como dos cineastas dos países subdesenvolvidos, todos engajados na luta contra o colonialismo cultural. O combate à cultura da dominação se consumava desde o *set* de filmagem, passando pela ilha de edição, até a distribuição, num processo de confecção da matéria audiovisual em que criar era revolucionar, e revolucionar significava negar a linguagem de imitação¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Negar a linguagem de imitação significava, entre outras coisas, desafiar o público espectador, acostumado e condicionado aos finais felizes dos melodramas

A concepção de criação para Glauber é revolucionária por ser fruto de uma integração religiosa entre autor e obra, numa anulação da distância imposta entre os dois, na experiência de fruição que resiste aos pressupostos racionalistas amparados no método. Assim como o povo, Glauber também fora formado por uma cultura mística, e até mesmo seu protestantismo não foi suficiente para controlar sua intuição profética. A obra de arte foi concebida desde o plano do sagrado, logo, a experiência revolucionária de criação traduziu-se em experiência mística, exclusivamente fundamentada na fé e no “sentimento do mundo”. Como pudemos ver em nosso estudo, do ponto de vista do mundo moderno, o que se notou foi à submissão da mística à política. Glauber inverteu os vetores e, em vez de mistificar a política, politizou a mística.

Foi o movimento cinemanovista, no qual vimos Glauber como expoente singular, que encarou a verdade sobre a realidade histórica do subdesenvolvimento, daí a repercutida sentença do crítico Paulo Emílio Salles Gomes, de que “O Cinema Novo não é uma questão de idade, é uma questão de verdade”. A “verdade”, tão cara à tradição filosófica, nesse caso, implicava a projeção tanto das mazelas sociais geradas pelas escolhas políticas, condicionadas a interesses econômicos, quanto do legado de uma compreensão mágica do mundo característico da cultura popular, devendo-se escancarar na tela tudo aquilo que envergonhava as elites e na qual se baseava à demagogia populista.

A acidez da crítica direcionada ao estilo populista mostrou-nos que Glauber não somente conhecia o legado do paternalismo e seus efeitos para a política, mas também o identificou como cultura na esfera da produção artística brasileira e latino-americana: “O artista/paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que, mesmo na miséria, têm sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de consciência política, para de uma hora para outra inverter o processo

hollywoodianos. Assim, era necessário um novo tipo de cinema: “Tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, (...), politicamente agressivo e inseguro como as vanguardas políticas brasileiras, violento e triste. (...) NOVO aqui não quer dizer PERFEITO, pois o conceito de perfeição foi herdado de culturas colonizadoras que fixaram um conceito de PERFEIÇÃO segundo os interesses de um IDEAL político”. (Glauber Rocha, 1981, p. 101) (Destaque de Glauber)

histórico” (Rocha, 1981, p. 100). Dessa forma, percebemos porque o número de inimigos colecionados pelo cineasta crescia a cada declaração sua ou exibição de seus filmes. A inabalável convicção glauberiana não dava chance nem para os estetas da elite letrada amante de Godard e Bergman, muito menos para os demagogos tributários da espetacularização da pobreza para fins partidários e eleitorais.

Glauber sonhou com uma revolução no plano da cultura. Para tanto, vislumbrou a institucionalização de uma cultura da revolução, na qual o cinema, devido à sua capacidade técnica de reprodução e alcance, deveria ser o principal veículo. Por isso, se a Igreja era antigamente um espaço de sociabilidade no qual os dogmas eram difundidos ritualisticamente, o cinema na modernidade simbolizava a “Igreja do século XX”, ou seja, um ambiente destinado à disseminação de uma ideologia considerada sagrada para os objetivos revolucionários. Assim, um cinema político laico, como propôs a esquerda intelectualizada, não teria o mesmo alcance nem o mesmo aproveitamento da crítica dirigida ao cinema hollywoodiano, alegoria do imperialismo, como teria o *cinema místico*, alegoria anti-imperialista.

Como observamos no primeiro capítulo, o materialismo histórico chamou a atenção do jovem Glauber por seu potencial dinâmico assegurado pela *práxis*, já que a impaciência do diretor era dirigida à inércia temporal do Terceiro Mundo. A urgência pela instauração da cultura revolucionária era a demanda pela instabilidade, pela rotura com a tradição do colonialismo, que será exposta cruentamente nos filmes: com os massacres de coletivos populares, com os golpes políticos, com os acordos entre a burguesia e os governos populistas, e entre coronéis e padres, com a arrogância do intelectual que bate no camponês e cala o sindicalista, com a hipocrisia do coronel caridoso, com a exploração do dono da rede sobre os pescadores proletarizados, com a vinculação do carnaval à alienação, bem como da Igreja Católica ao projeto colonizador, com a empáfia do governante que constrói monumentos com recursos públicos para se eternizar, e para selar, com o primitivismo do povo místico que, ao negar o espírito moderno, potencializa sua capacidade de resistência.

A institucionalização da cultura revolucionária, por meio do que chamamos de *Eztétyka da Descolonização*, passou também pela elaboração da crítica ao modo Glauber. Averiguamos que houve um trabalho de apropriação da ideologia comunista que, com os anos, será cada vez mais questionada por apresentar uma configuração racionalista, decorrente de suas origens metropolitanas. Isso crescia e se tornava o carro-chefe do projeto glauberiano, à proporção que aderia ao sonho do “irracionalismo libertador”. Ainda nesse cenário, problematizamos sobre o fascínio de Glauber pela *dialética*, muito mais presente em seus pronunciamentos do que em seus filmes. Sendo assim, a crítica de Glauber precisava ser definida dentro de nossa investigação levando-se em conta sua especificidade. Para tanto, lançamos mão dos dispositivos teóricos denominados “jogo da compensação” e “supressão do presente”, confirmando a inexistência do movimento dialético na *História do Brasil* e do mundo subdesenvolvido, como consequência da oposição sem opositividade, que mina as expectativas de progresso, condicionadas à processualidade viabilizada pela dialética. Assim, a leitura fílmica procurou se abster das esquematizações que poderiam incorrer no sombreamento do objeto.

No segundo capítulo, delineamos o *cinema místico*, primeiramente com a apresentação da perspectiva dos intérpretes da obra de Glauber, para, na sequência, destacarmos sua abundante e versátil imaginação, certificada por sua relação com a literatura e por sua experiência vivida no seio da cultura sertaneja. Enquanto a tradição de intérpretes esclarecidos calcou suas análises a partir de seus respectivos “princípios formais”, nosso interesse foi interpretar o significado do fenômeno revolucionário nas obras fílmicas e o modo como, em cada composição, o elemento místico foi utilizado na singularização do sentido da revolução, valorizando os aspectos catártico, religioso e irracional, numa subversão dos valores modernos cuja razão esclarecida era garantia de ingresso no projeto ocidental.

Na tentativa de apresentar a materialidade do *cinema místico-revolucionário*, escolheu-se a referência ao povo e à cultura popular como temática que se apresenta com regularidade em todos os filmes

selecionados. “O povo é o mito da burguesia” foi o título escolhido para o último segmento do segundo capítulo, reforçando a importância do coletivo popular para Glauber, que não considerava o povo como algo simples, e sim complexo¹⁷⁹.

Complexa também foi nossa tarefa de relacionar *Revolução* e *Misticismo*. Entretanto, ao passo que os filmes iam sendo assistidos e reassistidos, interpretados e reinterpretados, as próprias obras nos mostravam que aquela mensagem revolucionária só poderia ser transmitida por um *cinema místico*. Com efeito, a revolução só poderia ser uma mística se fosse realizada pelos místicos, e nesse caso se enquadra o próprio Glauber, cujo valor da causa revolucionária era mais religioso do que político. Ou ainda, era religioso por princípio e político por base, devendo o regresso¹⁸⁰ vir como resistência e como finalidade.

¹⁷⁹ “Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, fazer coisas simples, para um povo simples. O povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo.” (Rocha, 1981, p. 100)

¹⁸⁰ No quinto capítulo – “Liberdade e hierarquia” – da obra *Lógica do disparate*, Brito Jr (2001) indaga a tese do historiador Jacob Gorender acerca da adequação do modo de produção escravista à dinâmica do progresso. Trazemos a questão para enfatizar as proposições subversivas do projeto glauberiano, neste caso pensando o valor universal atribuído ao progresso da história pelo projeto ocidental. “O problema todo é o seguinte: ao contrário da dialética das classes fundamentais do modo de produção capitalista, o modo de produção escravista não mostra com clareza uma dinâmica autotransformadora. Como Gorender assinala, o Haiti constitui ‘o único caso de luta triunfante dos escravos na história universal da escravidão’. Ao inverso da dinâmica, em teoria, progressista da revolução proletária, a luta dos escravos tende a seguir uma direção regressiva, de retorno ao estado que precede a escravização. Considerando isso, Gorender afirma que ‘os escravos se defrontavam com enormes dificuldades estruturais para formar uma consciência de classe que transcendesse a rebeldia e atingisse o nível de consciência revolucionária dirigida à transformação social progressiva’. Cabe aqui perguntar: o progresso em que direção? Para o capitalismo? Para o socialismo? Marx compreendeu a posição do capitalismo dentro de uma perspectiva histórica vasta, culminando na apropriação coletiva das forças produtivas acumuladas ao longo da história. Contava, além disso, com a contradição e a tensão permanente entre duas classes bem definidas. (...) Este problema da dinâmica da superação mostra-se equívoco dentro dos marcos do escravismo colonial. Como pensar alguma dinâmica interna para o modo de produção escravista? Se a história se comprehende como progresso, mesmo que inconstante, em direção a uma finalização; se, porém, a consciência do escravo se afirma como consciência oposicionista regressiva, visando à reposição das formas sociais africanas, então como fundar a historicidade da escravidão? Se o objeto da ciência histórica são os modos de produção, e se esses são, como disse Marx ‘épocas progressivas de formação econômica da sociedade’, como então garantir ao escravismo, dada a dinâmica regressiva de sua classe opositiva principal, lugar na ciência histórica? Se a historicidade da história se define pelo progresso, e se os agentes sociais obedecem a impulsos regressivos, então como ficará negada a eles a condição de sujeitos históricos?”(Brito Br, 2001, p. 204-205).

Nos cinco capítulos que integraram a segunda parte da pesquisa, verificamos que a ideia de *Revolução* foi apresentada nos filmes: como valorização da cultura tradicional que resiste à modernização das relações sociais na atitude do protagonista Aruan de olhar para trás; como crença representada pela fé do sertanejo que subsome a certeza metafísica sobre Deus e o Diabo, numa mostra de superação do esquema dialético em que a síntese é substituída pela esperança de retorno do filho da promessa de revolução, resultante da disseminação do esperma e do sangue cangaceiros; como espetáculo épico-didático de conversão espiritual do jagunço, cuja transformação dos esquemas de significação é resultado de um acontecimento da ordem do sobrenatural, mediado pelas entidades religiosas pertencentes ao universo da cultura popular, como a Santa e São Jorge; como delírio do personagem Paulo Martins que conduz a narrativa na subjetiva indireta, enviesado por sua negação da lógica e do equilíbrio, numa recusa do método, na explosão da loucura que expressa à lucidez do revolucionário, que não aceita a sacralização do poder e a profanação da política, nem pela via ritualística do ditador, nem pelo populismo dos herdeiros do caudilhismo, porque o golpe antes de ser político é social, econômico e cultural e tem suas origens na conquista de Eldorado (América Latina); como milagre, no caso do Pastor justiciero que corta a cabeça do rei, simbolizando o corte da “razão dominadora”, e coroa a Santa protetora dos pobres, numa valorização do matriarcado em detrimento do patriarcalismo fundador da hierarquia de mando nos territórios colonizados.

A experiência de interpretação da obra de Glauber Rocha se revelou como o maior desafio de minha vida acadêmica, devido ao grau acentuado de atualidade de seu projeto, levando-se em conta o momento pelo qual atravessa o Brasil neste ano de 2016. Por vezes, as cenas que analisava nos filmes do passado me eram apresentadas no presente. Foi possível constatar, assim, a máxima que observamos durante toda a pesquisa de que o passado não passou e o futuro já chegou. Continuamos com níveis alarmantes de desigualdade social. Não conseguimos extirpar o analfabetismo. O direito constitucional à educação e à saúde não alcançou efetiva universalidade. A concentração fundiária persiste, ao

passo que a reforma agrária nunca foi e continua não sendo prioridade. As grandes cidades continuam inchadas e excludentes. Os intelectuais da classe letrada continuam seduzidos pelos “ismos”, agora travestidos de libertárias convicções pós-estruturalistas. A esquerda continua valorizando a burocracia partidária e secundarizando a participação dos movimentos sociais, salvo em casos de eleições e de crise. Por fim, o fantasma do Estado de Exceção que ronda a institucionalidade democrática, novamente posta à prova na nação que viu sua República não somente nascer por meio de um golpe, como assistir a sucessivas situações históricas, que tornaram o dispositivo uma cultura política na qual o arbítrio serve de garantia para a manutenção da ordem e estímulo ao progresso¹⁸¹.

O crítico Teixeira Coelho, um ano após a morte de Glauber, em 22 de agosto de 1982, registrou em sua coluna mais que uma homenagem ao cineasta. Ele fez lembrar que Glauber não só alimentou utopias, como também se preocupou em projetar utopias possíveis, identificadas “na história da resistência e do desespero neste país”. O crítico entendeu que a revolução, para o projeto glauberiano, passava necessariamente pela negação dos “esquemas clássicos das esquerdas, importados do imaginário utopista europeu”. A utopia revolucionária que nasceu do desespero não conheceu a racionalização da esperança que levou legiões de operários às históricas Internacionais, essa utopia significa que o projeto colonizador não conseguiu alterar a ontologia do sonho do sertanejo, que representa o povo do Terceiro Mundo e que é libertador porque não é o sonho da luta de classes, do ponto de vista marxista, nem da cidadania, do ponto de vista liberal.

Ao procurar, segundo Coelho, as “formas nacionais da utopia”, Glauber inventou com sua “imaginação dinâmica” uma utopia para o conjunto do mundo periférico, destacando que, mais importante do que alcançar a efetividade da democracia, seria combater ostensivamente e

¹⁸¹ Neste ano de 2016, a presidente Dilma Rousseff foi definitivamente afastada após sofrer derrota, primeiro na Câmara dos Deputados, em seguida no Senado, durante um processo de impeachment. Durante as sessões de votação um número expressivo de parlamentares justificava seu voto como garantia de ingresso no futuro, “Voto pelo futuro do Brasil”.

permanentemente o maior golpe contra a humanidade dos povos subdesenvolvidos: a fome e a impossibilidade de sonhar. Glauber ataca a linguagem de imitação e eleva espiritualmente a capacidade criativa ao *status* de instrumento revolucionário, como parte de um projeto que recusa a “civilização de empréstimo”, que nos confirma o nascimento do mandonismo como marco fundador da origem de mundo nos termos do colonialismo.

Para concluir, citamos um breve trecho do clássico *Os Sertões* sobre como o povo sertanejo, perseguido pelo exército brasileiro no limiar da República, portou-se na ocasião da guerra que o exterminou em Canudos,

Guiavam-nos símbolos de paz: a bandeira do Divino e, ladeando-a, nos braços fortes de um crente possante, grande cruz de madeira, alta como um cruzeiro. Os combatentes armados com velhas espingardas, de chuços de vaqueiro, de foices e varapaus, perdiam-se no grosso dos fiéis que alteavam, inermes, vultos e imagens dos santos prediletos, e palmas ressequidas retiradas dos altares. Alguns, como nas romarias piedosas, tinha à cabeça as pedras dos caminhos, e desfiavam rosários de coco. Equiparavam aos flagelos naturais, que ali descem periódicos, a vinda dos soldados. Seguiam para a batalha rezando, cantando – como se procurassem decisiva prova às suas almas religiosas. (Euclides da Cunha, 2011, p. 228).

Para esse povo, o importante não é ganhar a guerra, tomar o poder e instaurar a ditadura do proletariado. Ao dar as costas para o mandonismo dos coronéis e para a ortodoxia da Igreja, o povo revelou uma capacidade de resistência nunca antes vista nas rebeliões de cunho secular. Esse povo que segue para a batalha rezando e cantando – nas palavras do personagem Paulo Martins, “esse povo não pode acreditar em nenhum partido” – é o protagonista do *cinema místico-revolucionário* produzido por Glauber Rocha, que encara “a morte como fé e não como temor”, pois o reino ao qual pertencem não é deste mundo.

REFERÊNCIAS

ARTIGOS:

BENTES, Ivana. Terra de fome e sonho: o paraíso material de Glauber Rocha, IN: FUNDAÇÃO SANTILLANA. **Ressonâncias do Brasil**. Santillanadel mar: Espanha, p. 90-109, 2002.

BINET, Ana Maria. A herança de um messianismo português: o sebastianismo brasileiro, histórias do passado e do presente, **Convergência Lusíada** n. 29, janeiro - junho de 2013, p. 1-11.

CARDOSO, Maurício. Glauber Rocha e a tentação do exílio, In: SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos; ROLLAND, Denis (dir.). **L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire**. Paris: L'Harmattan, 2008, pp. 327-339. Publicação em francês.

CARRILHO, Arnaldo. **Da fome à falta de razão**: o discurso (geo)político de Glauber, In: PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas, SP: Papirus, 1996, 276p.

CHAGAS, Mário. Memória e poder: dois movimentos, In: **Cadernos de Sociomuseologia**, nº 19, Reeditado em 1997, na I Bienal Mercosul.

COELHO, Teixeira. A fundação da terra e do cinema, In: Folhetim da **Folha de São Paulo**, 22 de agosto de 1982, p. 8.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Imagens eloquentes**: a primeira missa no Brasil, In: ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 159-171, jul.-dez. 2008.

FERNANDES, Luíz Estevam de Oliveira, In: **Revista História Unisinos** 15(1): 50-59, Janeiro/Abril 2011.

FREITAS, Denis & HOLANDA, Adriano Furtado. Conversão religiosa: buscando significados na religião, In: **Revista Interinstitucional de Psicologia**, 7 (1), jan - jun, 2014, 93-105.

FRESSATO, Soleni Biscouto & NÓVOA, Jorge. Barravento: dicotomias da cultura popular religiosa afrodescendente no cinema de Glauber Rocha, In: **Revista Porto**, n. 1, 2011, p. 70-79.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertold Brecht e o teatro épico, In: **Revista Fragmentos**, Vol. 5, n. 1, 1995, p. 9-19.

GATTI, José. Anamnese de Cabeças cortadas. In: **Crítica cultural**, vol. 4, n. 1, junho de 2009, p. 1-18.

KANT, Immanuel. **O que é esclarecimento?** Tradução: Luiz Paulo Rouanet. Publicado originalmente em 05/12/1783, Königsberg, Prússia, 9p. Site: <http://bioetica.catedraunesco.unb.br/>, acesso em janeiro de 2015.

LIMA VAZ, Henrique Cláudio. Mística e política, In: **Revista Síntese**, N.9, 42 (1988) - Pag. 5-12.

_____. Mística e política: a experiência mística na tradição ocidental, In: **Revista Síntese Nova Fase**, V. 19 N. 59 (1992): 493-541.

LOPES, Edson Pereira& FERNANDES, Janniere Villaça da Cunha. Santa ceia: uma das mais significativas, In: **Revista Ciências da Religião – História e Sociedade**. Volume 6, N. 2, 2008.

MARX, Karl. **Tese sobre Feuerbach.** Tradução do alemão por Álvaro Pina. Edições Progresso Lisboa: Moscovo, 1982.

MENDONÇA, Carlos Vinícius Costa de, & LOFÊGO, Barbara. A História através da Imagem: uma análise iconológica do Retábulo de São Jorge (1425-1437) de Bernat Martorell (c. 1390-1452). SANTOS, Bento Silva (org.). **Mirabilia 20 (2015/1)** Arte, Crítica e Mística, 28p.

PEREIRA, Miguel. Entrevista Glauber Rocha. **Revista ALCEU** - v.7 - n.13 - p. 5 a 21 - jul./dez. 2006, 8p.

RAMOS, Alcides Freire. *Terra em transe* (1967), Glauber Rocha: Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação, In: **Revista Fênix: revista de História e Estudos Culturais**. Abril/ Maio/ Junho de 2006 Vol. 3 Ano III nº 2, 11p.

REBECHI Jr, Arlindo. Glauber Rocha ensaísta, In: **Remate de Males**, Campinas-SP, (31.1-2): pp. 321-340, Jan./Dez. 2011.

STAM, Robert. Terra em Transe. **Revista Discurso**. São Paulo, v.7,p. 169-181, 1976.

_____. Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race In: **Brazilian Cinema and Culture**. Durham: Duke University Press, 1997, p.09.

CAPÍTULOS DE LIVRO:

ARON, Raymond. Karl Marx, In: **As etapas do pensamento sociológico**. Tradução Sérgio Bath. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.185-301, 884p.

ARANHA, Maria Lúcia de Arruda & MARTINS, Maria Helena Pires. Lógica dialética, In: **Filosofando: introdução à filosofia**. São Paulo: Ed. Moderna, 1986, p. 190-114, 443p.

AVELLAR, José Carlos. A arte antes da vida, Glauber Rocha: a estética da fome e a estética do sonho, In: **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed.34/Edusp, 1995, p.77-115, 319p.

BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: **Dialética da colonização**. São Paulo: Cia das letras, 1992, p. 11-64, 389p.

BRITO JR, Bajonas Teixeira. Os Sertões e a fundamentação do pensamento crítico brasileiro no século XX, In: **Lógica dos fantasmas**. Vitória: Grafita Gráfica e Editora, 2007, 498p.

CARDOSO, Maurício. Desvendando Glauber – uma interpretação de Terra em transe, In: **Ver história**: o ensino vai aos filmes, São Paulo: Hucitec, 2011, p. 38-58, 344p.

COLUMÁ, Jorge Felipe & CHAVES, Simone Freitas. O Sagrado no jogo de capoeira, In: **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, v. 10. n. 1, mai. 2013.

GUEVARA, Ernesto. O socialismo e o homem em Cuba, In: **O socialismo humanista**. Tradução Emir Sader, Petrópolis, RJ: Vozes, 1990, p 23-38, 54p.

HICK, John. Revelação e fé, In: **Filosofia da religião**. Tradução Therezinha Alvim Cannabrava. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970, 143p.

KIERKEGAARD, Soren Aabye. Temor e tremor, In: **Os pensadores**. Tradução Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Cultural, 1988, p. 107-187, 279p.

KNIGHT, Alan. México porfirista, In: **La revolución mexicana**. Tradução Luis Cortés Bargalló. México: Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 23-69, 1405p.

REALE, Giovanni & ANTISERI, Dario. Tomás de Aquino, In: **História da filosofia**: antiguidade e idade média. São Paulo: Paulus, 1990, p. 552-573, 663p.

REIS, José Carlos. A consciência histórica ocidental pós 1879: Hegel e a legitimação da conquista europeia do planeta, In: **História da consciência histórica ocidental contemporânea**: Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 33-110, 358p.

LIVROS:

Alves, R. **Religião e repressão**. São Paulo: Loyola, 2005.

AMADO, Jorge. **Tenda dos milagres**. Rio de Janeiro: Record, 1978, 338p.

ARENDT, Hannah. **Da revolução**. Tradução Fernando Dídim Vieira. Revisão da tradução Caio Navarro de Toledo. São Paulo: Brasiliense, 1988, 91p.

BANDEIRA, Moniz. **O governo João Goulart**: as lutas sociais no Brasil 1961-64, Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1977.

BASTIDE, Roger, *As Religiões Africanas no Brasil*, São Paulo, Pioneira, 1985.

BERNADET, Jean Claude. **Brasil em tempos de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. P. 181.

BOTTOMORE, Tom (Ed.). **Dicionário do Pensamento Marxista**. (Trad. Waltensir Dutra) Rio de Janeiro: Zahar, pp.292-6. [1983]

BRITO JR, Bajonas Teixeira. **Lógica do disparate**. Vitória: Edufes, 2001, 390p.

_____. **Método e delírio**. Vitória: Edufes, 2003, 125p.

BURCH, Noel. Práxis do cinema. Tradução Marcele Pinthon e Regina Machado. São Paulo: Perspectiva, 2008, 217p.

CORDEIRO, Adriana Azevedo. **Cordel, lampião e cinema na terra do sol**. Rio de Janeiro: Ferreira Studio, 2004, 128p.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011, 598p.

DELLA CAVA, Ralph. (1975). **Milagre em Juazeiro**. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

ELIADE, Mircea. **Imagem e símbolo**. Lisboa: Acádia, 1979, 173p.

_____. **Mito e realidade**. Tradução PolaCivelli. São Paulo: Perspectiva, 2011, 179p.

_____. **O mito do eterno retorno**. Tradução José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992, 170p.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Tradução e notas: Flávia Nascimento, São Paulo: Paz e Terra, 2010, 244p, 2^a Ed.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**: tradução de Galeano de Freitas, Rio de Janeiro, Paz e Terra (estudos latino-americano, v.12).

GADAMER, Hans George. **Verdade e método I**. Tradução Flávio PauloMeurer; revisão da tradução Enio Paulo Giachini, 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, 631p.

GERBER, Raquel. **O mito da civilização atlântica**: cinema, política e estética do inconsciente. Petrópolis: Vozes, 1982, 287p.

GIRARD, René. **Eu via satanás cair como um relâmpago**. Tradução Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2012, 271p.

IANNI, Octávio. **Imperialismo na América Latina**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, 179p.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: Contribuição à semântica dos tempos históricos; tradução, Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

LEAL, Victor Nunes. **Coronelismo, enxada e voto**: o município e o regime representativo no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2012, 180p.

NOVA, Cristiane & NÓVOA, Jorge (Org). **Carlos Marighella**: o homem por trás do mito. São Paulo: Ed. UNESP, 1999, 557p.

PAMPLONA, Pedro & FERNANDES, Matheus. **O grande triunfo**: a vitoriosa doutrina da expiação. Blog: www.vidadegraca.com, acesso em março de 2016, 20p.

QUEIRÓZ, Maria Isaura Pereira de. **O messianismo no Brasil e no mundo**. São Paulo: Alfa-Omega, 1976.

RAMOS, Alcides. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história no Brasil. Ed. EDUSC, 2002.

REGO, José Lins. **Pedra bonita**. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1961.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**; organização Ivana Bentes, São Paulo: Cia das letras, 1997, 793p.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac &Naify, 2006, 416p.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac &Naify, 2003, 240p.

_____. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981, 243p.

_____. **Roteiros de terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985, 466p.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Campinas, SP: Papirus, 1996, 276p.

SADER, Eder. **Um rumor de botas**: a militarização do estado na América Latina. São Paulo: Polis, 1982.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Introdução à revolução brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963, 226p.

SOUZA, Laura de Mello. **O diabo e a terra de santa cruz:** feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Cia das Letras, 1986.

STAM, Robert & SHOAHT, Ella. **Crítica da imagem eurocêntrica.** Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 536p, p.395.

TORRES, Augusto. **Diario de rodaje.** Barcelona: Editorial Anagrama, 1970, 106p.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás.** Salvador: Corrupio, 2002.

WEFFORT, Francisco C. **Por que Democracia?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento.** São Paulo: Brasiliense, 1993, 281p.

_____. **Sertão-Mar.** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

DISSERTAÇÕES E TESES

CAETANO, Ernesto José Martins. **A filosofia da religião de Kant e aspectos de sua influência no debate contemporâneo sobre o pluralismo.** Dissertação de mestrado defendida em 2015, no Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Brasília (UNB), 135p.

CARDOSO, Maurício. **O cinema tricontinental de Glauber Rocha:** política, estética e revolução (1969-1974). Tese de doutorado defendida em 2007. Departamento de História da Universidade de São Paulo, 285p.

OLIVEIRA, Renato. **Os milagres como evangelho:** sentido teológico dos milagres de Jesus. Dissertação de mestrado defendida em 2014. Faculdade de Teologia, Universidade Católica Portuguesa, p. 93.

SITES CONSULTADOS

- 1) <http://olorum.lendas.orixas.nom.br/>
- 2) www.historiadocinemabrasileiro.com.br
- 3) www.semeadores.net
- 4) www.cruzterrasanta.com.br
- 5) www.sidneyresende.com.br
- 6) www.funarte.gov.br
- 7) www.encyclopedia.itaucultural.org.br
- 8) www.acervoglobo.oglobo.com
- 9) www.memoriaglobo.oglobo.com
- 10) www.responsabilidadesocial.com
- 11) www.mnemosine.com.br

ANEXO I

FICHA TÉCNICA DOS FILMES:

1) Barravento:

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Salvador, 2.195 metros, 80 minutos. Bahia, 1961. Companhia produtora: Iglu Filmes; Distribuição: Horus Filmes; Produtores: Rex Schindler, Braga Neto; Produtor associado: David Singe; Diretor de produção: José Telles de Magalhães; Produtor executivo: Roberto Pires; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Álvaro Guimarães, Waldemar Lima; Argumentista: Glauber Rocha; Idéia Original: Luiz Paulino dos Santos; Roteiristas: Glauber Rocha, José Telles de Magalhães; Diálogos: Glauber Rocha, Luiz Paulino dos Santos; Diretor de fotografia: Tony Rabatony; Editor: Nelson Pereira dos Santos; Letreiros: Calasans Neto; Música: Washington Bruno (Canjiquinha); samba de roda e capoeira; Batatinha: samba; Locações: Praia do Buraquinho, Itapoã Flamengo (Salvador, BA); Prêmios: Opera Prima- XIII Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary, Tchecoslovaquia, 1962. Elenco: Antônio Sampaio (Pitanga) - Firmino; Luiza Maranhão - Cota, Lucy Carvalho - Naína, Aldo Teixeira - Aruã, Lídio Cirillo dos Santos (Lídio Silva) - Mestre; Rosalvo Plínio, Alair Liguori, Antonio Carlos dos Santos, D. Zezé, Flora Vasconcelos, Jota Luna, Hélio Moreno Lima, Francisco dos Santos Brito; participação especial em candomblés: D. Hilda; samba de roda e capoeira: D. Zezé, Adinora, Arnon, Sabá; orient. de candomblés: Hélio de Oliveira.

2) Deus e o diabo na terra do sol:

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos; Companhia produtora: Copacabana Filmes; Distribuição: Copacabana Filmes; Lançamento: 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera); Produtor: Luiz Augusto Mendes; Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; Diretor de produção: Agnaldo Azevedo; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; Argumentista: Glauber Rocha; Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; Direção de fotografia e câmera: Waldemar Lima; Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares; Letreiros: Lygia Pape; Gravuras: Calasans Neto; Cartaz: Rogério Duarte; Música: Villa-Lobos; Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); Violão e voz: Sérgio Ricardo; Continuidade: Walter Lima Jr.; Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA); Prêmios: Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Nálide de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio

Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966. Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco, Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

3) Terra em transe:

Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco, Rio de Janeiro, 1967. 3.100 metros, 115 minutos. Companhias produtoras: Mapa Filmes e Difilm; Distribuição: Difilm; Lançamento: 8 de maio de 1967, Rio de Janeiro (Bruni- Flamengo, Coral, Caruso, Festival e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); Produtor executivo: Zelito Viana; Produtores associados: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha; Gerente administrativo: Tácito Al Quintas; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Antônio Calmon, Moisés Kendler; Argumentista e roteirista: Glauber Rocha; Diretor de fotografia: Luiz Carlos Barreto; Câmara: Dib Lufti; Assistente de câmara: José Ventura; Fotógrafos de cena: Luiz Carlos Barreto, Lauro Escorel Filho; Trabalhos fotográficos: José Medeiros; Eletricistas: Sandoval Dória, Vitaliano Muratori; Engenheiro de som: Aluizio Viana; Montador: Eduardo Escorel; Assistente de montagem: Mair Tavares; Montadora de negativo: Paula Cracel; Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares; Trajes de Danuza Leão: Guilherme Guimarães; Letreiros: Mair Tavares; Carta: Luiz Carlos Ripper; Música original: Sérgio Ricardo; Regente: Carlos Monteiro de Sousa; Quarteto: Edson Machado; Vozes: Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; Música: Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio; Locações: Rio de Janeiro e Duque de Caxias (RJ); Laboratório de imagem: Líder Cine Laboratórios; Estúdio de som: Herbert Richers; Prêmios: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Bunuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG);

4) O dragão da maldade contra o santo guerreiro:

Ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor). Rio de Janeiro, 1969. 2.600 metros, 95 minutos. Companhia produtora: Mapa Filmes; Distribuição: Mapa Filmes; Lançamento: 9 de junho de 1969, Rio de Janeiro (Bruni-Flamengo, Bruni Copacabana, Bruni-Ipanema, e outros cinemas do circuito Lívio Bruni); Produtores: Glauber Rocha, Zelito

Viana, Luiz Carlos Barreto, Claude Antoine; Diretores de produção: Demerval Novais de Carvalho, Agnaldo Azevedo; Produtor executivo: Zelito Viana; Administrador: Tácito Val Quintas; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Antônio Calmon, Ronaldo Duarte; Argumentista e roteirista: Glauber Rocha; Diretor de fotografia: Afonso Beato; Câmera: Ricardo Stein; Assistente de câmera: André Faria; Maquinistas: Pintinho, Eutílio, Daniel; Eletricistas: Roque Araújo, Chiquinho, Messias; Som direto: Walter Goulart; Operador de microfone: Diego Arruda; Mixagem: Carlos della Riva; Efeitos sonoros: Paulo Lima; Montador: Eduardo Escorel; Assiciente de montagem: Amauri Alves; Cenógrafo: Glauber Rocha; Assistentes de cenografia: Paulo Lima, Paulo Gil Soares Figurinistas: Glauber Rocha, Paulo Lima, Paulo Gil Soares; Trajes de Odete Lara: Hélio Eichbauer; Letreiros: Roberto Lunari; Cartaz: Jânio de Freitas; Música: Unkrimakrimkrim, Ritmetrom (Marlos Nobre); Coirana (Walter Queirós); Antonio das Mortes (Sérgio Ricardo); Macumba de Milagres (Anônimo); Chegada de Lampião no Inferno (Cego de Feira); Locação: Milagres (BA); Laboratório de imagem: Rex Filmes; Estúdio de som: Rivaton; Prêmios: Melhor Direção, Prêmio da FIPRESCI; Prêmio Luis Buñuel; Prêmio da Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio - XXI Festival de Cannes/1969; Primeiro Prêmio - Festival de Cinema de Plovaine, Bélgica; Troféu Coruja de Ouro - Prêmio Adicional de Qualidade - INC/1969, Brasil; Prêmio do Público - Semana Internacional de Cinema de Autor em Banalmadena, Espanha/1969; Elenco: Maurício do Valle; Odete Lara; Othon Bastos; Hugo Carvana; Jofre Soares; Lorival Pariz; Rosa Maria Penna; Emanuel Cavalcant; Mário Gusmão; Vinícius Salvatori; Sante Scaldaferri.

5) Cabeças cortadas:

Título Original: Cabezas Cortadas. Ficção, longa-metragem, 35mm, colorido (Eastmancolor). Barcelona, Espanha, 1970. 2.600 metros, 95 minutos. Companhias produtoras: Barcelona Profilmes S.A. (Espanha), Barcelona Films Contacto (Espanha), Mapa Filmes (Brasil); Distribuição: Embrafilme; Lançamento: 11 de junho de 1979, Rio de Janeiro (Roma-run, Rio Sul Bruni-Copacabana, BruniTijuca); Diretores de produção: José Antônio Perez Giner, Modesto Perez Redondo; Produtores executivos: Ricardo Muñoz Suay, Pedro Fages, Juan Palomeras; Assiciente de produção: Manuel Rubio; Diretor: Glauber Rocha; Assiciente de direção: Ricardo Muñoz Suay; Assistentes de realização: Manuel Esteban, Manuel Perez Sestremeras; Argumentista: Glauber Rocha; Roteiristas: Augusto Martinez Torres, Josefa Pruna; Diálogos em espanhol: Ricardo Munoz Suay; Diretor de fotografia: Jaime Deu Casas; Câmera: Carlos Frigola; 2º operador de câmera: Ricardo Gonzales; 1º assistente de câmera: Jose Cobos; 2º assistente de câmera: Ramon Jaques; Som: Roger Sangenis; Operador de microfone: Jorge Sauret; Montador: Eduardo Escorel; Assistentes de montagem: Angeles Sanchez, Susana Lemoine; Cenógrafo: Fabian

Puigserver; Decorador: Andres Vallve; Assistentes de decoração: Manuel Rubio Jr., Jose Rovira; Maquiador: Cristobal Criado; Assistente de maquiagem: Ana Criado; Cabeleireira: Vicenta Salvador; Letreiros: Ana Luísa Escorel; Música: Cuesta Abajo, Gardel, Le Pera, Alla en el Rancho Grande, Castello, Del Moral, Uranga, Manresana, Manen, Chamaco Gran Torero, Gomila, Fallaste Corazon, Sanchez, Sabor a Mi, Carillo, Buenos Aires, Joves, Romero, Misa Flamenca, La Torre, Torre Grosa; Locações: Biblioteca Nacional de La Diputación, Barcelona; Rosas, San Pedro de Poda, Castelló de Ampurias, Cadaqués, Cabo de Creus, Port-Lligat; Laboratório de imagem: Fotofilm S.A.E.; Estúdio de som: La Voz de España S.A.; Estúdio de montagem: Estúdio Kine S.A.; Prêmio: Prêmio São Saruê, da Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro/ 1979. Elenco: Pierre Clementi - Pastor; Francisco Rabal - Diaz II; Marta May - D. Soledad, Rosa Maria Penna - Dulcinea, Ema Cohen - cigana/prostituta, Luis Ciges - mendigo, Telesforo Sanchez - padre, Victor Israel - médico, Carlos Frigola, Carmen Sansa, Emer Cardona, Enrique Majo, Jack Rocha, Jose Jacomet, Jose Ruiz, Jose Torrens, Julian Navarro, Juan Valles, Maria Jesus Andany, Sebastian Camps, Vega Dingo.