



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA.  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA.  
LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E  
HERMENÊUTICA.**

**Glauber como Vidraça Trincada: consonâncias, dissonâncias e  
antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano.**

**ÍTALO NELLI BORGES.**

UBERLÂNDIA – MG

Agosto de 2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA.**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA.**  
**LINHA DE PESQUISA: LINGUAGENS, ESTÉTICA E**  
**HERMENÊUTICA**

**ÍTALO NELLI BORGES**

**Glauber como Vidraça Trincada: consonâncias, dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, sob a orientação do Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em História.

Uberlândia – MG

Agosto de 2021.

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

---

B732g  
2021      Borges, Ítalo Nelli, 1990-  
            Glauber como Vidraça Trincada [recurso eletrônico] : consonâncias,  
            dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo  
            glauberiano / Ítalo Nelli Borges. - 2021.

            Orientador: Alcides Freire Ramos.  
            Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa  
            de Pós-Graduação em História.  
            Modo de acesso: Internet.  
            Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.5553>  
            Inclui bibliografia.

            1. História. I. Ramos, Alcides Freire, 1963-, (Orient.). II.  
            Universidade Federalde Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
            História. III. Título.

---

CDU: 930

Glória Aparecida  
Bibliotecária - CRB-6/2047

**ITALO NELLI BORGES**

**Glauber como Vidraça Trincada: consonâncias, dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano.**

Uberlândia – MG

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos – Orientador  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

---

Prof. Dr. André Luis Bertelli Duarte  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

---

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza.  
Universidade Estadual de Goiás (UEG)

---

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa  
Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFU)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosangela Patriota.  
Universidade Presbiteriana Mackenzie (UPM)



## UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em História  
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1H, Sala 1H50 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902  
Telefone: (34) 3239-4395 - www.ppghis.inhis.ufu.br - ppghis@inhis.ufu.br



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	História				
Defesa de:	TESE DE DOUTORADO, Ata 8, PPGHI				
Data:	Vinte e quatro de setembro de dois mil e vinte e um	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:00
Matrícula do Discente:	11713HIS010				
Nome do Discente:	Ítalo Nelli Borges				
Título do Trabalho:	Glauber como Vidraça Trincada: consonâncias, dissonâncias e antagonismos estético-políticos no Cinema Novo glauberiano				
Área de concentração:	História Social				
Linha de pesquisa:	Linguagens Estética e Hermenêutica				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Filmes históricos brasileiros da década de 1990 - um olhar atento para o processo de globalização				

Reuniu-se de forma remota através da plataforma de webconferências Mconf RNP, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em História, assim composta: Professores Doutores: André Luis Bertelli Duarte (UFU), Rodrigo de Freitas Costa (UFU), Julierme Sebastião Moraes Souza (UEG), Rosangela Patriota Ramos (UPM), Alcides Freire Ramos orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Alcides Freire Ramos, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Alcides Freire Ramos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 24/09/2021, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo de Freitas Costa, Usuário Externo**, em 24/09/2021, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Andre Luis Bertelli Duarte, Professor(a) do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico**, em 24/09/2021, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Patriota Ramos, Usuário Externo**, em 24/09/2021, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



Documento assinado eletronicamente por **Julierme Sebastião Morais Souza, Usuário Externo**, em 24/09/2021, às 16:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

---



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3032156** e o código CRC **ED46CFB5**.

---

## RESUMO

Buscando a construção de um olhar histórico acerca da recepção da crítica especializada em relação aos textos e filmes de Glauber Rocha realizados na década de 1960, esta tese se concentra em identificar e analisar comparativamente a diversidade de discursos consonantes, dissonantes e antagonistas ao cineasta privilegiando as definições sobre o cinema brasileiro moderno como principal parâmetro interpretativo das fontes. Neste sentido, nos debruçamos sobre a recepção de quatro produtos realizados por Glauber Rocha; *Barravento* (1962), *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967). A ênfase em perspectivas receptivas contrárias às propostas estético-políticas do cineasta visa contribuir na construção de uma interpretação histórica a contrapelo da direta consagração do artista propõe a compreensão das dificuldades encontradas por Glauber Rocha para se afirmar enquanto figura de proa do cinema brasileiro nos anos 1960 que normalmente não são abordadas pela historiografia especializada.

Palavras-chave: Glauber Rocha, recepção, memória histórica, história do cinema brasileiro, cinema novo.

## ABSTRACT

Seeking to build a historical look at the reception of specialized critics in relation to Glauber Rocha's texts and films made in the 1960's, this thesis focuses on identifying and comparatively analyzing the diversity of consonant, dissonant and antagonistic discourses to the filmmaker, privileging the definitions of modern Brazilian cinema as the main interpretive parameter of the sources. In this sense, we focused on the reception of four products made by Glauber Rocha; *Barravento* (1962), *Critical Review of Brazilian Cinema* (1963), *Deus eo Diabo na Terra do Sol* (1964) and *Terra em Transe* (1967). The emphasis on receptive perspectives contrary to the filmmaker's aesthetic-political proposals aims to contribute to the construction of a historical interpretation against the artist's direct consecration proposes an understanding of the difficulties encountered by Glauber Rocha to assert himself as a leading figure of Brazilian cinema in the 1960's that are not normally addressed by specialist historiography.

Keywords: Glauber Rocha, reception, historical memory, history of Brazilian cinema, cinema novo.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais, Lorena e Afonso, que sempre, não só com palavras, me demonstraram verdadeiramente o amor, a compreensão e o carinho que pode fazer um filho sempre se sentir em casa, mesmo quando precisei estar a milhares de quilômetros deles.

Pelo acolhimento em Uberlândia, jamais esquecerei do quão gentis foram e por isso sou intensamente grato a Rodrigo Felix, Jacqueline Batista, Elenita Pinheiro, Ana Paula Gomide e Luciana Borges. Sempre lembro com muito carinho daquele ano de 2017, ano em que muitas coisas se transformaram na minha vida, e vocês são parte essencial desta memória. Aprendi muito com vocês!

Em 2010, na graduação, quando fuçava a Biblioteca Central do *campus* da UEFS buscando bibliografia que tocassem as relações entre História e cinema, descobri *por acaso* um autor que me acompanha em minha trajetória de pesquisa desde então. Foi assim o meu primeiro contato com o Prof. Dr. Alcides Ramos, que viria a ser meu orientador sete anos depois proporcionando liberdade para refletir sobre o objeto de pesquisa desta tese ao mesmo tempo que fazia sugestões e críticas preciosas para este texto hoje existisse. Alcides é uma das pessoas mais gentis que conheço e isto se reflete no trato com seus orientandos, o que faz com que eu o enxergue mais do que uma referência intelectual, mas também de um profissional sensível às inúmeras contingências presentes no ofício docente. Mais do que a orientação, agradeço a oportunidade de convivência com ele.

Agradeço também à Banca Examinadora; ao Prof. Dr. Julierme Morais, que há alguns anos faz se mostra como um parceiro nas reflexões sobre a historiografia do cinema brasileiro e pela sua percepção crítica aguçada e sugestões certeiras no Exame de Qualificação. Ao Prof. Dr. André Bertelli pelas também excelentes contribuições na Qualificação. Ao Prof. Dr. Rodrigo Costa, que já conhece a pesquisa que originou esta tese desde quando pude cursar uma disciplina ministrada por ele ao longo do curso de Doutorado cujas discussões e leituras contribuíram para o amadurecimento deste texto. À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Rosangela Patriota, que me faz lembrar com saudade da disciplina de Cultura e Linguagens cursada ainda no início do Doutorado e que me apresentou leituras e percepções fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. Rosangela também foi muito acolhedora abrindo para mim as portas do NEHAC fazendo-me sentir o mais à vontade possível. Todos vocês saberão reconhecer suas marcas no texto que se segue.



Aos meus colegas do PPGHI-UFU que sabem bem os desafios de se *aventurar* num Doutorado e que se mostraram parceiros importantes ao longo de minha trajetória; Caio Ferreira, Michelle Borges, Lays Capelozi, Grace Campos, Guilherme Zufelato, Pamela Simão, Anderson Coutinho, Fernanda Torquato e Patricia Giseli.

Aos *de sempre* da UNEB; Aryzinho Cavalcanti, Gabriel Brandão, Jack Caldas, Michelle Mansur, Geovanna Nunes, Alvaro Neto e Rosana Andrade. Aos *de sempre* da UEFS; Ane Costa, Rafael Dantas, Jairo Paranhos, Tadeu Baliza, Anderson Conceição, Romeu Costa, Jeovane dos Santos e Rafael Barbosa. Vocês me mostram diariamente que é possível ter bons amigos na profissão que escolhermos exercer.

Ao meu irmão, Rafael e minha cunhada Fernanda Pantolfi, por serem excelentes companheiros de viagens e pela sempre afetuosa acolhida em terras paulistanas.

À Cinemateca Nacional por ter fornecido boa parte do material de pesquisa para esta tese. Espero que consigam se reerguer o mais rápido possível.

À minha família pelo apoio irrestrito e por vibrar junto comigo pelas minhas conquistas.

À Amanda Ramos, porque é boa ouvinte, porque me proporciona a vivência de muitas formas do amor e do amar, porque já são muitas primaveras e haverão de ser muito mais.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.</b> .....	09
Estética da Recepção: o que ecoa nos críticos, o que eles fazem ecoar.....	20
Estrutura dos Capítulos.....	25
<b>Capítulo I: O Edifício Cinema Novo Erigido pelo Arquiteto Glauber Rocha.</b> .....	30
1.1 - Modernidade e modernização: o fenômeno histórico no Brasil.....	32
1.2 - Do que falamos quando falamos de cinema moderno brasileiro.....	42
1.3 - A construção do edifício Cinema Novo sob o signo do moderno: a versão do protagonista.....	59
1.3.1 – O Arquiteto da Memória.....	72
<b>Capítulo II: O Tribunal de Glauber Rocha e seus Primeiros Contrapontos: <i>Revisão Crítica do Cinema Brasileiro e Barravento.</i></b> .....	82
2.1 - Revisão Crítica do Cinema Brasileiro: um manifesto de um cineasta militante e seus contrapontos.....	84
2.2 - Crítica da crítica: a recepção do Manifesto.....	139
2.3 - A Experiência <i>Barravento</i> .....	151
<b>Capítulo III <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol: obra-prima revolucionária ou o segundo melhor filme brasileiro?</i></b> .....	170
3.1 - <i>Katharsis</i> Revolucionária: consonância crítica e matéria prima da historiografia vencedora.....	177
3.2 – Cotação Moral: CONDENADO - A dissonância parcial e exótica.....	199
3.3 - O quinhão da censura no antagonismo.....	212
<b>Capítulo IV <i>Terra em Transe: clímax da dissonância/antagonismo e o anticlímax revolucionário.</i></b> .....	221
4.1 - O golpe em cena: <i>Terra em Transe</i> como um vômito do seu tempo.....	222
4.2 - A crítica consonante mais leal permanece com <i>Terra em Transe</i> .....	233
4.3 – “Obra-prima de indisciplina narrativa”: dissonância e antagonismo na recepção de <i>Terra em Transe</i> .....	243

<b>Considerações Finais.....</b>	<b>276</b>
<b>Fontes.....</b>	<b>281</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>288</b>

## Introdução

Em 1944, Jorge Luis Borges publica *O Jardim das Veredas que se Bifurcam*, conto integrante de sua obra *Ficções*<sup>1</sup>. A narrativa revela a missão de Yu Tsun, um agente de nacionalidade chinesa a serviço das forças alemãs na I Guerra Mundial. Sua missão consiste em revelar ao exército alemão o local em que os ingleses guardam suas artilharias. No exercício de tal incumbência ele é perseguido pelo capitão britânico Richard Madden, o que gera um constante clima de urgência na narrativa, e então, Yu Tsun – naquelas atmosferas oníricas e surreais marcantes da obra de Borges – se depara com a figura de um misterioso antepassado seu chamado Ts’ui Pen, que outrora fora governador de uma província chinesa e renunciara ao cargo para dedicar-se supostamente à escrita de um romance e erigir um labirinto. Ts’ui Pen morre 13 anos depois e sua obra é, até então, incompreendida.

A sucessão de acontecimentos presentes no conto revela o famoso mistério de seu bisavô; Ts’ui Pen não escreveu um romance e um labirinto, mas sim um *romance que é um labirinto*, pois trata-se de um romance *infinito*. Todos os escritores, dos literatos aos acadêmicos, precisam realizar escolhas à medida que avançam suas escritas, estas escolhas propõem novos caminhos e possibilidades ao mesmo tempo impõem renúncias e *esquecimentos* sobre o que não foi escolhido. A personagem do conto de Borges conseguiu, de alguma forma, vencer esta dualidade;

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as demais; na do quase inextricável Ts’ui Pên, opta, simultaneamente, por todas. *Cria*, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam.<sup>2</sup>

À exceção da façanha de Ts’ui Pên, é impossível imprimir o *infinito*, ou as potências do que eliminamos ao fazer escolhas, à escrita. A abordagem sobre estes aspectos de finitude e infinitude em todo processo cognitivo que deságua na escrita não é trivial; o que pode ter isso a ver com a escrita desta tese? Michel de Certeau nos ajuda a compreender quando fala de uma pesquisa histórica ao vislumbrar um horizonte similar afirmando que, ainda que a escrita historiográfica seja finita por uma série de fatores, a sua pesquisa é infinita.<sup>3</sup> Quanto maior a imersão num objeto de pesquisa, mais ele se *bifurca* convidando o pesquisador a adentrar por estes novos caminhos. Não podemos adentrar em todos, não são raros os momentos que

---

<sup>1</sup> BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

<sup>2</sup> *Ibidem*. p. 89.

<sup>3</sup> CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 1982.

precisamos seguir de acordo aos nossos objetivos previamente delimitados e isto implica em não irmos em outras direções tão profícuas quanto a previamente estabelecida. Então, deixamos para outro momento, um outro grupo, um outro financiamento, um outro produto. Tudo para que possamos atender às exigências do que Certeau chama de Instituição do Saber.

Diante desta complexidade de caminhos e (im)possibilidades que cercam a feitura de qualquer pesquisa acadêmica, esta tese se preocupa, majoritariamente, com a labiríntica figura de Glauber Rocha, provavelmente o cineasta brasileiro mais estudado – e *celebrado* – de modo que foi preciso optar por uma dentre incontáveis alternativas e possibilidades de construir mais um estudo. Foi num emaranhado de ideias e caminhos parcialmente pavimentados que decidi enfatizar algo que não é muito aludido quando se trata do referido cineasta; a recepção da crítica especializada sobre seus filmes, particularmente três longas-metragens realizados durante a década de 1960 e que compartilham a mesma temporalidade com eventos e processos relevantes na História do Brasil.

Cabe, em alguma medida, uma apresentação de Glauber Rocha ao leitor deste trabalho, sobretudo aquele não familiarizado ou especializado nas relações entre História e cinema. Façamos um teste; se sairmos às ruas e perguntarmos sobre o cineasta, pouquíssimas pessoas saberão de sua existência, esse número não aumenta consideravelmente se adentrarmos ambientes acadêmicos discentes da área das humanidades, por exemplo. Desse modo, o cineasta mais estudado e celebrado pela historiografia brasileira tem baixa inserção social. E somente por isso que é preciso, antes de ir *direto ao ponto* no que diz respeito às problemáticas desta tese, expor um panorama geral de sua existência.

Glauber Rocha nasceu em 1939 em Vitória da Conquista, uma cidade de clima frio no sertão baiano. Foi o jovem que aos domingos gostava de ir à sala de exibição local chamada Cine Conquista assistir aos *westerns* de Allan Ladd e John Wayne.<sup>4</sup> Aos 15 anos se muda para Salvador com o objetivo de cursar o então Ensino Médio da época no Colégio Central da Bahia, uma das mais tradicionais instituições públicas de ensino do Estado e lá tem contato com algumas pessoas que, como eles, se tornariam agentes importantes na vida cultural brasileiro a exemplo de Calasans Neto e João Ubaldo Ribeiro. A esta altura faltava pouco para conhecer, no Rio de Janeiro, o cineasta Nelson Pereira dos Santos, encontro que segundo o próprio Glauber transformaria sua vida.

Antes de completar 30 anos de idade, Glauber já era considerado uma voz de peso importante no cinema brasileiro, já tinha viajado o Brasil e vários países do mundo após os

---

<sup>4</sup> MOTTA, Nelson. **A primavera do Dragão: A Juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro. Ed Objetiva. 2011. P.24-25

impactos principalmente de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969). A década de 1970 é, como bem define o historiador Maurício Cardoso, o momento do cinema tricontinental percorrendo a América Latina, África e Europa.<sup>5</sup> Com personalidade intensa, causou uma série de abalos sísmicos no campo cinematográfico brasileiro (como veremos ao longo das quase trezentas páginas deste texto). Para além de filmar, também publicou literatura ficcional, manifestos, textos ensaísticos, críticas de cinema e até conduziu, em meados dos anos 1970, um programa de TV.

Venerado e/ou atacado pela crítica de cinema, foi um dos líderes do Cinema Novo, movimento cinematográfico brasileiro atuante entre as décadas de 1960 e 1970 que buscava em linhas gerais, para sermos muito breves, mudanças estéticas profundas no cinema brasileiro através de uma arte politicamente engajada que não raro foi classificada de revolucionária. Morre em 1981 vítima de complicações respiratórias, mas deixa um legado ímpar, polissêmico e grandioso. Sylvie Pierre, amiga de Glauber e crítica da famosa revista francesa de cinema *Cahiers du Cinéma*<sup>6</sup> escreve uma interessante biografia sobre o amigo e define em tópicos três momentos importantes em sua vida profissional:

1. Até 1970, o reconhecimento internacional de seus filmes.
2. Nos últimos anos da vida de Glauber no Brasil (1976/1980), sua presença maciça, muito particular, nos meios de comunicação brasileiros
3. Depois de sua morte, isto é, a partir de 1981, as novas dimensões, mitológicas, que seu nome assumiu no Olimpo cultural nacional.<sup>7</sup>

Percebe-se com absoluta tranquilidade que a vida do cineasta em questão fora extremamente agitada, permeada por turbilhões de ideias, significados e sentimentos. Por isso temos sempre em mente a preocupação de que, se formos adjetivar a trajetória de Glauber Rocha, que seja como plural, diversificada, multifacetada. Inclusive, sobre tal aspecto multidimensional, novamente Pierre faz uma importante afirmação;

[...]Existe o Glauber Rocha criança do sertão no homem adulto que dá entrevistas brilhantes aos representantes da *intelligentsia* francesa; existe o Glauber Rocha em exílio, ruptura, no cineasta brasileiro de 1967, consagrado e de renome internacional, que se tornou estrela do mundo cultural, mas que quase toda crítica do seu país ataca; existe o Glauber Rocha cabeça do movimento histórico do Cinema Novo (ainda não existente) no adolescente de 16 anos que luta, em 1955, pela liberação de *Rio 40 graus* de Nelson Pereira dos Santos; existe ainda alguma coisa do Glauber Rocha neófito *underground* imaturo em *A Idade da Terra* de 1980, enquanto já existe um pragmático produtor com cabeça fria e responsável no jovem baiano de 21 anos que, em 1960,

<sup>5</sup> CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução** (1969-1975). São Paulo. LiberArs. 2017.

<sup>6</sup> Importante revista francesa sobre cinema cujo intelectual Andre Bazin foi um de seus fundadores. A revista defendia a chamada Política de Autores, ideia muito afim com as propostas de Glauber Rocha para o cinema nacional.

<sup>7</sup> PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas. Papyrus. 1996 (Coleção Campo Imagético) p. 19

pega com mãos e fórceps a produção artesanal, mal começada, de *Barravento*, para assumir sua direção, levando-o à consagração em um festival europeu; enfim, existe talvez um Glauber Rocha já tocado pela morte em Veneza, em 1980, quando do fracasso literalmente estrondoso de *A Idade da Terra*, ou no rio, em 1977, na ocasião da trágica morte de sua irmã, ou ainda no Chile, em 1971, sob repetidas e suicidas overdoses de cocaína; igualmente, existe um novo nascimento de Glauber Rocha na primavera de 1981, em Portugal, seis meses antes de sua morte, e outro nascimento ainda, em 22 de agosto de 1981, data de sua morte clínica.<sup>8</sup>

Fica bastante perceptível que existem várias formas de buscar uma interpretação histórica sobre Glauber. Seus pensamentos reverberados em propostas artísticas, estéticas do cinema, políticas e culturais interagem num vórtice dialético. Neste sentido, qual o caminho interpretativo que esta tese constrói sobre Glauber Rocha? Em se tratando de termos burguesiano; qual a *bifurcação* possível para um labiríntico e multidimensional Glauber Rocha?

A resposta é o enveredamento pelos caminhos profícuos da crítica cinematográfica. Explico; o objeto de análise desta tese consiste nos conflitos estabelecidos entre Glauber Rocha e parte da crítica de cinema ao longo das décadas de 1950 e 1960. Conflitos estes que estão pautados em uma série de questões e aspectos envolvendo o esforço da (auto)afirmação artística, estética e sociopolítica e vão desde o Glauber analista do cinema brasileiro ao longo da década de 1950 e início da 1960 até o cineasta premiado do fim da referida década. Questões que envolvem política de Estado para o cinema e os mais variados efeitos da estética da recepção na crítica em relação aos seus filmes, tudo isso balizado por uma ruptura social e institucional no Brasil que foi o golpe de 1964. O diálogo entre Glauber e seus críticos – sobretudo os mais indispostos ao seu trabalho, os dissonantes ou antagonistas que possuem neste trabalho protagonismo em se tratando de recepção da crítica – estabelecerá análises e percepções sobre a História do cinema brasileiro que a sua historiografia ainda não revelou.

Os procedimentos operacionais para executar tal objetivo consistem numa abordagem sobre os trânsitos entre a crítica de cinema no Brasil e Glauber Rocha, seja este o crítico que empreende muita energia para falar do cinema brasileiro nos anos 1950 ou o cineasta extremamente ativo na década subsequente. Glauber é o tipo de artista provocativo que, propositadamente, se coloca no centro de questões ao comentar sobre uma infinidade de temas, inclusive sua própria obra. O desafio da tese materializa-se no desvelar e problematizar as modulações consequentes de interações entre os discursos de Glauber – escritos ou audiovisuais – e a fala de importantes agentes do cinema brasileiro daquele período, principalmente os que se posicionavam contrariamente ao cineasta. Para conseguirmos atender aos objetivos, além do trabalho de análise crítica feita pelo próprio Glauber, analisaremos as complexidades da

---

<sup>8</sup> Ibidem. p. 35-37

recepção da crítica profissional em relação a três filmes seus; *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967).

É preciso, então, que se determine de saída qual o fio condutor que interliga os conflitos discursivos, políticos, cinematográficos e estéticos entre Glauber, seus críticos mais amigáveis e aqueles mais indispostos. Essa linha mestra perpassa todo o trabalho e busca compreender o que, ao fim e ao cabo, todos esses agentes do cinema brasileiro estão discutindo através de seus filmes e suas publicações. Neste sentido, as muitas questões provenientes da construção de um cinema brasileiro moderno surgem como um parâmetro imprescindível para a análise desses discursos que formam uma arena de combate no campo cinematográfico brasileiro a partir da segunda metade da década de 1950 e se estende até o fim da década seguinte.

O cinema moderno brasileiro, da forma como o entendemos, possui uma filiação histórica mais geral relacionada ao processo de implantação e consolidação da modernização enquanto sistema social capitalista industrial e a modernidade enquanto novos modos de vida e cotidiano social advindos destas transformações históricas mais agudas no Brasil após 1930. Há também uma filiação histórica mais específica concernente ao que se pode compreender como moderno no cinema como expressão artística. Existem aspectos domésticos que contribuem para tal como o processo da Semana de 22 e as provocações sobre o modernismo nas linguagens artísticas brasileira a partir de então buscando novas perspectivas em que pesem diferentes de modos de construir uma reflexão sobre o nacional. Artistas que participaram ativamente deste projeto artístico são referências importante para Glauber e muitos de seus pares intencionados em transformar profundamente o cinema brasileiro enquanto linguagem artística nas décadas posteriores. Os aspectos internacionais também são presentes na constituição do dito cinema moderno brasileiro, principalmente os movimentos de vanguarda na Europa acontecidos após a Segunda Guerra que buscavam, ao mesmo tempo, renovações cinematográficas estéticas e temáticas.

Tudo isso ferve massivamente no processo histórico do cinema brasileiro a partir de meados da década de 1950 e propõe uma série de debates e práticas artísticas envolvendo os sujeitos históricos presentes nesta tese. Numa definição que se consagra como matriz interpretativa do cinema moderno brasileiro, Ismail Xavier afirma que os elementos construtores desse cinema se organizam por meio do cinema de *autor*, filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem fílmica, tudo isso em oposição ao cinema plenamente industrial.<sup>9</sup> Tal estrutura propõe também mudanças nas abordagens temáticas do filme de modo

---

<sup>9</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo. Paz e Terra. 2001. P. 14-15



a incitarem o debate sobre a cultura popular, a condição brasileira de subdesenvolvimento, o imperialismo que impõe sua hegemonia cultural colonizadora sobre os países subdesenvolvidos e os direcionamentos possíveis para superar todas essas amarras. No limite, esta interpretação de cinema moderno sintetizada pelo autor nos surge basicamente como um consenso historiográfico derivado de um tipo específico de interpretação do processo histórico. Uma de nossas grandes questões é estabelecer condições de verificar o grau de consenso e dissenso sobre a complexidade do cinema moderno no Brasil. Neste sentido, somente voltando ao processo histórico será possível aferir com precisão o *estado da arte* desse debate antes de ser pulverizado por uma memória histórica dominante.

Evidentemente que, a seu tempo neste texto, cada ponto dessa interpretação do cinema moderno no Brasil será trabalhado, tanto conceitualmente enquanto propositor de experiência cinematográficas, quanto sua aplicabilidade no processo histórico através da análise de fontes. Entretanto, é importante ter em mente que esses temas e discussões do cinema moderno em seus níveis estéticos, temáticos e políticos constituem uma amarração de modo que Glauber e seus críticos sempre se referirão a um ou mais de seus aspectos constitutivos para enaltecer ou desconstruir algum filme ou cineasta. Ainda que alguns críticos, sobretudo os dissonantes e antagonistas, não se dirijam a tais aspectos como pertencentes a um cinema moderno, se posicionam contrariamente a eles contribuindo para um contraponto de raiz histórica, artística e ideológica aos *defensores* desse específico e interpretativamente dominante cinema brasileiro moderno.

Outra pergunta básica que pressupõe qualquer pesquisa; qual a justificativa e a relevância de realizar este trabalho? A resposta concretiza-se, inicialmente, numa nova pergunta; quais dos trabalhos sobre Glauber ou o Cinema Novo buscam uma compreensão descolada do que a historiografia consolidou a posteriori como matriz interpretativa dominante sobre a história do cinema brasileiro trazendo, inclusive, atores históricos do cinema brasileiros pouco lembrados por essa mesma historiografia? A matriz interpretativa sobre o lugar de Glauber no cinema brasileiro é tão presente que se fizermos uma pergunta de conhecimento geral sobre o cinema brasileiro e pronunciarmos algumas palavras-chave como Glauber Rocha e Cinema Novo, alguns gatilhos cognitivos serão disparados *automaticamente* em quem responde em decorrência dos amplos consensos feitos pelas interpretações dominantes e aqui se dá a razão desta tese existir; buscar uma compreensão histórica acerca de um processo envolvendo Glauber que não é, por assim dizer, *mais do mesmo* justamente porque dará protagonismo também para figuras que divergiam – e muitas vezes radicalmente – de um cineasta que, como apontou Pierre, foi alçado ao Olimpo cultural brasileiro após sua morte.

Pressupondo que, em se tratando de Glauber e suas perspectivas de cinemanovismo, parte da crítica de época fixa certos temas e interpretações e posteriormente a historiografia os consolida e os amarra cristalizando-os como dominante. Esta tese se preocupa não necessariamente com estas interpretações construídas posteriormente, mas sim em outras interpretações oferecidas pela crítica que não se tornam depois combustíveis para basear as narrativas *vencedoras* sobre a história do cinema brasileiro. Neste sentido, este trabalho se ocupa de voltar ao processo histórico em si de modo a verificar os graus de consensos e dissensos – que as interpretações dominantes posteriores tendem a omitir – ao que tange a recepção da obra de Glauber Rocha. Dito de outra forma, quais são os críticos ou demais agentes cinematográficos que, via de regra, não circulam com frequência nos trabalhos sobre nossa temática? Quais são seus discursos em relação às propostas glauberianas de cinema? É possível fazer um levantamento de críticos dissonantes ou mesmo antagonistas ao glauberianismo? Como era a relação de Glauber com os críticos, sobretudo aqueles que não apreciavam seus trabalhos e visões de mundo? O que esses críticos divergentes do projeto do cineasta baiano pensavam sobre os elementos construtores do cinema brasileiro moderno?

Voltar ao processo e lidar com suas complexidades intrínsecas buscando uma compreensão histórica a contrapelo nos remete a um importante referencial teórico e conceitual concentrado na obra de Carlos Alberto Vesentini.<sup>10</sup> São preciosas suas contribuições, ao analisar o processo do que foi chamado de Revolução de 1930, sobre o estabelecimento de um fato histórico e suas relações com a memória historicamente produzida. O autor compreende o fato Revolução de 30 como uma construção posterior dotada de significações presentes na memória histórica oriunda do *vencedor*, ou seja, o fato inexoravelmente vincula-se, além do acontecimento, à ideia, e não qualquer ideia, mas sim a que atende aos planos de grupos dominantes em determinado processo histórico.

A forma como a lembrança incide dentro da memória histórica, segundo o autor, é fruto de uma seleção histórica e construída de acordo a determinados sentidos antes de nossa própria seleção individual do que lembrar;

Em suma, nem a seleção é tão livre quanto se possa imaginar, nem a persistência do passado existe como presente apenas nas imagens que temos em comum. A seleção ocorreu antes e incidiu até mesmo nestas imagens, dotando-as de um sentido, um determinado sentido. **Decidir onde a política se deu significa situar e qualificar a própria vida da história, dar-lhe essa concreticidade procurada pela interpretação, de modo a permitir-lhe a sua razão de ser.**<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo da memória histórica. São Paulo. Huicitec/História Social USP. 1997.

<sup>11</sup> *Ibidem*. p. 128. (Grifo nosso)

Aqui Vesentini avança em se tratando de percepções e sistematizações da memória na medida que afirma que nenhuma autonomia de seleção de imagens do sujeito que lembra é plena. Ao contrário, a seleção é condicionada ao que fomos *ensinados* a lembrar. Essas são, para utilizar as palavras de Alcides Ramos, as vicissitudes da memória que produzem reflexões históricas, uma vez que ela é construída pelo que conseguimos recordar, de lapsos e esquecimentos, bem como as formas que escolhemos e que devemos lembrar.<sup>12</sup> O que mais interessa na perspectiva de uma problematização da memória histórica é, utilizando como parâmetro as falas dos autores supracitados, compreender os motivos de escolhermos – e nem sempre esta escolha precisa ser consciente – lembrar o que lembramos, quais memórias específicas, para utilizar os termos de Vesentini, ligam o fato à sua teia?

Podemos, então, selecionar as nossas memórias históricas acerca de algo, mas dentro de um escopo previamente estabelecido. Em nível de exemplificação; podemos solicitar a alguém que se lembre do Estado Novo varguista e comece a falar sistematicamente o que lembra. Evidentemente que para sistematizar haverá uma seleção imbuída de uma abordagem cognoscível do Estado Novo. Entretanto, independentemente de como a abordagem será feita, ela estará dentro de enquadramento já feito anteriormente a esta específica sistematização. Este enquadramento configura-se, no pensamento de Vesentini, como a incidência da memória histórica do *vencedor*, que produz os lineamentos gerais da memória.<sup>13</sup>

Um parâmetro importante para confeccionar a memória histórica, ou a seleção *coletiva* previamente orientada por grupos dominantes do que será lembrado antes mesmo da seleção individual do lembrador é, segundo o autor, o marco. Configura-se como uma necessidade para vencedor uma vez que este refaz a memória ao definir uma temporalidade de modo que marco constitui-se numa espécie de gancho para suportar a instituição da memória histórica. É o marco que delimita os divisores de águas, que define o velho e o novo e implementa uma percepção de mudança ou transformação.<sup>14</sup>

Se aplicarmos o raciocínio de Vesentini sobre memória histórica a esta tese, veremos que a questão feita nas páginas anteriores sobre o que vem à cabeça *automaticamente* quando pensamos em Glauber Rocha ou mesmo o Cinema Novo está completamente relacionada a construção de uma interpretação que deságua numa memória histórica dominante. Em outras palavras, é um *automático* definido antes do processo cognitivo de seu acionamento pela

---

<sup>12</sup> RAMOS, Alcides Freire. **Memória Histórica (Carlos Alberto Vesentini) e Doramundo (João Batista de Andrade, 1978)** In. \_\_\_\_\_, PATRIOTA, Rosângela. *Memória Coletiva, Memória Individual e Histórica Cultural*. São Paulo. Edições Verona. 2015.

<sup>13</sup> VESENTINI, Carlos Alberto. Op Cit. p. 133.

<sup>14</sup> Ibidem. p. 133-134.

memória. Esta memória propõe uma seleção em que certos aspectos serão ativados (para serem lembrados) e outros serão desativados (para serem esquecidos). E os *vencedores*<sup>15</sup> basicamente vão construir ou consolidar Glauber como vidraça na história do cinema brasileiro, ou seja, o cineasta baiano torna-se um grande baluarte cinematográfico situado no Olimpo cultural brasileiro, como pontua Sylvie Pierre<sup>16</sup>, a consagração da principal referência que deve influenciar a realização de outros cineastas, teorias e formação intelectual e profissional de cinema no Brasil. É importante destacar que não aspiro aqui a um exercício de desconstrução ou demolição do que chamo de *vencedores*. Pelo contrário, suas contribuições são imprescindíveis. Busco um aprofundamento histórico no sentido de compreender as complexidades e conflitos do processo do cinema brasileiro na História, possibilitando novos olhares sobre os temas apontando situações que não foram até então abordadas.

Ainda que *Glauber como vidraça* aspire à pulverização do processo histórico, Glauber – e aqui compreendo Glauber não como uma pessoa, mas sim como uma estrutura de pensamento do cinema brasileiro – é recorrentemente *trincado* durante este mesmo processo que faz com que os *vencedores* o transformem em vidraça e, do ponto de vista de uma pesquisa histórica, só é possível identificar, analisar e problematizar os *trincos* do processo indo além do que já está muito bem sistematizado na historiografia sobre este tema e voltando o olhar para uma crítica cinematográfica dissonante/antagonista de seu projeto estético-político publicada à época de lançamento dos filmes. Se a memória histórica condiciona o fato como imperioso em justificá-la e legitimá-la, o movimento desta tese vai na direção da dessacralização do Fato à moda do que pensa Vesentini e realizar este exercício significa *trincar a vidraça* glauberiana demonstrando que o processo histórico de demarcação de espaços no cinema brasileiro fora muito mais caótico do que a historiografia aponta.

Quando falamos de marcos que organizam uma certa temporalidade para construção de uma memória histórica, deparamo-nos com suas agudas presenças, tanto nos textos de época quanto nos que cristalizam as interpretações posteriormente. 1955 e 1957 com as experiências fílmicas de Nelson Pereira dos Santos, 1962 como um marco importante para o nascimento do

---

<sup>15</sup> Apenas para citar algumas: Xavier, Ismail. **Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Coscac Naify. São Paulo. 2007, BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo**. Companhia das Letras. São Paulo. 1997. GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Paz e Terra. São Paulo. 1996. GERBER, Raquel, et al. **Glauber Rocha**. São Paulo. Paz e Terra. 1978. BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: cinema**. Brasiliense. São Paulo. 1983. BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1956**. Companhia das Letras. São Paulo. 1997. SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro. Mauad X. 2006.

<sup>16</sup> PIERRE, Sylvie. Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas. Papirus. 1996 (Coleção Campo Imagético) p. 19.

cinemanovismo na ótica de Glauber e 1964 e todo processo social e político que muda os rumos da vida brasileira são elementos importantes para definir valores da experiência cinematográfica de Glauber e o que ele compreende por Cinema Novo. Temos, então, a necessidade de realizar o exercício de análise e compreensão de como a crítica de cinema – sobretudo a não tão disposta aos ideais glauberianos – enxergam e mobilizam esses mesmos marcos em prol de suas narrativas.

Os trabalhos conjunto entre esses acontecimentos históricos mais amplos com a seara específica da cinematografia delimitam alguns temas importantes incluídas na *ordem do dia* do cinema brasileiro desde meados dos anos 1950 e toda a década posterior; cinema e subdesenvolvimento, crítica e transformação social, vanguardismo estético, os novos usos da linguagem, diálogos com o nacional-popular, percepções sobre a produção fílmica através do autor. Em suma, todo o *pacote* do cinema brasileiro moderno. Para concretizar nossa proposta, é necessária, então, uma abordagem mais ampla da crítica cinematográfica sobre esses mesmos temas. A complexidade do processo histórico só será atingida, da forma como pretendemos, no contato com outras vozes que podem ser, inclusive, radicalmente dissonantes às vozes que já conhecemos fartamente pela historiografia.

Se Vesentini nos fornece uma compreensão qualificada de como podemos enxergar as complexidades da memória histórica na construção narrativa dominante sobre a História do cinema brasileiro e recomenda o retorno ao processo para melhor assimilação de tal construção, Reinhart Koselleck nos apresenta também dois conceitos que se configuram como categorias de pensamento históricos importantes para compreendermos este tal processo que é tão precioso a nós; os de espaço de experiência e horizonte de expectativa.

Sobre as categorias de análise de experiência e expectativa, o autor nos lembra que “todas as histórias foram constituídas pelas experiências vividas e pelas expectativas das pessoas que atuam ou que sofrem.”<sup>17</sup> Neste sentido, experiência e expectativa são elementos que fundamentam a experiência no tempo. Nada se faz sem se esperar algo ainda que não saibamos exatamente as consequências de determinados atos. Koselleck também nos diz que estas duas categorias são válidas para análise histórica na medida que também nos remetem às percepções diferentes de outras como senhor e escravo, forças produtivas e condições de trabalho, guerra e paz. No caso das duas categorias defendidas pelo autor, não há uma relação polarizada de antônimo entre elas, pois só existem simultaneamente de maneira que estão inerentemente entrelaçadas. Sua tese concentra-se na afirmação de que “experiência e

---

<sup>17</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro. Contraponto, Ed PUC-Rio. 2006. p.306.

expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro.”<sup>18</sup>

Em se tratando de definições, o autor nos informa que

A experiência é o passado atual, aquele no qual os acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento, que não estão mais, ou que não precisam estar presentes no conhecimento. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é desde sempre concebida como conhecimento de experiências alheias.<sup>19</sup>

Pensando isto no espectro da tese, uma vez que a experiência se caracteriza como uma espécie de passado presentificado que interfere nos acontecimentos do agora por meio de práticas alheias, os filmes são elementos que condensam experiências cinematográficas e sociais de outrora, por isso não é raro associar Glauber ou o Cinema Novo ao Neorrealismo Italiano, por exemplo. Uma trajetória de arte engajada – como o Neorrealismo – que, nos parâmetros do que Koselleck entende como espaço de experiência, *pode ser lembrada* num expediente de *presentificação* do passado ou estar incorporada na figura de Glauber Rocha abre leque para as suas próprias práticas artísticas fazendo com que sua obra e o cinemanovismo como um todo seja uma formatação atual com suas próprias especificidades de experiências acumuladas no tempo. Do mesmo modo que Glauber e o movimento cinemanovista será, certamente, espaço de experiência para cinematografias futuras, como o Cinema Marginal.

Se a experiência é o passado presentificado que injeta legitimidade nas práticas atuais,

A expectativa se realiza no hoje, é o futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem.<sup>20</sup>

Tanto experiência, quanto expectativa, são atividades intelectuais do agora, uma remete ao passado concreto e a outra a uma previsão futura de modo a ficarem umbilicalmente ligadas na compreensão do tempo histórico. O espaço de experiência de onde brota o cinemanovismo gera um horizonte de expectativa que, apesar de não ser cirurgicamente controlável, está presente no *mapa* ideológico do próprio movimento.

Pensando que são dois conceitos assimétricos, o objetivo ao longo deste trabalho é pensar a questão do horizonte de expectativa indo na contramão do que a experiência do início da atividade cinematográfica de Glauber, seja escrita ou filmada, projetava. É importante

---

<sup>18</sup> Ibidem. p. 308.

<sup>19</sup> Ibidem. p. 309-310.

<sup>20</sup> Ibidem. p. 310.

lembrar também que Koselleck constrói uma espécie de dialética entre estes conceitos, um determinado horizonte de expectativa constrói um novo espaço de experiência.<sup>21</sup> Assim, quando falamos de uma questão histórica que envolve o golpe de 1964, por exemplo, o espaço de experiência dos filmes pós golpe são tributários desta mudança sociopolítica ao mesmo tempo que também são a materialização filmica da frustração do horizonte de expectativa do antes do golpe. Isto acontece, inclusive, com Glauber quando da realização de *Terra em Transe* (1967). Fazer uma *medição* de como a crítica reage à estas questões é importante para nossos objetivos. Dito de outra forma, antes de 1964, o *cinema brasileiro moderno* encabeçado pelo cinemanovismo apontava para uma certa direção, após o golpe ele muda consideravelmente sua rota e provavelmente *Terra em Transe* é o maior reflexo de como a apreensão do tempo histórico feita por Glauber Rocha em seus filmes é modificada por conta da ruptura democrática no Brasil.

Comprendemos que a associação entre o entrelaçamento de passado e futuro nas experiências e expectativas históricas e a inevitabilidade de voltar ao caos processual problematizando nas fontes a construção de uma memória histórica serão dois *instrumentos* teóricos que enrobustecem a operacionalidade deste trabalho. Entretanto, faz-se necessário empreender alguma energia para um esforço teórico mais direcionado especificamente aos críticos e a análise de suas interpretações filmicas. É o que faremos a seguir abordando a estética da recepção.

### **Estética da Recepção: o que ecoa nos críticos, o que eles fazem ecoar.**

A recepção é a *matéria prima* desta tese. As pluralidades interpretativas, divergências estético-políticas entre Glauber e seus críticos e mesmo a sociabilidade presente no campo cinematográfico brasileiro em relação à temática trabalhada são alimentadas pela recepção. Nem sempre necessariamente por críticas de filmes, mas também por comentários mais gerais, textos ensaísticos e entrevistas de inúmeros sujeitos envolvidos com o cinema e que têm algo a dizer que nos interessa.

Em 2005, Fernando Mascarello publica um artigo queixando-se da ausência de estudos no Brasil sobre a recepção cinematográfica nos âmbitos dos estudos de comunicação. O cenário

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 311

vem mudando gradativamente de lá para cá como mostra as iniciativas de Mohamed Bamba<sup>22</sup>, entretanto, ainda é possível afirmar que os chamados estudos textualistas – aqueles que estão interessados numa análise interna estrutural da obra cinematográfica – são dominantes em tal área. Se é assim na comunicação, área que o cinema se insere, por assim dizer, *naturalmente*, pode-se se dizer o mesmo sobre os estudos historiográficos decorrentes de pesquisas históricas nas quais o cinema se impõe como fonte ou objeto. Segundo o autor, tal dominância se deve pela ausência de vontade político-acadêmica para abrir diálogos com vertentes teórico-metodológicas sobre recepção, uma abordagem deveras voltada para o textual desviando do contextual e, por consequência, do espectador concreto e, não menos importante, pela predominância do cânone estético-teórico do glauberianismo.<sup>23</sup>

Neste sentido, o autor conclui que a construção do cânone glauberiano, que, por sua vez, é tributária da dominância de estudos acadêmicos textuais advindos desde a década de 1970, estabelece uma predominância temática de estudos cinematográficos.<sup>24</sup> Neste trabalho não sairemos, por assim dizer, do paradigma temático glauberiano, todavia elaboraremos um caminho a contrapelo neste paradigma trazendo perspectivas não usuais do que é matricial em se tratando de temas e interpretações. Se os estudos de recepção já são, por si, marginais na academia brasileira, este irá trazer uma específica recepção raramente evidenciada sobre algo que já é bastante explorado na trajetória destes estudos. Se, como diz Mascarello, filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* são importantes na construção deste cânone interpretativo que direciona estudos majoritariamente textuais<sup>25</sup>, o que nos propomos a fazer é utilizar estes mesmos filmes – e outros textos – para compreender, através do estudo de críticas de cinema publicadas entre as décadas de 1950 e 1960, como se dá uma espécie de divergência dentro de um certo paradigma estabelecido.

Evidentemente que a crítica é material de destaque ao que tange a recepção por conterem uma apreciação específica aos filmes e seus respectivos sentidos, por isso destaques para este trabalho. Entretanto, mais do que as críticas, é importante entender quem são os críticos intencionando compreender, à moda do que faz Rosângela Patriota quando estuda os críticos de teatro em relação à obra de Oduvaldo Viana Filho (Vianinha) na medida “que não se pode ignorar que estes críticos estiveram imbuídos de ideias, projetos, concepções estéticas e

---

<sup>22</sup> Mahomed Bamba faz um percurso sobre as principais correntes teóricas sobre os estudos de recepção, inclusive a estética da recepção. Ver BAMBÁ, Mahomed. **A Recepção Cinematográfica: teoria e estudos de caso**. Salvador. EDUFBA. 2013.

<sup>23</sup> MASCARELLO, Fernando. **Mapeando o Inexistente**: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira. In. *Revista Contemporânea*. Vol. 3. Nº 2. Julho/dezembro. Salvador. 2005.

<sup>24</sup> Ibidem. p. 138.

<sup>25</sup> Ibidem. p. 137



políticas, em suas atuações profissionais.”<sup>26</sup> Esta afirmação é tão verdadeira para a crítica teatral quanto para a cinematográfica. Operacionalizar estas percepções em escrita fará com o leitor, ao longo da leitura deste trabalho, familiarize-se com os estilos individuais de alguns críticos mais notórios e recorrentes. Compreender quem são os críticos, assim, não é apenas um exercício de definição em certo momento do texto, mas sim uma realização contínua por parte do leitor à medida que ler o trabalho.

O caminho que me propus a seguir, em se tratando de dimensões teóricas para assimilar a recepção, é o da estética da recepção, que originalmente nasce no campo dos estudos literários, mas podendo ser ampliado para o cinema e outras linguagens sem prejuízos epistemológicos. Assim, serão levados em consideração dois conceitos importantes da experiência e estética e do horizonte de expectativas agindo numa inter-relação entre obra e espectador.

Entender a constituição – ou práxis – da experiência estética em três dimensões; *poesis*, *aisthesis* e *katharsis*. Isto é fundamental para a obtenção de sensibilidade teórica e metodológica para uma análise qualificada da recepção que proponho realizar. Hans Robert Jauss nos oferece estas chaves na medida que descreve detalhadamente como funciona cada dimensão da experiência estética. Assim, a *poesis* é o prazer ante a obra, o que faz o indivíduo *sentir-se em casa no mundo*, portanto, ela tem a ver diretamente com o grau de identificação com a obra na medida que pode materializar relativamente demandas sociais e individuais do espectador/leitor.<sup>27</sup> A *Aisthesis* define-se pela percepção sensível ou o conhecimento adquirido através da percepção, do que é visível, é a dimensão que aproxima e comunica o eu e o objeto estético e o sujeito.<sup>28</sup> Por fim, a *Katharsis* que gera no espectador a transformação de suas convicções, através dela manifestam-se mediações e legitimações de ações normativas tornando-se a dimensão mais política da experiência estética.<sup>29</sup> Tais dimensões são, em síntese; a identificação (*poesis*), percepção (*aisthesis*) e transformação (*katharsis*). Para Jauss, as dimensões não são dependentes entre si e nem hierarquizadas, são elementos autônomos, de modo que, dentro da experiência estética, um pode acontecer sem a presença do outro.

Trazer estes três elementos da experiência estética para analisar a recepção das obras alinhando com uma compreensão histórica de quem são os críticos é uma importante chave metodológica para a tese. Eles também servem como bons marcadores na aferição do prazer

<sup>26</sup> PATRIOTA, Rosângela. **Vianinha**: um dramaturgo no coração de seu tempo. São Paulo Huicitec. 1999. p. 56.

<sup>27</sup> JAUSS, Hans Robert. **O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poesis, Aisthesis e Katharsis**. In LIMA, Luiz Costa. (org). A Literatura e o Leitor. São Paulo. Paz e Terra. 1970. p. 80-81.

<sup>28</sup> Ibidem. p. 81

<sup>29</sup> Idem.

estético diante da recepção da obra artística já que caracteriza as oscilações entre o eu-receptor em relação ao objeto em apreciação.

A experiência estética acontece pela combinação analítica destes 3 elementos ligados à um objeto estético (obra de arte) e esta experiência (os diálogos dos elementos) está intensamente subordinada às questões ideológicas, cinematográficas, políticas e históricas. Se considerarmos, então, os filmes de Glauber Rocha como arte engajada e que os filmes tinham forte carga política e social, atingir um elevado grau de *katharsis* no espectador pode ser visto como um objetivo importante do cineasta em questão, uma vez que suas obras têm a intenção de causar transformações nas convicções do espectador.

Sobre o horizonte de expectativas, podemos entendê-lo à moda do que diz Paula Siega. Baseada na obra de Jauss, a autora afirma que o horizonte de expectativas condiz com a bagagem intelectual, cultural, postura ou militância política, ideologia, etc, de modo que a visão de mundo do receptor condiciona e orienta um julgamento crítico no contato com a obra de arte.<sup>30</sup> Assim, aponta Ramos, compreender a historicidade da obra via estética da recepção consiste em perceber que

a historicidade da obra pode ser restituída menos pela estrutura textual (intenções do autor/leitor implícito) e mais pelos repertórios do leitor/receptor concreto, historicamente situado. Esse leitor orienta-se pelo horizonte de expectativas no qual está inserido.<sup>31</sup>

Valendo-se da perspectiva de que os horizontes de expectativas são variáveis a depender do tempo e do espaço utilizado como referência, o autor elabora as diferentes recepções da crítica italiana e brasileira em relação ao filme *Os Inconfidentes* (1972) de autoria de Joaquim Batista de Andrade. A recepção dos italianos está ancorada na questão revolucionária latino-americana tendo em vista o processo cubano, enquanto a recepção brasileira, no início dos anos 1970, já não possui mais a revolução em seu horizonte de expectativas lendo o filme à luz do processo de implantação e estabelecimento da Ditadura Militar quase sempre (exceção do crítico José Carlos Avellar), destaca o autor, perdendo a oportunidade de estabelecer um possível diálogo entre o filme em questão e a luta armada. Isto faz com que a historicidade aferida pelo horizonte de expectativas da recepção de *Os Inconfidentes* esteja no mesmo lastro

---

<sup>30</sup> SIEGA, Paula Regina. ***O Reflexo de Calibã no Espelho de Próspero: Estudo sobre a Recepção Italiana do Cinema Novo (1960 – 1970)***. Veneza. Settore Scientifico – Disciplinary di Afferenza: Letterature Portoghesi e Brasiliana (L-LIN/08) (Tese de Doutorado). Università Cà Foscari Venezia. 2010

<sup>31</sup> RAMOS, Alcides Freira. **Historicidade e Estudos de Recepção: “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade) na Itália e no Brasil**. In. \_\_\_\_\_, VANGELISTA, Chiara PATRIOTA, Rosângela. (orgs.). *Circularidades políticas e culturais: fronteiras – linguagens – cidadania*. São Paulo. Edições Verona. 2015.

de *O Desafio* (1965) de Paulo Cesar Saraceni e *Terra em Transe* de Glauber Rocha, que estão embebidos no dilema do que fazer diante de um golpe e de uma ditadura estabelecida.

Luiz Costa Lima traz algumas contribuições, tendo Jauss como parâmetro, aprofunda algumas questões importantes do prazer estético mencionadas acima associadas principalmente ao horizonte de expectativas, que também é uma dimensão relevante da Estética da Recepção.

O prazer estético implica uma atividade de conhecimento, embora distinta do conhecimento conceitual. O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta nesta alteridade. Ora, nesta experiência assim complexa, o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. Dito de outro modo, ao passo que Jauss destaca a alteração do conhecimento do sujeito, alteração devida à ação do efeito estético, creio que devemos partir do momento anterior a esta alteração, i.e., o momento representado pelo conjunto de expectativas, prenoções e previsões do sujeito. Está certo de que se, durante a experiência estética, o sujeito apenas confirma seu prévio horizonte cognoscente, a experiência, enquanto estética, fracassa, pois o sujeito excluirá o objeto, não será capaz de tematizar o que nele é rebelde a seu prévio estoque de saber. Porém, mesmo supondo-se uma experiência estética realizada, a fruição de alteridade, a experiência do diverso, o questionamento até dos valores do sujeito, o questionamento até dos valores do sujeito, (i.e., o leitor) só serão abordáveis a partir daquela gama prevista de saber.<sup>32</sup>

Neste sentido, principalmente para uma recepção consonante a Glauber, não basta *apenas* gostar da obra no sentido simplesmente de ratificar suas intencionalidades ou, como apontou acima o autor, apenas confirmar o seu prévio horizonte cognoscente. É preciso, de alguma maneira, alcançar uma espécie de transcendência diante da obra e não apenas confirmar uma certa expectativa estético-política relacionada a elementos históricos. Uma consonância, dissonância ou antagonismo realmente intensos, nesse caso, só poderá acontecer diante do efeito catártico da experiência estética. Portanto, este é o principal, dentro dos parâmetros da estética da recepção, aspecto para avaliar as críticas, sejam elas consonantes, dissonantes ou antagonistas, inclusive porque uma *katharsis* diante de uma recepção negativa também pode gerar transformações na percepção do leitor sendo, a própria experiência estética diante da obra, uma disparadora imprescindível de indisposições radicais do receptor em relação ao autor.

Assim, tomando como parâmetro o trato pelos autores citados acima ao horizonte de expectativas, cabe-nos levar em consideração, pensando na década de 1960 e nos filmes de Glauber Rocha deste período, qual horizonte de expectativas orientou tanto o processo de produção como o de recepção da obra. O que norteia o filme e seu autor certamente são os horizontes vigentes na esquerda daquele momento ligados à revolução e nacionalismo, o que orienta a crítica no momento de *ler* o filme não são necessariamente ou obrigatoriamente estes

---

<sup>32</sup> JAUSS, Hans Robert. Op Cit. p. 81.

horizontes e, dessa forma, chega-se historicamente às pluralidades interpretativas presentes no processo.

Até para que possamos compreender as divergências de horizontes de expectativas, é interessante trazer críticos que possuem alinhamentos ideológicos diferentes (ou até opostos) e neste trabalho isto materializa-se nos textos de Glauber Rocha sendo comparados/confrontados com os de Antônio Moniz Vianna. Ely Azeredo, Benedito Duarte, críticos eminentemente divergentes, entre outros, na medida que escrevem sobre os mesmos assuntos.

Todo este esforço de buscar as possibilidades de pesquisa através da recepção são, além do processo natural de aprofundamento em certas temáticas de pesquisas que geram as *bifurcações* expostas há algumas páginas, advém também do que diz Alcides Ramos sobre a inevitabilidade de apreender a historicidade de um filme com a constatação de que a análise textualista não é suficiente para tal.<sup>33</sup> Navegar rumo à recepção da obra é, nas palavras do autor, tornar visível as apropriações que foram feitas sobre ela. Este é o elemento central que norteia o desvelamento da historicidade de uma obra de arte. Se visualizamos, analisamos e problematizamos os *usos* sociais feitos de certa obra, conseguiremos – aqui através dos espectros da recepção – realizar uma compreensão histórica qualificada.

Diante deste arcabouço teórico-metodológico que une as perspectivas de formação de memória histórica ligadas à *teia* dos fatos que marcam a trajetória profissional de Glauber na década de 1960, as contribuições de compreensão histórica no sentido de estabelecer relações no tempo construtoras das experiências e expectativas do cineasta e seus críticos através da percepção de Koselleck e o *instrumental* da estética da recepção de Jauss para uma análise qualificada das críticas consistem nas chaves operacionais para contemplar os objetivos desse trabalho.

### **Estrutura dos Capítulos.**

A engenharia desta tese é formada por quatro capítulos percorrendo as atividades relacionadas ao cinema envolvendo Glauber Rocha e um amplo quadro receptivo da crítica que desde o início da década de 1950 até a década seguinte com o surgimento do Cinema Novo. O primeiro capítulo, intitulado *O Edifício Cinema Novo Erigido pelo Arquiteto Glauber Rocha*, se encarregará de compreender como o processo de monumentalização de Glauber Rocha ao Olimpo cultural brasileiro se deu através da chave interpretativa do cinema moderno pensando-

---

<sup>33</sup> RAMOS, Alcides Freire. Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*. Uberlândia, vol 3, ano 3, nº 2, p 1-11, Abril-maio-junho. 2006

o basicamente em três níveis; modernização (estrutura social alinhada ao capitalismo industrial emergente no Brasil a partir de 1930), modernidade (sentidos práticos da sociabilidade moderna e dimensões culturais deste processo) e cinema brasileiro moderno (qual o lugar do cinema nestes transcurso históricos). Glauber Rocha, seus críticos e uma infinidade de intelectuais trabalham com estes três níveis do moderno e isto está, indubitavelmente, explícito nas fontes históricas dessa pesquisa.

Buscando inicialmente o entendimento sobre a historicidade básica do processo de modernização brasileiro, utilizaremos como autores como Fernando Novais e João Manuel Cardoso de Mello para compreender as transformações que o processo de modernização associado ao capitalismo industrial provoca na sociedade brasileira, Alfredo Bosi em “Cultura e Culturas brasileiras” analisando a diversidade cultural brasileira no período que nos interessa e “Nacional por Subtração” de Roberto Schwarz tecendo uma crítica ao *modus operandi* da percepção cultural de agentes importantes da cultura brasileira. Oportunamente, autores já utilizados como Francisco Weffort e Renato Ortiz surgirão para tornar a argumentação mais robusta. A intenção é compreender a modernização como projeto social e a interferência da modernidade na vida cultural brasileira a partir de 1930.

Em seguida, chega o momento de analisarmos o lugar do cinema no processo de modernização e como é possível nomear o cinema brasileiro de moderno. Em se tratando de monumentalização e dominância interpretativa, Ismail Xavier é um excelente contribuinte ao classificar basicamente o cinema moderno brasileiro como o Cinema Novo e suas derivações futuras. A obra deste autor como um todo reúne considerações importantes referente à perspectiva do Edifício Cinema Novo como dominante na historiografia. As questões da modernidade são amplas e em alguns momentos irão derivar, principalmente, na questão do nacional-popular e no *cinema de autor* tendo contribuições de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet.

Por fim, o primeiro capítulo se arvora essencialmente por fontes materializadas em artigos escritos por Glauber e publicados em “Revolução do Cinema Novo”. Trata-se da autêntica contribuição glauberiana na construção do Edifício Cinema Novo. Serão utilizados pequenos textos que Glauber escreve sobre seus companheiros de movimento destacando os sobre Paulo Emílio, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Jean-Claude Bernardet. Serão também analisados alguns artigos como *O Processo Cinema* (1961), *O Cinema Novo* (1962), *Estética da Fome* (1965) e *Hollywood Tropical* (1965). Destas fontes emanarão também outras questões que

orbitam o cinema brasileiro moderno como a dialética colonização/descolonização no processo do subdesenvolvimento brasileiro.

Com todas as reflexões encaminhadas aqui, julgo possível, exequível e satisfatório estabelecer os alicerces da percepção glauberiana do cinema brasileiro moderno vinculado ao cinemanovismo. O chão necessário para que a dissonância e o antagonismo a esse projeto possam ser protagonistas nos capítulos seguintes.

Intitulado *Contra quem ou o quê Glauber Escrevia: o tribunal de Glauber Rocha e seus primeiros contrapontos*, o segundo capítulo utiliza o livro-manifesto *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* publicado por Glauber em 1963 como principal fonte. Neste texto, o cineasta se volta para a passagem da década de 1950 para 1960 com o intuito de definir o ainda incipiente Cinema Novo como única proposta cinematográfica artística e politicamente válidas para o Brasil ao passo que demole experiências que ele enxerga como opostas à sua visão concentradas principalmente no que entende como avesso do cinema de *autor*, que era o cinema industrial e alguns cineastas independentes que, ainda que tivessem um traço *autoral* não eram revolucionários e, conseqüentemente, capazes de tocar um cinema moderno Brasil a exemplo de Walter Hugo Khouri e Lima Barreto. Neste momento, ao mesmo tempo que analisamos as teses glauberianas, concentramo-nos também uma abordagem entrelaçada de fontes buscando contrapontos a tais teses através de basicamente três críticos que protagonizam a dissonância/antagonismo a Glauber ao longo de toda a década de 1960; Antonio Moniz Vianna, Ely Azeredo e Benedito Junqueira Duarte.

A busca por assimilar os ecos do livro-manifesto no processo histórico, objetivando dispensar quaisquer monumentalizações, haverá uma abordagem decorrente da análise da *Fortuna Crítica* presente como apêndice da edição da Cosac Naify da *Revisão Crítica*. Neste momento conseguiremos compreender, através de textos e debates realizados por diversas pessoas ligadas ao cinema à época do lançamento do livro, que Glauber – desde e sobretudo no início de sua carreira – não era uma unanimidade no campo cinematográfico brasileiro. Destacam-se especialmente nesta seção as participações de Paulo Emílio Salles Gomes, sempre encarado como uma figura inexoravelmente consonante a Glauber, mas que guardava algumas e importantes restrições ao cineasta baiano e também à proeminência de uma recepção negativa ao livro por parte de Benedito Junqueira Duarte, que dedicou cinco colunas suas na Folha de São Paulo para criticar o livro-manifesto.

Pertencente ao mesmo espaço de experiência da *Revisão Crítica*, o segundo capítulo se encerra através de uma abordagem da restrita recepção de *Barravento*, que será importante para compreendermos como espectadores especializados encaram a primeira grande experiência

cinematográfica de Glauber Rocha. Isto se faz necessário principalmente se considerarmos que já neste filme Glauber apresenta elementos de sua estética que o acompanharão ao longo de toda sua filmografia e que estarão mais intensos em seus próximos filmes.

O terceiro capítulo, *Deus e o Diabo e o Momento Certo da Revolução* concentra-se na recepção crítica de um filme que carrega consigo uma série de complexidades históricas, sociológicas e estéticas que seguramente buscam construir fundações de um cinema moderno em contraposição a outros cinemas também qualificados por vezes de cinema moderno, inclusive por parte da crítica dissonante/antagonista. Dessa forma, a dialética colonização/descolonização, bem como a discussão do cinema no subdesenvolvimento que viria a ser materializada na escrita do manifesto *Estética da Fome* em 1965 são elementos diferenciais que saltam aos olhos mais nitidamente a partir de *Deus e o Diabo*.

Finalmente, o quarto e último capítulo pretende fechar temporalmente a pesquisa com a prioridade de analisar *Terra em Transe*. O *modus operandis* não será diferente do que acontece com *Deus e o Diabo* no capítulo II de modo a serem analisadas o maior número de críticas possíveis sobre o filme. Aqui o elemento comparativo com o conteúdo das críticas com *Deus e o Diabo* será indispensável. *Terra em Transe* é um filme muito menos unânime no que se pode considerar como crítica de época se comparado a *Deus e o Diabo*. O filme de 1967 de Glauber Rocha gera terremotos na crítica e mesmo na intelectualidade e militância de esquerda. O desconforto é tão grande que Glauber, num de seus perspicazes comentários sobre si mesmo, elabora um texto cênico simulando sua execração pública por ter feito *Terra em Transe* em todos os estratos de consumo cultural possíveis dando importância, inclusive, para a crítica indisposta a ele naquele momento, e os nomes de destaque são Moniz Vianna e Ely Azeredo.

A leitura de Glauber e dos críticos, divergentes ou não à sua visão de mundo, neste momento da pesquisa nos diz, além de como o espectro receptivo lida com essas mudanças de características nas obras, mas também tornará possível uma verificação do *estado da arte* no que tange as dimensões que constroem uma interpretação que será cristalizada depois pela historiografia na memória histórica sobre o Cinema Novo. As questões referentes ao subdesenvolvimento, colonização cultural, nacional-popular representando uma autenticidade brasileira, indústria e estética vanguardista revolucionária começam a ser forjadas no cinemanovismo glauberiano ainda na década de 1950. Encarar estes temas no fim dos anos 60 é importante para uma espécie de balanço de compreensão de permanências e rupturas.

Admitindo que a partir de 1967 os embates de Glauber e seus críticos estão cada vez mais claramente demarcados, principalmente se compararmos com o fim dos anos 50 e início dos 60. Até ali (lançamento e repercussão de *Terra em Transe*), muita coisa já havia acontecido

e outras tantas estavam ainda em disputa no que se podia imaginar como uma espécie de hegemonia cultural do cinema brasileiro.

Este trabalho tem a preocupação primordial de mostrar estes caminhos na busca por hegemonia através da imersão nas críticas cinematográfica e textos teóricos realizados no processo do cinema brasileiro entre as décadas de 1950 e 1960. Glauber Rocha se comporta como uma pedra desejando tornar-se vidraça, porém, ainda que consiga esta façanha (pelo menos lhe é dada em grande parte da historiografia sobre o cinema), existem sujeitos que se atrevem a rachá-la, e é deste processo que se trata esta tese.



## Capítulo I: O Edifício Cinema Novo Erigido pelo Arquiteto Glauber Rocha.

Em 1967 Glauber Rocha escreve a *Ópera Atonal Surrealista*, um texto que simula sua própria execração pública diante da recepção de seu novo filme, *Terra em Transe*, lançado neste mesmo ano.<sup>34</sup> O texto é cênico, satírico e indigesto para boa parte da crítica de cinema brasileira, mais especificamente o que Glauber denomina como *Hospício Carioca*. Dois dos alvos preferenciais da metralhadora glauberiana de mágoas são Antônio Moniz Vianna e Ely Azeredo, críticos influentes da imprensa carioca naquela época. Mais do que a crítica especializada, a *Ópera Atonal* também ataca, ou contra-ataca, outros grupos de maneira genérica (esquerda, intelectuais, acadêmicos, artistas, entre outros), grupos que, segundo Glauber, não entenderam seu novo filme. A única salvação possível para o cineasta são seus amigos do Cinema Novo que, imunes aos ataques históricos, conseguem tirá-lo daquele ambiente para continuar sua missão de revolucionar o cinema brasileiro.

Este texto é mais um – e fundamental – exemplo de como Glauber Rocha, ao escrever sobre si mesmo se colocando no olho do furacão de processos históricos do cinema brasileiro, cria sua própria mitificação. Escrever sobre si em relação aos inimigos é uma estratégia inteligente para postar-se numa espécie de panteão artístico brasileiro naquele momento utilizando o método de negar o outro para se autoafirmar enquanto potência artística, estética e política.

O Glauber falado acima – o que escreve a *Ópera Atonal* – já é, mesmo que ainda jovem, um cineasta experiente tendo viajado pelo Brasil e vários lugares do mundo, realizado três longas-metragens, recebido prêmios e sido muito comentado no campo cinematográfico nacional e internacional. Falemos agora também rapidamente de outro Glauber, mais jovem ainda, porém sem nenhuma experiência com produção fílmica. É o Glauber que em 1957 viaja ao Rio de Janeiro para ter uma experiência com o cineasta Nelson Pereira dos Santos participando dos bastidores de *Rio, Zona Norte* e que, empolgado, escreve uma carta para seu tio Fernando da Rocha Peres afirmando que “Nelson é porreta. A equipe também é porreta. É cheia de índios idealistas, é assim que se faz um bom cinema? Perguntam todos os filhos da puta intelectuais e teóricos. É ASSIM, SACANAS!”<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> ROCHA, Glauber. **Perseguição e Assassinato de Glauber Rocha pelos Intelectuais do Hospício Carioca, sob a Direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva.** In. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify. São Paulo. 2004. p. 87

<sup>35</sup> BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo.** São Paulo. Companhia das Letras. 1997. p. 85

Cinema idealista talvez seja um bom adjetivo para a obra de Glauber, que sempre se posicionou veementemente sobre o que queria fazer mesmo que para isso adquirisse inimizades e indisposições gerais contra si. Evidentemente que o idealismo de *O Pátio* de 1959 não é o mesmo que o de *Idade da Terra* em 1981. A sua obra é plural, mas o desejo por uma remodelação no cinema e na sociedade brasileira são denominadores comuns desse idealismo. É caro para nós compreendermos que o movimento desta tese consiste em desenvolver um discurso analítico e reflexivo sobre como o cinema glauberiano foi apropriado por uma crítica não tão amistosa ao seu projeto artístico e sociopolítico. De maneira geral, contra quem ou o quê Glauber escrevia em seu texto cênico de 1967 citado acima? De quais processos históricos, artísticos e sociais aquele discurso é fruto? Quais eram as posições de seus críticos mais ferozes? Quais desses críticos podem ser considerados como figuras protagonistas numa espécie de dissonância ou mesmo antagonismo a Glauber? O texto cênico escrito pelo cineasta é apenas um entre inúmeros gatilhos que podem disparar questões como estas e que serve muito bem para iluminar as tarefas deste trabalho. O idealismo de Glauber já presente em 1957 na carta ao tio Fernando Rocha que depois de alguns anos entrelaça-se com o idealismo cinemanovista sempre lhe gerou glórias e pedras no sapato. Esta tese se ocupa, majoritariamente, das pedras no sapato.

Apenas essas amostragens já sinalizam que a quantidade de conflitos entre Glauber e os críticos dissonantes/antagonistas é alta. Entretanto, há um caminho a ser percorrido para que possamos chegar de fato aos embates de Glauber com seus críticos mais indispostos ao seu trabalho e suas posições. Indisposições que ora se apresentam como uma simples dissonância de suas opiniões, ora chegam a ser antagonistas ao cineasta. Indubitavelmente nesse caminho está a memória cristalizada sobre o cinemanovismo brasileiro, uma memória que torna Glauber o Cinema Novo figuras centrais na História e historiografia do cinema brasileiro e tal memória histórica é o principal objeto de análise deste primeiro momento do trabalho. Se numa metáfora a História do cinema brasileiro fosse representada por um *skyline* urbano, ou o que podemos chamar de um panorama horizontal de uma estrutura geral de uma cidade repleta de edifícios, o Cinema Novo seria o prédio mais alto, imponente e adornado deste *skyline*. Desse modo, enxergamos Glauber Rocha como o principal arquiteto desse edifício Cinema Novo não só por sua atuação de cineasta, mas também por toda militância que fez em prol de tal perspectiva para o cinema brasileiro em seus textos, entrevistas e falas públicas ao ponto de dedicar – já na virada da década de 1970 para 1980 quando movimento sequer existia mais – textos individuais carinhosos e saudosistas para outras pessoas que de alguma forma se inseriram nesse projeto histórico-*arquitetônico* do cinema brasileiro.

Neste sentido, para que possamos dar um chão histórico à monumentalização do cinemanovismo sob a ótica glauberiana, é preciso que nos concentremos numa espécie de linha mestra analítica que perpassa todo o trabalho, algo que seja potente na realidade histórica brasileira daquele período. Entendemos que tal linha mestra surge no processo histórico que nos interessa através das questões envolvendo a modernização e modernidade – seja de modo geral no tecido social brasileiro, seja em seus espectros cinematográficos –. para que possamos compreender Glauber, seus cúmplices, dissonantes e antagonistas em sua historicidade, haja vista que os temas envolvendo o moderno na sociedade brasileira estão presentes nos discursos de todos esses agentes.

O capítulo fica, então, estruturado da seguinte forma; inicialmente uma abordagem histórica panorâmica sobre o que podemos entender acerca do que foi o moderno no Brasil a partir de 1930, em seguida o reflexo disso na cultura, notadamente no cinema e no que foi dito sobre isso que serviu de sustentação para uma memória histórica cinemanovista vencedora e, por fim e em nível de fonte, alguns textos publicados por Glauber em *Revolução do Cinema Novo* importantes para a referida monumentalização.

### **1.1 – Modernidade e modernização: o fenômeno histórico no Brasil**

É preciso, por assim dizer, estabelecer algum fio condutor que atravessa todas as questões envolvendo os combates entre a crítica dissonante e a turma cinemanovista com ênfase no que Glauber Rocha produziu. Este fio, ou a linha mestra que foi acima mencionada está materializada no que se pode chamar de modernização e modernidade no Brasil. Este não é *simplesmente* um grande tema que movimenta cineastas e críticos de cinema, mas um complexo processo histórico que atinge todos os espectros da vida brasileira.

Quando se trata do moderno, o leque de alcance histórico em termos de temporalidade é bastante amplo conseguindo atravessar séculos. Todavia, pensando os pontos nevrálgicos que este trabalho ataca, é mais conveniente encarar o moderno no Brasil a partir de uma intensificação do capitalismo industrial no país, o que notadamente ocorre a partir do governo de Getúlio Vargas na década de 1930, tendo vista que este processo interfere brutalmente tanto na experiência do presente (que se moderniza) quanto no que a sociedade projeta como expectativa dessa modernização.

Portanto, trabalharemos com este grande tema do moderno através de duas chaves analíticas que se relacionam; a modernização e a modernidade. A primeira se refere a uma estrutura sociopolítica alinhada ao capitalismo industrial mais emergente sendo objeto de uma

política de Estado varguista e a modernidade como os sentidos práticos e culturais deste processo na construção de uma sociabilidade moderna. Aqui pensamos à moda do que Baudelaire, segundo Texeira Coelho, enxerga como modernidade; um novo comportamento dos sujeitos diante das mudanças provocadas pela industrialização.<sup>36</sup> A *fase* do cinema brasileiro que nos interessa situa-se exatamente nos transcurros históricos da modernização e modernidade brasileira no século XX. Em um segundo momento, após a análise e a diferenciação mais elaborada do que foi modernização e modernidade no Brasil, adentraremos dimensões específicas e pertencentes ao moderno quando se pensa em cultura nacional.

Evidentemente, por ser um tópico relevante em nossa história, a modernização da sociedade brasileira associada ao processo de industrialização foi e ainda é bastante estudada por pesquisadores das áreas das humanidades. As seis primeiras décadas do século XX marcaram o desenvolvimento do capitalismo, ou realizaram uma revolução burguesa no Brasil, como gostam de falar alguns autores. Seja em âmbito político com o enfraquecimento das oligarquias agrárias no comando central do país e a ascensão do grupo de Vargas ligado à burguesia industrial, seja em âmbito econômico com uma crescente industrialização da produção, o fato é que estas mudanças nos eixos norteadores da política e economia brasileira passaram a ser sinônimo de modernização. O que significava dizer que materializava a superação, ou pelo menos o seu início, de um sistema econômico ruralista tido como arcaico. Claro está que é uma ingenuidade acreditar que houve uma suplantação das forças econômicas e políticas do ruralismo brasileiro – que até hoje continua extremamente influente e adaptado à modernização propositora da industrialização – porém, a década de 1930 trouxe como ponto fulcral das políticas de Estado a consolidação e manutenção de uma ordem burguesa industrial e liberal no país.

O cientista político e historiador Moniz Bandeira não poderia ser mais didático quando apresenta algumas tabelas revelando a expansão industrial brasileira frente ao esmorecimento da economia agrária. Em um espaço de apenas 11 anos, entre 1947 e 1958 – período crucial, inclusive, para o estabelecimento da produção fílmica nacional de maneira mais consolidada – a distribuição percentual de renda na indústria sobe quase 10% enquanto na agricultura há um decréscimo de 4%. Analisando outras tabelas, é possível ver que as movimentações bancárias

---

<sup>36</sup> TEIXEIRA COELHO (Org.) **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna/Charles Baudelaire**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

e o produto interno bruto são muito maiores em setores industriais. No caso do PIB, a indústria brasileira cresce quase o dobro do que a agricultura entre 1948 e 1960.<sup>37</sup>

Outros indicadores também são importantes para verificarmos as transformações ocorridas na sociedade brasileira ao longo desse período. Francisco Weffort, interessado em demonstrar os fenômenos políticos populistas iniciados com Vargas e o que eles têm a ver com um crescente processo de urbanização numa sociedade modernizada, utiliza uma gama ampla de dados que constroem uma trajetória história do crescimento urbano de alguns centros e do perfil migratório da população.

Sabemos que a industrialização inserida na chave da modernização fatalmente provoca um deslocamento populacional dos campos para as cidades em países que eram predominantemente agrárias. Weffort utiliza dados de censos reveladores sobre tal questão; na cidade de São Paulo, por exemplo, havia em 1920 aproximadamente 580 mil habitantes significando em 1,89% da população brasileira. Em 1960, com a industrialização/modernização em pleno vigor, os dados apontam o número de aproximadamente 3 milhões e 800 mil habitantes que correspondiam a 5,39% da população brasileira.<sup>38</sup> Fenômenos semelhantes ocorrem, de acordo com os dados expostos, em outros grandes centros como Recife e Salvador.

Naturalmente, uma vez que as capitais estão cada vez mais industrializadas e populosas, as migrações internas são fatores explicativos importantes nesse aumento populacional e consequente intensificação de urbanização do Brasil. Os dados são conclusivos ao demonstrarem o crescimento urbano brasileiro de maneira acelerada na formação cada vez mais acentuada de aglomerações em cidades.<sup>39</sup> Tais cidades, sejam elas as capitais ou cidades de grande porte (acima de 100.000 habitantes na época) proporciona, conseqüentemente, melhores serviços à população e isto é visível no crescimento da porcentagem de alfabetizados e eleitores.<sup>40</sup>

O panorama do que entendemos como modernização da sociedade brasileira está exposto; industrialização mais enérgica e potente, sistema político voltado para atender interesses do capital industrial, crescimento populacional nos grandes centros, migrações massivas e urbanização crescente somada à oferta de melhores serviços para a sociedade. Todavia, estamos aqui falando da estrutura. Cabe-nos agora elaborar uma reflexão sobre como o sujeito se transforma diante deste processo histórico e como molda sua vida cotidiana e

---

<sup>37</sup> As tabelas estão contidas em BANDEIRA, Moniz. **O Caminho da Revolução Brasileira**. Rio de Janeiro. Melso. 1962. p. 95-97.

<sup>38</sup> WEFFORT, Francisco. **O Populismo na Política Brasileira**. 5ª edição. Paz e Terra. 2003. p.148

<sup>39</sup> Ibidem. p. 146

<sup>40</sup> Ibidem. p. 150.

práticas culturais e artísticas num país *modernizado* tardiamente e que, não podemos esquecer, está inserido nos problemas estruturais do capitalismo dependente latino-americano ou, dito de outra forma, inserido na lógica do subdesenvolvimento. Tal lógica, aliás, que é largamente utilizada por agentes cinematográficos que nos interessam nesse trabalho sobre o que tange compreender o que poderia se chamar de cinema brasileiro moderno.

Entender o que foi a modernidade brasileira pós 1930 significa compreender como as pessoas agiram e reagiram diante de uma força histórica incontável à época corporificada no processo de modernização acima descrito. Aqui veremos com mais acuidade o espaço de experiência histórico da modernidade e o que ele projeta como consciência de futuro através da ferramenta conceitual horizonte de expectativas estabelecida por Koselleck. A modernidade, ou o que podemos chamar convictamente de sociabilidade moderna, é, portanto, muito cara a nossos objetivos.

A utilização da expressão sociabilidade moderna não é aleatória e muito menos inocente, ela advém do trabalho conjunto feito pelo historiador Fernando Novais e o economista João Manuel Cardoso de Mello.<sup>41</sup> Os autores se dedicam à uma análise de fôlego que vão desde grandes mudanças estruturais na vida social brasileira decorrente do que chamam de capitalismo tardio, que *nada mais* é do que o processo de crescente industrialização e consolidação do capitalismo industrial no país que, comparado ao centro do sistema capitalista aconteceu muito tardiamente até ao que nomeiam de sociabilidade moderna, que caracteriza as minúcias da vida cotidiana e suas transformações contribuintes para a modernidade no Brasil. É importante salientar que Glauber e todos os outros atores do período que estudamos neste trabalho viveram esse contexto ao longo de suas vidas.

E o contexto, de acordo com os autores, é favorável e repleto de uma sensação de otimismo generalizada no país:

Entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, era de que faltava dar uns poucos passos para finalmente nos tornarmos uma nação moderna [eles se referem à uma nação desenvolvida]. Esse alegre otimismo, só contrariado em alguns rápidos momentos, foi mudando a sua forma. Na década dos 50, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos, que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência dos traços de caráter que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância. De 1967 em diante, a visão de progresso vai assumindo a nova forma de uma crença na modernização, isto é, do acesso iminente ao “Primeiro Mundo”.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando. **Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna**. In. NOVAIS, Fernando. SCHWARCZ, Lília. **História da Vida Privada no Brasil. (vol.4):** contrastes da intimidade contemporânea. Cia das Letras. São Paulo. 1998.

<sup>42</sup> Ibidem. p. 560.

Melo e Novais ainda confirmam que a onda de otimismo e entusiasmo com as rápidas transformações e a modernização da sociedade brasileira duram até a década de 1980 que, diante dos problemas político-econômicos envolvendo inflação galopante e uma transição democrática lenta, é considerada como a década perdida e, por consequência, o estabelecimento de certo desencanto que se torna o gatilho inicial de um sistema mais intensamente neoliberal promovido na década seguinte.

O que se pode depreender disso é que a atuação de Glauber, do Cinema Novo de modo geral e dos críticos e/ou intelectuais que nos interessam estão inseridas, cada um a seu modo, dentro deste contexto otimista (mesmo que ele tenha sido perfurado em alguns momentos como no caso do golpe de 1964 e da consolidação da ditadura em seguida). Não que todos acreditassem que o estabelecimento de um capitalismo mais robusto no país fosse trazer um modelo ideal de sociedade, mas viveram, a seu modo, a euforia que os tempos proporcionava. O fato de haver uma frustração de uma certa expectativa no desenvolvimento do país a partir dos anos 1980 certamente contribui, ao menos como elemento psicológico, de boa parte da historiografia do cinema brasileiro glorificar o Cinema Novo. Afinal, se nos idos da década de 50 e 60 a cultura cinematográfica brasileira despontava nacional e internacionalmente desenhando um promissor horizonte de expectativa dentro e fora do cinemanovismo, a partir dos 80, quando o vigor político militante e de agitação via movimento cultural não era mais o mesmo de outrora, resta o saudosismo nostálgico de quando as coisas pareciam mais apuradas em prol da realização de um ideal. E muito do que se construiu como consenso sobre o cinemanovismo está ancorado em tal saudosismo.

Os autores mergulham no mesmo processo histórico que Weffort e Moniz Bandeira, todavia com objetivos diferentes de modo que a contribuição mais potente do texto esteja numa descrição e investigação minuciosa das vivências cotidianas no Brasil em dimensões de vida privada, seja em âmbito urbano (que é mais prevalente na escrita dos autores), seja em ambiente rural já que há uma preocupação metodológica em realizar comparações com a cidade para construir análises históricas. Mesmo que uma parte relevante do cinemanovismo – incluindo filmes de Glauber – focalize questões eminentemente rurais no Brasil, nossa abordagem se concentra mais no ritmo da vida urbana pelo fato das personalidades cinematográficas analisadas neste texto (críticos e cineastas) tenham tanto uma origem social, como atuação profissional, não só urbana, mas situada nos grandes centros do país. Não seria de se estranhar uma vez que o cinema é um fenômeno histórico urbano e industrial, portanto reflexo do que entendemos como modernização.

Novais e Mello enfatizam através de uma profusão de exemplos uma mudança significativa nos padrões de consumo após a intensificação do processo de industrialização que vão desde a hábitos alimentícios aos de higiene pessoal passando por cuidados domésticos até a construção de *shoppings* e aquisição de bens de consumo duráveis como o automóvel. Entretanto, é importante ressaltar que estes novos patamares de consumo atingem muito mais as elites e o que se poderia chamar de classe média nas cidades. Não há, seguindo o fluxo narrativo do texto, muito o que se falar sobre o lugar dos empobrecidos diante desses novos padrões, sobretudo quando se trata dos mais elevados como visitas aos *shoppings*, passeios com automóveis ou viagens aéreas. Ainda que o pobre da cidade pudesse comprar creme dental ou detergente, a modernidade capitalista *naturalmente* acompanha as desigualdades estruturais da sociedade na qual está inserida, mesmo quando tal ainda não era tão intensamente capitalista como atualmente.

Valendo-se de uma ênfase na dimensão histórica e social do trabalho, Novais e Mello estabelecem um panorama de entendimento de classes sociais por volta dos anos 50 em São Paulo, mas que pode, pelo menos a grosso modo, ser expandido para outras capitais brasileiras. Os autores, analisando algumas fontes do período que se propõem a construir uma hierarquia do trabalho através da opinião popular, percebem que tal divisão do trabalho urbano consiste em basicamente quatro classes, da base para o topo; trabalhadores braçais (estivadores, lixeiros), trabalhadores técnicos qualificados (motoristas, condutores de trem, cozinheiros de restaurantes de alto padrão), trabalhadores de classe média (professores do ensino básico, funcionários públicos de nível médio, representante comercial) e os trabalhadores do topo (médicos, profissionais do setor jurídico, jornalista, padre).<sup>43</sup>

Evidentemente que tal hierarquia obtida pelos autores através de análise de fontes, aos olhos da disciplina histórica que as problematiza e interroga, parece estanque quando não considera de maneira mais aprofundada complexidades envolvendo cultura e cotidiano das relações de trabalho. Ainda assim, de todo modo, elas revelam a percepção social sobre o trabalho urbano e nos permite a compreensão de um cenário geral de estratificação social naquele momento, o que satisfaz plenamente nossos objetivos atuais.

Dessa forma é possível visualizar de maneira mais objetiva a origem e *status* social das figuras que constroem nosso objeto de estudo. Críticos como Ely Azeredo, Benedito Duarte, Moniz Vianna, José Lino Grunewald, Paulo Perdigão, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros, ocupam lugares de prestígio na vida profissional moderna. Bem

---

<sup>43</sup> Ibidem. p. 586-587.



como Glauber, que tem uma origem do que se poderia chamar de classe média, mesmo que a família enfrente alguma dificuldade após um acidente que invalidou seu pai (que possuía uma vida confortável trabalhando no ramo de construções), possuiu uma formação colegial de peso na Bahia estudando no Colégio Central, referência na formação educacional. Possuiu também, ainda adolescente, posições na imprensa baiana como colunista e conseguiu adentrar ao nível superior iniciando na tradicional Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Não é segredo a história de que Glauber, após concluir o ensino colegial, ganha de presente da mãe uma viagem ao Rio de Janeiro e recebe um dinheiro para comprar um carro; eis que o futuro cineasta volta à Bahia sem carro, mas com sua primeira câmera filmadora.<sup>44</sup> Se nos perguntarmos quem, nos idos da década de 1950, poderia embarcar nessa empreitada teremos a resposta de que só os que tinham melhores condições econômicas. Glauber, mesmo que não estivesse sempre em fartura, pôde, ainda muito jovem, seguir seu *chamado cinematográfico* e o lugar social a que pertencia garantiu isso.

As trajetórias de seus pares cinemanovistas não destoam muito da dele de modo que, ainda que não possuíssem de fato uma grande quantidade de recursos econômicos, estavam inseridos em locais prestigiados em se tratando de formação educacional e ambientes profissionais conseguindo acessos mais facilitados às elites econômicas para que obtivessem financiamento em seus projetos cinematográficos.<sup>45</sup>

A associação nada aleatória de aspectos econômicos, culturais, simbólicos e até mesmo de prestígio social inseridos na chave da sociabilidade moderna brasileira nos leva a compreender de uma maneira *latu sensu* a historicidade dos sujeitos que disputam espaços nos processos políticos e culturais no cinema brasileiro. Resta, numa perspectiva *strictu sensu* já que privilegiamos o cinema, apreender como o binômio modernização-modernidade interfere no campo cultural da sociedade brasileira.

É neste momento, quando nos encontramos diante da necessidade de pensar de maneira mais elaborada e específica a construção e historicidade da cultura brasileira diante do que entendemos como vida moderna no Brasil, que salta os olhos a contribuição intelectual de Alfredo Bosi enfatizando que a cultura brasileira não é nada singular, como que se diz *cultura*

<sup>44</sup> MOTTA, Nelson. **A Primavera do Dragão**: a juventude de Glauber Rocha. São Paulo. Objetiva. 2014.

<sup>45</sup> Motta também relata o caso do financiamento de *Barravento* (1962) através do contato com o empresário do setor imobiliário Rex Schindler. Por acaso, Schindler era cinéfilo e agiu como uma espécie de mecenas para que Glauber conseguisse realizar seu primeiro longa-metragem.

Em extras do DVD de *Terra em Transe* (1967) o produtor Zelito Viana conta alguns episódios do financiamento que conseguira para o filme através de bancos. De todo modo, seja através de amigos patrocinadores ou bancos financiadores, o simples fato de obter acesso a eles em si significava a ocupação de um lugar social de, pelo menos, classe média.

*brasileira*, mas sim plural e arrodada de fragmentações, diversificações e tensões. Neste sentido, há obviamente culturas brasileiras de modo que ela se manifesta material e espiritualmente de forma plural.<sup>46</sup>

Quando se coloca a cultura lida a partir dessa pluralidade que Bosi reivindica ao mesmo tempo que a sociedade de classes no Brasil está mais evidente e consolidada ao longo do processo de modernização, pode-se entender que elas (as culturas) tendem a ficar ainda mais fragmentadas, rachadas e tensas. A associação dessa pluralidade diversa com as questões do cinema brasileiro certamente reunirá uma gama de aspectos advindos dos mais diferentes lugares da sociedade brasileira que se atravessam na intersecção do trabalho do crítico e do cineasta ainda que, de modo heurístico em prol da facilitação comunicacional, chamemos essa multiplicidade na forma singular; *cultura brasileira*. Dito de outra forma; os filmes de Glauber e suas complexidades representacionais, bem como o processo hermenêutico de seus críticos entrelaça, tendo como palco o Brasil, aspectos raciais (cultura negra, indígena, branca), de classe (cultura operária, burguesa, camponesa) de local (cultura africana, europeia, latino-americana) e assim por diante. A *bagagem* cultural diversa e contextual de cada um se faz presente em suas manifestações e isto implica obviamente numa multiplicidade de representações e apreensões culturais. Estes e outros marcadores compõem de maneira desigual e contraditória o que entendemos como culturas brasileiras.

De antemão, consideramos analiticamente viável a forma que Bosi enxerga a cultura numa perspectiva antropológica “como conjuntos de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social”<sup>47</sup> de modo que existe uma necessidade de abandonar restrições de que “cultura é apenas o mundo da produção escrita provinda, de preferência, das instituições de ensino e pesquisa superiores.”<sup>48</sup> A cultura, então, de modo mais genérico possível, consiste em práticas humanas compartilhadas cotidianamente em determinado tempo e espaço.

O autor, para compreender como historicamente a cultura foi apreendida no Brasil, faz a usual distinção entre o que se poderia chamar de cultura erudita e cultura popular. Desse modo, há uma diferenciação entre uma cultura erudita presente no sistema educacional, sobretudo nas universidades e uma cultura popular basicamente iletrada presente no homem rústico, sertanejo interiorano ou pobre interiorano.

Com as possibilidades abertas através do desenvolvimento de uma sociedade urbano-capitalista no Brasil é possível, de acordo com Bosi, visualizar com mais acuidade dois outros

---

<sup>46</sup> BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo. Cia das Letras. 3ª Edição. São Paulo. 1996.

<sup>47</sup> Ibidem. p. 318

<sup>48</sup> Idem.

estratos da cultura brasileira; um se enquadra no que chama de cultura criadora extrauniversitária composta por compositores, artistas em geral – inclusive cineastas – e intelectuais que não vivem dentro da universidade, mas que produzem um tipo de cultura que pode ser lido como erudito se relacionado à cultura universitária e o segundo estrato está materializado na chamada cultura de massas mais presente na indústria cultural, uma vez que o Brasil nesse período potencializa seu sistema de produção e mercado de bens de consumo.<sup>49</sup>

A intenção de Bosi neste momento tem mais a ver com ser didático para o leitor possuir uma visão mais aberta do processo. Evidentemente que estes quatro estratos que compõem a cultura brasileira (cultura erudita, cultura popular, cultura criadora extrauniversitária e indústria cultural) não são estáticas. Pelo contrário, há um dinamismo entre elas passível de confeccionar uma espécie de dialética da cultura institucional/não institucional na produção cultural brasileira. Nesta dialética situam-se, por exemplos, manifestações culturais como festividades religiosas que estão atreladas à instituição formal da Igreja Católica, mas que penetram vigorosamente em todas as classes sociais ou mesmo a literatura modernista que também traz à tona temas do que se entende como cultura popular, mas advém de uma elite intelectual capaz de produzir tais obras.

Ao se debruçar mais demoradamente nas interpretações sobre a cultura criadora extrauniversitária, Bosi nos oferece pelo menos duas percepções importantes; uma vertente culta erudita ocidental de fundo colonizador que estigmatiza a cultura popular como primitiva, atrasada, subdesenvolvida e incivilizada e outra que contrapõe a visão colonizadora, mas de uma forma romântico-populista/nacionalista/regionalista (conforme a conjuntura) que “toma por valores eternamente válidos os transmitidos pelo folclore, ignora ou recusa ignora ou recusa as suas vinculações com a cultura de massa e a cultura erudita”<sup>50</sup>

Evidentemente que o chamado folclore corresponde apenas a um fragmento do que pode ser denominado como cultura popular – que, afinal, é um conceito eruditamente forjado – e Bosi tem plena consciência disso quando, em seguida, associa a cultura popular a comportamentos sociais específicos como certos modos de vestuário, alimentos, práticas religiosas etc. Ou seja, a cultura popular ultrapassa por muito a dimensão folclorista. Todavia, o autor advoga a necessidade de apreender a cultura de modo complexo, circular, relacional ou interativo.

Neste sentido, cabe, para utilizar o vocabulário do autor, uma cultura criadora extrauniversitária com um olhar mais sensível e menos sectário que, ao mesmo tempo, faça

---

<sup>49</sup> Ibidem. p. 309.

<sup>50</sup> Ibidem. p. 323.

uma crítica à cultura erudita colonizadora e não mistifique o povo como último refúgio sagrado da salvação nacional. É possível, então, levando em consideração o objeto de pesquisa deste trabalho, imaginar que o cinemanovismo de Glauber Rocha se encaixe nesse perfil?

Certamente esta era uma das intenções do cineasta, se não se encaixa de maneira ideal em tal perfil, ele almeja este horizonte. Glauber é produto de uma mistura cultural uma vez que em sua trajetória percorre caminhos que podem ser considerados como eruditos e populares; eruditos na formação educacional, na ocupação de uma posição de cineasta premiado que utiliza referências artísticas tipicamente eruditas em sua obra e, desde ainda criança como revela em carta escrita a seu tio, tem acesso à sofisticada filosofia como Nietzsche e Schopenhauer.<sup>51</sup> Por outro lado, o cineasta nunca se afastou da verve popular da cultura desde a convivência com as práticas culturais regionais no interior da Bahia até os fluxos culturais mais, por assim dizer, cosmopolitas da capital baiana. De Salvador em diante para outros lugares do Brasil, o cineasta amplia ainda seus horizontes de como pensar o popular em sua obra.

Outro elemento formador da sensibilidade de Glauber ao que concerne às complexidades da cultura popular está no contato com o que Bosi chama de cultura individualizada intensamente relacionada ao intelectual intérprete da sociedade feita por sujeitos que conseguiram atravessar de maneira intensa e duradoura os aspectos psicológicos e ideológicos que os separavam do cotidiano e imaginário popular.<sup>52</sup> Encontram-se nesta seara autores presentes no universo glauberiano como Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Jorge Amado. Figuras que *furaram a bolha* de suas próprias origens sociais e conseguiram construir reflexões válidas acerca da cultura popular brasileira.

Ainda que o autor não se refira ao cinema no decorrer do texto, o que se caracteriza como uma lacuna, é possível colocar tanto Glauber como outros cineastas sejam eles cinemanovistas ou não, também como produtores dessa cultura individualizada intérprete da sociedade. No caso de Glauber, inclusive, a sua visão de povo ou do popular é modificada ao longo dos anos 1960 no transcorrer dos processos históricos ocorridos no Brasil de modo que o teor representativo da cultura popular em *Terra em Transe* é diferente do formulado em *Barravento*. O povo e o popular sempre estiveram nas lentes glauberianas de maneira relacional, inclusive esteticamente. Em poucas palavras, o que provoca as modulações nas representações da cultura ou culturas brasileiras na obra de Glauber é o processo histórico; seja

---

<sup>51</sup> BENTES, Ivana. Op Cit. p.79

<sup>52</sup> BOSI, Alfredo. Op Cit. p. 336.

este mais relacionado aos caminhos políticos ou do próprio campo cinematográfico da sociedade brasileira nos anos 60.

Glauber consiste num sujeito inserido numa cultura criadora extrauniversitária que busca incessantemente um tom estético, narrativo e ideológico que traga as práticas culturais populares para as suas representações. Este mesmo Glauber é atravessado pelas grandes estruturas históricas da modernização e da modernidade que transformam rapidamente a sociedade brasileira. É a figura que, quando começa a atuar profissionalmente na passagem das décadas de 50 para 60, entende o avanço do capitalismo no Brasil ao mesmo tempo que se entusiasma com as experiências e horizontes das esquerdas na ruptura com o sistema capitalista. Glauber não está só e vê o Brasil sendo destaque em outras linguagens artísticas, ele quer ser alguém importante nesse movimento, sua arena de batalha é o cinema. Este é o panorama do artista politicamente engajado em plena modernização do Brasil. Se o Cinema Novo se torna depois um robusto edifício, estes são os seus alicerces históricos e é a partir deles que os conflitos na cultura brasileira se instalarão.

Depois da realização dessa abordagem dos caminhos da modernização e modernidade brasileira num sentido geral da sociedade brasileira, é necessário agora um olhar mais imersivo no que pode ser considerado como cinema brasileiro moderno, sobretudo na historiografia brasileira que ajuda a construir o edifício Cinema Novo materializando uma interpretação *vencedora* na história do cinema brasileiro. A questão do cinema moderno no Brasil suscitará reflexões necessárias sobre o processo histórico em si que cerca o Cinema Novo, bem como as estratégias historiográficas de produção de certos consensos interpretativos dominantes no campo acadêmico e intelectual no Brasil e mesmo internacional.

## **1.2 – Do que falamos quando falamos de cinema moderno brasileiro.**

A discussão sobre o moderno no cinema brasileiro é, naturalmente, complexa, multifacetada e diz respeito sobre caminhos retóricos de afirmação política e demarcações de espaços no campo cultural do país. Se considerarmos que o moderno no cinema é simplesmente a consequência cinematográfica do processo de modernidade e modernização, ou seja, algo que tenha diretamente a ver com a industrialização e a intensificação do capitalismo analisada nas páginas anteriores, temos que considerar o cinema industrial brasileiro – principalmente o advindo da Vera Cruz – como moderno. Por outro lado, se admitimos que o cinema moderno está relacionado à ruptura com a estética clássica e associado a movimentos de vanguarda – como aconteceu em vários países que já possuíam um capitalismo mais consolidado quando

houve tal ruptura – o Cinema Novo ou os filmes de estrutura semelhante que o precederam como movimento encorpado é a primeira experiência do cinema brasileiro moderno. Não nos interessa afirmar qual é o verdadeiro cinema moderno no Brasil, mas sim entender a dinâmica do processo histórico que faz seus agentes penderem para um ou outro lado.

A questão surge justamente pelo fato dos sujeitos históricos que nos interessam se colocarem nessa discussão. O crítico dissonante/antagonista Benedito Junqueira Duarte, por exemplo, escreve duramente contra *Deus e o Diabo* afirmando a imaturidade de seu realizador ao não saber manipular a câmera de maneira correta. Notadamente Duarte, que tinha a experiência de documentarista científico e fotógrafo, não tolera os planos de câmera na mão do filme. Ou seja, o que para alguns, principalmente os integrantes e entusiastas do Cinema Novo, representava inovação na linguagem, a transgressão do cinema clássico influenciada pelo cinema engajado neorrealista, por exemplo, para outros como Duarte e Moniz Vianna (outro crítico dissonante/antagonista) é simplesmente desleixo que nada tinha a ver com inovação estética e de linguagem, muito menos algo moderno. Estes dois críticos, como veremos mais adiante, reconheciam maior valor artístico nas experiências cinematográficas industriais brasileiras e o Cinema Novo, mesmo que apresentasse obras relevantes para a cinematografia nacional, estava longe de materializar algo como uma revolução no cinema brasileiro como proclamavam Glauber Rocha e seus correligionários.

Todavia, mesmo que possamos ver conflitos sobre o que é ou não é moderno no cinema brasileiro no processo histórico, há um consenso na historiografia que tende a eliminação deste conflito citado acima. Tal consenso, que pode ser considerado como um discurso exitoso na memória histórica, alinha-se favoravelmente ao Cinema Novo tendo Glauber como seu principal articulador. Mais que isso, este consenso – que começa a ser formado ainda em meio aos conflitos do processo histórico e posteriormente se consolida na historiografia – é um elemento muito importante para o que entendemos como edifício Cinema Novo. É preciso, então, adentrar com mais detalhe na vida cultural brasileira relacionada à política de modo que se estabeleça uma percepção ideológica dos ditos *vencedores* da historiografia do cinema brasileiro.

Para dar conta das demandas da necessidade de compreensão das questões envolvendo cinema moderno para nosso trabalho, precisaremos mergulhar na história do Brasil ao longo das décadas de 1950 e 1960. Assim, inicialmente veremos certos encaminhamentos de concepção e prática cultural em relação à dimensão do nacional inerentes deste período. Em seguida, faremos uma abordagem sobre como alguns sujeitos envolvidos com a historiografia do cinema brasileiro enxergam aspectos estéticos e políticos de um cinema que se pretende

moderno no sentido de ser uma força considerável na transformação social. Por fim, como representante da historiografia vencedora sobre o cinema moderno no Brasil, analisaremos algumas publicações de Ismail Xavier à luz do que entendemos como definição do que é e o que não pode ser considerado como cinema brasileiro moderno.

Em se tratando do campo cultural e artístico do Brasil, o crítico literário Roberto Schwarz tem uma tese interessante para investigar seus mecanismos ideológicos de períodos anteriores ao que interessa a este texto, mas que possui validade para compreender o que vem posteriormente. Assim, o autor afirma que cada geração da vida intelectual brasileira – e isso é perceptível desde a independência – parece sempre recomeçar do zero de modo que o interesse pela produção recente de países desenvolvidos é o reverso da moeda do desinteresse pela produção nacional da geração anterior.<sup>53</sup> O incômodo de Schwarz está calcado no que ele chama de um caráter “posticho, inautêntico e imitado da vida cultural que levamos”<sup>54</sup>. Trata-se da referência exacerbada no outro (basicamente europeu e norte-americano) que quando implantadas aqui tornam-se inadequadas e o autor pontua alguns exemplos que atingem o nível do esdrúxulo como o uso da roupa de esquimó do papai Noel sendo vestida em pleno verão tropical do hemisfério sul. De acordo com o autor, o autêntico surgirá quando este exacerbamento cultural estrangeiro for subtraído. Portanto, periodicamente, a cultura nacional rechaça a si mesmo em prol da referência cultural *civilizada*.

Neste sentido, tomando as ideias de Schwarz como parâmetro de interpretação, diferentemente do que acontece no século XIX, o que se pode entender como *geração do Cinema Novo* não rompe totalmente com a cultura brasileira para superestimar o que está em voga lá fora. Pelo contrário, há relações diretas de filmes cinemanovistas com obras da *geração anterior* como “Vidas Secas” (1963) de Nelson Pereira dos Santos e “Macunaíma” (1969) de Joaquim Pedro de Andrade e o próprio Glauber Rocha, mesmo não realizando adaptações cinematográficas da literatura, dialoga com temas já abordados outrora pelo que Bosi chama de cultura extrauniversitária criadora através das obras de Mário de Andrade, Euclides da Cunha, Jorge Amado, entre outros.

Isto não impede que haja conflitos na concepção de cultura cinemanovista em relação à cultura nacional. A, por assim dizer, cultura nacional que o movimento liderado por Glauber Rocha almeja desbancar está situada na experiência cinematográfica nacional antes de sua existência. Dessa forma, quando se trata especificamente do cinema, o cinemanovismo busca ares de novo e moderno objetivando suplantar o que já estava notadamente estabelecido como

<sup>53</sup> SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?** São Paulo. Cia das Letras. 1987.

<sup>54</sup> *Ibidem*. p. 29.

a experiência industrial na Vera Cruz ou as chanchadas, estas duas sempre alvo de críticas fulminantes de Glauber e seus pares. Nesse caso, subtrai-se o cinema anterior ao cinemanovismo e valoriza-se a arte modernista que não é cinematográfica como combustível criativo. Afinal, a ideia era incutir que o cinema moderno ia começar no Brasil com o Cinema Novo. Ações desse tipo consistem na construção retórica de afirmação política do Cinema Novo no âmbito cinematográfico nacional. Para tanto, era preciso inventar novas tradições e para que elas vingassem era preciso destruir as antigas.

Schwarz, ao analisar não especificamente o cinemanovismo, mas sim esta mudança de tônica nas intencionalidades da cultura brasileira, afirma que o comportamento do qual entendemos o Cinema Novo como tributário de uma

Busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não adulterado: como seria a cultura popular se fosse possível conservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? De 64 para cá [1987] a internacionalização do capital, a mercantilização das relações sociais e a presença da mídia avançaram tanto que estas questões perderam a verossimilhança. Entretanto, há vinte anos apenas elas ainda agitavam a intelectualidade e ocupavam a ordem do dia. **Reinava um estado de espírito combativo, segundo o qual o progresso resultaria de uma espécie de reconquista, ou melhor, da expulsão dos invasores.** Rechaçado o Imperialismo, neutralizadas as formas mercantis e industriais da cultura que lhe correspondiam, e afastada a parte antinacional da burguesia, aliada do primeiro, estaria tudo pronto para desabrochasse a cultura nacional verdadeira.<sup>55</sup>

Algumas nuances que nos farão aprofundar em como Glauber agia diante do imperativo da participação e transformação da vida cultural e, logo, da sociedade de maneira geral é algo que veremos ainda neste capítulo. No entanto, Schwarz nos mostra uma historicidade mais geral daquele momento afirmando inclusive que o governo Goulart, cercado de acontecimentos extraordinários envolvendo realinhamentos democráticos robustos, acaba por privilegiar esta percepção de cultura e sociedade mais combativa como citado acima.<sup>56</sup>

O desejo de mudanças estruturais também se estendia à outras dimensões da sociedade brasileira. É o caso, por exemplo, do Partido Comunista Brasileiro (PCB) que neste mesmo período se posicionava de modo a combater veementemente a ação imperialista advinda principalmente dos Estados Unidos e o que o dirigente do alto escalão do chamado Partidão Nelson Werneck Sodré chama – de maneira historicamente problemática – de feudalismo no Brasil se referindo ao ruralismo brasileiro e seus problemas inerentes.<sup>57</sup> A visão de Sodré representa também majoritariamente a do Partidão que enxergava um caminho cristalino à revolução numa sociedade que se tornasse cada vez mais industrial consolidando o capitalismo

---

<sup>55</sup> Ibidem. p. 31. Grifo meu.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil**. Belo Horizonte. Oficina de Livros. 1990.



e uma burguesia nacional para que, assim, o proletariado, consciente de seu papel histórico, organizasse a tão almejada revolução. Relações no campo que materializam um certo *capitalismo primitivo* juntamente com interesses imperialistas buscando submeter a economia brasileira eram contraproducentes aos objetivos de transição para o socialismo.

Evidentemente que os objetivos de cinemanovistas que buscavam uma nova forma de visão e ação cultural e artística e a burocracia do maior partido de esquerda naquela época não eram os mesmos, ainda que possuíssem alguns inimigos em comum, ou seja, existiam denominadores comuns em sentidos ideológicos abrangentes. Desse modo, por caminhos diferentes, buscavam uma transformação estrutural do país e esta é, por assim dizer, uma marca histórica da década de 1960 seja antes ou depois do golpe. As especificidades estratégicas e táticas de como proceder para viabilizar tal transformação são moduladas no processo histórico. Entretanto, é importante sempre manter em mente que o cinemanovismo trata-se como essência de uma arte que se poderia intitular de contra hegemônica e isto é um reflexo também da modernização e modernidade no Brasil. Para o utilizar o vocabulário de Sodré, o capitalismo e a revolução burguesa no Brasil provocam reações desde o campo artístico passando pelo político partidário, trabalhista, intelectual, entre outros.

Após compreender o lugar da arte engajada nas transformações culturais ocorridas no Brasil com a instalação de uma vida moderna que por consequência busca consolidar o capitalismo no país, é necessário compreender e problematizar o quinhão do Cinema Novo e principalmente de Glauber nesse contexto para compreender seus debates e polêmicas com os críticos dissonantes/antagonistas. De todo modo, a égide do moderno atravessa tais questões envolvendo situações econômicas, políticas, culturais, estéticas e cinematográficas.

Neste sentido, as questões que envolvem o que seria de fato um cinema popular genuinamente nacional são chaves importantes na discussão sobre o moderno no cinema brasileiro e uma área de atuação estrategicamente importante para o Cinema Novo, pois conseguem discutir elementos importantes tanto da sociedade em geral quanto especificamente do cinema de modo relacional. Desde a discussão de como chegar ao povo sem ser popularesco usando-o como algo folclorizado e exógeno à vida brasileira até a solidificação de um estilo e uma ideologia cinematográfica que descolonize o nosso cinema.

Este é o planejamento sobre cultura popular que de maneira multifacetada surge no cinemanovismo no início da década de 1960. Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, este último também atuando como crítico de cinema ao longo da década de 1960, possuem uma preciosa contribuição. O texto a que me refiro fora publicado em 1983 e consiste numa robusta análise as questões do nacional-popular no cinema brasileiro desde o início do século XX até o

processo cinemanovista.<sup>58</sup> Ainda que os autores contribuam para a formação do consenso *vencedor* sobre o Cinema Novo na memória histórica do cinema brasileiro uma vez que, no frígido dos ovos, afirmam que a expressão mais sofisticada das temáticas adotadas na obra referentes ao nacional e popular estejam concentradas no cinemanovismo, isto não significa em si um problema em os usarmos como referência, sobretudo pelo fato de os autores realizarem uma profunda pesquisa colhendo depoimentos de cineastas e outros agentes importantes no cenário cinematográfico brasileiro. Não só a publicação, mas as ideias que nela estão contidas e que de alguma forma já circulavam no imaginário intelectual brasileiro, são elementos importantes na construção do edifício Cinema Novo.

Dentro da chave cinemanovista, os caminhos para um cinema moderno no Brasil passavam imprescindivelmente por um trato diferenciado à cultura popular. Os autores, ao trazerem este tema à baila, afirmam que o referido movimento preocupa-se com o uso de elementos da cultura popular para atingir o povo; algo cujo este seja matéria-prima de um cinema popular eficaz na comunicação com os subalternizados.<sup>59</sup> Em outras palavras, uma tendência na qual o que se pode entender como popular esteja a serviço da própria conscientização da miséria e exploração dos empobrecidos e que ao mesmo tempo os forneça *inspirações* para que estes submetam o sistema que os explora. Este trato do popular é completamente diferente do que se entende por popularesco que os cinemanovistas e seus adeptos costumavam atribuir à chanchada.

Na prática, usar o cangaço, a religiosidade popular (do cristianismo às práticas religiosas afro-brasileiras), a favela, os problemas das grandes cidades, a pobreza, etc estão todos, sem exceção, imbuídos de um teor revolucionário ou, pelo menos, motivador de transformação gerando um sentimento de incômodo ou talvez revolta no espectador, algo como, pensando na perspectiva da experiência estética ao se deparar com a obra, o que Hauss chama de *katharsis* como já apresentado na Introdução.

O que é muito pouco problematizado pelos cineastas, sobretudo no início do movimento, é sobre quem assistiria aos filmes. Será que o povo, que agora supostamente estava mais intimamente relacionado com as representações da cultura popular (ou seja, como se a tela do cinema fosse uma espécie de espelho), teria o prazer de assistir aos filmes que expusessem sua própria miséria ao mesmo tempo que, sistemática e progressivamente, conscientizava-se de sua exploração e se organizasse para combatê-las? É uma pergunta retórica, o povo era

---

<sup>58</sup> BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. **Cinema:** repercussões em caixa de eco ideológica. (as ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro), São Paulo. Brasiliense. 1983.

<sup>59</sup> *Ibidem.* p. 139-140.

miserável o suficiente para nunca ir ao cinema durante toda sua vida naquele período. Por consequência, o que os cinemanovistas esperam é que a classe média se compadeça do sofrimento alheio e que possa, indignada, propiciar condições para que finalmente o povo, ou as camadas mais inferiores da sociedade, pudesse adquirir essa consciência. Algo *sui generis* na História do Brasil. Talvez os cineastas desejassem que seus iguais de classe média, assim como eles, criassem uma sensibilidade que provocasse algum senso de justiça social.

De certa forma, em termos de ação prática, a revolução só poderia acontecer de cima pra baixo se adotarmos a visão de cultura transformadora presente em certas franjas da cena cultural brasileira. Na imagem sim, ela é endógena e inerente aos próprios explorados. Ademais, deixando momentaneamente em segundo plano as ambições totalizantes de revolução presente principalmente nos primeiros anos do cinemanovismo, é salutar reconhecer que, em se tratando de representação fílmica, o movimento colocou a cultura popular em patamares muito mais sofisticados do que seus rivais da Vera Cruz e da Atlântica. Em aspectos temáticos, o Cinema Novo não inovou. Cangaço, religião, pobreza, linguagens artísticas dita populares já estavam presentes desde antes nas chanchadas ou nos filmes industriais. Entretanto, o teor intelectual e o cruzamento de referências culturais (como é possível ver, apenas em nível de exemplo, em *Deus e o Diabo*, *Terra em Transe* e *O Desafio*) consiste, agora sim, numa inovação nos usos da cultura popular no cinema brasileiro. E, de todo modo, isto contribui relevantemente para a constituição de um cinema moderno se entendermos que o moderno aqui rompe com paradigmas já estabelecidos.

Para além das questões da cultura popular, a então situação colonial é outro fator chave para o que tem de moderno no cinema brasileiro, pelo menos na ótica do edifício cinemanovista. Aqui trata-se basicamente de compreender a colonização da cultura brasileira a partir da dominação capitalista principalmente norte-americana para com o Brasil. Não se trata do colonialismo de forma literal do ponto de vista histórico, mas assim algo mais *sútil* no sentido de se entranhar de maneira artificialmente natural ao imaginário e aos mais variados aspectos da vida cotidiana do país. Em outras palavras, como afirmam Bernardet e Galvão, a chamada situação colonial do cinema brasileiro trata-se de uma “ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura”.<sup>60</sup>

Fatalmente toda essa colonização, ou a capilarização de certa visão de mundo e ação prática em prol do capitalismo liberal, está umbilicalmente relacionada à progressiva presença do capital multinacional no Brasil e no chamado processo de desenvolvimentismo dos anos

---

<sup>60</sup> Ibidem. p. 166.

1950 que, inclusive na percepção de René Dreifuss, fez parte de uma arquitetura social e histórica que levaria ao golpe em 1964.<sup>61</sup> Doravante, tal abertura internacional provoca também a penetração mais acentuada do *American Way of Life* e os Estados Unidos potencializam sua imagem de modelo civilizatório a ser seguido.

O Cinema Novo – que se pretendia moderno – a esta altura reage ao que chama de colonização estabelecendo uma crítica incisiva com relação aos padrões cinematográficos norte-americanos reproduzidos aqui, seja pela dominância na exibição de seus filmes em salas brasileiras, seja pelo que o cinemanovismo entendia como reprodução da estética hollywoodiana pelo cinema industrial brasileiro, notadamente a Vera Cruz. Os autores apontam neste sentido quando afirmam que, para os cinemanovistas, quando no Brasil há a intenção de realizar um bom filme – e aqui se referem a questões de qualidade e sofisticação de produção – este filme acaba sendo igual aos estrangeiros. São imitações e, por isso, inferiores aos filmes estrangeiros de modo que nesse caso a cópias não superam os originais.<sup>62</sup>

É preciso, no entanto, ter muito cuidado quando falamos de original e cópia. Na retórica cinemanovista na qual Glauber é sempre protagonista, isto serve, como vimos, para embasar a argumentação de um cinema brasileiro colonizado. Todavia, o que diria Glauber ao ver as similaridades entre *Os Cafajestes* (1962) de Ruy Guerra e os filmes da *Nouvelle Vague* francesa? Jamais que seria uma cópia, mas sim *cinema de autor* justamente pela inspiração francesa. A crítica de Antonio Moniz Vianna, como veremos mais à frente no texto, mas que podemos adiantar um pouco agora, vai no sentido oposto afirmando que o filme é uma chuva de citações a *Nouvelle Vague*. Portanto, enquanto um enxerga originalidade, o outro enxerga cópia. Eis, na prática, um antagonismo ao Cinema Novo no processo histórico feito por alguém influente na crítica carioca, mas que é pouco ou nunca lembrado na historiografia sobre o referido movimento cinematográfico ou mesmo sobre o seu cineasta mais célebre.

Sejam os cineastas do Cinema Novo ou toda a bibliografia que o sucede demonstram, com razão, as influências cinematográficas estrangeiras que ajudam o movimento a construir sua identidade estética, nitidamente o movimento neorrealista italiano e na citada *Nouvelle Vague Française*, embora seja possível achar influências do construtivismo russo e *western* norte-americano sobretudo em Glauber. Entretanto, na matriz interpretativa histórica dominante

---

<sup>61</sup> Em sua tese que se tornou um livro já clássico na historiografia sobre o golpe de 1964, Dreifuss estabelece uma detalhada análise sobre como o que ele chama de elite orgânica brasileira associada ao capital multinacional trabalham sistematicamente para causar o golpe de Estado em 1964, se constituindo, em sua visão, como um golpe de classe. Para mais informações, consultar DREIFUSS, René. **1964 – a conquista do estado**: ação política, poder e golpe de classe. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983.

<sup>62</sup> BERNARDET e GALVÃO. Op Cit. p. 167.

do cinema brasileiro, não há cópia nesse caso pelo fato de todas estas referidas influências convergirem num produto fílmico genuinamente brasileiro com um sentido político explícito de engajamento especificamente adaptado para a realidade nacional. Não há nada de errado em estabelecer essa análise, mas é preciso considerar – e é o que não acontece na historiografia – que ela conseqüentemente omite, esquece ou mesmo apaga outras complexidades da história do cinema no Brasil daquela mesma conjuntura produzindo, para utilizar os termos de Vesentini, uma seleção prévia da memória histórica acerca de um certo processo.

Sabemos da nítida influência hollywoodiana no cinema industrial brasileiro da Vera Cruz, mas será que não há nada de *genuinamente* brasileiro num filme como *O Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto ou *Canto do Mar* (1957) de Alberto Cavalcanti? Ou que os filmes de Walter Hugo Khouri em nada acrescentam para uma possível identidade cinematográfica brasileira? Parte da crítica busca estabelecer um olhar para tais experiências nesse sentido, mas estas são questões quase sempre deixadas de lado pela matriz interpretativa dominante acerca da história do cinema brasileiro possivelmente por não possuírem a mesma sofisticação no engajamento político das que poderiam ser consideradas como integrantes do Cinema Novo. De fato, não possuíam o mesmo engajamento, porém tampouco se propunham a ser engajadas naquele nível, e este é o ponto nevrálgico do conflito.

Torna-se visível que na disputa discursiva para que o Cinema Novo se afirme politicamente como cinema moderno, revolucionário e combatente da situação colonial estabelece-se duas vias de conflitos envolvendo espaços; uma externa norte-americana contra o que Bosi conceitua de indústria cultural e outra interna materializada principalmente na experiência da Vera Cruz, mas que poderia também atingir outras iniciativas cinematográficas como a Atlântida. Incutir esse discurso possui importância estratégica tanto no processo histórico para que o Cinema Novo consiga um lugar ao sol privilegiado na cinematografia nacional, quanto para a historiografia posterior colocar Glauber em patamar diferenciado.

Outra questão importante para que o cinema brasileiro supere a lógica colonial situa-se ultrapassagem do subdesenvolvimento uma vez que o Brasil enquanto país subdesenvolvido possui uma cinematografia igualmente subdesenvolvida e submetida aos interesses estrangeiros. Bernardet e Galvão nos direcionam para as contribuições de Paulo Emílio Salles Gomes nesse debate afirmando que ele enxerga na construção de uma indústria cinematográfica organizada, consolidada e bem estabelecida consiste num passo importante na superação do subdesenvolvimento haja vista que o Brasil estava se industrializando rapidamente, mas que o

cinema não acompanhava o mesmo ritmo, o que fazia com que tal linguagem artística não fosse um reflexo do progresso do país.<sup>63</sup>

O pensamento de Paulo Emílio é compreensível na medida que o entendemos como estratégico para a consolidação do cinema brasileiro. Se conseguíssemos estabelecer uma *indústria cinematográfica*, poderíamos produzir filmes sistematicamente de modo que as condições reais de produção seriam, com o passar do tempo, mais favoráveis, inclusive na formação de novos cineastas. Possivelmente, se houvesse já nos meados da década de 50 uma experiência industrial estabelecida e robusta (equivalente ao de países desenvolvidos), os agentes do Cinema Novo, incluso Glauber, não teriam uma imensa dificuldade em produzir suas obras e de materializar o desejo por aquele tipo de cinema, ainda que não utilizassem técnica ou esteticamente muitos procedimentos de praxe do cinema dito industrial.

É preciso, porém, ponderar a ideia de Paulo Emílio considerando as relações que ele faz entre a intitulada indústria cinematográfica e outros setores industriais da economia. Bernardet e Galvão citam um texto seu chamado *Uma Revolução Inocente* publicado em sua coluna no Suplemento Literário do Estado de São Paulo em 1961 no qual o autor, ao tecer uma crítica aos comunistas e nacionalistas avessos à industrialização do cinema, basicamente afirma que é

Incomparavelmente mais fácil implantar uma indústria cinematográfica do que a siderúrgica, a petrolífera ou a automobilística. E sobretudo de termos realizado a proeza de cria-las no país, que a conjuntura cinematográfica brasileira aparece cada vez mais como incompreensível, inadmissível e escandalosa.<sup>64</sup>

O argumento supracitado de Paulo Emílio serve para defender sua convicção de que mesmo que o Brasil estivesse em desenvolvimento, o cinema de maneira retardatária ainda insistia no subdesenvolvimento sendo refratário à industrialização. Contudo, é preciso salientar – e Bernardet e Galvão não o fazem – sobre as comparações inadequadas feitas por Paulo Emílio em se tratando de setores industriais. Evidentemente que a tecnologia embarcada e a complexidade de construção de parques industriais petrolíferos ou automobilísticos são sobremaneira superiores ao da indústria cultural, seja ela fonográfica, literária ou cinematográfica. Ainda assim, estamos falando não só de produtos diferentes, mas também de seus diferentes usos e imaginários. Ou será que poderíamos considerar que a garantia de retorno de investimentos é similar na indústria de base e na indústria cultural ao ponto de serem comparados como iguais num processo de desenvolvimento nacional? São incomparáveis, inclusive pensando em risco de negócio; um setor produz utensílios domésticos, está envolvido com a indústria de base, combustível fóssil, produção de automóveis enquanto o outro diz

---

<sup>63</sup> Ibidem. p. 172.

<sup>64</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma Revolução Inocente**. *Apud* BERNARDET e GALVÃO. Op Cit. p. 173.

respeito à arte cinematográfica num país na qual a exibição e a recepção ainda eram extremamente restritas em se tratando da organização em classes da sociedade que a consumia.

Ainda que com comparações um tanto desajustadas, a questão da indústria do cinema é cara para Paulo Emílio e motivo de rusga com Glauber e os demais cineastas cinemanovistas que enxergavam na indústria o imperativo do produtor e conseqüentemente a limitação do *autor*. No limite, há riscos e possibilidades com as duas perspectivas; seja com uma industrialização inicial do cinema para depois que se possa separar o *joio do trigo* numa espécie de moralidade criadora como desejava Paulo Emílio, seja com a ruptura brusca em prol da ascensão de um cinema independente, livre e sem amarras de produção como queria Glauber. Ao fim e ao cabo, este é um exemplo de que Glauber e Paulo Emílio nem sempre concordavam em tudo e veremos essas questões da relação entre os dois com mais detalhes no próximo capítulo.

Por fim, para finalizar como as questões do processo histórico interferem na associação entre cinema moderno e cinemanovismo, é perceptível que o edifício Cinema Novo construído sob a égide do moderno guarda uma série de complexidades envolvendo, inclusive pelo que vimos até aqui, uma espécie de imperativo da certeza de estarem fazendo um grande serviço para a transformação da sociedade brasileira. E algumas vezes, isto desemboca numa espécie de egocentrismo saudosista e ao mesmo tempo dotado de uma atmosfera melancólica do movimento e daquele contexto cultural, sobretudo até 1964. Vejamos, para entender melhor essa questão, o que o cineasta cinemanovista Carlos Diegues diz, no início dos anos 1980, sobre o movimento;

(...) o dado novo que surge na cultura dos anos 60 é a introdução da luta política, da luta pelo poder, (...) a cultura (...) que se nega como manifestação secundária da sociedade e assume um papel de transformação da sociedade (...). Isto alcança seu apogeu e seu fracasso nos anos 60. [...] Uma outra característica (deste momento) – a primeira é a politização – é a onipotência absoluta. **Não há possibilidade de haver engano quanto a esse axioma da cultura que fizemos no Brasil dos anos 60. Nós podíamos tudo e, de fato até certo momento podíamos, não é? (...) eu tenho certeza de que vivi os anos mais felizes deste país, e também os mais enganosos, porque nada daquilo era verdade.**<sup>65</sup>

A fala de Diegues aponta três elementos que chamam a atenção; a mudança de paradigma na cultura brasileira que participa da luta política, o reconhecimento que isto ascendeu e fracassou ainda na década de 1960 e a certeza de que aqueles foram, paradoxalmente, momentos felizes e falsos na medida que o próprio cineasta reconhece que tudo era apenas um *sonho* no sentido de ser uma idealidade inalcançável. Diegues, falando quase duas décadas depois do processo não representa apenas o seu próprio pensamento, mas

---

<sup>65</sup> Ibidem. p. 135. Grifo meu.

um imaginário saudosista e restrito da cultura brasileira que por consequência busca anular tudo que não participou do engajamento político daquele momento.

Saudosista porque nitidamente romantiza uma época em que viveu sua juventude apontando-a como insuperável e restrito porque, ao afirmar que a cultura envolvida de fato na luta política nasce e morre nos anos 1960, acaba desconsiderando uma série de manifestações culturais vindas depois da referida década que se caracterizam perfeitamente como arte politicamente engajada. Por outro lado, Diegues vinte anos depois do surgimento do Cinema Novo fala de um futuro muito insatisfatório diante do que aquela geração a qual se refere imaginava para o país que – como aponta Schwarz – se inseria no mesmo contexto dos acontecimentos extraordinários e realinhamentos democráticos do governo Goulart agora vivia sob uma ditadura militar há quase duas décadas. A dialética entre espaço de experiência e horizonte de expectativas estabelecidas por Koselleck nos permite analisar o lugar histórico de fala de Diegues. O espaço de experiência em que se encontra quando de seu depoimento é decorrente direto da frustração do horizonte de expectativa do que o próprio Diegues chama de dias mais felizes do Brasil e, ao mesmo tempo, melancolicamente, foram também os dias mais enganosos porque, se considerarmos o amplo espectro da sociedade brasileira, nem traço da tão proferida transformação pela cultura imersa na luta política aconteceu.

O que aconteceu certamente foi uma transformação extremamente válida no cinema brasileiro e o Cinema Novo tem plena responsabilidade sobre tal. Qualquer movimento artístico politicamente engajado visando melhorias para a realidade a qual se insere é historicamente precioso, como o Cinema Novo é. Porém, a História tem a obrigação disciplinar de ser crítica e problematizadora de processos e, se por um lado, os cinemanovistas trouxeram novas formas de apreensão da cultura em relação com os problemas estruturais da sociedade inovações estéticas e de produção ao cinema brasileiro. Por outro lado, tende a uma espécie de egocentrismo onde só o Cinema Novo era capaz de elevar o nível do cinema brasileiro. A fala de Diegues envereda neste sentido, assim como muitas outras e em breve teremos a oportunidade de analisar algumas de Glauber, notadamente seu livro-manifesto *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

É necessário, agora, que possamos enxergar como essas questões envolvendo o cinema moderno no Brasil desaguaram na historiografia do cinema brasileiro e certamente as contribuições mais indicadas para realizarmos esta tarefa estão presentes na produção de Ismail Xavier.

Xavier é um notório intelectual do cinema brasileiro com uma larga produção ao longo de décadas de atuação profissional. Os estudos sobre Cinema Novo e, mais especificamente



sobre Glauber Rocha, são referências obrigatórias para os que se interessam por tais dimensões da história do cinema brasileiro. Embora os estudos de Xavier sobre Glauber normalmente se engajem numa perspectiva interna ou textualista da imagem fílmica, eles nos interessam porque – ainda que miremos aqui na recepção crítica cinemanovismo glauberiano – o referido autor certamente consiste numa poderosa referência conseguindo sistematizar interpretações que alcançam amplo lastro em se tratando de cinema brasileiro.

E quando se fala em sistematizações interpretativas sobre o que podemos entender como moderno no cinema brasileiro, Xavier possui um texto chave para tal assunto reunidos numa coletânea publicada em 2001 com o sugestivo título de *Cinema Brasileiro Moderno*.<sup>66</sup> Contendo três artigos sendo o primeiro deles uma versão de sua publicação original na revista *Archivos de la Filmoteca*, de Valência abordando o que o autor considera como um panorama geral do cinema moderno brasileiro, o segundo consiste também numa versão modificada presente originalmente analisando política de Estado para o cinema e o lugar dos autores neste processo pensando o golpe de 1964 como marco histórico, o terceiro e último artigo foi publicado originalmente em *Le Cineme Brasilien*, uma coleção organizada por Paulo Paranaguá em 1987 e busca compreender, de maneira detalhada, o papel de Glauber Rocha na construção do moderno no cinema brasileiro.

Há a necessidade por parte de Xavier, logo no primeiro artigo, de definir no que de fato consiste no cinema brasileiro moderno e ele é definitivo e sintético; os traços que dão o tom das coordenadas estéticas para cinema moderno e são eles uma convergência com o cinema de *autor*, filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem cinematográfica, o que se opõe nitidamente ao cinema industrial.<sup>67</sup> As experiências cinematográficas brasileiras que cobrem este arcabouço moderno estão, na visão do autor, imersas no Cinema Novo e no Cinema Marginal.

O autor revela as origens de sua interpretação a partir do sentido que o crítico Andre Bazin atribui ao estilo do cinema moderno que, por sua vez, envolvem referências a movimentos cinematográficos vanguardistas acontecidos na Europa pós Segunda Guerra, sobretudo no cinema italiano e francês, muito embora tais movimentos se expandam mundialmente. Essa chave interpretativa é a que destrava caminhos do cinema de *autor* e da transformação social através da arte. No Brasil, somam-se, por excelência, as questões que já abordamos anteriormente da cultura nacional e popular, da dialética subdesenvolvimento/desenvolvimento e da situação colonial do cinema brasileiro.

---

<sup>66</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo. Paz e Terra. 2001.

<sup>67</sup> *Ibidem*. p. 14.

Nota-se que, dentro dessa chave de cinema moderno elaborada por Xavier – e aqui entendo moderno num sentido lato, como algo novo que contribui para o desenvolvimento de algo – nada que não seja Cinema Novo – principalmente quando relacionado a Glauber – e Cinema Marginal pode fazer parte. O moderno no cinema neste sentido não é algo que se constrói numa relação direta de consequência *natural* dos processos de modernização e da sociabilidade moderna, mas sim o que faz uma crítica a estas estruturas históricas de maneira esteticamente inovadora e genuína. Quaisquer outras experiências estão fora do escopo do moderno, sobretudo as industriais. Por ser feito por um pesquisador de peso e com boa distância histórica, este é um discurso bastante favorável ao cinemanovismo porque a palavra ‘moderno’ nesse caso traz conotações positivas e, acima de qualquer coisa, elimina qualquer outra iniciativa fora de seu escopo significativo. Portanto, este texto de Xavier consiste numa demonstração da vitória do Cinema Novo dentro da historiografia do cinema brasileiro.

Todavia, durante o processo histórico que envolve o cinema brasileiro ao mesmo tempo que ocorre a modernização de nossa sociedade, qualquer pessoa que disponha a elaborar crítica de cinema, pode – ainda que não intitule de moderno – caracterizar certo filme de modo semelhante ao de Xavier mesmo que tal filme não faça parte do que o autor compreende enquanto moderno. É o caso, apenas em nível de exemplo, da crítica de Antonio Moniz Vianna ao filme *Noite Vazia* (1964) de Walter Hugo Khouri na qual o crítico elogia o filme, relata as dificuldades que a obra passou com a censura do Estado, destaca as referências internacionais utilizada pelo cineasta, notadamente o cinema francês, mas não o mesmo que Xavier classifica como moderno, aponta que o filme poderá figurar entre os melhores do ano e, por fim, mas não menos importante, faz questão de demarcar o lugar de Khouri na cinematografia brasileira naquele período, que é oposta ao Cinema Novo na medida em que o próprio Vianna tece severas críticas ao movimento cinemanovista.<sup>68</sup>

Desse modo, ainda que haja um consenso muito bem delimitado sobre o que é cinema moderno na historiografia, no processo histórico há, no limite um grande dissenso. Para alguns críticos dissonantes que compõem lugares importantes neste trabalho como Moniz Vianna e Benedito Junqueira Duarte o moderno estava no cinema industrial e no uso qualificado da técnica, alguns se enveredavam pela questão do alcance ao público, outros na experiência *hollywoodiana*, há também, como os cinemanovistas, que enxergue o moderno nas vanguardas europeias. Aliás, o único consenso existente no processo sobre isso era que a chanchada não era parâmetro de modernidade cinematográfica para nenhum dos agentes que nos interessa. O

---

<sup>68</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Noite Vazia**. ver ref completa p. no capítulo seguinte.

que fica evidente é que uma interpretação que se cristalizou como verdadeira funda-se no cinemanovismo tendo Glauber como um de seus principais artífices.

Em se tratando dos requisitos que Xavier considera como obrigatórios ao cinema brasileiro moderno atribuídos ao referido filme de Khouiri, não se pode considerar que *Noite Vazia* implique numa renovação da linguagem cinematográfica (assim como muitos filmes cinemanovistas também), mas certamente a obra se caracteriza em alguns pontos do que Xavier chama de moderno por ser considerada de baixo orçamento – por não ser advindo da grande indústria cinematográfica – e, não só este filme, mas obra de Khouiri como um todo, dialoga com o *cinema de autor* não no seu sentido de filiação cinematográfica uma vez que Khouiri nada tinha a ver com a origem dessa movimentação surgida com os cineastas da *Nouvelle Vague* francesa, mas sim compreendendo o debate existente na época sobre o cineasta ser responsável por todas as forças criativas do filme e, por consequência, suprimir os ditames industriais da produção. Entretanto, mesmo que *Noite Vazia* concentre vários elementos do que o autor entende por cinema moderno, ele sequer é mencionado, pelo menos, como parcialmente moderno. Exemplos como este, que são resgatados diretamente do processo histórico, revelam como a análise sobre cinema moderno brasileiro cristalizada no consenso interpretativo da historiografia pode ser parcial. Mesmo que certo filme flerte com a questão do *autor*, não seja pertencente do portfólio industrial e mesmo que cause problemas com relação à censura de um governo ditatorial recentemente instalado, caso ele não pertença ao que se entende como Cinema Novo ou Cinema Marginal, é automaticamente descartado como moderno. E aqui lembremos que moderno possui uma conotação positiva ao filme.

Devo alertar ao leitor que a referida crítica sobre *Noite Vazia* voltará a este texto em momento oportuno. Agora é preciso manter em mente como paulatinamente figuras dissonantes na história do cinema brasileiro, sejam cineastas ou críticos, são *deixados de fora* por parte da historiografia. Por isso o trabalho de resgatar percepções dissonantes ou divergentes relacionadas ao mesmo processo histórico é cientificamente necessário.

Está evidente que, de forma sintética, para Xavier que o cinema moderno no Brasil surge, por excelência, a partir dos anos 1960 e compreende o momento no qual afirma que o Cinema Novo atinge seu apogeu com *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas* no biênio 1963/64. O golpe de 1964 produz uma dura realidade para esse cinema moderno gerando duas demandas pra ele; primeiro obriga o Cinema Novo a realizar uma autoavaliação de sua forma de atuação, em segundo lugar produz as bases históricas de surgimento do Cinema Marginal que, com um tom irônico diante do fracasso das utopias revolucionárias cinemanovistas de outrora, eterniza no *quem não pode fazer nada*, avacalha em *O Bandido da Luz Vermelha*

(1969) de Rogério Szangerla o tom de escárnio diante daquela realidade que em menos de 10 anos virou completamente do avesso

Outro ponto importante na monumentalização do edifício Cinema Novo situa-se no teor de oposição à Ditadura a partir de 1964. Há, de fato, como aponta Xavier, uma resposta do *cinema de autor* ao regime e isso é perceptível em filmes a partir de 1965. A Ditadura, a despeito de praticar um modelo socioeconômico que boa parte da historiografia especializada classifica de modernização conservadora<sup>69</sup>, é *antimoderna* na cultura e nas artes de modo geral porque suprime a liberdade de expressão, o que é caro para qualquer expressão artística que busque mudanças de paradigmas. Dessa forma, por ter desde sua origem uma essência de crítica social, o Cinema Novo torna-se ainda mais notável na memória histórica quando representa o cinema na resistência e oposição a um inimigo poderoso como foi a Ditadura Militar mesmo que alguns filmes e cineastas não lembrados pela historiografia também sejam vítimas do regime a exemplo dos citados problemas de *Noite Vazia* com a censura do Estado.

As experiências fílmicas do moderno continuam ao longo das décadas de 1970 e 1980 até que exista uma remodelação mais evidente com o cinema de Retomada nos anos 1990, porém no texto isto é coadjuvante. Nota-se que, para o autor, o adjetivo moderno se configura de maneira potente no Cinema Marginal e principalmente no Cinema Novo, e seu maior representante é, sem sombra de dúvidas, Glauber Rocha.

A análise que se faz sobre a obra de Xavier, que é muito importante na elaboração de uma historiografia *vencedora* do cinema brasileiro, é de alçar o Cinema Novo ao patamar de moderno permitindo que poucas experiências outras sejam aglutinadas como tal, e quando são, na verdade, não são tão cinematograficamente distantes do cinemanovismo. Doravante, toda *religião* precisa de um *santo* e indiscutivelmente ele é Glauber Rocha. Isto é visível e fixado tanto no processo histórico que revela o calor dos acontecimentos, quanto na historiografia que o consolida dessa forma. Xavier também é referência quando se fala sobre Glauber, ainda mais que o Cinema Novo. A qualidade analítica que ele endereça a alguns filmes do cineasta baiano é evidente e isto também o coloca como leitura obrigatória aos interessados. Entretanto, toda análise é lacunar, passível de crítica e no caso deste trabalho, cabe oferecer ao leitor percepções

---

<sup>69</sup> Modelo econômico no qual basicamente desenvolve-se o capitalismo industrial ao mesmo tempo que empobrece dramaticamente a sociedade. Não é por acaso que o patamar de desigualdade social brasileiro subiu vertiginosamente durante o período ditatorial. Tal projeto envolve o desenvolvimento industrial, mecanização agrícola e aprimoramento tecnológico numa lógica de intensa proletarização da sociedade, o que gera progressivamente tensões importantes nas relações de trabalho que, aliados a outros fatores, contribuirão para a queda do próprio regime ditatorial. Ver MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A modernização autoritário-conservadora nas universidades brasileiras e a influência da cultura política.** In: REIS FILHO, Daniel Aarão. Et al. *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964.* Rio de Janeiro. Zahar. 2014. p. 51

da recepção da crítica de época de alguns filmes de Glauber analisados por Xavier que busquem contribuir para uma maior amplitude interpretativa da história do cinema brasileiro. Se precisamos criticar, que façamos isso com o melhor.

Dito isto, o lugar de Glauber no cinema brasileiro moderno é privilegiado. Funciona como uma espécie de guia condutor que abre os caminhos para um cinema indagador e transformador da realidade, um diapasão. O cineasta tem, inerentemente em si, um *desejo de História*, vejamos como Xavier concretiza isto em palavras;

De *Barravento a Idade da Terra*, o cinema de Glauber tem um movimento expansivo, articulando temas da religião e da política, da luta de classes e do anticolonialismo: do *sertão* ao Brasil como um todo, e deste à América Latina e o Terceiro Mundo. Cada filme reitera seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde os personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações.<sup>70</sup>

Esta aguda consciência histórica que propõe um pensamento amplo e expansivo é o que, para Xavier, alça Glauber como um cineasta moderno por excelência. Neste sentido, o líder do Cinema Novo pode ser colocado em patamar de igualdade de ícones dos movimentos vanguardistas europeus que formam a gênese do cinema moderno mundial. Por ser brasileiro, Glauber não viveu de maneira tão intensa como os europeus duas guerras mundiais muito sangrentas. Em contrapartida, é um sujeito que viveu na periferia do sistema, precisando encarar uma realidade subdesenvolvida tributária do colonialismo escravista e submetida ao imperialismo cultural como já ficou evidente anteriormente.

Para além dos filmes, as raízes históricas das análises de Xavier estão presentes também em uma série de artigos, entrevistas e manifestos que Glauber escreveu ao longo de sua carreira. No limite, a experiência de vida do cineasta enquanto cidadão latino-americano marginalizado dos sistemas socioculturais dominantes no ocidente faz com que sua perspectiva não seja revolucionária no sentido iluminista do termo que carrega em si a racionalidade colonizadora, mas sim, como aponta Cintia Dantas<sup>71</sup>, místico-revolucionária na medida que, para um sujeito submetido historicamente à colonização, a revolução nos moldes do colonizador (europeu), mesmo individualmente um ou outro pensador seja exímio crítico do colonialismo (como Marx o foi) não é possível. Para Xavier, estas questões se apresentam nas relações entre política e religião na filmografia glauberiana.

Desse modo, por tudo que vimos até agora, a experiência da modernidade no cinema brasileiro cristalizou-se na memória histórica através da seguinte sistematização; agentes

---

<sup>70</sup> XAVIER, Ismail. Op Cit. p. 117-118.

<sup>71</sup> DANTAS, Cintia Cristiele Braga. **O Cinema Místico-Revolucionário de Glauber Rocha**. Programa de Pós Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (tese de doutorado). Uberlândia. 2016.

culturais preocupados em conceber e estabelecer uma cultura genuinamente nacional em que pese o popular como elemento principal de representação. Tais agentes (cineastas, críticos, intelectuais) estão engajados numa proposta de superação dos ditames coloniais em âmbitos estéticos, narrativos e ideológicos através de um *cinema de autor* comprometido com conscientização e transformação da sociedade. De acordo com este viés, fica facilitado o entendimento de que só o Cinema Novo e em menor medida o Cinema Marginal podem, por excelência, ser modernos. Ou, pelo menos, originalmente modernos. O que vem a ser moderno depois disso jamais está desassociado das referências históricas cinemanovistas.

Entretanto, o movimento desta tese busca uma problematização desse edifício acabado da glória cinemanovista de modo que nos fazemos uma pergunta; o que falta? Eis a resposta; o conflito. É preciso assimilar que o cinema brasileiro moderno, a despeito de todo consenso que nos convidam a comprar, é um espaço de contínuos conflitos e disputas. Não se trata aqui de apagar ou reverter as boas análises que já foram feitas sobre Glauber e o Cinema Novo, mas sim de acrescentá-las a dimensão da divergência, do desacordo e das polêmicas que existiram nesses processos. Em outras palavras, trata-se de uma espécie de subversão cuja divergência é, dessa vez, protagonista e não esquecida ou, quando muito, figurante.

Desta forma, admito que não posso trazer nenhuma novidade sobre o que é ou deixa de ser o cinema brasileiro moderno. Porém, posso utilizá-lo como espaço privilegiado onde as disputas acontecem. Quando os críticos dissonantes e/ou antagonistas falam sobre os filmes de Glauber, estão falando sobre um certo *cinema brasileiro moderno*, mas não da forma como o próprio cineasta, seus pares e intelectuais gostariam. Por quê? A resposta está inevitavelmente relacionada às mudanças históricas ocorridas com o advento da modernização/modernidade no Brasil. Ou seja, como os críticos interpretam as transformações decorrentes deste advento, que, por sua vez, desvela o grande tema que perpassa a recepção fílmica plural.

### **1.3 A construção do edifício Cinema Novo sob o signo do moderno: a versão do protagonista.**

Após a abordagens das grandes estruturas de modernização e modernidade no Brasil e sobre como as consequências disto deságua numa experiência cinematográfica vista como moderna, chegamos num momento em que é preciso *diminuir a escala* para um único agente, porém o mais importante de todo este edifício; Glauber Rocha. Num processo dialético, assim como vimos muito de Glauber ao falar das *estruturas*, veremos muito dela também quando estivermos mirando Glauber de modo que o traço relacional entre o cineasta e sua historicidade fica cada vez mais visível e plausível de disparar uma série de reflexões relevantes.

A voz de Glauber neste momento se fará presente através de uma série de textos seus publicados entre 1958 e 1980 e reunidos na coletânea *Revolução do Cinema Novo*.<sup>72</sup> Serão ao todo doze textos que podem ser divididos basicamente em dois momentos; primeiramente textos da década de 1960 que são importantes tanto para a compreensão do cinema glauberiano, quanto para entender alguns direcionamentos gerais sobre a cultura cinematográfica do Cinema Novo. Em um segundo momento, debruçarem-nos em textos escritos no fim dos anos 1970 e em 1980 em que Glauber remonta uma realidade saudosa do início de sua carreira ao falar de muitos amigos e/ou pares cineastas companheiros de movimento vanguardista, entre eles; Paulo Emílio, Bernardet, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Saraceni, entre outros. Em todos os textos desta seção, sem exclusão, abordarão um ou mais elementos da modernização e do cinema moderno que vimos anteriormente. Será utilizado, para dar conta desta tarefa, os textos em ordem cronológica de publicação.

O primeiro texto a ser utilizado chama-se *O Processo Cinema* e foi originalmente publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1961. O primeiro objetivo de Glauber ao escrever o texto é demarcar sua filiação cinematográfica ao *cinema de autor*, sobretudo na cinematografia italiana do Neorealismo e na francesa da *Nouvelle Vague*. É importante atentar que estas duas se inserem na essência do que Bazin chama de cinema moderno e que Xavier utiliza posteriormente para definir o cinema brasileiro moderno.

Em seguida, aumenta o tom e critica duramente, no estilo que já nos acostumamos, o esquema *industrial* de fazer cinema. “O produtor é um inimigo” profere Glauber, é alguém que suga os direitos do *autor intelectual* de sua própria obra, que é mutilada em prol do mercado.<sup>73</sup> Ao sequenciar vários exemplos de filmes de *autor* que foram sucesso de bilheteria como no caso de Antonioni e Renais, Glauber transparece sua percepção de que a ação que ele entende por mutiladora das grandes produtoras são pouco inteligente não só no sentido da liberdade artística da arte, mas principalmente no ganho econômico, maior objetivo de uma indústria cinematográfica.

O cineasta, dentro desse contexto do cinema como uma expressão que permite a liberdade autoral, também dedica alguma tinta para falar do Brasil nestas circunstâncias. Para ele, o cineasta brasileiro vive um duplo problema; não há nem estrutura técnica e profissional consolidada e nem há muito menos, como compreensão geral do ofício de cineasta, o

---

<sup>72</sup> A versão original foi publicada em 1980. Aqui utilizaremos a edição ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo. Cosac Naify. 2004

<sup>73</sup> *Ibidem*. p. 45

entendimento do cinema enquanto transcendência metafísica perceptível nas artes.<sup>74</sup> Dito de outra forma; não há nem técnica e nem *poesia*. Evidentemente que Glauber estava pesando a mão esquecendo-se de algumas poucas, é verdade, mas visíveis experiências fílmicas que poderiam atender essas duas dimensões. O que precisamos entender é que este é um texto que *prepara o terreno* para a inauguração do Cinema Novo enquanto necessidade cinematográfica brasileira. Em 1961, não tínhamos mais a nossa, até então, principal produtora (indústria) de cinema (Vera Cruz) falida no final da década anterior. Obviamente não se poderia contar com as *chanchadas popularescas* e então, o que restava? Alguns filmes independentes que, de uma forma ou outra, apontavam alguns direcionamentos no cinema nacional. O caldo desses filmes, organizados num movimento no qual se preza peculiaridades técnicas, estéticas e de fruição espiritual no sentido da *katharsis* que garante certamente a transcendência que Glauber se queixa de faltar. Para além de boas análises sobre o cinema enquanto expressão humana, este texto também possui um *timing* político-cultural extremamente importante para a aceitação do cinemanovismo.

Como vimos a partir dos textos de Xavier, o cinema de *autor* é elemento importante para o cinema moderno. Não por acaso, é o elemento mais enfatizado por Glauber em *O Processo Cinema*. Não é difícil entender o porquê da questão do *autor* é preciosa para Glauber naquele momento; trata-se de um poderoso argumento para desbancar o cinema colonizado e sem identidade do que não era algo no sentido do cinemanovismo pretendido pelo cineasta. Afinal, só sendo um *autor* plenamente livre em se tratando da criação artística poderia derrotar os inimigos do cinema brasileiro.

Muito já se falou sobre as questões envolvidas em relação ao *autor* – sempre destaque tipograficamente neste texto – no fazer cinematográfico. A ideia do cineasta que consegue *imprimir sua personalidade* no filme, ou seja, um genuíno *autor*, surge sistematicamente na França com o movimento de André Bazin e alguns críticos da revista *Cahiers du Cinema* que vieram depois a se tornarem realizadores, é o mesmo processo a que Xavier se refere e que vimos anteriormente para afirmar que o cinema brasileiro moderno é tributário deste modelo de pensamento e ação de cinema.

Jean-Claude Bernardet, embora tenha sido um entusiasta do *cinema de autor* aplicado no Brasil à moda do cinemanovismo, publica pela primeira vez em 1994 um livro adicionando uma série de reflexões às noções de *autor* presentes na História do cinema, sobretudo em

---

<sup>74</sup> Ibidem p. 48-49.



relação à experiência francesa e brasileira.<sup>75</sup> Apesar das questões envolvendo o *autor* já não estarem tão na ordem do dia do cinema brasileiro como nos anos 1960, Bernardet elabora boas problematizações e análises sobre tal debate.

O autor do texto não perde tempo e inicia sua obra de maneira perspicaz com a definição de ‘autor’ presente no dicionário francês *Nouveau Larousse Illustré*; “Deus, aquele que é causa primeira. [...] A seguir, autor significa ‘pai’, ‘inventor’, ‘criador de um sistema’ [...] aquele que fez uma coisa (o autor de um crime), pessoa que, pela primeira vez, disse ou escreveu alguma coisa”.<sup>76</sup> De acordo com Bernardet, o choque provocado pela política de autores da *Cahiers* não está contido na ideia própria do autor de cinema, mas sim na associação direta da política de autores ao cinema norte-americano, o lugar que, mesmo sendo sempre lido como da indústria e comércio cinematográfico, emanava experiências genuinamente autorais presentes em filmes de Welles e Hitchcock.<sup>77</sup>

Ao percorrer o itinerário francês da política de autores, Bernardet reconhece a dificuldade de definição do que seria, exatamente, o *autor*. O que é possível inferir é que o *autor* está, necessariamente, associado à experiência cultural que vive.<sup>78</sup> Desse modo, o conceito de *autor* pode ser *instrumentalizado* para diferentes contextos cinematográficos. Na França, ajuda uma nova leva de críticos e realizadores a estabelecerem uma forte crítica a boa parte do cinema francês vigente à época na busca por uma concepção artística mais vanguardista, ainda que utilizasse, em que pese a questão do *autor*, aspectos do cinema *hollywoodiano* como modelo. No Brasil, o *autor* também foi muito contribuinte na construção de vanguarda cinematográfica, porém por outros caminhos que ligam este *autor* ao cinema moderno. Novamente, vale a experiência cultural dos grupos sociais inseridos no processo histórico.

Interessa-nos fortemente a parte do livro de Bernardet dedicada ao que chama de *domínio brasileiro* na questão do *autor* em que se materializa uma análise de como alguns críticos de cinema influentes nas décadas de 1950 e 1960 apreenderam os debates advindos da França e como tudo isso ressoa aqui, em seus textos. Utilizando tal livro como parâmetro, faremos um sobrevoo panorâmico nas percepções de Benedito Junqueira Duarte, Antonio Moniz Vianna e Glauber Rocha no que toca as questões do *autor*.

---

<sup>75</sup> Aqui utilizaremos uma versão eletrônica da segunda edição da obra: BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. São Paulo. Edições Sesc São Paulo. 2018.

<sup>76</sup> Ibidem. paginação irregular.

<sup>77</sup> Ibidem. paginação irregular.

<sup>78</sup> Ibidem. paginação irregular.

Ao contrário que poderíamos imaginar, os críticos ditos dissonantes ou mesmo antagonistas não se posicionam de maneira resistente ou mesmo indispostas aos debates ocorridos na França. Na década de 1950, quando o debate já estava posto na França, a questão do *autor* como os jovens da *Cahiers* pensava não estavam – a despeito de conhecerem o debate – no radar de críticos como Moniz Vianna e Alex Vianny. Todavia, salienta Bernardet que, ainda que não exista em quantidade considerável o uso da palavra ‘autor’ nos textos – os críticos reconhecem a importância da interferência do diretor na qualidade de um filme na medida que um bom roteiro poderia resultar num filme bom ou ruim a depender das características da direção.<sup>79</sup> Certamente ‘autor’ não é uma palavra fetiche no vocabulário dos críticos nesse período, no entanto eles entendem e concordam que a primazia criativa do filme está direcionada à direção.

Em se tratando de Benedito Junqueira Duarte, também podemos compreender a mesma importância dada ao diretor como principal agente no produto fílmico, sem superestimação. Ainda que a palavra ‘autor’ não seja comum nos textos do crítico, Bernardet enfatiza o caso de sua crítica ao filme *A Morte Passou Perto* (1955) de Stanley Kubrick. Neste texto, pelo fato de Kubrick ter, além de dirigido, escrito o roteiro e feito iluminação, edição e montagem do filme, BJD utiliza a alcunha de autor para o cineasta.<sup>80</sup> Provavelmente, inclusive por se tratar de um cineasta norte-americano, a interpretação para a atuação profissional de Kubrick neste filme feita por BJD passa pelo acompanhamento da política de autores feita na *Cahiers*. Mesmo que o crítico paulista passe ao largo do entusiasmo pela *Nouvelle Vague*, percebe-se seu interesse teórico e mesmo político pelo cinema. Ao compreender e, de certa forma, ratificar o pensamento dos jovens da *Cahiers*, BJD se posiciona previamente num debate que dentro de poucos anos vai ascender no Brasil.

Em relação a Antonio Moniz Vianna repete-se, grosso modo, o mesmo padrão. A palavra ‘autor’ é também rarefeita, porém Bernardet afirma que, para reconhecer a importância do cineasta na elaboração do filme, o crítico utiliza palavras como ‘estilo’ e ‘personalidade’ que podem ser análogas ao ‘autor’. Em filmes como os de Welles que os franceses já percebiam a dimensão de *autor* se sobressaírem diante de indústria poderosa, AMV tece críticas às dimensões de controle industrial da arte de modo que um bom filme sempre carregará a personalidade do cineasta, e o estúdio deveria ser o instrumento de materialização de tal personalidade no produto fílmico.<sup>81</sup> Aqui, mais do que em BJD, Moniz Vianna está em

---

<sup>79</sup> Ibidem. paginação irregular.

<sup>80</sup> Ibidem. paginação irregular.

<sup>81</sup> Ibidem. paginação irregular.

consonância não só com a política de autores surgida na França, mas com o que vai culminar no futuro como ponto fundamental para o Cinema Novo brasileiro.

De modo geral, os críticos divergentes Benedito Duarte e Moniz Vianna conhecem os debates sobre as questões do *autor* e estão atualizados ao que concerne as experiências de cinema na Europa e Estados Unidos. Entretanto, ainda que concordem em vários aspectos com as percepções da política de autores, irão conflitar intensamente quando tal política será adaptada ao cinema brasileiro através, sobretudo, da experiência cinemanovista. Entender o porquê isto acontece é um de nossos objetivos, surgem nas fontes e estão plenamente relacionadas à confecção de um cinema moderno brasileiro.

À luz desses questionamentos, as fontes serão precisas no enfrentamento dessa problemática da discordância em relação ao *autor* cinemanovista. Ainda assim, podemos perceber uma demonstração dessa resposta através do que Bernardet afirma sobre Glauber e a questão do *autor*. A primeira ênfase de Bernardet é ancorada em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e, de saída, já é cristalina sobre a percepção do cineasta sobre o *autor*; revolução. Obrigatoriamente, para Glauber, o *autor* precisa ser revolucionário, alguém que subverta a lógica do cinema comercial.

Glauber é naturalmente peremptório, em um manifesto como é *Revisão Crítica* esta característica fica ainda mais a florada (veremos com mais profundidade no capítulo seguinte) e isto gera, no próprio ambiente do cinema, restrições. Ainda que, eventualmente, críticos dissonantes endossem algumas percepções do *cinema de autor*, em certo momento esta adesão pode significar, automaticamente, também adesão à perspectiva política de cinema de Glauber e isto, sem nenhuma dúvida, estava no horizonte de figuras como BJD e AMV. Bernardet não deixa de destacar que, no afã de afirmar suas posições de *autor* revolucionário necessário para o cinema moderno brasileiro, Glauber faz questão de construir distinções na História do cinema brasileiro em que a perspectiva autoral está dividida em duas vertentes; a primeira em Humberto Mauro, correta, desemboca na experiência moderna e revolucionária do Cinema Novo enquanto a segunda vertente traz o aspecto de *autor* em Mário Peixoto que desemboca na experiência válida de Walter Hugo Khouri, mas que não pode ser propriamente um *autor* por não ser revolucionário.<sup>82</sup> Evidentemente que são intencionais estas provocações feitas por Glauber e, poderíamos explicitar, são também eficientes na constituição de um imaginário favorável ao cinemanovismo, no entanto, como revés, elas atacam muitas sensibilidades de figuras já

---

<sup>82</sup> Ibidem. paginação irregular.

consolidadas no campo cinematográfico brasileiro provocando, fatalmente, uma série de conflitos e sendo combustível de dissonância e antagonismo ao longo do processo histórico.

Bernardet, também, de modo astucioso e revisando sua própria percepção histórica de *autor* no cinema, não se furta de apontar contradições pertinentes nas posições de Glauber quando afirma a elementar contradição entre dividir brutalmente – como faz o cineasta baiano – *autor* de indústria na medida que o cinema é inerentemente industrial quando se trata de ser um *instrumento* do *autor* e, mesmo na circulação fílmica para fazer valer o alcance da audiência, o cinema precisa do apoio industrial e de suas redes de distribuição.<sup>83</sup> Eis uma outra contradição apontada por Bernardet na própria fala de Glauber quando ele já possui alguma experiência como produtor;

Eu produzo filmes, recentemente produzi *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Júnior. E o produtor é coautor do filme, não no sentido de dar ideias, que são do diretor, mas no de dar organização técnica ao filme. Para isso eu trabalho junto ao diretor e não contra ele. Agora, o que acontece é que muitos diretores incompetentes fazem filmes horríveis, que dão um prejuízo enorme aos produtores, aos quais as vezes não resta senão cortar o filme para salvar a empresa. Então o diretor grita: “cortaram minha obra”; mas a que obra se refere? Ele deveria saber que um longa-metragem custa hoje no mínimo 60.000 dólares na América Latina.<sup>84</sup>

Esta fala de Glauber data da década de 1970, mas seria impossível de atribuí-la ao Glauber do início dos anos 1960 com seu ímpeto de buscar um lugar ao sol de destaque para o seu cinema. É certo que o processo histórico transforma realidades e pessoas e não foi diferente com o cineasta em questão, porém a intenção de Bernardet é apresentar o quão unilateral era a visão de Glauber sobre o *autor* no início de sua carreira como cineasta. Unilateralidade esta que provoca um sem números de desavenças e indisposição no cenário do cinema da época, ainda que a historiografia normalmente não evidencie estes aspectos.

Peço um pouco mais de paciência ao leitor para mergulhar ainda um tanto nas questões do *autor* em Glauber. É conveniente a pergunta, inclusive para problematizar mais densamente tal questão, sobre qual a fronteira entre a força retórica da afirmação *cinema de autor* e o controle total na prática da *mise en scene* pelo cineasta. A resposta é variável modulável a depender de cada caso. Sabemos que Glauber sempre esteve muito preocupado com a direção de atores. Em extras de DVD duplo de *Terra em Transe*<sup>85</sup>, Paulo Autran conta um pouco sobre isso relatando como o cineasta o convidou para participar no filme depois de assistir três vezes uma peça em que estava em cartaz no Rio de Janeiro. Segundo Autran, Glauber sempre se

<sup>83</sup> Ibidem. paginação irregular.

<sup>84</sup> ROCHA, Glauber. *Apud* BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. Op Cit. paginação irregular.

<sup>85</sup> TRANSE, Terra em. Direção: Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes. Rio de Janeiro. Versátil Home Vídeo. 2006.

posicionava em locais diferentes na plateia para que pudesse ter vários *ângulos* de visão do ator e decidir se ele seria a melhor opção para o filme. Autran também revela que Glauber costumava conduzir os atores, se fosse o caso, aos gritos de modo a estressar o elenco para garantir o semblante e o gestual desejável na cena. Este certamente é um método de controle de elenco; *manipular* o humor dos atores tendo a finalidade de controlar o máximo possível o ambiente cênico.

Por outro lado, falas públicas de Othon Bastos (intérprete de Corisco em *Deus e o Diabo*) nos permite a interpretação de que este máximo controle, por assim dizer, uma *ilusão de autor* quando de seu relato sobre um problema de produção acontecido no filme. Glauber precisava de mais um ator para interpretar Lampião no diálogo místico com Corisco em certo momento do enredo. Uma vez que tal ator não estava presente, ocorreu um impasse na produção e, diante desta situação, Bastos se dispôs a interpretar os dois cangaceiros ao mesmo tempo no que depois gerou uma das cenas mais impactantes do filme. Neste caso, o pretense controle do *autor* foi vazado para o que fato constrói o cinema; a coletividade.

Falo desses exemplos de *mise em scene* apenas em nível ilustrativo. O cinema é uma *arte coletiva*. Há atores, montadores, sonoplastas, cinegrafista (inclusive pouco se fala do excelente trabalho de Dib Luft com Glauber), fotógrafos etc. Motta narra os percalços que Glauber teve com a pós-produção de *Barravento* em se tratando da dificuldade de montar o filme. Foi preciso utilizar a *expertise* de Nelson Pereira dos Santos para que o filme fosse finalizado.<sup>86</sup> O diretor realmente é o condutor e, num projeto fílmico decente, deve ter a decisão final e primazia criativa para sua arte. As demais funções citadas para além da direção também implicam em colaboração artística e intelectual dos profissionais. Mesmo no cinema mais *industrial*, ou seja, o cinema cujo produtor domina o *autor*, há espaço para a liberdade criativa e próprio Glauber, assim como outros críticos, reconhece isto em Hitchcock e Welles em *Hollywood*.

Sabemos também que é preciso compreender as conjunturas dentro do processo histórico e, mesmo que num exame mais literal, o *cinema de autor* da forma que o Cinema Novo impôs seja uma impossibilidade essencial do cinema por não permitir espaços colaborativos de coletividade, tal perspectiva fazia muito sentido enquanto posicionamento político naquele momento. Glauber e seus colegas/amigos eram ainda jovens cineastas e desejavam usufruir da maior liberdade criativa possível para enfrentar, em termos glauberianos, os *dragões da maldade* dos estúdios limitadores da força criativa do *autor*. Isto já vimos no

---

<sup>86</sup> MOTTA, Nelson. Op Cit.

texto, entretanto, é importante que se destaque uma vez que será um grande marcador para conflitos com a crítica dissonante/antagonista.

Não foi aleatória a ideia de que *O Processo Cinema* consiste num texto de preparação da audiência para o que estava por vir; o agora nomeado Cinema Novo. Em 1962, Glauber publica *O Cinema Novo* e a epígrafe “O Cinema Novo não é uma questão de idade; é uma questão de verdade” de Paulo Saraceni não poderia deixar a ideia do texto mais explícita.

Ainda que normalmente – e com motivos – Glauber seja visto como o líder do movimento, neste texto ele faz questão de ressaltar o espírito coletivo do Cinema Novo no Brasil. Descreve seus encontros boêmios pelos idos de 1957-58 com outros cineastas como Carlos Diegues, David Neves, Joaquim Pedro de Andrade, entre outros, pelos bares cariocas para discutir o estado da arte do cinema brasileiro. Muito se discutia com a intensidade juvenil, entre as grandes referências estavam Eisenstein e Rossellini. Detratavam alguns que seriam futuros parceiros de movimento como Bernardet, Paulo Emílio e Alex Viany.<sup>87</sup> Esta foi a viagem em que Glauber foi ser assistente de direção de *Rio, Zona Norte* e escreve ao tio contando sobre a experiência.

Os quatro anos seguintes dão destinos diferentes aos amigos, mas todos eles continuam *fazendo* cinema produzindo longas e curtas-metragens. Glauber sinaliza que em 1962 o cenário começou a mudar; os filmes feitos pela referida turma modificam o cenário inclusive na crítica. Bernardet que “manda Bergman plantar batatas e disse que Rossellini era começo”<sup>88</sup> e “Paulo Emílio toma contato com a crítica nova”<sup>89</sup> e, então, no meio do calor desses acontecimentos

[...] **Ely Azeredo pronuncia uma palavra mágica no Brasil, embora velha em outros lados do mundo: cinema novo. O nome pega e dá briga.** Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio o pai de São Paulo. Jean-Claude e Gustavo Dahl sustentam artigos no *O Estado de S. Paulo*, enquanto eu, Sergio Augusto, Paulo Perdigão e David Neves abríamos polêmica em jornais importantes como *Correio da Manhã*, *Jornal do Brasil*, *O Metropolitano*.<sup>90</sup>

Glauber dá um ritmo vertiginoso na escrita deste artigo, como se tudo acontecesse ao mesmo tempo de maneira intensa, um artifício narrativo leva o leitor a compreender o *nascimento* do Cinema Novo como uma grande ebulição. De fato, muita coisa estava acontecendo no Brasil naquele início de década de 1960 – lembremos do que diz Schwarz sobre as demandas da cultura – e esta é a forma narrativa que o *líder* cinemanovista incute seu movimento na opinião pública. E como síntese do que depois se consolidou na historiografia como algo genuinamente moderno no cinema brasileiro, Glauber diz o seguinte;

<sup>87</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 50.

<sup>88</sup> Ibidem. p. 51.

<sup>89</sup> Idem.

<sup>90</sup> Ibidem. Grifo meu.

Nossa Geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filme de *autor*, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.<sup>91</sup>

Aqui estão, em poucas palavras, em 1962, a sintetização do cinema brasileiro moderno – que foi ratificada pela historiografia – feita por Glauber Rocha num período no qual ele sequer tinha feito seu primeiro longa-metragem. Isto por si só mostra a eficácia discursiva e o quão este cineasta influenciou o campo intelectual.

Pensemos na égide do cinema moderno na historiografia brasileira e esse artigo contém, em germe, todos os *requisitos* para tal, a saber; a inspiração em movimentos vanguardistas, o *cinema de autor* (na qual opera a lógica do nacional-popular), os filmes anti-industriais (na qual operam as lógicas de combater o subdesenvolvimento e o imperialismo), o compromisso moral em transformar a realidade, ou com diz Glauber, filmes de combate na hora do combate e ainda podemos incluir o desejo de eternização histórica no sentido de filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. Sem dúvida, com a distância temporal que o olhar histórico permite, um texto/manifesto como este consiste num importante pilar do edifício Cinema Novo e sua monumentalização no campo cultural brasileiro.

Outro pilar, ainda mais importante que *O Cinema Novo*, que, na verdade, desenvolve muitos aspectos apresentados por Glauber no texto supracitado, situa-se no também texto/manifesto *Por uma Estética da Fome*, escrito e apresentado em 1965, ele também pertencente à uma época em que Glauber estava muito ativo. Após a realização de *Deus e o Diabo* e o início das gravações de *Terra em Transe*, entre 1965 e 1966, o cineasta em questão realizou dois curtas em forma de documentário em 1966; *Amazonas, Amazonas* que mostra a biodiversidade da Amazônia associada à trajetória e cotidiano dos trabalhadores da selva que muitas vezes são imigrantes do Nordeste buscando melhores condições de vida e *Maranhão 66* filmando a posse do então governador José Sarney mesclando com imagens da pobreza no Estado. O documentário, encomendado pelo governo do Estado, nunca foi exibido publicamente. Considero de suma importância que as experiências que o cineasta viveu ao gravar os curtas mencionados acima para escrever não só o *Estética da Fome*, como também o texto que analisaremos em seguida intitulado *Hollywood Tropical*.

Apresentado na *V Resegna del Cinema Latino-Americano* em Gênova em janeiro de 1965, *Estética da Fome* foi um texto originalmente destinado a um público estrangeiro e, por isso e pelas experiências adquiridas ao longo dos primeiros anos de Cinema Novo, Glauber

---

<sup>91</sup> Ibidem. p. 52.

expande seu campo de crítica no cenário cinematográfico. Primeiramente, é preciso assimilar que este texto possui característica de manifesto como, aliás, boa parte dos escritos de Glauber do início de sua carreira como cineasta. Cabe um adendo de que o tema do referido seminário era inicialmente para falar do Cinema Novo e suas relações com o cinema mundial, mas houve uma modificação de modo que o paternalismo europeu diante do Terceiro Mundo acabou se tornando a tônica do evento.

Em segundo lugar, assimilemos também que o manifesto foi feito para chocar uma audiência tipicamente europeia. Uma vez que o próprio tema geral do evento mudou, Glauber segue o fluxo e inicia sua fala ressaltando a incompreensão do *mundo civilizado* (Europa e o Primeiro Mundo de modo geral) para com a América Latina na medida que a observação do europeu não está, de fato, engajada na melhor compreensão dos problemas latino-americanos, mas sim existe como interesse formal no que se pode entender como exótico.<sup>92</sup> Para Glauber, o próprio cinema da América Latina tem sua participação nesse processo porque não comunica bem a sua própria miséria. Aqui é perceptível que o cineasta prepara o terreno para quem *realmente* comunica bem a realidade dura do Sul Global; o Cinema Novo.

A ótica internacional colonizadora enxerga o cinema latino-americano como uma admiração suspeita na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendida porque impostas pelo condicionamento colonialista.”<sup>93</sup> Depois de pôr os europeus em seus *devidos lugares*, Glauber desloca sua alça de mira para o contexto doméstico do cinema brasileiro. Já conhecemos os argumentos do autor do manifesto, mas aqui há duas novidades perspicazes que torna mais poderosa sua análise; é um texto que informa e *atualiza* uma audiência estrangeira do contexto político e ideológico – pelo menos na percepção cinemanovista muito proeminente na época – acerca do cinema brasileiro e que elabora a famosa metáfora da fome para pensar o Brasil através da linguagem cinematográfica de modo que a carência técnica e a inovação da linguagem diante desta compõem um discurso autêntico, profundo e intenso sobre o miserabilismo brasileiro em contraposição ao também metafórico cinema digestivo, que, nas palavras de Glauber, se opõem à *fome*.

*Por uma Estética da Fome* é um texto que basicamente sistematiza praticamente toda a militância cinemanovista em poucas páginas, num evento cinematográfico num local estratégico para o cinema de vanguarda e que ainda elabora uma metáfora inteligente de modo

---

<sup>92</sup> Ibidem. p. 63

<sup>93</sup> Ibidem. p. 64. [em breve veremos uma crítica do italiano Alberto Morávia ao filme *Barravento* que corrobora parcialmente com a perspectiva de Glauber]



a reforçar sua percepção e posição nos conflitos específicos dos campos político, cultural e cinematográfico brasileiro. Muito da bagagem do que posteriormente foi consagrado como cinema brasileiro moderno encontra-se ali, e talvez por todos esses motivos não o texto em si, mas a metáfora da fome seja sempre lembrada posteriormente. É uma parada obrigatória se quisermos compreender como o edifício Cinema Novo é elaborado por Glauber Rocha.

*Hollywood Tropykal* é um texto diferente, não é produto de uma *tese* elaborada por Glauber para um evento internacional com um público muito específico, mas sim algo relatando uma experiência de produção na região Norte e como tal experiência se articula e ratifica suas percepções sobre os problemas ligados à indústria dominante na produção, distribuição e exibição fílmica, portanto é um texto que percorre outros circuitos. Portanto é, por assim dizer, um texto menos *teórico* e mais *pragmático* com relação à realidade cinematográfica brasileira.

Escrito quando esteve produzindo o curta *Amazonas, Amazonas*, o autor aponta situações do cotidiano da cidade de Itacoatiara no interior do Amazonas relacionadas ao cinema.

#### Uma cidade

Cuja noite se pode ouvir o lendário gemer dos bichos, abriga um mestiço alto, chapéu de palha e calça *Lee*. A calça é de segunda, veio de São Paulo para a Feira do Ceará, de lá foi comprada por um mascate e revendida no mercado de Manaus, dali entrou selva e foi parar, remendada, nas pernas indolentes do caboclo. Este homem não sabe ler. Trabalha no rio ou no porto, planta juta, mandioca, ou pode ser seringueiro. Quantas vezes foi ao cinema? O cinema em Itacoatiara é em 16mm. Cópias velhas, reduzidas quase pela metade, são apresentadas a um preço mínimo e mesmo assim é alto para o caboclo. Uma vez por ano, se muito na vida, ele entra no cinema. Analfabeto; vê as imagens que falam língua estranha. A legenda faz parte do mistério. Os homens são grandes, valentes, as mulheres belas, há beijos na boca. **Na rua, assustado, se pergunta, ouve a resposta: Americano! Povo maior, que viaja em cima da terra e abaixo do mar, certamente é mais feliz que ele, povo menor, que atravessa o rio a remo e está aberto ao veneno das cobras.**<sup>94</sup>

O *caboclo mestiço* é o arquétipo fruto da dominação colonial imposta ao Brasil. Ele vê, quando vai ao cinema uma vez por ano, João Vaine (John Wayne), um típico representante do *povo maior*, matar dez índios. Há uma relação com outro arquétipo construído no texto, que também é fruto da colonização, mas este já carrega fisicamente traços europeus e pertence a um estrato social privilegiado em relação ao caboclo.

Ele é um rapaz, que vai estudar geologia porque assim terá uma profissão que interessa a “minha terra”, tem uma rara e vaga noção do nacionalismo. [...] O rapaz que terminou o ginásio no Colégio dos Padres Italianos, este rapaz lê jornais e revistas atrasadas, sabe que o rio e a selva possuem riquezas entre as quais os minérios significam a razão do futuro. Estudará geologia porque, assim, servirá sua terra. Este rapaz é um em cada duzentos, o caboclo é noventa em cada cem. **O rapaz não gosta do americano porque sente que o americano ameaça seu futuro, isto é, o minério. O caboclo respeita o americano porque o americano é superior e não erra tiro.**<sup>95</sup>

<sup>94</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 68. Grifo meu.

<sup>95</sup> Ibidem. p. 69. Grifo meu.

Este rapaz, segundo o próprio Glauber em sua construção arquetípica, é louro, tem dezoito anos e fala do Cinema Novo com conhecimento, mas nunca assistira a nenhum filme. Conhece o movimento porque leu as revistas *O Cruzeiro* e *Cinelândia*. Ele também protesta porque em Itacoatiara só chega filme estrangeiro e raras as vezes alguma comédia da Atlântida.<sup>96</sup>

O jovem louro é o modelo do que seria um cinemanovista se ele tivesse condições de *fazer Cinema Novo* no interior do Amazonas. Ou, senão um cineasta, pelo menos alguém que apoia fortemente as ideias do movimento. Como os cinemanovistas, ele é branco, oriundo de uma classe média letrada e com tendências ao progressismo de esquerda, já que inclusive tem até uma vaga noção do que é nacionalismo e desconfia dos americanos que querem roubar as riquezas naturais de sua terra. O caboclo, por sua vez, com o acesso à cidadania lhe negado historicamente, sabe que a bala do colonizador tem seu corpo como destino. Sem uma consciência libertadora, resta a *passividade* do colonizado.

O ponto proveitoso desse texto reside na compreensão através de arquétipos tanto a dinâmica cinematográfica no sentido de exibição e apreciação fílmica de uma cidade do *Brasil profundo*, quanto como a dominação mercadológica, na visão de Glauber, deseduca o espectador. O *povo*, independentemente de seu status social, é de alguma maneira atingido pela dominação cultural. Esta discussão tem obviamente a ver num sentido amplo de uma ideologia política que versa sobre colonização e hegemonia muito comum no campo intelectual de esquerda daquele momento.

Entretanto, num sentido mais *pragmático*, Glauber se refere ao tratamento político do Estado brasileiro dado ao cinema. O fato de Itacoatiara e de inúmeras outras cidades brasileiras estarem submetidas ao cinema estrangeiro legendado – mesmo com significativa parte da população analfabeta – existe exatamente porque não há uma política pública de incentivo de produção e distribuição fílmica eficiente. Dessa forma, mesmo que haja uma vanguarda de produção de cinema no Brasil, mas os problemas estruturais da sociedade brasileira impedem tanto que tal vanguarda alcance com abrangência o território nacional, quanto impede que os lugares mais distantes dos centros culturais e mais desprovidos de estrutura de produção sejam somados, com suas especificidades, à vanguarda cinemanovista. Como começar a resolver este problema? A saída encontra-se na política cultural destinada ao cinema ao que tange distribuição e exibição fílmica. Alguns cineastas do Cinema Novo estabelecem algum avanço neste sentido através da distribuidora DIFILM, mas sem grandes resultados no longo prazo.

---

<sup>96</sup> Idem.

Glauber decide finalizar o texto reforçando o discurso que Estados Unidos e Europa elaboram sobre os trópicos que nos lembra, de algum modo, o que Edward Said, porém de como o ocidente constrói uma imagem hegemônica para o oriente através de empreendimentos culturais europeus, sobretudo França e Inglaterra.<sup>97</sup> No caso de como se elabora uma *invenção* da América tropical, o cineasta não se furta em citar uma série de literatos, filósofos e artistas – os europeus mais sofisticado e o americano mais bruto e objetivo – responsáveis pela noção de *paraíso do outro lado* feita por Chateaubriand, sobre a Índia humanista e romântica de Klipping, a cabeça colonialista de Burroughs que cria Tarzan, entre outros.<sup>98</sup>

Em suma, trata-se da discussão sobre a crítica e a superação da justificativa colonial via imperialismo em que vigoram o eu europeu ocidental/americano do norte civilizado que possui uma *missão* de espalhar a *civilização* ao outro incivilizado ou arcaico latino americano/africano/asiático. Este debate ganha cada vez mais potência nos circuitos acadêmicos e mesmo fora da academia, mas que também já era visível há muitas décadas como, por exemplo, nos estudos de Frantz Fanon. No limite, todo o discurso de Glauber dirigido a superar tal dominação histórica. Em outras palavras, só uma estética da fome poderá ou, pelo menos, poderia derrotar uma *Hollywood tropical*.

Os quatro textos que analisamos até aqui tratam do Glauber escrevendo no processo, ou seja, contemporaneamente aos anseios estéticos, políticos e culturais do cinemanovismo que remetem às questões do cinema moderno. Havia muito em disputa naquele momento e o cineasta deixa isto visível sempre que possível, aliás, este é o seu objetivo. Entretanto, há também um Glauber preocupado com a memória sobre esse processo no sentido de delimitar percepções e interpretações sobre o período. É disso que trataremos a seguir.

### 1.3.2 – O arquiteto da memória.

Primeiramente é importante que o leitor esteja avisado que o *desejo* de memória de Glauber não é diferente dos sentidos saudosistas do Cinema Novo das memórias de Carlos Diegues apresentadas por Bernardet e Galvão e citada na seção anterior deste capítulo. Ou seja, os dois cineastas estão embebidos na frustração de um horizonte de expectativas bastante promissor da cultura brasileira dos anos 1960 da qual faz parte o Cinema Novo. Quase duas décadas depois – quando ambos relembram dos áureos e idos tempos – o fazem atravessados de nostalgia. Mais em Glauber do que em Diegues, os relatos que constroem a memória estão

<sup>97</sup> SAID, Edward. **Orientalismo**: o oriente como invenção do ocidente. São Paulo. Companhia das Letras. 1990

<sup>98</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 69-70.

mais interessados na glorificação do movimento, inclusive, omitindo conflitos internos evidentes diante da ambição da elaboração de uma memória *vencedora*.

Quero dizer, então, que essas memórias são falsas? Em hipótese nenhuma, mas sim que há no autor inicialmente a consciência de que, finalmente, não existia mais Cinema Novo, ou pelo menos o movimento da forma que surgiu e que, diante desta realidade, era preciso fazer um esforço para que ele fosse lembrado pelas contribuições positivas à cultura e ao cinema brasileiro.

Glauber escolhe uma forma peculiar de falar sobre o passado cinemanovista. Ao invés de falar diretamente de suas experiências, opta por dedicar textos específicos para companheiros de movimento. Claro está que, ao falar sobre os outros, ele também fala bastante sobre si. Todavia, isto consiste numa estratégia narrativa para reforçar, a despeito de se posicionar corriqueiramente como *líder*, o espírito coletivo do movimento. Os textos estão publicados em *Revolução do Cinema Novo*, foram escritos no fim da década de 1970 e início da de 1980, pouco antes de seu falecimento. Para Sylvie Pyerre, o livro de forma geral e o segmento sobre os companheiros de forma específica consiste numa

[...]espécie de autobiografia coletiva de Glauber Rocha no Cinema Novo, em que cada artigo consagrado a cada um de seus principais companheiros ajuda a fazer compreender o sistema estratégico de seus afetos, bem como o sistema afetivo de suas estratégias. O livro enquadra-se bem na vontade glauberiana geral de fazer de sua vida, após sua volta ao Brasil, de maneira ainda mais sistemática do que anteriormente, um trabalho de definição prospectiva da cultura brasileira (da qual o cinema é um vetor significativo) não em sua essência, mas em sua existência, inserida em realidades históricas *pessoais*, onde ele mesmo e sua própria vida não passam de uma espécie de espelho refletindo o futuro coletivo.<sup>99</sup>

O primeiro texto que abordaremos dedica-se a Paulo Emílio Salles Gomes e foi escrito em 1977 por um Glauber ainda abalado depois da morte do amigo, mentor em certa medida e, segundo o próprio autor, um dos homens mais inteligentes do país responsável ideologia cinematográfica revolucionária<sup>100</sup>. Existe a menção ao ensaio *Uma Situação Colonial* escrito em 1960 por Paulo Emílio e Glauber faz questão de frisar que as questões do subdesenvolvimento inspiraram “a novíssima geração de cinecríticos e cineclubistas candidatos a cineastas”<sup>101</sup> que enxergavam em *Rio, 40 graus* uma possibilidade de superar a lógica industrial importada materializada na Vera Cruz em São Paulo. Para Glauber, o Cinema Novo representava a substituição de tal lógica.

<sup>99</sup> PIERRE, Sylvie. Op Cit. p. 80.

<sup>100</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 360.

<sup>101</sup> Idem.

A menção a esta discussão – que é apenas uma dentre tantas feitas por Paulo Emílio – é conveniente a Glauber na medida que faz o texto sobre o amigo ganhar rapidamente uma característica de combate ao cinema *hollywoodiano*. Há, então, o resgate das temáticas do cinema moderno brasileiro e sua acoplagem à memória de Paulo Emílio. Jack Valenti<sup>102</sup> é eleito por Glauber – não por Paulo Emílio – como uma espécie de personificação dos inimigos do Cinema Novo.

A Estratégia narrativa de Glauber é sagaz; põe um dos homens mais inteligentes do país como protagonista de uma pauta muito relevante para o Cinema Novo. De fato, Paulo Emílio é alguém que sempre se colocou contra que Glauber normalmente costuma nomear de dominação colonial no cinema brasileiro – o texto *Hollywood Tropical* é um exemplo – mas aqui nos chama atenção que, diante de incontáveis temas aprofundados por Paulo Emílio, o cineasta baiano tenha escolhido justamente um com o ímpeto de ratificar as lutas do Cinema Novo de mais de dez anos no passado, uma vez que em 1977 as pautas já eram bastante diferentes daquelas do início dos anos 1960. Glauber é honesto com o amigo que militou por um cinema nacional mais consolidado, mas a união, neste texto, do *útil ao agradável* consiste em uma seleção de memória, ou uma política de memória muito produtora para a monumentalização do Cinema Novo.

Veremos no capítulo seguinte mais informações referentes à relação entre Glauber e Alex Viany, um cineasta, crítico e ensaísta (assim como o próprio Glauber) muito importante para a sua formação cinéfila. Ainda assim, o autor é sucinto e direto quando se trata de escrever sobre Viany, ou mais especificamente escrever sobre o lugar e a importância deste para o Cinema Novo tal qual visto por Glauber.

Reserva sobre Viany algumas sentenças em que considera seus filmes como abridores de caminhos para o Cinema Novo; *Agulha no Palheiro* (1963) revela os caminhos para *Rio, 40 Graus* ao mesmo tempo que fecha os acessos para o melodrama reacionário da Atlântida, *Rosa dos Ventos* (1957), um filme episódico dirigido por vários diretores e Viany é um deles, abre as portas para *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos e *Sol sobre a Lama* (1963), segundo Glauber, fecha circuitos do “melodrama populista fracassado na queda de Jango em 1964”.<sup>103</sup>

Percebe-se então que Viany, na *Revolução do Cinema Novo*, ocupa não necessariamente uma função ativa de cineasta do movimento em si, mas de um sujeito que abre e fecha caminhos no sentido de atacar os inimigos históricos do cinemanovismo e se posicionar como uma

---

<sup>102</sup> Foi assessor do presidente norte-americano Lyndon Johnson e, por 38 anos, presidente a MOSFILM, a Associação de Filmes Americanos.

<sup>103</sup> *Ibidem*. p. 395.

importante referência a ser tida como inspiração. Mesmo sendo diretor de cinema, Viany para Glauber ocupa um espaço de formador/mentor ao lado de Paulo Emílio e Walter da Silveira – crítico de cinema e idealizador do cineclube em Salvador também muito importante para sua formação e apreciação cinematográfica; eles juntos são “pedra angular de nossa teoria social”.<sup>104</sup>

Visivelmente há uma relação entre Viany e Nelson Pereira dos Santos sobre o primeiro ser visto sempre como referência ao segundo e este, por sua vez, além de ser referência, torna-se, com o movimento em curso, um de seus principais diretores. Desse modo, analisando o pensamento de Glauber, NPS orbita de maneira qualificada tanto no campo da formação fílmica como na atuação como cineasta importante do Cinema Novo. Sabemos também que Glauber possui uma relação, por assim dizer, de *aprendiz* com Nelson sobretudo no início de sua carreira como profissional de cinema haja vista sua participação nos sets de filmagem de *Rio, Zona Norte* em 1957 e recebendo grande colaboração com a montagem de seu então primeiro longa *Barravento* em 1962. Possivelmente por estas razões o texto sobre Nelson é razoavelmente mais longo se comparado ao de outras figuras integrantes do Cinema Novo.

Mais uma vez, temos um contexto consagrador sobre *Rio, 40 graus*, um filme que aparece como unanimidade na influência dos cineastas cinemanovistas anos depois. Este é o “primeiro filme revolucionário do Terceiro Mundo antes da Revolução Cubana”<sup>105</sup>, diz Glauber e comenta também sobre seu primeiro encontro com Nelson naquela mesma experiência mencionada sobre sua participação na produção de *Rio, Zona Norte* e descreve alguns detalhes de como foi o episódio;

Nelson estava filmando uma sequencia de *Rio, Zona Norte* na Rádio Mayrink Veiga e me aproximei mais ou menos às nove da manhã do jovem **pequeno, bonito, elegante, charmoso, boca sensual, voz calma, gestos firmes, irônico, inteligente, rigoroso, desbundado, desleixado, simples, puro, popular, autêntico e ele me disse muito prazer, viva a Bahia**, se quiser trabalhar tá legal vá pegando aqueles cabos ali pra dar uma mão pro eletricista e depois eu estava figurando detrás de Ângela Maria e Grande Otelo.<sup>106</sup>

É plausível que o Glauber de 18 anos recém-chegado ao Rio de Janeiro realmente ficasse deslumbrado em poder contribuir para o cinema de NPS – aliás, vimos a evidência disso com a carta que ele envia ao tio citada no início deste capítulo – porém, podemos refletir sobre a ênfase em tantos elogios ao diretor paulista escritas pelo Glauber cineasta calejado de mais de 40 anos. É neste momento, por excelência, que o arquiteto da memória entre em cena. O expediente de seleção e consolidação de memória sobre o Cinema Novo utilizado por Glauber é de

---

<sup>104</sup> Id.

<sup>105</sup> Ibidem p. 421.

<sup>106</sup> Ibid p. 423. Grifo meu.

glorificação de um passado glorioso que não existe mais. Afinal, só *aquela* tempo, com *aquelas* circunstâncias, seria capaz de proporcionar uma experiência cinematográfica como *aquela*. No presente (1981) não é mais possível, sendo assim, só resta lembrar dos *bons tempos* para que eles não sejam esquecidos. Ainda que no caso dessa autobiografia coletiva, para utilizar as palavras de Pyerre, exista uma ausência de autocrítica – mesmo que seja mínima – como no caso das já citadas memórias de Diegues sobre esta mesma época, o trabalho da memória é o mesmo; de cristalizar que a época lembrada era dotada de uma pureza revolucionária e explosão criativa jamais vista no cinema brasileiro.

Se, por um lado, é necessária a ênfase nos primórdios dourados do Cinema Novo. Por outro, é muito importante que se estabeleça um marco temporal que funcione como uma espécie de divisor de águas que insira o Cinema Novo dentro de um processo histórico de fundo mais amplo e impactante como o golpe de 1964. Imediatamente após falar das qualidades de NPS e, conseqüentemente, suscitando no leitor a visão dos tempos genuinamente promissores para o cinema brasileiro, Glauber insere no texto as questões envolvendo o referido golpe de Estado afirmando, inclusive, que o filme *Vidas Secas* de NPS, *Os Fuzis* de Ruy Guerra e o seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* escapam gloriosamente do que chama de terrorismo cultural de 1964 por conta de seus sucessos em festivais internacionais.<sup>107</sup> Curiosamente, são esses três filmes que Xavier chama de trilogia do sertão nordestino que caracterizam o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original dentro da resposta do *cinema de autor*.<sup>108</sup> Evidentemente que existem vários argumentos para Xavier fazer tal afirmação, inclusive falando dos atributos dos filmes para o que ele chama de cinema moderno que já analisamos anteriormente. Entretanto, é possível apontar, através dessa citação de Xavier, o alcance do discurso de Glauber e, por consequência, sua eficácia.

Como arco final do texto sobre Nelson, Glauber descreve a trajetória do companheiro como um grande aglutinador/elo de cinema em diferentes lugares dando, segundo a lógica de Glauber, amplitude geográfica ao Cinema Novo. Isto acontece na medida que Nelson está envolvido com Paulo Emílio no curso de cinema na Universidade Brasília (via teórica e acadêmica) e interliga sua filmografia com cidades, ambientes e regiões estratégicas para o Cinema Novo como o sertão nordestino com *Mandacaru Vermelho* (1959) e *Vidas Secas* (1963), No Rio de Janeiro com *Rio, 40 graus*, *Rio, Zona Norte*, o inacabado da trilogia *Rio, Zona Sul* e *Boca de Ouro* (1963) e sua atuação no cinema paulista dando subsídios estéticos e narrativos a Roberto Santos, Maurice Capovilla, Bernardet, Gustavo Dahl e Trigueirinho Neto

---

<sup>107</sup> Idem.

<sup>108</sup> XAVIER, Ismail. Op Cit.

que, segundo Glauber, são sintetizadas em volta de NPS<sup>109</sup>. Tendo em vista que estes são os últimos registros da vida de Glauber antes da sua morte em 1981, a última palavra do cineasta qualifica Nelson Pereira dos Santos como o principal agente cinematográfico para a execução da experiência cinemanovista.

Assim como acontece no caso acima, os fluxos afetivos continuam na autobiografia coletiva. Não há a menor economia de detalhes nas memórias carregadas de saudades idealizadas de Glauber quando escreve sobre seus amigos mais próximos do Cinema Novo; Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Saraceni, Gustavo Dahl, David Neves e Leon Hirszman. São com estas figuras em que se apresenta um Glauber deixando-se levar pelo fluxo da lembrança de um tempo/contexto/processo que não volta mais. Não volta não só por tal obviedade, mas também por outra; a juventude.

Em todos os textos sobre os companheiros citados acima, Glauber busca um jeito de falar sobre a virada dos anos 1950 para os 1960, período em que os conheceu. Seria repetitivo e demasiadamente cansativo para o leitor uma abordagem sobre todos eles, por isso decidi trazer o amigo que sintetiza todo esse processo; Paulo Cezar Saraceni. A verve de narrador de Glauber é poderosa e faz com o que leitor se imagine exatamente onde o cineasta planeja e é assim que ficamos sabendo que Saraceni surgiu na vida de Glauber em 1959, no RJ, quando da pós-produção de *O Pátio*. Saraceni apareceu na Cine Laboratórios onde montava-se o curta e, após deixar o local, Glauber ouviu alguém se referir a aquele como “um babaca que gosta de Fellini”.<sup>110</sup>

Aparentemente Glauber não se importou com a detração e a amizade dos dois deu liga. Identificava-se com *Sarra* pelo seu lado boêmio que o inseria nas noites de festa em Copacabana e Ipanema.<sup>111</sup> Aliás, o clima boêmio dos encontros nos bares, amistoso mas sem deixar o debate artístico-cultural de lado, os encontros em cineclubes, cinematecas e eventos cinematográficos, o compartilhamento de ideias sobre o cinema, a lembrança de um encontro ao elevador, a menção a um certo endereço residencial, tudo isso surge com muita vivacidade nos textos sobre os amigos mais próximos criando um grande mosaico do cotidiano que, de certa forma, *humaniza* o Cinema Novo e, paradoxalmente, mesmo que o trabalho de Glauber contribua sobremaneira para a monumentalização e construção do edifício Cinema Novo, o trivial acaba – por algum momento – tirando alguns deuses do olimpo. São amigos da mesma faixa etária, apaixonados por cinema e pela vanguarda e energizados em fazer algo diferente de

---

<sup>109</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 424-25

<sup>110</sup> Ibidem. p. 435

<sup>111</sup> Ibid. p. 436



tudo que havia sido feito em matéria de cinema no país. Este tipo de afetividade não acontece, por exemplo, com Paulo Emílio ou mesmo com NPS, provavelmente por serem de outra *geração* e estarem a depender do ângulo que se olhe, como mentores dos *jovens*. Construir afetividades diferentes envolvendo todas estas pessoas é, sem nenhuma dúvida, mais um mérito do arquiteto da memória selecionada contribuinte da interpretação *vencedora* do cinema brasileiro.

Há também, somando-se aos focos das afetividades e cotidiano, um intenso apreço cinematográfico de Glauber para com Saraceni e isto fica explícito quando se fala de *O Desafio* (1965). Para Glauber o filme tem um sabor especial por ter sido feito como uma espécie de ato contínuo reativo ao golpe de 1964, O filme trata do desencanto das esquerdas ou do *aborto* dos horizontes de expectativas projetado desde alguns anos antes. Ademais, tanta é a primazia do filme de Saraceni que Glauber afirma que foi a partir de *O Desafio* que *Terra em Transe* pôde nascer.

Na arquitetura da memória a serviço da monumentalização, o que acontece aqui não é diferente do que ocorrera no texto sobre NPS; 1964 é um marco que delimita o lugar do cinemanovismo como antagônico, opositor ou mesmo resistente ao autoritarismo. A mensagem ao leitor dos anos 1980 e para os que lerão no futuro é evidente; saiba que, nos tempos áureos do cinema brasileiro, havia uma iniciativa que lutou contra o arbítrio autoritário, censor e homicida da ditadura. De todo modo, nada disso é inverossímil, no entanto é sempre bom lembrar que falamos da construção de memória e, certamente, a oposição à ditadura torna-se um atributo notável e respeitável para o Cinema Novo.

Unindo afetividades provenientes da amizade com a obra de Saraceni, Glauber conclui seu texto;

Aprendi tudo com meus amigos mas Saraceni me conduziu ao fogo do Cinema e do Amor.  
Sua obra será revista, recriticada, rejeitada sem preconceitos ou amada com sinceridade.  
O novo dentro do novo, criador permanente que paga na primeira pessoa a revolução cinematográfica – logo o Cinema, a mais importante de todas as artes.<sup>112</sup>

A construção de uma memória a partir de uma autobiografia coletiva do Cinema Novo implica numa visão sem conflitos pelo menos com os sujeitos mais próximos a ele. Não falo de discordâncias sobre quais os melhores caminhos para o cinema brasileiro que vez por outra surge com Paulo Emílio, por exemplo, ou implicâncias corriqueiras de amizades intensas como várias vezes ocorreram com Saraceni e outros, mas sim refiro-me a posicionamentos públicos

---

<sup>112</sup> Ibidem. p. 440.

de crítica e detração a um *companheiro de movimento* em que a indisposição era uma realidade inquestionável.

Eis que, dessa forma, surge a labiríntica relação de Glauber com a também complexa figura de Ruy Guerra. O diretor de *Os Cafajestes* e *Os Fuzis* possui, assim como os outros cineastas citados nesta seção, cadeira cativa no cinemanovismo, portanto será consagrado junto aos outros *homenageados* já analisados. De certa forma, sim, porém há outras cores quando se trata especificamente desta figura. Em 1978, dois anos antes de escrever propriamente sobre Guerra, Glauber dá uma entrevista ao jornal Ganga Bruta abordando diversos assuntos até que começa a falar sobre Guerra uma das primeiras coisas que diz é que o referido cineasta não constará mais em sua literatura como um imortal.<sup>113</sup>

Em seguida, relata um encontro que tivera com François Truffaut ao lado de Carlos Diegues e que, após assistir a *Os Cafajestes*, o cineasta francês supostamente afirmara depreciativamente que o filme se tratava de um curta realizado 33 vezes. Glauber, como que concordando com Truffaut, comenta depois com Diegues que realmente aquele filme não era Cinema Novo, mas sim um filme burguês, falso, de direita e que não reflete o povo.<sup>114</sup> Segue criticando duramente outros filmes do diretor, mas em resumo, pelo que diz na entrevista, o leitor – caso decida acreditar no entrevistado – ficará com a certeza de que Ruy Guerra sempre foi algo como um *falso* cinemanovista que se aproveita do movimento em benefício próprio, literalmente um traidor da causa.

Evidentemente que a fala de Glauber pertence a um contexto do final da década de 1970 em que o cineasta transparecia instabilidade, colecionava inimizades e estava mais engajado que nunca em criar polêmicas, inclusive tecendo comentários controversos em relação à Ditadura Militar.<sup>115</sup> Ainda assim, diante da tarefa que ele criou para si mesmo da autobiografia coletiva para a *Revolução do Cinema Novo*, era preciso falar sobre Ruy Guerra. Com tantas palavras definitivas, não só sobre a personalidade do referido cineasta, mas também sobre sua obra, como proceder já que o objetivo consiste na monumentalização do cinemanovismo?

A perspicácia narrativa peculiar a Glauber tenta vencer essa situação, e em certa medida obtém êxito. O início do texto segue o padrão dos outros ao relatar a ocasião em que conheceu Ruy Guerra. Trata-se de quando o cineasta moçambicano vai a Salvador em 1960 para filmar *O Cavalo de Oxumaré* e Glauber, que na época estava envolvido na produção de *Barravento*,

---

<sup>113</sup> Ibidem. p. 377.

<sup>114</sup> Id.

<sup>115</sup> Refiro-me a uma famosa e polêmica carta enviada da Europa por Glauber a Zuenir Ventura em que Glauber faz elogios a Geisel e chama Golbery do Couto e Silva, figura do alto escalão do governo militar, de gênio da raça.

denuncia o suposto plágio de Guerra, um “franco moçambicano luso-colonialista”<sup>116</sup> que pretendia realizar um filme sobre candomblé na Bahia quando um baiano também o fazia; Glauber enxergou isso como *invasão* e o primeiro contato entre eles, diferentemente dos outros, não fora nada bom. Mais, por assim dizer, por ciúmes a um motivo cinematograficamente mais definido.

Ainda assim Glauber reitera que nem por isso ficaram inimigos e, quando *O Cavalo de Oxumaré* não é levado adiante e Guerra se preocupa mais com *Os Cafajestes*, a situação parece se acalmar. Pelo contrário, no contexto de lançamento do referido filme, Guerra já surge como um *autor* do Cinema Novo, um eminente representante autoral da *Nouvelle Vague* no Brasil e que era capaz de conseguir proezas como despertar a ira do então governador da Guanabara Carlos Lacerda que censurou o filme diante da famosa cena de nudez de Norma Benguell.<sup>117</sup>

À medida que se avança na leitura do texto sobre Guerra, percebemos como Glauber busca encontrar um ponto de equilíbrio para falar deste cineasta frente aos objetivos da construção do edifício Cinema Novo. Há o reconhecimento do gênio temperamental, briguento e insistente de Ruy Guerra; “somos meio irmãos, daí nossos contrastes e semelhanças”<sup>118</sup> diz Glauber. Admite também que naquela altura já são inimigos e que o próprio Guerra já pediu no *Jornal do Brasil* seu internamento psiquiátrico.

Entretanto, pelo menos na autobiografia coletiva, Glauber Rocha coloca a cinematografia de Ruy Guerra em patamar especial para a *Revolução do Cinema Novo*. Inclusive é perceptível a estética da fome – elemento chave para a compreensão essencial da linguagem cinemanovista – presente em *Os Fuzis*. Ao contrário do que diz na entrevista de 1978, aqui Ruy Guerra é puro Cinema Novo, e mais;

Um Cinema Político/impulso revolucionário, novas formas, montagem dialética, criação a partir da Imagem, diluição da literatura no processo filmico, vocação operística, amores despadaçantes, lágrimas & esperma, entre as noites e as madrugadas famintas.<sup>119</sup>

Mais didático é impossível; o ponto de equilíbrio utilizado por Glauber para falar de seu *irmão* baseia-se no reconhecimento de suas mútuas indisposições um para com outro ao mesmo tempo que reconhece o valor cinematográfico alto de Guerra para a confecção do cinemanovismo, no mesmo nível de figuras como NPS e Saraceni. Há, dessa forma, um *tempero* diferente nas afetividades entre os principais agentes cinemanovistas. Nem tudo é tão harmonioso e há muito espaço para dissensos. Porém, quando se trata de destacar objetivos

<sup>116</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 426

<sup>117</sup> Ibidem p. 427.

<sup>118</sup> Ibid p. 428

<sup>119</sup> Ibid p. 429.

historicamente relevantes para o cinema brasileiro a partir da construção política da memória, existem os denominadores comuns éticos de uma revolução e todos, sem exceção, estavam, cada a qual a seu modo, a serviço de tal objetivo. Sendo assim, para que o edifício Cinema Novo seja erigido, há entre Glauber e Ruy Guerra uma desarmonia pessoal entrelaçada à uma harmonia coletiva revolucionária e complexa em prol do cinema brasileiro.

O trabalho de arquitetura de monumentalização do Cinema Novo feito por Glauber – seja no processo ou na memória – busca a consolidação de uma interpretação acerca do movimento dentro da chave do dito cinema brasileiro moderno em que implicava uma série de conflitos para afirmação política e demarcação de espaço dentro do campo cultural brasileiro. As análises sobre memória histórica feitas por Vesentini entrelaçadas ao conteúdo deste capítulo nos deixam ciente desta questão. Compreendemos também que tal trabalho, ainda que tenha Glauber como agente central, é coletivo e é somado pelos seus pares profissionais do cinema no processo e pela historiografia canônica posteriormente.

Até aqui percebemos que o chamado edifício Cinema Novo como paradigma interpretativo da História do cinema brasileiro e os complexos enredos por um cinema moderno revolucionário precisam estar em associação na narrativa *vencedora* para que possam se consolidar como matriz interpretativa dominante. As questões envolvendo modernização e modernidade no cinema brasileiro; nacional/popular, dialética entre subdesenvolvimento e desenvolvimento, *cinema de autor* e peculiaridades estéticas são motores tanto para embasar a consagração de Glauber e do cinemanovismo na historiografia, quanto gatilho de uma série de conflitos e dissonâncias no próprio curso dos acontecimentos ou, dito de outra forma, no processo histórico. Uma vez que compreendemos quais são os instrumentos e a metodologia de surgimento e construção do edifício Cinema Novo através das mais diferentes frentes, adentraremos no capítulo seguinte de maneira mais profunda no processo histórico ‘através, principalmente de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro e Barravento*.

## Capítulo II

### O Tribunal de Glauber Rocha e seus Primeiros Contrapontos: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro e Barravento.*

Em 1963, enquanto preparava a produção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Glauber também escrevia um livro-manifesto com o título de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e publicava naquele mesmo ano pela editora Civilização Brasileira. O livro materializa um sobrevoo panorâmico sobre o cinema brasileiro enfatizando temas caros a seu autor para estabelecer o ainda incipiente Cinema Novo e não poupa energia para ser incisivo em várias questões gerando, inclusive, algumas indisposições dentro do *metier* cinematográfico. Ismail Xavier o define muito bem quando escreve o prefácio da última edição publicada da obra e afirma que

Olhando o passado, Glauber estabelece o cânone compatível com a nova proposta [o autor refere-se ao Cinema Novo] e instala um **tribunal apto a proclamar o que vale como matriz e o que deve ser descartado**. Tal postura judicativa encaminha não propriamente um livro de história, mas um texto de crítica empenhado em afirmar um programa para o cinema brasileiro, postura que se exprime na sua típica linguagem de manifesto.<sup>120</sup>

Ainda que Glauber esteja neste livro demarcando espaços dentro do cinemanovismo estabelecendo pertencimentos e não pertencimentos servindo como diapasão do cinema brasileiro, é preferível tratar o Cinema Novo como uma construção coletiva feita por cineastas, produtores, atores, críticos e intelectuais. Neste sentido, o que Glauber diz ser Cinema Novo não é, necessariamente, Cinema Novo, mas sim o que um dos que seria seus principais integrantes afirma sê-lo. Desse modo, mais vale aqui a atenção ao que Glauber escreve sem a preocupação ou necessidade de colocá-lo como um pai fundador do movimento. Por isso, ao longo de todo trabalho, é preferível utilizar a expressão *cinemanovismo glauberiano* ou equivalentes.

Esta ponderação é importante na medida que alguns pontos defendidos no livro já se encontram presentes no discurso de Glauber muito antes de ele se tornar um cineasta e tampouco um dos líderes de um movimento cinematográfico fazendo com que o direcionamento político de suas percepções especificamente ao Cinema Novo seja uma construção a posteriori elaborada por ele mesmo. Ou seja, Glauber mobiliza suas próprias convicções de outrora para encampar uma nova ordem no cinema brasileiro. Isto fica palpável

---

<sup>120</sup> XAVIER, Ismail. **Prefácio**. In. ROCHA, Glauber. Op. Cit. p. 11. grifo nosso.

quando da leitura da biografia da juventude do cineasta escrita por Nelson Motta relatando a sua experiência como colunista (*Cinema em close-up!* era como se chamava a coluna) de cinema na Rádio Excelsior em Salvador. Segundo Motta, a coluna

Iria ao ar todas as terças, às três da tarde. Glauber fazia crítica dos filmes em exibição e informaria sobre a programação, com notícias e comentários sobre cinema. Dois dias depois, Lucinha [mãe de Glauber] ligou o rádio da pensão na Excelsior. E ouviu Glauber falar por 15 minutos, rápido e quase sem pausas, com voz firme e forte, mas ainda menino. Ele informava que, **apesar do descrédito do cinema brasileiro, pela pobreza criativa das chanchadas e a falência do modelo europeu da Vera Cruz, em São Paulo, boas notícias vinham do Rio de Janeiro. O jovem Nelson Pereira dos Santos terminava o seu primeiro longa, *Rio, 40 graus*, quase todo rodado em exteriores, nas favelas cariocas, com pequeno elenco e produção de baixo custo, na escola do neorealismo italiano.**<sup>121</sup>

Em seguida, Motta destaca um outro programa no qual Glauber criticou duramente *O Cangaceiro* de Lima Barreto afirmando que Barreto criara uma espécie de macumba para turista, um filme que cultivava a *folclorização* da violência e da miséria rodado no interior de São Paulo simulando o sertão nordestino, o que para Glauber era um absurdo.<sup>122</sup> Fica notória, então, uma afinção estética e política entre o Glauber de 15 para 16 anos e o Glauber promessa de um importante cineasta aos 22 para 23 anos principalmente no que toca questões do cinema brasileiro moderno e isto fica visível nas críticas que realiza sobre respectivamente o filme de Nelson Pereira dos Santos e o de Lima Barreto. O que ocorreu neste meio tempo foi a eclosão de vários filmes e cineastas fora de uma certa lógica de produção que passaram a ser atribuídos como adventos de um novo cinema, algo que se encaixou como luvas no discurso de Glauber. Este advento que viria a ser o Cinema Novo foi a oportunidade do então jovem cineasta dar mais robustez política a seus discursos e construir a sua versão do que era o Cinema Novo, mas, novamente, a posteriori.

É sabido também do imbróglho que *Rio, 40 graus* gerou com as autoridades sendo sua exibição vetada por conter conteúdo subversivo desencadeando uma série de reações contrárias à censura. Uma delas, aponta Motta, ocorreu em Salvador quando da visita de Nelson à Bahia e que Walter da Silveira, responsável pelo Clube de Cinema cujo um dos integrantes era Glauber, decidiu exhibir clandestinamente o filme.<sup>123</sup> O autor destaca que o filme fora ovacionado após sua exibição e que Glauber era um dos mais empolgados naquele momento. O filme, mais cedo ou mais tarde, seria liberado, porém é inegável a importância deste acontecimento para o então entusiasta do cinema e futuro cineasta que o assistira naquela sessão

<sup>121</sup> MOTTA, Nelson. **A Primavera do Dragão: a juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro. Objetiva. 2011. p. 58-59. grifo nosso.

<sup>122</sup> Ibidem.

<sup>123</sup> Ibidem. p. 73

clandestina, Motta inclusive afirma que foi após ver o filme três vezes que o jovem participante do Clube de Cinema e colunista sobre cinema na imprensa radiofônica decidiu que queria ser cineasta.<sup>124</sup>

Voltando à *Revisão Crítica*, nossa abordagem dará mais ênfase na obra às perspectivas que seu autor faz sobre a Vera Cruz e aos cineastas Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, também cineastas independentes a exemplo de Walter Hugo Khouri e Nelson Pereira dos Santos e sobre as origens do Cinema Novo. São com estes temas e através das questões postas na obra que conseguiremos, já nos anos 1950 e início dos 1960, estabelecer contrapartidas ao discurso glauberiano. Isto se explica porque todos esses cineastas, à exceção de NPS, estão, de alguma maneira, em um lado oposto do que Glauber entende por um cinema ideal e que precisavam ser destronados de modo que a vertente cinemanovista se sobressaísse. Para além, há, na crítica não tão amigável ao líder do Cinema Novo, percepções que colocam diretores como Barreto e Khouri dentro de um escopo de renovação da linguagem do cinema e como diretriz a ser seguida que vão de encontro aos seus objetivos políticos para o cinema.

## **2.1 – Revisão Crítica do Cinema Brasileiro: um manifesto de um cineasta militante e seus contrapontos.**

Não é nosso objetivo realizar uma exegese minuciosa sobre *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, basta que consigamos captar o seu tom geral, focar em questões um tanto mais específicas que já foram relatadas acima e cruzar com análises de outras fontes que estabelecem, de alguma forma, relações ao que é tratado do livro. Em se tratando dos nuances gerais da obra, nada melhor do que focarmos agora na introdução, que é um pequeno texto, mas que onde já é traçada a rota discursiva e, utilizando o vocabulário de Koselleck, de qual espaço de experiência e horizonte de expectativa fala seu autor.

Em seus primeiros parágrafos, já existe a evidencia respectivamente das dificuldades de ser crítico e de ser realizador/cineasta no Brasil daquele período. Nos informa que a cultura cinematográfica brasileira é precária e marginal.<sup>125</sup> Não temos uma revista de importância informativa, crítica e teórica à moda da *Cahiers du Cinema* na França, temos uma bibliografia nacional e mesmo traduções sobre cinemas muito rarefeitas. A vida dos nossos críticos, neste contexto, é bastante complicada, inclusive com os baixos ganhos escrevendo em suplementos literários de jornais ou em algumas revistas de menor circulação, dinheiro que Glauber assegura ser insuficiente para pagar assinaturas de revistas como a própria *Cahiers du Cinéma* e outras

---

<sup>124</sup> Ibid p. 74

<sup>125</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 33.

a exemplo da *Teleciné e Films and Filming*.<sup>126</sup> Claro está, pelo que se vê, que o crítico precisa ser mais autônomo do que talvez desejasse e que a crítica no Brasil é um exercício diletante reflexo da cinefilia e acesso a algum veículo de comunicação. Há ainda um espaço para criticar parte dos críticos que se especializam em cinema americano “porque é mais fácil falar destes filmes sem maiores preocupações culturais”<sup>127</sup> ou os que se associam a algum estúdio utilizando-o para fazer corretagem publicitária com o seu jornal.<sup>128</sup>

Mais sofrida do que a vida dos críticos é a vida dos cineastas ou aspirantes a tal imersos num ambiente onde inexistente campo profissional, sem escolas teóricas e sem produções para manter-se sempre ativo.<sup>129</sup> Enfatiza os esburacados caminhos dos autores que são esmagados com facilidade pela indústria; “Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade – no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo”.<sup>130</sup> E neste embalo, há a eleição do maior inimigo do cinema no Brasil (na verdade é o maior inimigo de Glauber e seus pares) que é o cinema industrial brasileiro. Tem a missão o *autor* de cinema de vencer todos os ataques advindos da indústria e do que chama de mesquinha da crítica.

O andamento da introdução segue com a abordagem das questões referentes ao cinema de autor, tão caras ao Cinema Novo glauberiano, e enfatizando basicamente o cinema de vanguarda francês. A conclusão do texto é caracterizada pelo posicionamento do autor diante da complexidade histórico-social que abarcava também o cinema naqueles tempos; o cinema como integrante da superestrutura capitalista e Glauber se coloca como inimigo desta estrutura.<sup>131</sup> A sua ideia de autor é um combate constante aos tentáculos da estrutura burguesa do mundo que produz o cinema.

São inegáveis as dificuldades de realizar e viver profissionalmente do cinema no início dos anos 60, sobretudo se esse cinema tem intenções de desafiar uma ordem histórica hegemônica. No entanto, ao ler o início da *Revisão Crítica*, fica uma certa sensação de que existe uma capitalização das dificuldades para criar uma espécie de auto mitificação. A impressão que temos é que fazer cinema *inteligente, sensível e revolucionário* no Brasil é algo tão difícil que Glauber e os seus são pessoas dotadas de um intenso altruísmo intencionados em libertar o povo de sua própria exploração através da arte. Evidentemente que esta percepção

---

<sup>126</sup> Idem.

<sup>127</sup> Ibidem. p. 34

<sup>128</sup> Ibid.

<sup>129</sup> Ibid.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> Ibidem. p. 37



crítica que culmina na identificação deste altruísmo exacerbado não invalida as motivações políticas ou a própria obra como um todo, pelo contrário, é exatamente por ela ser motivada politicamente numa nova perspectiva de cinema nacional alinhada às ideias do cinema moderno vinculado à transformação social profunda que existe esse tom tão incisivo por parte de seu autor. Eventualmente que essa entonação discursiva traria consequências contrastantes diante da recepção do livro-manifesto

Uma outra contextualização da crítica nacional, no entanto compartilhando um horizonte de expectativa semelhante, situa-se nos escritos de Paulo Emílio Salles Gomes, crítico, ensaísta e ativista do cinema brasileiro, foi uma figura chave tanto na formação cinéfila de Glauber, como do próprio Cinema Novo posteriormente e, não há motivos para não explicitar, teve participação relevante no desenvolvimento do cinema brasileiro enquanto atuou neste meio.

Paulo Emílio durante muito tempo escreveu uma coluna sobre cinema no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. A coluna era realmente muito variada tocando vários temas concernentes ao cinema; numa olhada rápida, encontramos textos sobre cinema japonês, francês, espanhol, norte-americano, italiano, russo, textos sobre cineastas específicos como Buñuel, Welles, Renoir, Bergman, Rossellini, Eisenstein e questões sobre política cinematográfica nacional, caminhos para o cinema brasileiro, abordagens teóricas sobre a linguagem cinematográfica e, não menos importante, crítica de cinema.

O texto específico sobre crítica que nos ajuda numa contextualização alternativa a de Glauber foi publicado em Janeiro de 1960 e possui o título *Uma Nova Crítica?*<sup>132</sup> De saída, o autor afirma a dificuldade de se ter uma ideia geral sobre a crítica no Brasil pelo fato de elas serem muito regionalizadas basicamente porque estão presentes em periódicos de circulação regional. Apenas os jornais de ampla circulação podem quebrar fronteiras estaduais das críticas que publica, como o caso de Rio de Janeiro e São Paulo. No entanto, mesmo com toda essa dificuldade, Paulo Emílio demonstra conhecer um bom número críticos fora do eixo RJ/SP. Ele demonstra isso quando fala do trabalho de Walter da Silveira e Glauber na Bahia que estão ativos, mas que raramente chega algum material em São Paulo. Fala também de um crítico de Recife chamado Ewaldo Coutinho e Didonet de Porto Alegre, porém estes dois últimos ele não tem notícia.

Paulo Emílio, então, reconhece a impossibilidade de se traçar um panorama geral da crítica brasileira naquele momento por questões basicamente de circulação. Não está no texto,

---

<sup>132</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma Nova Crítica?** Suplemento Literário do Estado de São Paulo. São Paulo. 14/01/1960. Disponível no acervo da Hemoreteca Nacional.

mas cabe aqui a consideração de que São Paulo e Rio de Janeiro representam o sistema nervoso central da economia, política e de difusão e circulação cultural no país. Portanto, o que ocorre com o cinema é reflexo ou extensão do que já ocorria com outras dimensões da vida social brasileira. Não seria surpreendente que muitos críticos baianos, paranaenses, paraibanos ou paraenses conhecessem Paulo Emílio, Benedito Duarte ou Moniz Vianna e a as recíprocas não ocorressem. Paulo Emílio finaliza o texto falando de críticos mais jovens que, em sua visão, revelam potencial para o ofício como Gustavo Dahl (este será depois um cinemanovista muito próximo a Glauber), Jean-Claude Bernardet e José Lino Grunewald, todos do Rio ou São Paulo e que estarão presentes ao longo deste trabalho.

Diante do que foi exposto, podemos supor que Glauber provavelmente tinha acesso a alguns críticos baianos e os que escreviam em jornais de grande tiragem e circulação nacional, a exemplo do Estado de São Paulo. Paulo Emílio, em março de 1962, dedica uma coluna inteira de título *Perfis Bahianos* para falar do cinema na Bahia.<sup>133</sup> A coluna é basicamente dedicada a Glauber e Walter da Silveira, classificados como críticos de grande autoridade, inclusive destacando que tudo que envolve cinema em Salvador vincula-se a Walter de alguma forma desde quando criou o Clube de Cinema em 1952. Para Paulo Emílio, o cinema baiano é amplo e envolve simultaneamente cultura, crítica e produção cinematográfica. Aparentemente a Bahia com seu cineclubismo, crítica pujante e filmes de vanguarda condensa boa parte de uma *cultura cinematográfica* que o intelectual paulista aspirava.

Há na coluna um trecho dedicado exclusivamente a Glauber onde Paulo Emílio o cita como um discípulo de Walter da Silveira que, numa relação harmoniosa entre negação e criação, fez com que o jovem cineasta baiano fosse do cineclubismo para crítica e da crítica para a realização. Um cineclubismo tem como função formar um espectador e “Glauber Rocha nunca se sentiu como unidade de um público”. Paulo Emílio continua:

Conheço Glauber razoavelmente bem. Li com atenção alguma coisa do que escreveu em jornais e cartas e ouvi-o falar no debate sobre o cinema brasileiro na Bienal e conversei uma noite inteira com ele e com Paulo Cesar Saraceni no Vale dos Sapos. Nunca o vi na Bahia, mas precisei de duas estadas mais ou menos prolongadas em Salvador para compreender melhor tudo que Glauber significa. O fato dele não estar na capital baiana durante minhas permanências certamente facilitou a observação. Sua presença ansiosa, tensa, vulcânica, teria colorido fortemente tudo que vi e ouvi. A ausência permitiu um melhor reconhecimento das marcas da vitalidade e impaciência de Glauber em tudo que se pratica na Bahia, em cinema. **A cinematografia baiana anseia por uma ideologia e esta última tem sido fornecida de forma caótica e improvisada pelos talentos de Glauber Rocha. [...]**<sup>134</sup>

<sup>133</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Perfis Bahianos**. In Suplemento Literário do Estado de São Paulo. São Paulo. 24/03/1962.

<sup>134</sup> Idem. Grifo Nosso.

Nota-se que apesar da distância entre a Bahia e São Paulo, Glauber e Paulo Emílio tinham uma certa, mas não total, proximidade, inclusive de projetos para o cinema brasileiro. Realizar aqui um tratamento mais detalhista com relação a Paulo Emílio não é trivial e nem gratuito. O crítico de São Paulo, antes de ser um interlocutor de Glauber, fora uma leitura imprescindível para o cineasta como fica explícito numa carta enviada a Paulo Emílio. Datada de abril de 1961, Glauber se mostra um leitor de Paulo Emílio e admirado, após ler o texto *Artesão e Autores*, como o crítico conhece tão bem as pessoas. Glauber se refere à passagem no texto que trata do cineasta Trigueirinho Neto definido como um bom artesão, ou seja, grosso modo, um realizador que domina a técnica, mas que ainda falta ativar as qualidades de *autor* e, evidentemente, Glauber concorda inteiramente com Paulo Emílio.

Ademais, a carta segue com elogiosos comentários ao cinema baiano, algumas informações sobre *Barravento* e recomenda que Paulo Emílio fique atento à turma que é a melhor geração do cinema brasileiro; Paulo Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Gustavo Dahl, todos eles àquela altura participando de festivais na Europa.<sup>135</sup> Fica patente a intenção de Glauber de reforçar sua presença no cinema brasileiro para Paulo Emílio, se esforça para ser visto como alguém que tem a contribuir no debate sobre propostas para o cinema brasileiro. É nítido que o cineasta já figurava no radar de Paulo Emílio pela sua coluna já citada em que fala sobre a crítica em 1960 e que a sua importância para o crítico paulista só aumentou quando lemos o que ele diz sobre Glauber e a Bahia em 1962 no texto também citado acima. A carta, no limite, é uma propaganda que Glauber faz de si e dos seus e procura, em última instância, colar os horizontes de expectativas de Paulo Emílio para o cinema no seu próprio. É um esforço, por exemplo, que a historiografia dominante sobre o cineasta baiano sempre procura fazer embora, como veremos mais adiante, as concordâncias entre Glauber e Paulo Emílio nunca foram plenas. Há, inclusive, divergências consideráveis, embora não se possa considerar, do modo como entendemos neste trabalho, Paulo Emílio como uma figura dissonante ou antagonista a Glauber.

Paulo Emílio, como um relevante ativista cinematográfico que foi, tem peso no que se pode chamar de uma historiografia do cinema no Brasil de acordo com a perspectiva adotada por Julierme Moraes quando diferencia história e historiografia do cinema brasileiro. O autor afirma que a história do cinema brasileiro consiste em suas experiências ocorrida no transcorrer do tempo, já a historiografia são as narrativas que estão dispostas a interpretar o cinema brasileiro.<sup>136</sup> Paulo Emílio, então, assim como Glauber, é agente histórico e historiográfico do

<sup>135</sup> BENTES, Ivana. Op Cit. p. 145.

<sup>136</sup> MORAIS, Julierme. Op. Cit. p. 10

cinema nacional. Morais, em sua tese de doutoramento, estabelece um sistemático estudo da eficácia discursiva de Paulo Emílio nos campos culturais e acadêmicos do cinema brasileiro através de suas obras *Panorama do Cinema Brasileiro* e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*.

Segundo Morais, a questão do subdesenvolvimento na obra de Paulo Emílio é categoria histórica central para analisar o cinema brasileiro na medida que ele é o trânsito que relaciona o cinema com questões políticas e socioculturais.<sup>137</sup> O subdesenvolvimento, assim, é um estado, não uma passagem, para a sociedade brasileira e o cinema deverá buscar sua autonomia dentro deste estado. O autor explicita isto afirmando o alinhamento com pensadores dispostos a interpretar o Brasil como Caio Prado Junior e Celso Furtado. O pensamento de Furtado do subdesenvolvimento como um processo histórico autônomo coaduna com a percepção como estado do nosso cinema feita por Paulo Emílio.<sup>138</sup> Assimilar este alinhamento é necessário para entender o lugar político e histórico do crítico paulista na intelectualidade brasileira compreendendo sua inspiração marxista onde a economia interfere primordialmente nas relações socioculturais, o cinema no subdesenvolvimento parte inequivocamente desta visão de mundo.

Portanto, há uma marca indelével destas pessoas e pensamentos tanto em *Revisão Crítica* como em outros textos escritos por Glauber. O próprio diz que “Lendo Paulo Emílio Salles Gomes descobri as relações do Cinema com a Revolução e saquei o sentido dialético da expressão “Síntese das Artes”.<sup>139</sup> Há quem defenda, como Pedro Simonard, uma ancestralidade nacional e cinemanovista em Paulo Emílio por ele escrever sobre o cinema pautado na realidade cultura brasileira desde antes do Cinema Novo.<sup>140</sup> Há também quem afirme, e este é o caso de Frederico Lima, que Paulo Emílio e Glauber Rocha são responsáveis pela matriz de pensamento do cinema brasileiro moderno e tem a intenção de mostrar como, em sua perspectiva, isto elimina um cinema periférico ao cinemanovismo de se afirmar e aponta como o estabelecimento dessa ideia de cinema moderno é alimentada pela intelectualidade brasileira.<sup>141</sup>

Por tais questões que Glauber sempre se mostrou muito interessado em estabelecer um diálogo profundo mais com Paulo Emílio do que outros pensadores também importantes do

---

<sup>137</sup> Ibidem. p. 133.

<sup>138</sup> Ibidem. p. 138

<sup>139</sup> ROCHA, Glauber. **Gomes Salles Emílio Paulo**. In. \_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify. São Paulo. 2003. p. 319.

<sup>140</sup> SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro. Mauad X. 2006. p. 51.

<sup>141</sup> LIMA, Frederico Osanam de Amorim. **Uma Câmera na Mão e uma Ideia na Cabeça: Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno**. Curitiba. Editora Prismas. 2015.

cinema brasileiro, mas que, de alguma maneira, possuía pensamentos diferentes dos seus. A indagação que nos compete aqui é saber se a recíproca era verdadeira, ou seja, será que Paulo Emílio foi sempre esse parceiro de Glauber desde a primeira hora do cinemanovismo? Moraes nos responde categoricamente;

Em 1960, a *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, realizada em São Paulo, trouxe para o centro do debate o *Cinema Novo* com a exibição do curta *Aruanda* (1959, Linduarte Noronha). Automaticamente, Jean-Claude Bernardet e Gustavo Dahl, colunistas ao lado de Paulo Emílio no *Suplemento Literário* iniciaram uma campanha pró-*Cinema Novo* em seus artigos. **À revelia do que se esperava dele, Paulo Emílio acompanhou os debates sem se pronunciar enfaticamente em favor do movimento que surgia.** Isto pode ser notado em dois momentos posteriores. Primeiro, em correspondências entre ele e Glauber Rocha, em novembro do mesmo ano. Do set de filmagem de *Barravento* (1962), o cineasta lhe endereçou uma carta explicando o roteiro da película (ROCHA, 1997) [trata-se da carta citada nas páginas anteriores], **obtendo resposta curta, resumindo-se a algumas considerações acerca das personagens e ao incentivo a Glauber em sua empreitada** (ROCHA, 1997). E segundo, em artigo de Paulo Emílio um mês depois, no qual demonstrava suas impressões acerca do que significou a *Convenção*, revelando certa afeição com relação ao movimento que estava surgindo, **porém não deixando de destacar que o cinema fazia parte de um complexo que envolvia indústria e comércio** (SALLES GOMES, 1981, p. 305-308, vol. 2). Em vista disso, nota-se que ele ainda se manteve um pouco à margem da euforia em torno do *Cinema Novo*.<sup>142</sup>

O autor segue o mergulho no processo histórico e aponta a contradição no discurso de Glauber em *Revisão Crítica* quando o cineasta escreve sobre uma exibição do mesmo *Aruanda* em 1961 afirmando que o Cinema Novo, já naquela época, obteve apoio definitivo de Paulo Emílio.<sup>143</sup> O que Moraes evidencia é o Glauber arquiteto da memória histórica acerca do cinema moderno brasileiro em pleno funcionamento. Como foi possível perceber, Paulo Emílio jamais dera apoio definitivo ao Cinema Novo, antes o contrário, o apoio foi afirmado com ressalvas justamente num ponto crucial de discordância entre os dois; a questão da indústria em que Glauber propõe ruptura e que Paulo Emílio acredita que primeiro é preciso consolidar uma indústria cinematograficamente para posteriormente refiná-la em prol da qualidade artística. Estes são elementos importantes que boa parte da historiografia não comenta em busca da necessidade de juntar Glauber e Paulo Emílio como parceiros ideológicos desde sempre.

Peço desculpas ao leitor por fragmentar a análise, mas a complexidade da relação entre Glauber Rocha e Paulo Emílio voltará, junto à repercussão do lançamento de *Revisão do Cinema Brasileiro*, na seção seguinte deste trabalho em que me proponho a compreender os matizes da recepção do livro-manifesto de Glauber. No entanto, esta digressão sobre Glauber e Paulo Emílio serve para embasar que para dar conta de seus objetivos com a referida publicação,

<sup>142</sup> MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Historiador:** matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo. Pimenta Cultural. 2019. p. 156. Grifos meus.

<sup>143</sup> Ibidem. p. 157

era necessário que Glauber contasse com o apoio de Paulo Emílio, ainda que para isso fosse preciso remontar a memória histórica do cinema brasileiro. Desse modo, ele conseguia que um dos sujeitos mais importantes e influentes na cinematografia brasileira estivesse, pelo menos de acordo com o cineasta, em concordância consigo nas teses que levanta ao longo do manifesto.

E a primeira delas, quando entramos no espaço de experiência do Cinema Novo, é a convicção de que as experiências industriais do cinema brasileiro concentradas na Vera Cruz, Alberto Cavalcanti e Lima Barreto precisavam ser demolidas em prol de um verdadeiro cinema moderno no Brasil. Em se tratando da produção cinematográfica brasileira a partir de meados da década de 1950 – que é o momento que nos interessa para pensar os sujeitos que se põem em lado oposto do ponto de vista glauberiano causando dissonâncias e antagonismos ao cineasta – existe uma abordagem específica a dois agentes cinematográficos importantes neste período para o Brasil condensados por Glauber em uma coisa só, a saber; a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o cineasta Alberto Cavalcanti. Para assentar suas percepções que estão presentes desde meados dos anos 50 com seu projeto político-cinematográfico revelado na *Revisão Crítica*, Glauber elege estes dois agentes como uma experiência de cinema fracassada.

Glauber não se preocupa em contextualizar questões para o leitor. Pelo contrário, a escrita é para iniciados no campo cinematográfico. Desta forma, visualizando esta obra temporalmente de longe e a utilizando como fonte histórica, é desejável algum tratamento sobre as transformações históricas na sociedade brasileira do período relatado com a intenção de dar historicidade à Vera Cruz e suas estratégias de produção cinematográfica, que muito tem a ver com Cavalcanti.

O Brasil passa por relevantes mudanças no decorrer dos anos 1930, mas que acentuam-se sobretudo a partir da década posterior. Refiro-me a um processo de consolidação do capitalismo industrial no país já abordado no capítulo anterior, migrações cada vez mais potentes do campo para cidades culminando em centros mais urbanizados, modificações no mundo do trabalho e questões estruturais sobre trabalho e cidadania que interferem de forma consistente na cultura.<sup>144</sup> Renato Ortiz, por exemplo, acredita que este processo significa uma incipiente modernização do país.<sup>145</sup> De todo modo, podemos utilizar o termo modernização da sociedade brasileira que gera uma sociabilidade moderna nos moldes expostos por Mello e

---

<sup>144</sup> Para abordagens mais aprofundadas desta temática, consultar WEFFORT, Francisco C. **O populismo na política brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro. FGV Editora. 2005. FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: volume 4: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Entre outros.

<sup>145</sup> ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo. Brasiliense. 3ª Edição. 1991.

Novais para condensar todas estas características do Brasil pós 1930 levando sempre em consideração que o processo de modernização também traz consigo conflitos e contradições sociais inerentes ao capitalismo industrial com pretensões de tornar-se mais consolidado e hegemônico na sociedade brasileira.

Ao que toca o plano cultural, Ortiz analisa o surgimento da Vera Cruz como uma manifestação da burguesia na esfera cultural que compreende a arte – e nesse caso o cinema – como uma ação de uma classe rica para gerar ainda mais riqueza em meio a uma ebulição cultural não só em São Paulo, mas também no Rio de Janeiro. Segundo o autor, a Companhia é contemporânea à mudanças importantes em ambientes culturais como a criação da TV Tupi, TV Paulista, TV Record, introdução da fotonovela no Brasil, criação da primeira escola de propaganda (Casper Líbero), lançamento da Revista Manchete, entre outros acontecimentos.<sup>146</sup> Tudo isso ocorre entre o fim dos anos 1940 e os primeiros anos da década de 1950, todas como reflexos das transformações históricas ocorridas nos últimos 20 anos e muito afins com uma sociedade cada vez mais à moda da hegemonia de um capitalismo industrial urbano.

Outro elemento importante quando falamos da Vera Cruz consiste em identificar qual *modelo de negócio* está inserido o cinema da Companhia. Sobre isto, diz o autor:

A Vera Cruz é fruto do industrialismo da burguesia paulista, mas para expressar seu investimento numa nova indústria cultural e não numa cultura burguesa cuja referência seria a grande arte do século passado. O que empresários cinematográficos pretendiam era construir uma indústria cinematográfica brasileira **nos moldes do cinema americano**. O mito do cinema industrial repousava na ideia de grandes realizações, orçamentos maiores, estúdios modernos, tecnologia, equipes permanentes de técnicos, atores de primeira grandeza. **Para tanto ele toma como modelo as companhias americanas e não é por acaso que a Vera Cruz aspira ser uma espécie de *Hollywood* da periferia.**<sup>147</sup>

Seguindo os padrões do *American Way of Life* que o autor afirma ser uma novidade de um Brasil que cada vez mais cede espaço aos valores norte-americanos transmitidos pela publicidade, cinema e literatura somados a uma aproximação a *Hollywood* em detrimento dos europeus, Ortiz afirma que estava entres os objetivos da Companhia uma oposição à chanchada da Atlântida e a intenção de alcançar a classe média como público-alvo consumidor de seus filmes.

No vocabulário glauberiano e dos seus pares, esta inclinação americanófila do cinema brasileiro que tem na Vera Cruz seu maior exemplo está intimamente ligada às questões do colonialismo cultural que submete a cultura brasileira. Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão, ancorados nas percepções de Paulo Emílio sobre o colonialismo, afirmam que se

---

<sup>146</sup> Ibidem. p. 68.

<sup>147</sup> Ibidem. p. 70. Grifos meu.

instituiu o *modus operandis* que, para se fazer bons filmes aqui, o parâmetro e a referência primordial são os filmes estrangeiros e, como apenas imitamos um modelo, ele acaba sendo inferior ao original e desprovido de autenticidade.<sup>148</sup>

É com este repertório que Glauber realiza uma leitura da experiência da Vera Cruz entrelaçada com Alberto Cavalcanti, cineasta que já possuía uma vivência consolidada na cinematografia internacional (Inglaterra e França) atuando como roteirista, produtor e diretor entre 1920 e final da década de 1940. No início dos anos 1950 retorna ao Brasil e aceita o convite de Franco Zampari, fundador da Vera Cruz, para ser produtor geral do empreendimento. E é sobre esta fase – Cavalcanti na Vera Cruz – que Glauber se atém em seu livro, no entanto faz um breve comentário muito elogioso da carreira do cineasta, sobretudo sua fase britânica nos anos 40.<sup>149</sup>

Passado o breve momento elogioso, o restante do texto não economiza em críticas. Como Cavalcanti e Vera Cruz, para Glauber, são um agente único, ele não faz distinção entre os dois e afirma que a Companhia, diante de obras relevantes como *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, cresceu tanto que não conseguiu se sustentar uma vez que “o que controla uma indústria é planejamento, consciência e perspectivas culturais: na Vera Cruz havia burrice, auto suficiência e amadorismo.”<sup>150</sup> Glauber também critica duramente a gestão à *hollywoodiana* da empresa com seus altos salários, cenários suntuosos na medida que São Paulo, e não o Brasil, precisava ter sua *Hollywood*.<sup>151</sup>

Há comentários, todos negativos, de três filmes de Cavalcanti; *Mulher de Verdade*, *Simão, o Caolho* e *Canto do Mar*. De saída, Glauber não diz mais do que “péssima comédia” sobre *Mulher de Verdade* e que *Simão, o Caolho* é um filme injustamente esquecido. Dedicou mais tinta a *Canto do Mar*, um filme que toca o tema da imigração nordestina para o Sul em busca de supostas melhores condições de vida. O autor parece não se incomodar com o tema da obra, mas sim a forma como ela foi realizada, demonstra interesse em alguns planos do filme ao passo que se incomoda com a estrutura cenográfica que, a seu ver, a melhor abordagem estética seria uma “captação nua e crua da realidade”<sup>152</sup>, algo inspirado no Neorealismo italiano cunhado no pós II Guerra. Vejamos, então, que o antagonismo que Glauber direciona ao filme de Cavalcanti pesa bastante o fator da estética do cinema moderno. Assim, o tema não é o problema, mas sim o *como* esse tema é praticado. Critica também o roteiro “pela colaboração

<sup>148</sup> BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. Op Cit p.166-167.

<sup>149</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 71

<sup>150</sup> Ibidem. p. 72

<sup>151</sup> Ibidem.

<sup>152</sup> Ibidem. p. 73



raquítica de José Mauro Vasconcelos, paulista, com um suposto conhecimento do Nordeste.”<sup>153</sup> Aqui há a demonstração da mesma insatisfação quando ainda de seus 15 anos quando comentava do seu aborrecimento por *O Cangaceiro* elaborar uma visão do nordeste a partir de sul. Se alguém de fora do Nordeste, que não desfruta de suas melhores apreciações estéticas e políticas, realiza um filme sobre o Nordeste, é quase certo que Glauber iria criticar utilizando o argumento do desconhecimento regional pesando na falta de qualidade da obra.

Isto é mais ressaltado ainda quando finaliza sua crítica a *Canto do Mar* quando nitidamente percebemos que as etapas da experiência estética não se concretizaram em Glauber, principalmente *poesis* uma vez que aqui não há mínima identificação entre obra e leitor e tampouco o sentido transformativo que *katharsis*, por definição, provoca:

Cavalcanti, indisciplinadamente, [por não conhecer o Nordeste] encantou-se pelo exótico, e a luta de seu personagem – o rapaz que olha o mar e deseja partir para outros horizontes – **é romântica, abstrata e possuída, se bem dissecada, de um sentimento antinacionalista**. Encenado com atores – entre profissionais e populares – impôs no jovem Ruy Saraiva uma bonequice ridícula, que entrava em flagrante choque com a paisagem humana do Recife.<sup>154</sup>

Demarcando muito claramente os espaços – onde o eu é vanguardista revolucionário e o outro é arcaico reacionário – Glauber elabora sua *síntese* sobre Cavalcanti afirmando o mesmo como um cineasta do passado, e não do presente, pois só entende de estúdio e suas percepções e práticas da linguagem cinematográficas são datadas por serem tipicamente industriais lhe faltando traquejo de autor. Em outras palavras, quem não é adepto do molde estético *hollywoodiano* e não se encaixa nos moldes estéticos europeus (sobretudo o francês e o italiano) é um cineasta datado mesmo que possua valores a serem considerados, como é o caso de Cavalcanti.

Ao que concerne a Vera Cruz, há uma explícita irritação com relação à importação de cineastas e equipes de produção estrangeiras quando que aqui havia pessoas disponíveis para o trabalho, e que seriam mais competentes uma vez que a lógica vigente de produção era o melodrama industrial. Os brasileiros, então, estariam mais capazes para fazer isto por conhecerem de maneira mais qualificada a sociedade e a cultura do país. Também acha espaço para tecer mais uma crítica a Cavalcanti afirmando que ele deveria estabelecer como condição para ser produtor-geral da Companhia usar apenas diretores brasileiros.<sup>155</sup> Novamente, há uma chave de compreensão do que é cinema brasileiro moderno na crítica institucional à Vera Cruz. Se um dos temas por excelência da versão moderna do cinema aplicada à cinematografia

---

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibidem. p. 74. Grifo nosso

<sup>155</sup> Ibidem. p. 77.

brasileira precisava trazer as questões do Brasil, principalmente aquelas ligadas às ideias do nacional-popular, cineastas importados jamais poderiam realizar esse tipo de cinema pretendido por Glauber e pelo Cinema Novo aqui. O choque provocado com o cinema industrial brasileiro materializado na Vera Cruz é amplo e multifacetado indo de questões estéticas e construção da linguagem cinematográfica até o modelo de negócio de produção filmica da Companhia.

Ironicamente, Glauber afirma que o legado da Vera Cruz após sua falência em 1958 em dimensões de mentalidade foi “o pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil”<sup>156</sup> e em aspectos técnicos uma maquinaria inútil diante de realizadores que preferem câmara na mão, gravador portátil para som direto, ambiente natural de filmagem e atores sem maquiagens.<sup>157</sup> Em linhas gerais, o que fica da Vera Cruz, segundo o discurso do cineasta, é a ineficiência da indústria cinematográfica brasileira e alguns poucos filmes feitos por pessoas competentes, mas sem compromisso com o sentido do cinema que ele vislumbrava. Para afirmar sua ideologia político-cinematográfica, ele precisava destruir uma série de experiências que lhe soavam como percalços, e talvez a de maior importância, foi a Vera Cruz de modo que, para concretizar seus objetivos nos âmbitos políticos, estéticos e ideológicos, houvesse necessariamente uma abordagem tão hostil a empresa justamente para materializar a lógica do eu novo e revolucionário e do anterior velho e datado, obsoleto.

Descolando um pouco da Vera Cruz, mas sem deixar de citá-la, Glauber muda um pouco de foco em seus alvos e passa a falar sobre Lima Barreto dedicando um capítulo para ele. Inicialmente há a intenção de traçar uma personalidade caótica e arrogante do cineasta. Glauber o considerava alguém talentoso, mas ao mesmo tempo confuso, contraditório e relata encontros que tivera com ele onde ficava evidente que o sucesso de *O Cangaceiro* o auto mistificara uma vez que o cineasta de modo arrogante criticava nomes como Balzac e Welles e dizia ser maior que Chaplin.<sup>158</sup>

Para reforçar esta argumentação, comenta sobre dois específicos encontros com Barreto, um em 1959 no bar do Museu de Arte de São Paulo quando da realização de *A Primeira Missa* afirmando que o filme iria render muito bem e daí ele poderia fazer *A Retirada de Laguna*, que seria maior que *Ben-Hur*.<sup>159</sup> O segundo encontro foi no bar do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro após o fracasso de *A Primeira Missa* em Cannes e o prejuízo econômico que o filme

---

<sup>156</sup> Ibidem. p. 83

<sup>157</sup> Idem.

<sup>158</sup> Ibidem. p. 86

<sup>159</sup> Ibidem. p. 87

causara relatando um Lima Barreto falastrão que se auto declara gênio comparando-se a Michelangelo, Shakespeare, Da vinci, etc.<sup>160</sup>

Em linhas gerais, o perfil da personalidade de Barreto construído na obra é de alguém que poderia despontar como um grande artista brasileiro, mas que se perdeu no caminho tornando-se decadente e, por vezes, inconveniente nos ambientes em que frequentava. Alguém cujo repertório cultural e identidade são fragmentados de modo que jamais se encontrem os fragmentos para formarem um projeto artístico consolidado. Glauber o define como “um nacionalista sensual caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os Sertões*”<sup>161</sup>. Alguém que

Ideologicamente é místico, espiritualista, ateu, católico, patriota e reacionário, progressista e desenvolvimentista, nem direita nem esquerda, mas também sem coragem e o talento de Buñuel para se declarar anarquista. **Um acontecimento brasileiro, um complexo equívoco transformado em mártir ou herói como Tiradentes.**<sup>162</sup>

Evidentemente que é impossível entender exatamente o que Glauber quer dizer com tanta adjetivação sobre Lima Barreto, mas podemos ter uma ideia de que, para o autor da *Revisão Crítica*, o cineasta queria ser muito e acabou sendo quase nada e isto mostra como Glauber pode ser cruel com os que, de alguma forma, não estão afinados com seu horizonte de expectativa, seja em âmbito estético ou ideológico. Neste sentido que analisaremos a forma que é criticado *O Cangaceiro*, o filme mais importante de Lima Barreto e alvo a ser desconstruído por um Glauber ávido por *tomar seu lugar com Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Ademais, para a memória histórica pretendida pela *Revisão Crítica*, o lugar de Lima Barreto não poderia ser outro que não alguém incapaz de realizar cinema *de verdade* no Brasil.

Como já vimos, Glauber nunca foi um defensor de *O Cangaceiro*, nem mesmo nos seus tempos de colunista radiofônico na adolescência em Salvador quando já criticava o filme por reforçar estereótipos hegemônicos e preconceituosos sobre o cangaço e o Nordeste. Entretanto, o seu texto sobre tal obra na *Revisão Crítica* consegue ser mais devastador do que nunca e possivelmente sabemos o porquê: Glauber já vinha trabalhando, mesmo antes de lançar *Barravento* em 1962, num roteiro chamado *A Ira de Deus* que depois se converteria em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, um filme de mesmo tema, mas que é ideologicamente oposto ao de Lima Barreto<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Ibidem.

<sup>161</sup> Ibidem.

<sup>162</sup> Ibidem. Grifo meu.

<sup>163</sup> Para uma abordagem das transformações que a *Ira de Deus* até tornar-se *Deus e o Diabo*, recomendo a leitura de MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo. Anablume. FAPESP. Salvador. Fundação Gregório de Matos. UFBA. 2005.

Os temas do sertão, Nordeste e cangaço já eram dominantes no texto de forma que ele sentia a necessidade de ir ao encontro da obra que tinha o poder de fala sobre o cangaço e Nordeste no Brasil naquele momento, que era o filme de Lima Barreto.<sup>164</sup> Portanto, mais do que discordâncias estéticas, narrativas e genericamente políticas, a crítica de Glauber a *O Cangaceiro* atravessa seus projetos pessoais de auto afirmação política e cinematográfica especificamente de seu próprio filme sobre os mesmos temas. Criticar *O Cangaceiro* naquela altura era, conseqüentemente, enaltecer *Deus e o Diabo* ao mesmo tempo que preparava o leitor para o que viria a ser seu próximo filme, ainda que não falasse sobre ele, a demarcação de espaço inicia-se no discurso escrito antes mesmo do discurso audiovisual.

De saída, o texto dispara que o filme cria um drama psicologicamente primário de modo a construir um cangaço superficial visto por quem não tem sensibilidade com o Nordeste ocultando-o como um fenômeno místico e anárquico oriundo de um sistema latifundiário extremamente violento. O cangaço, então, está a serviço de uma ideologia feudal onde o cangaceiro é o que é porque é ruim, porque matou um homem. Um drama fatalista e maniqueísta que fez sucesso com a burguesia e os *analfabetos públicos* educados pela mitologia do *western*.<sup>165</sup> Glauber estabelece dois pontos com suas percepções; de que o cangaço *real* ainda não deu as caras no cinema brasileiro (e só dará, para ele, em *Deus e o Diabo*) e determina, para além do já falado combate ao *modus operandis* de Lima Barreto com seu filme, uma insatisfação com o público adestrado numa lógica estética precária incapaz de compreender de maneira qualificada o que assiste.

Vejamos a conclusão de Glauber sobre *O Cangaceiro*:

Sendo um produto industrial, fundado sobre uma ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista, *O Cangaceiro* é um filme negativo para o cinema brasileiro, assim como toda a obra de Lima Barreto. Se nos considerarmos um povo já livre do complexo colonial, vejamos que uma habilidade técnica [...] não pode ser o suporte de uma expressão como o cinema. E quando esta técnica está a serviço de ideias que atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro – **é bom que se destrua esta técnica que, por suas implicações convencionais, só pode mesmo prestar serviços à regimes totalitários.**<sup>166</sup>

O que podemos concluir, iluminados pela estética da recepção, através da análise do que Glauber diz sobre Vera Cruz, Cavalcanti e Lima Barreto por meio de crítica de alguns de seus filmes é que a experiência estética que estes lhe trazem entram em total choque com seu horizonte de expectativas, seja ele artístico ou sociopolítico. Escrever contra eles e a favor de

<sup>164</sup> Objetivando compreender esteticamente os contrapontos de linguagem cinematográfica entre *O Cangaceiro* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, recomendo a leitura de XAVIER, Ismail. **Sertão-Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome**. São Paulo. Cosac Naify. 2007.

<sup>165</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 92.

<sup>166</sup> Ibidem. p. 96. Grifo meu.

outros (principalmente de si mesmo) revela que Glauber quer construir uma nova experiência estética em que a *katharsis* do prazer estético seja dominante na recepção a ponto de transformar a visão de mundo do espectador. Para fazer isto, Glauber tenta desconstruir completamente estes três agentes (Vera Cruz, Cavalcanti e Barreto) do cinema brasileiro, enquanto outros – talvez por ele perceber algum *futuro* no cinemanovismo – não são tão maltratados como veremos mais adiante. Por enquanto, o momento agora é de trazer contrapontos à percepção de Glauber sobre os três elementos que ele desconstrói com tanta disposição, e a melhor forma de fazer isso é partindo de outros críticos escrevendo sobre estes mesmos três elementos.

Ao analisar os discursos de Glauber sobre as obras, iniciativas cinematográficas ou cineastas pelos olhos dos fundamentos da experiência estética, percebe-se que nenhum dos três elementos básicos identificam-se ou atingem seu objetivo. Não há a menor identificação do leitor com a obra fazendo com que a *poesis* não exista, do ponto de vista da comunicação via linguagem concentrado na *aisthesis* que pode fazer com que o receptor se aproxime esteticamente da obra também é falha e tampouco há transformação na visão de mundo do espectador pelo processo de *katharsis*. Este é resultado visível diante das aspirações no campo cinematográfico de se afirmar como o novo e o moderno em detrimento do atrasado e reacionário e pelos fatos dos filmes e percepções de mundo abordadas entrarem em franco conflito com o frescor da militância de esquerda de Glauber.

Comecei este texto explicitando que o seu objeto central está no enfoque do que pode ser considerado pedras no sapato do discurso a prática de cinema exercidos por Glauber Rocha, tanto sobre matérias gerais sociais e cinematográficas, quanto na especificidade destes dois aspectos em relação a sua idealização de cinemanovismo. Glauber, no limite, sempre escreveu, filmou e falou em busca de construir uma hegemonia no sentido de capilarizar em práticas concretas uma certa visão de mundo e para fazer isto – inclusive se afirmando como novo, moderno – era preciso atacar e desconstruir o que já estava estabelecido antes de sua chegada. Neste sentido, contrapartidas às tônicas discursivas glauberianas mostram como se organizava o pensamento de algumas pessoas importantes no campo da crítica cinematográfica nacional que não irão aderir – pelo menos integralmente – ao pacote artístico e ideológico do cinemanovismo encabeçado por Glauber Rocha.

Cronologicamente estas abordagens nesse momento quase sempre não são contrapartidas diretas a Glauber, mas sim o oposto. Na verdade, é o cineasta baiano que se propõe a ser contraponto e pedra no sapato do que estava posto e, a depender da situação, razoavelmente consolidado. O que explica a lógica deste texto não ser igual a cronológica passa pelas questões relativas à construção e consolidação do discurso do vencedor trabalhadas por

Vesentini e já faladas aqui anteriormente. Olhando décadas após este processo, podemos concluir que o referido pacote artístico e ideológico cujo Glauber é o principal líder tornou-se hegemônico ao que tange a historiografia do cinema brasileiro que, via de regra, quando fala seja de Glauber ou do Cinema Novo, não apresenta sujeitos ou iniciativas inseridas no processo de maneiras dissonantes ou as vezes até antagônicas a si. Ou seja, a forma como a historiografia do cinema brasileiro opera com relação a este tema permite que façamos uma inversão desobedecendo à cronologia dos acontecimentos. Deste modo, por esforço retórico, narrativo e considerando o discurso do vencedor consolidado a posteriori do processo, um trabalho que tenha a preocupação de mostrar os diálogos e relações nem sempre amistosos de Glauber e seus críticos tenha nestes últimos a figura de contrapontos ou mesmo pedras no sapato do glauberianismo. De maneira sintética, podemos concluir – considerando as complexidades do processo histórico e como a historiografia se apropria dele – que o que era inicialmente vidraça tornou-se pedra e vice-versa, sendo que fazer esta inversão ilumina melhor os objetivos deste texto.

Uma vez expostos os motivos dos sujeitos discordantes de Glauber serem vistos como contraponto neste trabalho mesmo que na lógica cronológica do processo histórico Glauber que era contraponto a eles, podemos trabalhar – começando nosso *bate-bola* de contrapontos às percepções da *Revisão Crítica* – com as pessoas que assumirão este posto aqui. Serão trazidos à baila ao longo das seções de contraponto basicamente três nomes de reconhecido peso no cinema brasileiro dos anos 1950 e 1960 que se destacam quando falamos de dissonância e antagonismo ao cineasta baiano não só pelo que disse em seu manifesto, mas aos seus próprios filmes ao longo da década de 1960. São eles Antonio Moniz Vianna, Ely Azeredo e Benedito Junqueira Duarte. Começaremos pelo último, já citado neste texto.

Duarte atuou em diversas dimensões do mundo cinematográfico; escreveu críticas no Estado de São Paulo, Folha de São Paulo e na Revista Anhembi, produziu inúmeros documentários afins com o cinema-científico<sup>167</sup>, sua esposa Ruth Duarte relata que ele participava de atividades cine-clubistas e, ao lado de Paulo Emílio, foi responsável pela implantação da Cinemateca em São Paulo.<sup>168</sup> Para além de toda atividade cinematográfica, também trabalhou com fotografia e com escrita memorialística.

---

<sup>167</sup> Um estilo de cinema íntimo à pesquisas científicas. Duarte destacou-se na produção de filmes relacionados à medicina e suas práticas cirúrgicas.

<sup>168</sup> DUARTE, Ruth. **Memórias**. In. MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009. p. 12

Em um texto publicado por Paulo Emílio na Gazeta de São Paulo em 1968 há o relato sobre Ditão (como carinhosamente chama Duarte), que é um amigo e amigo da Cinemateca. Comenta sobre uma sessão solene convocada pela Faculdade de Medicina em que o amigo recebera alguns prêmios internacionais que havia vencido em decorrência de seu cinema-científico. Paulo Emílio analisa o discurso de Duarte nesta cerimônia afirmando que a primeira parte foi ótima na medida que o valoroso amigo “indicou de forma impecável o que significa para um país como o Brasil o filme a serviço da ciência e da técnica além de denunciar lucidamente a falta de amparo a esses empreendimentos.”<sup>169</sup>

Paulo Emílio, no entanto, escandaliza-se com a parte final do discurso que consistiu numa definição ideológica de modo que pôde constatar, com o espanto de sempre, o quanto Benedito era conservador. Não há explicações sobre o que foi falado nesta segunda parte do discurso, mas tal constatação àquela altura não era nenhuma novidade para alguém que – como Paulo Emílio – se posicionava num espectro ideológico mais à esquerda e estendia isto para o âmbito do cinema. A questão aqui é reconhecer mais explicitamente as demarcações de espaços numa, se é que podemos dizer assim, ideologia do cinema brasileiro. Se Glauber, Paulo Emílio e outros posicionavam-se num lado *progressista* de esquerda da coisa, Benedito Junqueira Duarte estava no lado diametralmente oposto de modo que a percepção destes espaços. Ainda antes de Glauber se afirmar como força cinematográfica potente, constitui-se como valioso para compreender de maneira mais qualificada os futuros embates entre força cinematográficas opostas refletidas em projetos políticos e culturais de cada um, mais especificamente os de Glauber e os que se opõem a ele política, ideológica e cinematograficamente.

De modo geral, Luiz Antônio Macedo, que é organizador de uma publicação compiladora de críticas escritas por Duarte, afirma que o mesmo, como crítico, escreveu de 1946 até 1950 no *Estadão*, de 1956 a 1965 na *Folha* e mensalmente entre 1950 e 1962 na *Revista Anhembi*. Era alguém que, nos seus textos, demonstrava que prezava pelo domínio da técnica cinematográfica, precisão na linguagem destacando aspectos humanos e sociais encontrados nas obras, que esperava serem concisas e claras.<sup>170</sup>

Macedo também destaca o desgosto que Benedito sentiu ao ler *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, sobretudo seu incômodo com o fato de Glauber atacar ferozmente o cinema paulista na obra. E este aparentemente é o maior conflito do crítico com o cineasta baiano.

<sup>169</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Será o Benedito**. In. MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009. p. 14

<sup>170</sup> MACEDO, Luiz Antônio Souza Lima. **Paixão, Polêmica e Generosidade**. In. MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009. p. 26.

Continha no discurso de Glauber, principalmente nos primórdios do Cinema Novo onde ainda buscava um lugar ao sol na cinematografia brasileira, um ataque muito grande ao cinema paulista que representava uma espécie de *establishment* do cinema brasileiro e, em menor medida, às chanchadas cariocas. Não são aleatórios os desacatos proferidos às iniciativas paulistas. Duarte, como alguém que respira o estado de São Paulo e acredita em suas propostas culturais, sente-se atacado também por Glauber, o que deságua naquele texto publicado sobre *Revisão Crítica* já citado aqui.

Outro ponto que servirá para nós no sentido de tencionar as questões motoras da tese é o fato de Benedito não gostar do Cinema Novo, inclusive criticando filmes que Glauber considera percussores no movimento como *Garrincha, a alegria do povo* dirigido por Joaquim Pedro de Andrade em 1962. A indisposição ao Glauber intérprete do cinema brasileiro e ao movimento que durante muito tempo fora elemento central em sua vida são aspectos muito importantes para analisarmos as dissonâncias estético-políticas de BJD em relação ao discurso glauberiano, que só tendem a crescer com o passar dos anos e a afirmação de Glauber e o Cinema Novo como experiências robustas no cinema brasileiro.

Ainda que as relações se acirrem mais no futuro, conseguimos encontrar ainda nos textos de Benedito Duarte sobre a Vera Cruz e os filmes de Alberto Cavalcanti muitos pontos que Glauber iria contrapor no futuro. Bernardet e Galvão, ao analisarem Duarte nas questões que envolvem o nacional-popular no cinema brasileiro, afirmam que o crítico, de modo geral, defendia a Vera Cruz principalmente na época de Cavalcanti e que acreditava num projeto que abria uma nova era no cinema brasileiro, entretanto, eram comuns suas críticas relacionadas a aspectos técnicos da obra.<sup>171</sup> Isto acontece quando ele analisa *Angela*, filme de 1951 dirigido por Tom Payne:

Os roteiros das fitas da Vera Cruz são todos medíocres. **Não que as histórias não prestem. Pelo contrário. Algumas delas adaptar-se-iam maravilhosamente à linguagem cinematográfica.** Acontece, porém, que o processo de transposição é sempre mal-feito, defeituosa a tradução de palavras em imagens.<sup>172</sup>

Podemos perceber que, como dissera Macedo, Duarte era um crítico extremamente apegado ao domínio da técnica e à precisão da linguagem. No caso de *Angela*, a transformação do argumento da história em filme é, para o autor, desastrosa. Como apontam Bernardet e Galvão, o problema representacional do povo pela Vera Cruz não é ideológico, o próprio crítico admite que as histórias são boas, mas sim técnico na medida que estas histórias não se

<sup>171</sup> BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. Op Cit. p. 99

<sup>172</sup> Revista Anhembi, 12/53 *apud* BERNARDET e GALVÃO. Op Cit. p. 100. Grifo meu.



convertem em bons filmes pela incompetência técnica.<sup>173</sup> Assim, mesmo havendo severa críticas às produções da Vera Cruz (coisa que Glauber também faz), há uma grande diferença entre os dois; para Glauber, além dos problemas técnicos e de propor um cinema defasado e anacrônico, a noção essencial de povo e de Brasil da Companhia eram colonizadas e/ou importadas, apenas imitadoras de um modelo baseado no cinema *hollywoodiano*. Glauber discordava na essência e na técnica enquanto Benedito era indisposto à técnica e entusiasta da essência e *modus operandis* da Vera Cruz.

Entretanto, em se tratando de Benedito Duarte lendo os filmes da Vera Cruz, há uma exceção que foge à regra da boa história associada à má composição técnica; estamos falando de *Canto do Mar* de Alberto Cavalcanti, filme cuja realização é detestada por Glauber. No entanto, vejamos o que BJD diz sobre este filme:

A Paisagem é a do Nordeste, a fala é a da região, os usos, as superstições, os costumes, as crenças, as tradições, as folganças, as amarguras, são todos de lá, vistos, ouvidos e sofridos através de uma câmara postada lá mesmo, onde a ação se desenvolvia [...] a **honestidade e a sua [de Cavalcanti] coragem de expô-las à vista, nem sempre benevolente e compreensiva de um público díspar e cheio de preconceitos – o do norte, por uma questão talvez de orgulho regionalista, e o do sul, já de si tão imbuído da ufanía nacionalista, que há tanto tempo vem anestesiando a nossa capacidade de ver e sentir a realidade brasileira, tal qual ela é.**<sup>174</sup>

Onde Benedito enxerga autenticidade e coragem, Glauber enxerga artificialidade e se mostra profundamente irritado com a confecção de um Nordeste feito por quem não é de lá desaguando suas representações no exótico feitas, a seu ver, de maneira inadequada, pois não utiliza as ferramentas neorrealistas de linguagem. BJD, ao ler o que o cineasta baiano escreve sobre *Canto do Mar* na *Revisão Crítica*, deve tê-lo enxergado como o hipotético espectador orgulhoso regionalista e preconceituoso quando o outro (que não é nordestino) representa de alguma forma o Nordeste. Novamente, as visões de mundo destes dois importantes atores do cinema brasileiro estão em franco conflito antes mesmo que Glauber se consolide na realização cinematográfica. A dissonância/antagonismo em relação a Duarte, como se percebe, ultrapassa os limites do cinema brasileiro moderno e se estabelece em aspectos ontológicos mais *profundos* que dizem respeito à identidade regional, tão cara a Glauber. Se há uma espécie de tipo ideal que materialize um antagonista contra quem Glauber escreve, certamente é alguém que pense o cinema como Benedito Junqueira Duarte, sujeito que raramente é lembrado quando o assunto é sobre Glauber Rocha e o Cinema Novo.

Um outro personagem relevante na crítica brasileira que se torna gradativamente dissonante até chegar ao pleno antagonismo ao projeto político, ideológico e cinematográfico

---

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Revista Anhembi. 12/53 *apud* BERNARDET e GALVÃO. Op. Cit. p. 100. Grifo meu.

de Glauber Rocha é o baiano, porém radicado no Rio de Janeiro, Antônio Moniz Vianna. O jornalista e escritor Ruy Castro figura como organizador de uma coletânea de críticas de Moniz Vianna e nos conta que em 1968 Glauber estava possesso com o referido crítico por ter demolido *Garota de Ipanema* de Leon Hirszman e cometer, na visão do cineasta baiano, uma injustiça ao Cinema Novo. Castro, em tom sarcástico, comemora que a ira de Glauber não se materializou em violência física contra Moniz Vianna.<sup>175</sup>

Entretanto, os embates entre os dois já ocorriam há tempos. Alguns anos antes, em 1964, quando do lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Castro afirma que Glauber estava ansioso para saber o que Moniz Vianna acharia de seu mais novo filme; “será que ele vai gostar?” perguntava ao cineasta e crítico Paulo Perdigão. Era importante para Glauber, segundo Castro, que Moniz gostasse da obra, pois era “o maior crítico brasileiro”.<sup>176</sup> De fato, Moniz gostou do filme, mas o classificou como o segundo melhor filme brasileiro atrás apenas de *O Cangaceiro*. É um exercício intrigante imaginar a reação de Glauber ao ler a crítica na medida que *Deus e o Diabo* tem o papel, entre outras coisas, de desbancar *O Cangaceiro* como filme referência na temática, ressignificá-la com outros tons ideológicos e estéticos e o *maior crítico brasileiro* não compra esta ideia. Talvez, para Glauber, seu filme poderia ser pior que muitos outros, mas certamente não inferior ao de Lima Barreto. Falar sobre isto agora é uma demonstração, apenas em tons de apresentação, que os embates entre Glauber e Moniz Vianna serão uma presença marcante na vida profissional destes dois sujeitos

Moniz Vianna começa a escrever críticas de cinema no *Correio da Manhã*, jornal de ampla circulação e grande números de leitores no Rio de Janeiro, em 1946. Castro também põe este crítico num patamar diferenciado em relação a outros críticos contemporâneos (referindo-se aos anos 1940) e mesmo os leitores, ambos muito mais próximos de descrições cosméticas de personagens do que da complexidade do roteiro, como fazia Moniz Vianna de modo a colocá-lo num patamar de igualdade com qualquer grande crítico estrangeiro.<sup>177</sup> Ele afirma também que, por estas características, Moniz Vianna se torna referência de uma leva de críticos que surgiriam pouco tempo depois com abordagens também mais analíticas e atentas à linguagem fílmica como Rubem Biáfora, Alex Viany, Salvyano Cavalcanti de Paiva, Paulo Emílio, Ely Azeredo, entre outros.

---

<sup>175</sup> CASTRO, Ruy. (org.) **Um Filme por Dia**: crítica de choque. (1946-73). São Paulo. Companhia das Letras. 2004. p. 11

<sup>176</sup> Idem.

<sup>177</sup> Ibidem. p. 15-16.

O próprio Paulo Emílio dedica razoável quantidade de tinta a Moniz Vianna em sua coluna no *Estadão*. Já em dezembro de 1958, ao comentar sobre iniciativas de políticas públicas para o cinema, revela a importância de AMV quando da realização de encontros no Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro sobre conservação de filmes.<sup>178</sup> Os dois possuíam considerável interlocução, já que eram ambos críticos e conservadores das cinematecas onde viviam, sendo que Moniz também era responsável por atividades de cinema do Museu de Arte Moderna.

Em outubro de 1960, Paulo Emílio dedica uma coluna inteira somente para falar de Moniz Vianna elogiando o trabalho do crítico como organizador do Festival de Cinema Italiano no RJ. Afirma também que seu interesse pelo passado do cinema é um dos acontecimentos mais importantes no movimento da cultura cinematográfica no Brasil nos últimos anos e ressalta a necessidade de haver uma junção de interesse do estudo da História do cinema e a militância preocupada com a atualidade cinematográfica.<sup>179</sup> Ademais, elogia o trabalho do crítico feito no evento de cinema italiano que organizou no Rio de Janeiro e afirma que ele é o crítico de maior audiência no Brasil naquele momento, o que demonstra sua importância no campo cinematográfico.

Moniz detestava a *Nouvelle Vague*, sobretudo Godard, o que certamente implicaria em problemas com Glauber. Não gostava das chanchadas e nem da maioria dos melodramas da Vera Cruz, e nisto coaduna com parte da tese glauberiana sobre o cinema nacional. No entanto, como diz Castro, discorda do Cinema Novo por considerá-lo uma cópia da *Nouvelle Vague*.<sup>180</sup> Sua relação com Glauber atende às questões das complexas sociabilidades do cinema brasileiro que há momentos de brigas e reconciliações, porém, geralmente, nunca foi um apreciador do projeto estético/político da obra de Glauber. Ele diz também que a esquerda, dominante no cinemanovismo, não gostava de AMV e que isto se acirra quando o crítico torna-se diretor do Instituto Nacional de Cinema após o golpe de 1964.<sup>181</sup>

Tudo isto nos leva a pensar que Moniz Vianna fora uma figura essencial na crítica num modelo de discordância ao que pensava Glauber Rocha e que depois se converteu, somado à outras contribuições, na matriz interpretativa da historiografia do cinema brasileiro. Nos anos 1950, os embates diretos entre os dois são raros, talvez nem existam, entretanto, o que se pode

---

<sup>178</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cultura e Custo**. São Paulo. Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. 06/12/1958. 1958.

<sup>179</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Contribuição de Moniz Vianna**. São Paulo. Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. 22/10/1960. 1960.

<sup>180</sup> CASTRO, Ruy. Op Cit. p. 21.

<sup>181</sup> Ibidem. p. 22.

verificar são formas divergentes de ler a realidade através de comentários críticos sobre filmes. Algumas obras neste contexto são chaves para compreendermos tal questão e, em se tratando do processo Vera Cruz/Lima Barreto que Glauber aborda na *Revisão Crítica*, e a mais estratégica para isto é *O Cangaceiro*.

Sendo assim, em abril de 1953, Vianna publica sua crítica ao filme de Lima Barreto e é notável o quanto ele está positivamente impactado; de saída, já começa afirmando que *O Cangaceiro* inaugura uma nova fase no cinema brasileiro e um dos filmes mais importantes da América Latina que é reflexo do amadurecimento de seu realizador e que a obra tem competência para competir com as melhores fitas internacionais.<sup>182</sup> Nem toda a crítica é consagradora, há um momento onde Vianna critica negativamente alguns elementos do ritmo narrativo da obra, mas o que dá o tom do seu texto é, de fato, a celebração do filme na medida que afirma que uma grande qualidade da obra situa-se na

Apreciável reconstituição que Lima Barreto faz em Vargem Grande (São Paulo) do ambiente do cangaço nordestino – que pode diminuir o valor rigorosamente “documentário” do filme, mas vale como uma demonstração de rara e inequívoca capacidade de recriar uma atmosfera que se observa somente nos centros cinematográficos mais adiantados (na América, por exemplo, a maioria dos *westerns* é filmada no *Utah*, embora a ação desenvolva, muitas vezes, no Arizona, no Novo México ou em Wyoming).<sup>183</sup>

A incompatibilidade entre Moniz e Glauber é tamanha que praticamente tudo que o primeiro elogia e vê como algo incrivelmente bom na obra, o segundo desconstrói usando o argumento para atacar a sua essencialidade, como é o caso da questão do sertão nordestino representado no interior de São Paulo por quem não é nordestino e a questão das tautologias para o cangaço construído por Lima Barreto numa lógica maniqueísta de narrativa. Em se tratando de estética da recepção, enquanto os fundamentos da experiência estética conseguem criar uma comunicação potente e eficaz para AMV, ela é, por outro lado, totalmente ineficaz para Glauber.

Evidentemente que temos que considerar as intencionalidades políticas no âmbito cinematográfico da *Revisão Crítica* (que foi escrita quase 10 anos após a crítica de Moniz), mas o que está no livro – exatamente pelo contexto de surgimento e rápida expansão do cinemanovismo – acaba sendo uma concentração um tanto mais calorosa dos pensamentos de Glauber ainda que todos eles sempre tenham estado em essência e germe desde muitos anos antes da escrita do seu livro-manifesto. Ao longo da década de 1960 – digamos que um

---

<sup>182</sup> Moniz Vianna tem razão em se tratando da comparação qualitativa do filme em relação a outros filmes de ponta estrangeiros, haja vista *O Cangaceiro* venceu o prêmio de Melhor Filme de Aventura em *Cannes* naquele ano.

<sup>183</sup> VIANNA, Moniz. **O Cangaceiro**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 12/04/1953. 1953

momento extremamente quente para Glauber e o cinema brasileiro – haverá uma série de embates entre ele e Moniz Vianna, que já era uma figura respeitável no cinema brasileiro desde, pelo menos, a década anterior. Ainda com esta importância toda – reconhecida, como vimos, por *papas* do glauberianismo e do cinemanovismo acadêmico, o nome de Moniz é muito rarefeito nos estudos destas temáticas, talvez pelos embates e por ser um notório contraponto, que ele se torna um personagem importante desta tese que se esforça para voltar ao processo, ou seja, para antes do fato cristalizado pelo discurso/memória dos *vencedores*.

Já falamos que a forma que Moniz Vianna atuou na crítica de cinema a partir de meados da década de 1940 injetou combustível numa geração de críticos mais atentos à linguagem e história do cinema. Um desses que, de alguma forma, inspiraram-se nele, foi Ely Azeredo e o próprio reconhece este fato afirmando que “os textos intensamente jornalísticos de Moniz Vianna, com surpreendente carga de informação, promoveram um *boom*, com ecos pelo país. Inúmeros jornais se apressaram a contratar (ou inventar) críticos.”<sup>184</sup> Azeredo, o primeiro a utilizar a expressão ‘Cinema Novo’ para definir alguns jovens cineastas fazendo filmes independentes com tonalidades originais para o Brasil naquele momento, entrará em forte rota de colisão com Glauber e o cinemanovismo principalmente ao longo da década de 1960. Nossa intenção agora é demonstrar que os conflitos francos que viriam a ser nessa década já estavam germinados ainda na década anterior, inclusive menos do ponto de vista estético e artístico e mais por questões políticas e ideológicas ao que tangem os elementos construtores do cinema brasileiro moderno. Entretanto, é importante salientar que, diferentemente dos outros dois críticos divergentes ao glauberianismo apresentados, Azeredo mantém uma aproximação amistosa com o Cinema Novo (e com Glauber) nos primeiros anos do movimento até os primeiros anos da década de 1960 e isto ficará evidente em momento oportuno. Ficará também visível que este foi apenas um raro momento de certa compatibilidade entre Glauber e seus ideais e o referido crítico carioca.

Azeredo atuou como crítico nos jornais *Tribuna de Imprensa* – jornal de propriedade de Carlos Lacerda – entre 1956 e 1964 e no *Jornal do Brasil* de 1964 a 1975. Assim como Vianna, Duarte, Paulo Emílio, Viany, Glauber Rocha, Gustavo Dahl e muitos outros, a atividade de crítico estava associado a outras movimentações e agitações culturais ligadas ao cinema, Luis Geraldo Rocha – que dedica uma dissertação de mestrado para analisar o crítico – ressalta sua participação em eventos de cinema e criação de salas de exibição no Rio de Janeiro fazendo

---

<sup>184</sup> AZEREDO, Ely. *Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro*. São Paulo. Instituto Moreira Sales. 2009.

com que figurasse, assim como os citados acima, como um sujeito chave na construção de uma cultura cinematográfica no Brasil.<sup>185</sup>

Em acordo com a delimitação temporal e cinematográfica que atinge a proposta de cinema da Vera Cruz e de seus dois cineastas importantes materializados em Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, é válido trazer a crítica de *O Canto do Mar* para compreender o grau de dissonância com Glauber e para demonstrar que, mesmo entre o que tenho chamado de críticos dissonantes do projeto glauberiano, há diferenças de percepção entre eles fazendo que não sejam uníssonos, mas sim pertencentes a um espectro de pensamento.

A crítica a *Canto do Mar* é publicada no Tribuna de Imprensa em 1954 com o título de *Cavalcanti e o Canto do Mar* e, em linhas gerais, é muito negativa. Azeredo inicialmente reconhece a importância de Cavalcanti no processo de formação da Vera Cruz e fala brevemente sua trajetória internacional para após afirmar que o filme consegue ser uma decepção ainda maior do que *Simão, o Caolho*, filme do mesmo diretor, o que faz de *O Canto do Mar* um filme frustrado.<sup>186</sup>

As explicações para tal definição são fundamentadas numa abordagem autocentrada que Cavalcanti faz do filme, uma vez que ele é uma refilmagem de seu próprio filme da época que estava na França em 1927 chamado *En Rade*. Afirma que, de modo geral, a história não muda de um filme para o outro, mas critica ferozmente o texto de José Mauro Vasconcelos que transforma as sequências melodramáticas além do verossímil (esta, inclusive, é a mesma percepção que Glauber tem sobre o roteirista em questão)<sup>187</sup>. O que mais frustrou o crítico ao assistir a obra concentra-se na formação do estereótipo mórbido e pessimista do Nordeste, “Cavalcanti vê a pobreza dos nordestinos com lentes negras e não permite que eles desfrutem sequer as pequenas felicidades que ajudam o pobre a esperar a morte”.<sup>188</sup>

Percebemos, já com a primeira relação entre Glauber e Azeredo, um fato curioso. Sem dúvida, se comparado a BJD e AMV, Azeredo é o que demonstra mais simpatia e disposição para Glauber e as propostas cinemanovistas. Isto significa que existe durante segunda metade da década de 1950 e o início da década seguinte algum alinhamento entre as partes. A divergência não é tão abrupta quanto nos outros dois críticos. No entanto, ao final da década de 1960, na época que Glauber escrevera a *Ópera Atonal*, a animosidade e o antagonismo entre os

---

<sup>185</sup> ROCHA, Luis Geraldo. **A Crítica Cinematográfica de Ely Azeredo e o Cinema Brasileiro na Tribuna de Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1964-1973)**. Bauru. Programa de Pós Graduação em Comunicação (dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista; 2017 p. 26.

<sup>186</sup> AZEREDO, Ely. **O Canto do Mar**. In \_\_\_\_\_, Op cit. p. 361

<sup>187</sup> Ibidem. p. 362

<sup>188</sup> Ibidem. p. 364.

dois talvez chegue ao nível do insuportável. Este é um fato constatado que só encontraremos explicação para sua razão de existir na análise do processo histórico, sobretudo quando ocorre o golpe de 1964 e cada um, por assim dizer, segue um rumo político diferente. Rumo político este que interfere dramaticamente nas distâncias estéticas e na construção do antagonismo entre os dois.

Os comentários positivos ao filme estão restritos a elementos técnicos e Azeredo identifica em Cavalcanti e *O Canto do Mar* uma grande perda de oportunidade de realizar uma obra de qualidade inquestionável aliando talento e recursos. É importante constatar que a técnica do filme elogiada por Azeredo é rechaçada por Glauber justamente por, na percepção do cinemanovista, ser antimoderna por não apresentar referências dos movimentos de vanguarda consolidados na Europa naquela conjuntura. Desse modo, já é possível perceber que Azeredo e Glauber possuem concepções muito diferentes em relação à estética cinematográfica, ainda que estivessem relativamente alinhados na recepção de um filme específico.

Por outro lado, esta crítica de Azeredo está mais alinhada com o que Glauber diz sobre o filme na *Revisão Crítica* do que com as interpretações de Benedito Duarte, que considera corajosa a representação do Nordeste feita no filme mesmo diante de um público díspar e preconceituoso ufanista necessitante de anestésias para não ver a realidade brasileira. Isto denota uma variedade de visões de mundo e de Brasil dos dois críticos; enquanto Duarte vê autenticidade representativa, Azeredo constata exatamente o oposto, mas isto se trata de interpretação e apreensão estética, no limite eles advogam o mesmo sistema político, fazem parte de um espectro de pensamento e isto ficará evidente no confronto com os pensamentos de Glauber Rocha.

O cineasta baiano detestou o filme de Cavalcanti por ele representar um Nordeste fora de seu horizonte de expectativa revolucionário avesso ao cinema moderno que idealizava, Azeredo é indisposto à esta mesma representação por ela simplesmente não ter sensibilidade de abarcar algum *alívio* na dura vida do nordestino diante de um sistema social opressor. Enquanto um deseja, estética e politicamente, destruir este sistema, o outro se queixa por não haver na obra atenuações da opressão.

Evidentemente que poderíamos trazer outras várias críticas feita por esses sujeitos sobre os filmes da Vera Cruz, no entanto, a fim de evitar uma leitura enfadonha e mantendo a certeza de que eles estarão gradativamente mais robustos como contraponto a Glauber ao longo deste trabalho, o objetivo com esta abordagem até aqui foi estabelecer um momento de apresentação de pessoas importantes na vida cinematográfica brasileira e que se posicionam de maneira firme em contraposição ao cinemanovismo glauberiano. Outros se juntarão a eles principalmente

quando analisarmos de maneira qualificada a recepção da crítica em relação aos filmes de Glauber nos anos 1960. Entretanto, Benedito Duarte, Moniz Vianna e Ely Azeredo condensam e representam bem contra quem e o que Glauber pensava, escrevia e filmava ao longo de sua vida. Considerando que estas específicas vozes dissonantes apresentadas aqui estão escrevendo sobre cinema desde os tempos inclusive anteriores à Vera Cruz, faz-se interessante trazê-los como protagonistas da dissonância que gradativamente se torna antagônica sendo cada vez mais explícita à medida que o Cinema Novo se consolida junto ao seu principal cineasta.

Voltando às lentes novamente para *Revisão Crítica*, basicamente fala-se sobre três figuras do cinema brasileiro no capítulo dedicado ao cinema independente; Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Walter Hugo Khouri. Diferente do que fizera com a Vera Cruz, Cavalcanti e Lima Barreto, Glauber não irá demolir suas atuações cinematográficas, pelo contrário, quando se trata dos dois primeiros os elogios são flagrantes uma vez que representam, cada um a seu modo, combustíveis potentes para seu projeto político-cinematográfico. No caso de Khouri, há algumas complexidades a serem consideradas que interferem num julgamento mais cauteloso por parte de Glauber quando se trata de pensá-lo como favorável ao projeto cinemanovista embasado pelas questões do cinema moderno, principalmente a de *autor*, que é o que ele busca afirmar e defender ao longo de todo livro-manifesto.

O desenho cognitivo deste capítulo da *Revisão Crítica* é construído através da figura de Viany, tratado como um agente indispensável ao cinema brasileiro, por ter inaugurado o neorealismo no Brasil com *Agulha no Palheiro* (1953) e encabeçar, ao lado de Walter da Silveira e Paulo Emílio Salles Gomes, uma tríade de formadores de cinéfilos e atuação crítica ao longo da década de 1950. Década que termina, diante do que lemos no livro-manifesto, com o cinema brasileiro polarizado pós Vera Cruz entre um cinema inevitavelmente social tendo Nelson Pereira dos Santos e seu *Rio, 40 graus* como expoente e outro cinema inevitavelmente formalista e metafísico tendo Khouri e *Estranho Encontro* como modelo.<sup>189</sup> Glauber, evidentemente, se coloca do lado de Nelson e fala de si mesmo ao falar de

uma nova geração, que beirando e passando pouco dos vinte, surgia bem formada por críticos como Alex Viany, Salles Gomes ou Walter da Silveira; saía dos clubes de cinema com o impacto do cinema clássico soviético e do *moderno* cinema italiano; acreditava na produção independente e tinha *Rio, 40 graus* como bandeira; inquieta, confusa, imatura, iconoclasta, nervosa e impetuosa, esta geração começaria a gritar em 1961.<sup>190</sup>

Neste sentido, é possível compreender a importância de Viany tanto na formação cinéfila de Glauber, quanto na contribuição para a construção discursiva de um novo

<sup>189</sup> ROCHA, Glauber. Op cit. p. 100.

<sup>190</sup> Ibidem. p.101



movimento cinematográfico brasileiro, uma vez que Viany se torna o pioneiro da estética do cinema moderno no Brasil por conta de suas inspirações baseadas no advogado cinema moderno vanguardista europeu.

Incrementando a percepção de Glauber sobre Viany, vemos sua importância em uma das colunas de Paulo Emílio para o Suplemento do *Estadão* num texto de julho de 1957 que fala da importância de que o cinema brasileiro possua uma bibliografia própria, o que ele chama de literatura cinematográfica. Neste sentido, comenta a relevância do ainda não publicado *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Viany. Paulo Emílio acredita que iniciativas como esta podem estimular tal produção bibliográfica sobre tal tema o levando em consideração a atenção às questões históricas do cinema nacional e concorda com a afirmação de que há um divórcio entre o cinema brasileiro e a elite intelectual nacional de modo que o referido livro pode ajudar a rompê-lo.<sup>191</sup> Isto demonstra a identificação entre os dois na busca por objetivos comuns para o cinema brasileiro. Glauber, assim como outros que viriam a ser protagonistas da cinematografia brasileira na década seguinte, era um leitor atento dos dois (Gomes e Viany) e, mediado e formado por Walter da Silveira, consegue desenvolver conhecimento e certa consciência cinematográfica que modificaria o cinema brasileiro. Todos os quatro compõem uma sociabilidade imprescindível para o cinema brasileiro nos anos 1960.

Se Silveira, Gomes e Viany eram formadores, referências incontornáveis de crítica e mentalidade cinematográfica, pode-se afirmar que Nelson Pereira dos Santos ocupa este lugar ao que concerne à realização fílmica, um modelo primordial para Glauber, inclusive, decidir ser cineasta. Ele próprio faz questão de revelar isto quando afirma que *Rio, 40 graus* o desperta de um ceticismo quanto ao cinema no Brasil e decide ser diretor de cinema quando está assistindo ao filme.<sup>192</sup>

As análises mais robustas sobre Nelson são referentes ao filme supracitado e seu sucessor *Rio, Zona Norte*, a crítica de ambos são muito elogiosas e buscam diferenciar um filme do outro. Se resgatarmos o comentário do Glauber ainda adolescente na rádio Excelsior em Salvador citado neste texto já veremos sua empolgação não só com o filme, mas também com a experiência cinematográfica de Nelson e isso tudo é canalizado em *Revisão Crítica* como combustível para valorizar o cinemanovismo de modo que um filme que escancare problemas sociais brasileiros com estética neorrealista serve, na visão glauberiana, como inspiração para

---

<sup>191</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Literatura Cinematográfica**. In. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 27/07/1957. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=098116x&pasta=ano%20196&pesq=P.E%20Sales%20Gomes> Acesso em 09/07/2019.

<sup>192</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 106.

um movimento cinematográfico vanguardista no Brasil. É uma base brasileira para o cinema moderno, por isso considerado tão importante.

A forma de execução desta operação é exatamente o colocando no espectro do próprio campo cinematográfico como oposição completa à epopeia romântica de Lima Barreto. O esteticismo social de *O Canto do Mar* e a técnica de estufa da Vera Cruz<sup>193</sup> de modo que *Rio, 40 graus* seja uma resposta lógica antagônica a tudo de ruim ou, na melhor das hipóteses, medíocre que havia sido feito no cinema brasileiro na década de 1950. Assim, de acordo com Glauber, o filme de NPS, que já trabalhou como assistente de Viany, é popular sem ser populista, uma vez que não é um filme que representa o povo para submetê-lo à burguesia, é um filme que vem de baixo para cima, uma obra revolucionária que não tinha pretensões de agradar a burguesia.<sup>194</sup>

Há um outro elemento que não aparece no texto, mas que também é significativo para compreender o lugar de NPS e de seu filme no processo do cinema brasileiro entrelaçado à questões sociais e políticas do momento. Diferentemente de Cavalcanti que já era um cineasta estabelecido internacionalmente e do temperamental Lima Barreto, os dois entregues de corpo e alma ao cinema industrial, Nelson era um jovem de esquerda pertencente ao PCB que decidira ser um cineasta mesmo a contragosto da maior instituição de esquerda à época. O imbróglio entre o Nelson e o chamado Partidão é explicado por ele mesmo num texto de Marcelo Ridenti; cinema, para um partido que segundo o cineasta ainda estava num viés stalinista, só poderia se desenvolver após a revolução que suplantasse o capitalismo, caso contrário seria apenas uma ilusão pequeno-burguesa. Diante deste cenário, Nelson pondera entre fazer carreira na burocracia do Partidão ou mergulhar numa aventura cinematográfica e decide realmente estar disposto a viver uma *ilusão pequeno-burguesa*.<sup>195</sup>

Dito de outro modo, além de *Rio, 40 graus* ser por si só a materialização dos ideais estéticos, sociais e políticos de Glauber, ele também é fruto de uma *rebeldia* de alguém corajoso que ousou enfrentar a burocracia de um grande partido de esquerda ainda que fosse para realizar um filme que abordasse as contradições da sociedade capitalista. Estes dois elementos condensam energia suficiente para que Glauber desenhasse neles a pedra fundadora do seu próprio desejo de fazer cinema, bem como de seus interesses em liderar um movimento cinematográfico disposto a remodelar as bases de feitura do cinema brasileiro.

---

<sup>193</sup> Ibidem p.105.

<sup>194</sup> Idem.

<sup>195</sup> RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. São Paulo. Record. 2000. p. 68.

*Rio, Zona Norte* é o outro filme a ser analisado com maior atenção e as percepções não são menos lisonjeiras do que o seu antecessor, o que é um fato curioso na medida que o segundo filme do que seria uma trilogia sobre o Rio de Janeiro de Nelson Pereira dos Santos não foi bem aceita pela crítica, inclusive por pessoas em consonâncias ideológicas como Paulo Emílio e Alex Vianny. De modo geral, não concordam que o filme esteja à altura da qualidade de seu antecessor e insiste numa continuidade dramática que arruína a obra.

Por outro lado, Glauber vê pontos positivos na medida que o filme, diferentemente de *Rio, 40 graus*, não dota o homem apenas com a categoria de classe, mas sim também na sua espiritualidade em interação com a dimensão material. Tudo isso está materializado na personagem de Grande Otelo e na captação da dinâmica social da zona norte carioca construindo assim, nas suas palavras, um realismo crítico.<sup>196</sup> Lembremos também que foi na participação da produção deste filme que Glauber tem a sua primeira experiência num *set* de filmagem como relata aquela carta citada no início deste capítulo. É de se levar em consideração que ele tenha um carinho especial pelo filme e que tal afinidade somada à forma com Nelson trata as linguagens artísticas conectadas com a realidade social ao longo da narrativa o faça enxergá-lo como referência para si mesmo e até como uma obra mais madura que sua antecessora, o que vai de encontro a grande maioria da crítica.

Pela primeira vez no livro, ao contrário do que se percebe quando fala de Cavalcanti, Lima Barreto e da Vera Cruz, vemos os três elementos componentes da experiência estética conseguindo conexão com a recepção de determinada obra. Os filmes de Nelson Pereira dos Santos exercem em Glauber um forte sentimento de identificação e pertencimento, uma comunicação extremamente eficaz e satisfatória via linguagem e narrativa das obras e, o que é mais caro para Glauber já que ele mesmo relata isto, proporcionam uma transformação de sua visão de mundo de modo que, a partir de quando entrou em contato com elas, mudou sua própria ação diante da realidade. Portanto, respectivamente temos a conexão integral da *poesis*, *aisthesis* e *katharsis* em sintonia com os discursos presente nos filmes. Possivelmente o jovem Glauber que se deparava com os filmes de NPS desejasse que os espectadores de seus filmes sentissem o mesmo que ele sentiu ao assistir aos filmes de Nelson.

Uma vez que Nelson é a grande referência em se tratando de realização cinematográfica, Glauber dedica espaço também para falar especialmente do cineasta paulista Walter Hugo Khouri, porém sem o mesmo entusiasmo com que fala do diretor de *Rio, 40 graus*. De modo geral, ele enxerga em Khouri um artista talentoso que tem verve de *autor* de cinema e celebrado

---

<sup>196</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 107.

por parte da crítica (como Ely Azeredo que na época escrevia no Tribuna de Imprensa do Rio de Janeiro). Alguém que tem sensibilidade poética e engajamento cinematográfico participando de cineclubes, realizando filmes e escrevendo críticas. Elogia *O Estranho Encontro* de 1958, filme que relata ser o melhor do referido cineasta, “uma trama melodramática no estilo do cinema americano dos anos 40 – mistura amor e suspense – deixava entrever um diretor talentoso.”<sup>197</sup>

Entretanto, demonstra reservas sobre Khouri em vários aspectos, sobretudo ao que toca as intencionalidades de sua obra na medida que a imerge num psicologismo destoante do horizonte de expectativas do seu cinema idealizado. Neste sentido, Khouri é considerado um cineasta anacrônico porque simplesmente não se afina com um projeto político-cinematográfico tornando-se um poeta de sentimento poético morto, saudosista de sua própria juventude realizador de um cinema *que nem acuda e nem defende*.<sup>198</sup> O subtexto deste momento é que quando há alguém talentoso, mas que não compõe ideologicamente com Glauber Rocha, acaba sendo classificado como anacrônico ou que parou no tempo. É a mesma situação que ocorre com Cavalcanti, que ficou preso na indústria. Khouri, por sua vez, está preso em sua própria filosofia, o que impede de estar do *lado certo* do cinema e da história do Brasil.

O que se pode compreender sobre a percepção de Glauber sobre Khouri é de que o cineasta paulista é um tipo *quase moderno* e isto fica evidente quando o próprio Glauber reconhece qualidades de *autor* nele. Entretanto, aparentemente para que fosse considerado um cineasta não do Cinema Novo, mas sim capaz de apresentar um novo cinema no Brasil, era preciso alguma transcendência ideológica e política que faria transparecer de fato a qualidade de *autor*. Khouri, por um lado, reunia todos os requisitos; tinha sensibilidade cinematográfica e artística, realizava filmes independentes, tocava temas importantes em suas obras. Por outro lado, não era alguém afeito à dinâmica de grupo aos moldes do cinemanovismo e não tinha as pretensões revolucionárias no cinema e na sociedade que o faria figurar com certo protagonismo no movimento.

Esta percepção sobre Khouri apresentada acima na *Revisão Crítica* em 1962 não consiste, grosso modo, numa interpretação exclusiva de Glauber e isto pode ser constatado numa coluna de Paulo Emílio escrita ainda em 1958. O texto chama-se *Rascunhos e Exercícios* e o autor também faz uma comparação entre Nelson Pereira dos Santos e Khouri. E o mérito da comparação não é distante do que Glauber faz quatro anos depois uma vez que, para Paulo Emílio, o cinema de Nelson parte essencialmente de uma realidade social enquanto o de Khouri

---

<sup>197</sup> Ibidem. p. 118.

<sup>198</sup> Ibidem.

parte do próprio cinema, o que caracteriza, segundo o autor, simultaneamente sua força e sua fraqueza, pois alia talento e percepção artística qualificada sem o brio da crítica social de esquerda tão desejada por Paulo Emílio na proposta de formação ideológica do cinema brasileiro.<sup>199</sup> Pode-se ver que as percepções de Glauber são essencialmente as mesmas de Paulo Emílio, inclusive porque muito provavelmente Glauber leu o texto da coluna do Suplemento do Estadão. A diferença é que em 1962 já havia um movimento cinematográfico acontecendo fazendo com que o cineasta baiano escreva para dar combustível ao mesmo e, nesse caso, como Khouri não se encaixou da forma que o cinemanovismo glauberiano esperava, ele passa a ser uma promessa de renovação do cinema brasileiro que não avançou.

As trocas de farpas entre Glauber, Khouri e críticos continuam ao longo dos anos 1960 e são mais ou menos tensas a depender da conjuntura do cinema nacional. Em 1969, no lançamento de *As Amarosas*, Khouri concede uma entrevista cujo título é *Fossa Sim, Fome Não – Khouri e o Cinema Novo* onde estabelece sua distância estética, política e ideológica deste movimento.<sup>200</sup> A palavra ‘fome’ no título remete à estética da fome, o que já se configura como um texto antagonista a Glauber, inclusive em seus aspectos linguísticos.

Khouri afirma na entrevista que a única alternativa do cinema brasileiro é fugir da *fome*, “livrar-se da imposição, do sectarismo e do falso regional”<sup>201</sup>. Afirma que não faz Cinema Novo e que sua divergência com o movimento é política e ideológica uma vez que o cinemanovismo busca um cinema político e que o seu é apolítico pois, se trata do eu individual. O mais incrível nisso tudo é que Khouri praticamente ratifica o que Paulo Emílio tinha escrito sobre ele 10 anos antes. Talvez esse texto de 1969 seja uma boa síntese do que o cineasta paulista pensa de Glauber e é importante para delimitar o espaço que ele ocupa no cinema brasileiro. Nesta época Khouri já era um cineasta experiente e certamente um alvo a ser atacado ou um importante aliado para ser somado, acabou sendo a primeira opção. De modo geral, houvera sempre uma animosidade entre o cinemanovismo (mais especificamente com a figura de Glauber) e o cinema e a pessoa de Walter Hugo Khouri.

O desenho geral das interpretações glauberianas sobre o cinema independente antes do Cinema Novo podem ser definidos panoramicamente num entusiasmo eloquente à obra de Nelson Pereira dos Santos (aqui restrita à *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte*) e com uma certa

---

<sup>199</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Rascunho e Exercícios**. In Suplemento Literário do Estado de São Paulo. São Paulo. 21/06/1958.

<sup>200</sup> KHOURI, Walter Hugo. **Fossa Sim, Fome Não – Khouri e o Cinema Novo**. 1969. O arquivo não explicitou em qual veículo esta entrevista foi publicada. Está disponível para consulta no Arquivo Glauber Rocha, código do documento GR-SC 02/42 do Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Brasileira

<sup>201</sup> Idem.

decepção relacionada a uma suposta despolitização da obra de Khouri, ainda que reconheça que ele seja um cineasta talentoso. Enquanto NPS e Viany fazem praticamente um cinema completo, Khouri realiza uma espécie de *quase cinema*. O que nos convém realizar agora é passar a bola novamente aos críticos que se colocam até então como vozes dissonantes ao cineasta baiano para possamos interpretar suas análises sobre os diretores independentes que figuram pré-Cinema Novo na *Revisão Crítica*, começando por compreender o que eles pensavam sobre Walter Hugo Khouri e posteriormente sobre Nelson Pereira dos Santos, que já irá nos direcionar para a nossa próxima etapa analítica; o início do cinemanovismo como um movimento em consolidação.

Especificamente sobre Khouri, analisaremos, para além dos filmes que Glauber cita em seu livro, as críticas de *Noite Vazia*, lançado em 1964, uma obra que Glauber não comenta em sua *Revisão*, mas que é importante compreendermos como as vozes dissonantes o enxergam considerando que, desta forma, teremos melhores parâmetros de interpretação da relação cruzada e interativa entre Glauber e o Cinema Novo, a obra de Khouri e os críticos dissonantes.

Começando por Benedito Junqueira Duarte; em setembro de 1964 ele publica um texto de solidariedade a Khouri quando da não liberação da censura federal para seu novo filme *Noite Vazia*. Duarte mostra-se profundamente irritado com esta interdição afirmando os contratemplos que ela causara ao lançamento da obra.<sup>202</sup> O Crítico também insiste no teor desnecessário do ato da censura relatando que, mesmo não tendo assistido ao filme, sabe que Khouri não pertence ao que ele nomeia de “vulgaridade e pornografia, como tem acontecido ultimamente com certas películas aqui exibidas (*Os Cafajestes, Boca de Ouro, Bonitinha, mas Ordinária, Asfalto Selvagem*)”<sup>203</sup>. Diga-se de passagem, que certamente ele se refere à cena de nu frontal de Norma Bengell presente em *Os Cafajestes*, filme que, como veremos adiante, importante na sistematização cinemanovista de Glauber. E, diante das adjetivações que Duarte usa para estes filmes por ele citados como vulgaridade pornográfica, conseguimos materializar a atribuição de conservador feita por seu amigo Paulo Emílio. Um conservador, justiça seja feita, que apesar de se escandalizar com nudez no cinema, não admite que um filme de um cineasta importante não seja liberado para exibição na sua data de lançamento por conta da Censura de Estado.

Ainda neste mesmo texto, o autor demonstra que gosta do trabalho de Khouri com algumas ressalvas; primeiro ele afirma sua tendência inescapável de imitar vários estilos de outros cineastas, no entanto também reconhece uma inteligência espontânea e convergente ao fenômeno cinematográfico que apresenta de maneira mais elevada o comportamento humano

<sup>202</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Solidariedade a Walter Hugo Khouri**. In. Op Cit. p. 179-180.

<sup>203</sup> Ibidem. p. 181.

através da arte.<sup>204</sup> E, de fato, esta já era uma percepção conhecida de Duarte sobre o cineasta paulista e isto fica visível ao lermos sua crítica a *Estranho Encontro* publicada em maio de 1958 na Folha de São Paulo.

Publicada na coluna *Folha de Cinema*, é notável que Duarte *pisa em ovos* para tecer uma crítica ao então novo filme de Khouri. Inicia o texto distribuindo elogios ao cineasta e seu compromisso com o cinema percorrendo caminhos semelhantes a Cavalcanti e Humberto Mauro.<sup>205</sup> Entretanto, quando deixa de falar generalidades sobre o realizador do filme e passa a falar da obra em si, o crítico transparece que ainda não consegue perceber uma maturidade em Khouri que, por ser um profundo conhecedor de Bergman e desejar realizar um cinema próximo ao do sueco, imprime uma atmosfera nórdica em seu próprio filme tornando-a, na visão do autor, “um tanto fria e até quase impessoal, no seu modo de narrar”<sup>206</sup>. De todo modo, Duarte mesmo identificando alguns problemas do filme, reconhece sua validade como consequência de um cineasta importante e em franca expansão, sobre a questão da maturidade, o autor diz que com o tempo ele deverá aflorar. Aqui notamos também um Duarte que insiste na aquisição de identidade cinematográfica própria de Khouri.

Devo adiantar ao leitor que a esperança de Duarte com relação a este tal amadurecimento de Khouri não acontece e podemos constatar tal fato através da crítica de *Noite Vazia* publicada na *Folha* em dezembro de 1964. O filme que fez o crítico dedicar um texto demolindo a censura prévia de Estado o desagrada profundamente. Do alto do seu conservadorismo moral e visivelmente irritado, Duarte simplesmente implode o filme de Khouri afirmando que *Noite Vazia* revela, lamentavelmente, a decadência mental de seu realizador.<sup>207</sup> “Sua fita é uma enciclopédia de modos e práticas sexuais, ilustrada com imagens que vão de gravuras a livros eróticos, à vulgaridade e grosseria das películas pornográficas francesas”.<sup>208</sup> Evidentemente que a angústia existencial das personagens da classe média alta paulistana refletida em dois homens erraticamente procurando prazeres sexuais na noite urbana não ecoa bem no crítico. Duarte, inclusive, coloca *Noite Vazia* em algum par de igualdade com a *Nouvelle Vague*, que ele tanto detestava e chega a ser cômica sua afirmação de que se sentira aliviado de ter ido ver o filme

---

<sup>204</sup> Ibidem. p. 180

<sup>205</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Estranho Encontro**. In Folha de São Paulo. São Paulo 30/05/1958. 1958. Disponível para consulta em

[http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31060&keyword=%22Estranho+encontro%22&anchor=4589152&origem=busca&\\_mather=65c4b5943b256589&pd=6270fd55be3f346a2b453e2a8932e50a](http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31060&keyword=%22Estranho+encontro%22&anchor=4589152&origem=busca&_mather=65c4b5943b256589&pd=6270fd55be3f346a2b453e2a8932e50a) Acesso em 09/10/2019.

<sup>206</sup> Idem.

<sup>207</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Noite Vazia** In. Op Cit. p. 182.

<sup>208</sup> Idem.

sozinho mencionando que seguira o conselho de um amigo que precisou sair da sala na metade da projeção devido ao constrangimento proporcionado pela obra ao assisti-la com sua esposa.

Delimitando a obra de Khouri até o início da década de 1960, constata-se que o balanço geral, tanto de Glauber, como o de Duarte, não são positivos, todavia por motivos muito diferentes. De um lado, Khouri talvez seja uma *decepção* para Glauber por não colocar seu talento e percepção artística e cinematográfica à disposição do engajamento político e da revolução estético-social que o Cinema Novo tanto almejava. Por outro lado, Duarte pouco se preocupa com esta suposta falta de engajamento político nos filmes, mas se incomoda um pouco com uma influência exagerada do cinema de Bergman e muito com a adoção de temas que envolvem sexualidade presentes no cinema de Khouri. Um não gosta por ideologia política e o outro por moralismo, provavelmente os dois discordariam entre si sobre o porquê de discordar de Khouri e sua obra. Para Glauber, faltava algo mais de *moderno* em Khouri, para Duarte, faltava a moralidade de uma arte pudica.

É possível até afirmar que, para Duarte, o Khouri de *Noite Vazia* poderia ser entendido como uma espécie de versão distorcida do cinemanovismo, haja vista que o crítico lê tal filme como uma obra inspirada na *Nouvelle Vague*, corrente que não o agradava e estava próxima do Cinema Novo em modelos estéticos. Desse modo, Glauber não topava Khouri por ser afastado demais do que representava o cinemanovismo e Khouri passou a desgostar também porque, curiosamente, interpretava que o cineasta estava perigosamente próximo de referências cinemanovistas.

A situação é diferente em se tratando de analisar a voz de Moniz Vianna sobre Khouri. Encontramos, ao percorrer o acervo do *Correio da Manhã*, a crítica feita por ele a *Na Garganta do Diabo*, lançado em 1959. Este nem é o filme mais celebrado do cineasta, mas a crítica já começa positiva uma vez que Vianna já o diferencia de outros filmes brasileiros restritos ao que chama de *subchanchada*<sup>209</sup>. O autor também eleva Khouri ao nível de cineastas que fazem cinema por amor à arte que fazem filmes, em sua opinião, qualificados como Jorge Ileli e Lima Barreto. Portanto, o cineasta paulista alcança o nível de um cineasta que eleva o patamar do cinema brasileiro tão repleto de *cineasnos*, como pontua Vianna.<sup>210</sup> E mais, adjetiva de excelente as características técnicas da obra (fotografia, cenografia, música, interpretações),

---

<sup>209</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Na Garganta do Diabo**. Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã 31/05/1960. 1959. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=5307&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=5307&Pesq=na%20garganta%20do%20diabo) Acesso em 10/10/2019.

<sup>210</sup> Idem.



destaca a competência da obra ao ser premiado no festival de *Mar del Plata* e classifica o filme como um dos três melhores filmes brasileiros nos últimos 20 anos.

A crítica feita para *Noite Vazia* é menos festiva, porém ainda assim positiva. Vianna fala rapidamente sobre a fita propriamente dita, ressalta que Khouri se redime depois de uma experiência ruim com *A Ilha* (1962) e depois de ótimas como *Estranho Encontro* e *Na Garganta do Diabo*.<sup>211</sup> Existe pouco espaço na coluna dedicado ao filme em si porque o crítico decide ser mais importante dedicar a maior parte de seu texto para criticar o Cinema Novo. Ou seja, o processo de construção cinemanovismo provoca uma relevante mudança no eixo da narrativa de Moniz Vianna sobre filmes que não são alinhados ao movimento. Sendo *Noite Vazia* um dos bons filmes de 1964 – junto a *Deus e o Diabo* – ele afirma que só este último representa o Cinema Novo que, para o autor, é um

rótulo que denuncia, ao mesmo tempo, **o instinto de curriola e a ambição dos mediócrs, todos no grupo querendo ser gênios desde que começaram a pensar em fazer um filme** (e alguns chegam até nessa fase e, feito o ‘abacaxi’, julgam-se mais geniais ainda).<sup>212</sup>

Com tal afirmação, Vianna quer alertar ao leitor que Khouri não faz parte desta trupe de cineastas que se declaram integrantes de um novo cinema, já bem estabelecido e muito provocador em 1964. Visivelmente Vianna gosta de *Deus e o Diabo*, mas não suporta o Cinema Novo e muito menos o conteúdo sociopolítico de seus filmes. Podemos imaginar que, sabendo que é um dos criadores e representantes mais intensos do Cinema Novo, uma crítica azeda ao movimento – ainda que seu filme passasse *ilesos* – não ressona bem em Glauber. Contudo, independentemente de querelas que aconteceram após a consolidação do Cinema Novo, Glauber e Moniz jamais foram minimamente afins em se tratando de apreciação cinematográfica; *Na Garganta do Diabo*, que deixa Moniz Vianna maravilhado, causa em Glauber apenas um sentimento de desprezo considerando que, ainda que seja um filme denso, se apresenta como pretencioso, confuso e discursivo.<sup>213</sup> No caso específico da crítica de AMV a *Noite Vazia*, já é possível notar a intensidade da indisposição do crítico para com o cinemanovismo pela própria estrutura do texto, mais preocupada em atacar o movimento do que elaborar uma análise mais substancial da obra criticada.

Sobre Ely Azeredo, devemos recorrer à pesquisa sobre o crítico feita por Luis Geraldo Rocha. O autor acredita que Khouri preenche um importante lugar no pensamento do crítico

<sup>211</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Noite Vazia**. Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã. 27/11/1964. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842\\_07&PagFis=57953&Pesq=noite%20vazia](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_07&PagFis=57953&Pesq=noite%20vazia) Acesso em 10/10/2019.

<sup>212</sup> Ibidem. Grifo meu.

<sup>213</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo. Cosac Naify. 2003. p. 118.

carioca; o de ser um elemento importante no combate ao que chama de hegemonia do Cinema Novo. O autor se restringe a analisar a crítica de *Noite Vazia* feita por Azeredo para compreender as relações de força no cinema brasileiro dos anos 1960, entretanto para atender nossos objetivos, é necessário ir um pouco mais fundo na obra de Khouri e o que Ely diz sobre ela, como estamos fazendo com os outros críticos divergentes do glauberianismo.

Publicada em junho de 1958 no Tribuna da Imprensa do Rio de Janeiro, a crítica de *Estranho Encontro* é direcionada ao filme e, em resumo, muito positiva. Em relação à narrativa filmica adotada por Khouri, Azeredo destaca com entusiasmo a possibilidade de abordar nuances psicológicas no cinema sem recorrer ao pitoresco trazendo elementos dramáticos da vida humana a partir do que é cotidiano e prosaico.<sup>214</sup> Classifica também como o filme mais promissor de 1958 e, para dar legitimidade a sua opinião, comenta dos sucessos que a película alcançou em dois festivais de cinema no Paraná. Para finalizar esta crítica realmente consagradora tanto do filme, como do diretor, Azeredo apresenta alguns trechos de críticas positivas feitas por paulistas, a que encerra seu texto é uma citação de Benedito Junqueira afirmando que “*Estranho Encontro* tem a qualidade das exceções: faz a gente acreditar no cineasta e, sobretudo, na existência de um cinema que quer tornar-se adulto.”<sup>215</sup>

A boa recepção ao filme de Khouri e a forma como Azeredo o trata, como uma esperança de qualificar o cinema brasileiro, sugere que o crítico, na verdade, sentia que o Brasil precisava de alguma renovação cinematográfica nos fins dos anos 1950. Ela poderia vir com Khouri, mas também poderia acontecer com os jovens futuros cinemanovistas e isto explica o porquê de sua adesão ao movimento em seu início. Aparentemente não importava muito se a renovação aconteceria por um viés mais psicológico ou por um cinema político aos moldes do cinema moderno de vanguarda praticado na Europa, ou mesmo os dois simultaneamente. A necessidade era de mudança, de um jeito ou de outro.

A crítica de Azeredo sobre *Noite Vazia* ocorre quando ele já escreve para o *Jornal do Brasil* em 1964 e, assim como acontece em Vianna, há uma mudança no eixo do discurso da crítica que, para além do filme, também está preocupada em relacionar a obra e o autor com o contexto cinematográfico do qual eles fazem parte. Todavia, no texto de Azeredo, inclusive por ser maior e mais denso que o de Vianna, isto fica mais diluído no corpo da crítica.

---

<sup>214</sup> AZEREDO, Ely. **Estranho Encontro e a Crítica Paulista**. Rio de Janeiro. Tribuna de Imprensa. 06/06/1958. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_01&PagFis=41169&Pesq=estranho%20encontro](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_01&PagFis=41169&Pesq=estranho%20encontro) Acesso em 10/10/2019.

<sup>215</sup> Idem.

De forma panorâmica, Azeredo se preocupa em apresentar ao leitor uma trajetória de ascensão de Khouri afirmando que *Noite Vazia* é, até então, o melhor filme do cineasta e se mostra como evolução do que já vinha sendo desenhado em principalmente *Estranho Encontro* e *Na Garganta do Diabo*.<sup>216</sup> Afirma também que em Khouri o tema da alienação está distante a conceituação marxista, pois vai para além da questão social e abarca dimensões psicológicas de angústia, solidão e do erotismo fazendo com que uma vez que a alienação esteja inserida em diversos aspectos do viver, o filme concretiza uma crítica social no plano mais válido e maduro do cinema brasileiro.<sup>217</sup>

Evidentemente que esta restrição do conceito de alienação em Marx às questões sociais (materiais) pode e deve ser problematizada. A própria noção de dialética e práxis sistematizada por Marx e Engels na *Ideologia Alemã* nos assegura que o plano material não constrói isoladamente o real.<sup>218</sup> Aliás, nem mesmo o cinemanovismo, que é o verdadeiro alvo de crítica quando Azeredo utiliza a palavra ‘marxista’, trabalha dessa forma *dura* relatada no texto, basta um rápido exame em filmes já lançados à época de *Noite Vazia* como *Deus e o Diabo* e *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra para compreender as dimensões psicossociais, simbólicas, religiosas, existenciais e mesmo de angústia na formação narrativa de uma certa práxis revolucionária.

Todavia, mais importante do que problematizar fragilidades de um ou outro argumento de Azeredo, é compreender que ele escreve em meio ao processo histórico de muita efusão no cinema brasileiro. O que se pode concluir a partir da análise dos três críticos é que eles consideram Khouri, no final dos anos 1950, um excelente e promissor cineasta, que tenderia a crescer e que traria novamente momentos gloriosos ao cinema brasileiro como acontecera alguns anos antes com Lima Barreto e Alberto Cavalcanti. Nesta época, já havia ensaios de cinemanovismo – principalmente com Nelson Pereira dos Santos – porém ainda era muito incipiente e possivelmente fora do radar da maioria dos críticos, por isso um *respiro* de qualidade cinematográfica em meio a uma Vera Cruz falida e uma explosão de chanchadas (que estes críticos desgostavam) surgia como uma grande esperança. Claramente Khouri ocupa este lugar.

Em meados dos anos 1960 o cenário era bastante distinto do relatado acima. O *cinema psicológico* de Khouri não se concretizou (pelo menos não até *Noite Vazia* para Azeredo e

---

<sup>216</sup> AZEREDO, Ely. **Noite Vazia**. In. \_\_\_\_\_. Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Sales. 2009. p. 313-314.

<sup>217</sup> Ibidem. p. 314-315.

<sup>218</sup> ENGELS, Frederich, MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo. Boitempo. 2007.

Vianna). O que surgiu nesse ínterim foram os cinemanovistas jovens e sedentos de transformação e provocação tendo Glauber como liderança, e isto provoca uma cisão no campo cinematográfico brasileiro. Neste sentido, Luis Rocha ressalta que dois horizontes de produção cinematográfica; um cinemanovista desenvolvendo-se no eixo Rio-Nordeste e outro por Khouri em São Paulo.<sup>219</sup> O autor também conclui que, pelos escritos de Azeredo, ele se coloca identificado com o *lado* de Khouri no espaço de experiência de produção cinematográfica no Brasil.<sup>220</sup> Podemos incluir neste *lado khouriano* também os outros dois críticos, não necessariamente por gostarem do cineasta paulista (sobretudo Duarte que realmente detestava a obra de Khouri), mas sim por estarem avessos ao Cinema Novo que, naquele momento, se encontrava em seu apogeu, como afirma Xavier.<sup>221</sup>

Indubitavelmente, se pensarmos no que propõe Koselleck, estes críticos que ao mesmo tempo são influentes e dão uma amostra de percepções que se tornarão contra hegemônicas na historiografia do cinema brasileiro e destoam intensamente do horizonte de expectativa de Glauber Rocha; são homens conservadores, que não estão de acordo com uma compreensão e prática política de esquerda e que certamente torciam o nariz para o movimento que vinha acontecendo no início da década e a adesão deles ao golpe e ao projeto sociopolítico de 1964 são exemplos disto e causam, como veremos adiante, uma série de questões e conflitos interessantes a este trabalho. É pensando mais enfaticamente neste choque de perspectivas e expectativas sociais e artísticas que adentramos no universo interpretativo destas vozes críticas dissonantes/antagonistas para o cinemanovismo e como elas se relacionam com a interpretação glauberiana sobre a *pedra fundadora* do Cinema Novo presente em Nelson Pereira dos Santos.

Benedito Duarte estivera afastado da crítica cinematográfica entre 1950 e 1956 de modo que é impossível encontrar sua crítica a *Rio, 40 graus*. Entretanto, ao publicar sobre *Rio, Zona Norte* em maio de 1968, Duarte começa seu texto falando sobre o filme antecessor da planejada trilogia do Rio de Janeiro de autoria de Nelson Pereira dos Santos. O crítico paulista relata uma boa impressão que sentiu com *Rio, 40 graus* e destaca que, mesmo recebendo muita solidariedade e visibilidade por ter sido censurada e liberada somente após um mandado de segurança, o filme tem méritos próprios, carrega virtudes e verdadeira intuição cinematográfica “capazes de comover a quantos desejam um cinema brasileiro sincero, honesto e até intuitivo,

---

<sup>219</sup> ROCHA, Luis. Op Cit. p. 53.

<sup>220</sup> Idem.

<sup>221</sup> XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo. Paz e Terra. 2004.

por que não?”<sup>222</sup>. Encerra seu comentário sobre o filme afirmando que ele se apresentava como uma promessa, sobretudo por se tratar do primeiro de uma trilogia que só tenderia a melhorar.

A conversa muda de tom quando se trata de *Rio, Zona Norte*. Duarte faz uma interessante afirmação de que Nelson, impulsionado pela energia e boa recepção de *Rio, 40 graus*, estava confiante e chega até a buscar um empréstimo no Banco do Estado de São Paulo para financiar a fita. O crítico faz este relato por pertencer ao conselho consultivo da Instituição e diz ter dado um parecer favorável ao empréstimo diante da qualidade do roteiro que recebera em mãos.<sup>223</sup> A injeção de combustível nas expectativas pelo filme proporcionado pelo empréstimo só serviu para a frustração ser maior após assistir à película. Ele, inclusive, relata que saiu às pressas do cinema, constrangido, pelo próprio Nelson está na antessala do prédio esperando algum comentário sobre a obra. Afirma também que *Rio, Zona Norte* não tem absolutamente nada de bom que está presente em seu antecessor. Na obra existe apenas um vislumbre do que chama de temas sérios, mas que explora de forma sórdida os compositores populares e poetas anônimos do morro e da favela pelos malandros da rádio e TV. Lamenta até sobre elementos técnicos, diz que som, fotografia, interpretações, direção, tudo parecia ter sido feito aos trancos por um irreconhecível Nelson Pereira dos Santos. Finaliza esta devastadora crítica se perguntando até quando o cinema brasileiro vai quebrar suas promessas de maneira chocante e vulgar.

Por motivos desconhecidos, não se encontram críticas de Moniz Vianna sobre os dois filmes ora mencionados de Nelson Pereira dos Santos. Apenas existe uma brevíssima menção a *Rio, 40 graus* na crítica, muito positiva, por sinal, de *Vidas Secas*, do mesmo diretor e lançado em 1963. Ao falar da qualidade da obra de Nelson e seus méritos na adaptação literária, Vianna afirma que o diretor *ainda* continua semiamador como em *Rio, 40 graus*, todavia, em *Vidas Secas*, por ser uma obra de prestígio da literatura, ecoe melhor na sua carreira.<sup>224</sup> Obviamente este é um comentário muito evasivo e abstrato, é impossível compreender de maneira assertiva as interpretações de Vianna sobre os filmes de Nelson dos anos 1950, no entanto, podemos inferir que não eram favoráveis a autor e obra. Ademais, ainda que as fontes ao que se referem a Vianna sejam agora rarefeitas, adiante serão mais fartas e possibilitarão um contraponto

---

<sup>222</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Rio, Zona Norte**. In Folha de São Paulo. São Paulo. 08/05/1958. Disponível em [http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31040&keyword=%22rio+zona+norte%22&anchor=4586545&origem=busca&\\_mather=65c4b5943b256589&pd=6c9bf35c8d63462dc143d9516dc298](http://acervo.folha.com.br/leitor.do?numero=31040&keyword=%22rio+zona+norte%22&anchor=4586545&origem=busca&_mather=65c4b5943b256589&pd=6c9bf35c8d63462dc143d9516dc298). Acesso em 11/10/2019.

<sup>223</sup> Idem.

<sup>224</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Vidas Secas**. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 22/08/1963.

interpretativo melhor ao horizonte de expectativa glauberiano sobre os primeiros filmes cinemanovistas.

Já Ely Azeredo vai pelo caminho inverso ao de Vianna em se tratando de quantidade de fontes, tanto isto é visível que só sobre *Rio, 40 graus* há duas críticas publicadas no Tribuna da Imprensa. Nenhuma das duas é positiva ao filme, a primeira se inicia afirmando que, antes de surgir no filme o cineasta, veio o NPS panfletário; as ideias do filme, para Azeredo, são boas e remetem ao que ele intitula de *extraordinário* movimento que é o Neorealismo Italiano<sup>225</sup>. Todavia, demonstra desgostar completamente da execução da ideia. O crítico carioca não faz questão de esconder toda a sua irritação diante do que chama de “contraste desnecessários entre pobres e afortunados, generalizando as altas virtudes morais das camadas populares, transformando em tarado ou caricaturas as personagens burguesas.”<sup>226</sup>. Afirma também que o simples registro de cenários autênticos com atores não profissionais revelando problemas da cidade não pode ser considerado como neorealismo. Em suma, ele considera o filme, além de narrativamente malfeito, politicamente mal-intencionado.

Através da crítica feita a *Rio, 40 graus* percebe-se que Azeredo, diferentemente e Duarte e Moniz Vianna, gostava de experiências do cinema moderno de vanguarda europeu. O que o crítico rechaça é a forma como os filmes brasileiros inspirados neste tipo de cinema aplicam suas referências cinematográficas. De modo geral, o crítico discorda frontalmente da maneira como os problemas sociais eram expostos na tela e certamente, como veremos quando de sua crítica sobre *Deus e o Diabo*, não tolere os parâmetros do nacional-popular vinculados ao cinema brasileiro moderno.

Havia muito desejo de expressão diante da perplexidade e irritação de Azeredo para com o filme de Nelson, tanto que o que ele tinha para escrever não iria caber apenas em uma coluna, por isso no dia seguinte ele retoma seu texto com a mesma acidez do dia anterior. Não gosta da estrutura narrativa episódica da obra e afirma que, para dar certo, era preciso de personagens aceitos e assimilados pelo espectador e técnica perfeita para evitar confusão na narrativa e problemas de ritmo, mesmo não explicando com mais detalhes o que seriam estas personagens aceitas ou assimiladas pelo espectador, o crítico afirma que NPS fracassa em atender estas exigências.<sup>227</sup> Dito de outro modo, há um problema de ordem estrutural no filme.

Curiosamente há espaço para destacar alguns pontos positivos do filme e ele considera que a habilidade *documentária* do diretor algo qualificado sobretudo nos momentos dedicados

---

<sup>225</sup> AZEREDO, Ely. **Rio, 40 graus**. Rio de Janeiro. Tribuna da Imprensa. 14/03/1955.

<sup>226</sup> Idem.

<sup>227</sup> AZEREDO, Ely, **Ainda Rio, 40 graus**. Rio de Janeiro. Tribuna de Imprensa. 15/03/1955.

ao morro. Considera também o grande esforço que a equipe técnica diante da pobreza material da produção e, para finalizar os aspectos positivos, comenta sobre o que considera bom trabalho de Glaucete Rocha e Jece Valadão interpretando suas respectivas personagens.<sup>228</sup>

Chama atenção o que Azeredo diz sobre o Neorrealismo ainda na primeira crítica afirmando, com o intuito de desqualificar o filme de NPS, que tal corrente *não é contra ninguém, mas sim uma chamada à responsabilidade social. Rio, 40 graus*, na visão do crítico, apesar de utilizar alguns recursos desta corrente, pretende criar cisões sociais de maneira panfletárias. Ora, a interpretação que Azeredo imprime com esta afirmação implica que os filmes neorrealistas, como os de Visconti ou Pasolini, não estavam dispostos em desafiar a ordem capitalista implantada nos pós Segunda Guerra no sentido de uma profunda transformação social. A associação abstrata de chamado à responsabilidade social afirmando também de maneira abstrata que o Neorrealismo *não era contra ninguém* é improcedente e vaga. Aparentemente, toda esta situação somada à sua apreciação sobre *Rio, 40 graus*, implica que ele torceria sempre o nariz para algum filme ou cineasta que ousasse desafiar a hegemonia capitalista. No máximo, eles poderiam apontar algumas contradições sistêmicas do capital para que a sociedade percebesse e se convencesse que é preciso, não o mudar num sentido revolucionário, mas sim torná-lo menos perverso com os mais empobrecidos. A diferença é que, provavelmente, Azeredo não tenha argumentos para rechaçar os filmes italianos como tem em se tratando de *Rio 40*.

Existe também uma outra complexidade específica quando se trata de NPS e Azeredo e ela está exposta num livro que o crítico publica em 1988 chamado *Infinito Cinema*.<sup>229</sup> Contendo ensaios gerais sobre os mais variados temas, filmes, escolas e cineastas, há um trecho dedicado a Nelson, sobretudo a *Vidas Secas*, filme que o autor gosta bastante. E os motivos para ele apreciar tanto o filme situam-se, na sua percepção, pelo fato de a obra estar dotada de menos engajamento político se comparado à filmografia anterior de NPS, como *Rio, 40 graus*<sup>230</sup>. Para corroborar com esta interpretação, ele cita uma crítica de época de José Carlos Oliveira feita no *Jornal do Brasil* afirmando que o filme não é revolucionário em decorrência das personagens estarem em busca não de uma revolução, mas sim de dignidade diante de uma realidade opressora.

Pensando na lógica de Azeredo, pode-se aferir que *Vidas Secas* seja um exemplo perfeito de um cinema que preza pela responsabilidade social sem ser *contra alguém*, ainda que

---

<sup>228</sup> Idem.

<sup>229</sup> AZEREDO, Ely. **Infinito Cinema**. Rio de Janeiro. Unilivros. 1988.

<sup>230</sup> Ibidem, p. 138.

historicamente as interpretações sobre o filme tenham ido ao lado oposto. Possível também é identificar que, mesmo se passando décadas de quando escreveu a primeira crítica sobre o filme de Nelson Pereira dos Santos, o crítico não mudou de opinião sobre sentidos políticos do cinema e que continuava achando ruim um filme ser politicamente engajado, pelo menos se o engajamento não correspondesse à sua ideologia.

Fazendo uma análise geral dos críticos discordantes sobre o sentido que Glauber dar ao que chama de cinema independente brasileiro no que se refere aos prenúncios do Cinema Novo, e aqui estamos restritos aos dois filmes de Nelson Pereira dos Santos trabalhados, a apreciação é ruim. Evidentemente que há em um ou outro momento algum reconhecimento e esperança de que os filmes de Nelson com seu *Rio, 40 graus* possam embalar positivamente o cinema brasileiro no futuro, mas isso não se concretiza. Nos moldes da estética da recepção concentrada na experiência estética, nota-se uma grande distância entre a leitura glauberiana e dos três críticos divergentes ao seu projeto. Se, de um lado, há empolgação, *katharsis* a pleno vapor por parte de Glauber, por outro há, na melhor das hipóteses, frustração e desencanto com algo que parecia prometer mudanças no cinema brasileiro e, no caso de Azeredo, nem isso, há apenas irritação com um jeito de fazer cinema que considerava como propagação de uma ideologia política usando se aproveitando do cinema para fazê-lo. Glauber, como um atento leitor que era, já sabia das opiniões destes três críticos influente e provavelmente sabia *contra quem* tinha que escrever para poder se afirmar no campo cinematográfico.

O livro-manifesto *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é estruturado de uma maneira interessante; começa falando de referências históricas importantes para o cinema brasileiro analisando a obra de Humberto Mauro e Mario Peixoto. Após isto, Glauber concentra-se na conjuntura dos anos 1950 do cinema nacional criticando duramente as iniciativas do cinema industrial paulista. A crítica continua incisiva, mas com reconhecimentos de qualidades artísticas quando fala dos independentes – a exceção é Nelson Pereira dos Santos tido como um exemplo a ser seguido – até chegar num momento em que, de acordo com a estrutura narrativa do livro, o cinema brasileiro encontra seu melhor modelo e projeto quando surge o Cinema Novo. Esta crescente qualitativa diz muito sobre a intencionalidade de Glauber com a escrita da *Revisão Crítica* e em sua arquitetura de uma memória histórica sobre o cinema brasileiro em que o cinemanovismo seria o seu ápice. O Cinema Novo visto pelas retinas glauberianas, ainda que incipiente naquela altura dos idos de 1962, é a evolução estética, política e cultural do cinema brasileiro e é sobre esta perspectiva que nos interessamos agora para depois apresentar contrapontos da crítica.



Numa entrevista que deu juntamente com Nelson a Alex Viany em 1964, Glauber conta com alguns detalhes o início do Cinema Novo e comenta da inerente amizade entre os que seriam membros do movimento que começam a se reunir após *Rio, Zona Norte* para conversar sobre cinema e alguns deles como Paulo Saraceni, Leon Hirzshman e Miguel Torres já tinham pequenas experiências como realizadores.<sup>231</sup> Deste grupo começaram a sair as primeiras produções e experiências relevantes mesmo que em espaços diferentes; Glauber voltou à Bahia para mergulhar em *Barravento*, Saraceni, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade realizaram os importantes curtas *Arraial do Cabo* e *Couro de Gato* (este integrou a coletânea *Cinco Vezes Favela*) que os levou para Europa. Outros ficaram no Rio também engajados com produção de filmes. O grupo jamais deixara de se comunicar por cartas relatando o que vivenciavam.

Nesta mesma entrevista, Glauber relata duas experiências alegando que foram fundamentais para que pudesse definir melhor suas ideias. Uma ele afirma ser teórica que consiste na comunicação com Dahl, Joaquim Pedro e Saraceni quando os mesmos foram para França e Itália estudar – uma viagem que modificou muito a visão deles – e sempre mandavam-lhe cartas. “Era mais ou menos a época que começava a surgir a *Nouvelle Vague*, a época do filme de *autor*, e eles adquiriram uma visão mais ampla do cinema do que a que tínhamos aqui, que era uma visão puramente cineclubista.”<sup>232</sup> Isto fez com que eles e o próprio Glauber amadurecessem e vislumbrassem novas perspectivas cinematográficas para o Brasil sob a égide, e é importante salientar, do cinema moderno europeu de vanguarda e politicamente engajado.

A segunda experiência foi prática tratando-se especificamente da montagem de *Barravento* acontecida no Rio de Janeiro e Glauber relata que Nelson insistiu para que Glauber montasse o filme – que estava extremamente caótico – e assim ele pôde ter um contato profissionalmente mais íntimo com NPS no que se refere ao domínio da linguagem cinematográfica e da experimentações com a montagem do filme ao que tange questões de continuidade trazendo a *Nouvelle Vague* como parâmetro.<sup>233</sup> Estas duas experiências puderam demonstrar para Glauber uma sintonia de teoria e prática que, de acordo com sua própria fala, abriram caminhos importantes para sua atuação cinematográfica posterior.

De fato, o ano de 1962 é marcante para o Cinema Novo brasileiro. Viany nos conta que, pela primeira vez, o Brasil está presente em todos os festivais internacionais de cinema.

---

<sup>231</sup> VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro. Aeroplano. 1999 p. 89.

<sup>232</sup> Ibidem. p. 89.

<sup>233</sup> Idem.

*Mandacaru Vermelho* de Nelson Pereira dos Santos foi para Mar del Plata, *O Pagador de Promessas* de Anselmo Duarte para Cannes, *Os Cafajestes* de Ruy Guerra para Berlim, *Barravento* de Glauber para Karlov-Vary (inclusive sendo premiado) e *Três Cabras de Lampião* de Aurélio Texeira para Veneza. Isto revela que o cinema brasileiro estava fortemente presente no radar do campo cinematográfico mundial e, o que era extremamente importante pra Glauber, Viany e outros agentes importantes na construção do Cinema Novo, eram filmes sem vínculos industriais e que carregavam, cada a seu modo, dimensões do cinema de *autor* e de crítica às complexidades sociais brasileiras.

Esta dinâmica de vivências que proporcionam interações individuais e coletivas é o que deságua nos primeiros filmes que vão sustentar depois o cinemanovismo. Glauber, e há quem diga que o Cinema Novo é quando Glauber está no Rio de Janeiro, afirma em 1962 que a *geração* cinemanovista deseja fazer filmes anti-industriais ancorados no cinema de autor comprometido com os grandes problemas de seu tempo, como vimos no texto *Cinema Novo* abordado no capítulo anterior.<sup>234</sup> Evidentemente que a palavra *geração* precisa ser usada com cuidado aqui porque dá a entender que há uma espécie de homogeneidade nas intencionalidades cinematográfica dos diretores brasileiros que buscam uma alternativa ao cinema industrial e à chanchada. O próprio Glauber reconhece que nesta época a expressão Cinema Novo servia para classificar filmes que nem pertenciam ao movimento como *O Pagador de Promessas* de e *O Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias.<sup>235</sup> No entanto, para dar robustez a uma incipiente iniciativa de cinema, toda tática publicitária poderia ser válida.

A tentativa de delimitar um espaço poderoso e relevante do cinemanovismo no cinema brasileiro vem acompanhado, em *Revisão Crítica*, de comentários críticos de alguns dos filmes representantes do ainda embrionário movimento. Este é o momento que Glauber mais se dedica a comentar de maneira mais aprofundada os filmes e por isso tem considerável importância para nosso trabalho, sobretudo para poder utilizar as contraposições de maneira mais qualificada possível dos críticos dissonantes.

O primeiro filme a ser analisado é *Os Cafajestes*, dirigido por Ruy Guerra em 1962 que contou com a colaboração de Miguel Torres no roteiro. O filme nos apresenta, nos moldes de uma *Nouvelle Vague carioca*, dois homens jovens (um integrante da elite e outro *malandro* e das classes populares) que, diante dos imperativos econômicos específicos de suas realidades e valendo-se dos privilégios de serem homens num mundo machista, aplicam golpes expondo mulheres em troca de recompensa financeira. A combinação deste enredo com a primeira cena

<sup>234</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Op Cit. p. 62

<sup>235</sup> VIANY, Alex. Op Cit. p. 88.

de nudez frontal do cinema brasileiro protagonizada por Norma Bengell lota salas e gera censuras diante de uma crítica ao moralismo burguês. Para Glauber, é o filme que desperta o cinema brasileiro da mediocridade.<sup>236</sup> É importante salientar que muito de tal despertar se deve a procedimentos estéticos do cinema moderno, principalmente o pautado na experiência francesa.

O autor classifica como qualidades do filme os diálogos firmes sem papas na língua, “o mundo do vício, da curra e da maconha; insolência religiosa antirreligiosa, antimoral burguesa; espécie de versão de Nelson Rodrigues no cinema”.<sup>237</sup> Dedicava também algum espaço para falar de Miguel Torres lamentando sua precoce morte num acidente automobilístico de 1962, afirma que era um estudioso dotado ótima noção de argumento cinematográfico e fala da sintonia que construíra com Ruy Guerra que era bem formado e tinha bom gosto gráfico. Para Glauber, o encontro dos dois não poderia ter gerado outro resultado que não o sucesso e a qualidade do filme.<sup>238</sup>

Glauber finaliza sua crítica a *Os Cafajestes* manifestando uma sintonia de sua experiência estética com a obra em termos de *aisthesis* afirmando que o filme leva a interpretação dos atores à um patamar elevadíssimo numa obra que a linguagem do cinema consegue comunicar uma dada densidade existencial. Ratifica também a opinião de Paulo Emílio sobre o filme afirmando que se trata de um filme de *autor*, abre um caminho ao cinema carioca para abordar as complexas dinâmicas sociais da Zona Sul, investe no cinema brasileiro um experimentalismo necessário e revela um cineasta dotado de cultura e boas perspectivas intelectuais e artísticas.<sup>239</sup>

Ainda que possua algumas reservas em relação a Ruy Guerra, como apontado no capítulo anterior, Glauber reconhece em *Os Cafajestes* uma obra potente e um cineasta que, à medida que desenvolver seu conhecimento sobre o Brasil, terá capacidade de ser um importante integrante do já muito falado Cinema Novo.<sup>240</sup> Talvez este filme ainda não fosse o representante ideal do que Glauber queria compreender como Cinema Novo, mas certamente é um exemplar válido para o movimento, sobretudo por ter sido lançado num momento importante para seu estabelecimento como realidade sólida e trazer consigo uma experiência estética alinhada ao horizonte de expectativas condizentes com as diretrizes do que o cineasta baiano caracterizava como um bom cinema.

---

<sup>236</sup> ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica...** Op Cit. p. 134

<sup>237</sup> Idem.

<sup>238</sup> Ibidem. p. 135.

<sup>239</sup> Idem.

<sup>240</sup> Idem.

Há um trecho dedicado a uma análise mais panorâmica sobre Roberto Farias com alguns comentários referentes a seus filmes *Cidade Ameaçada* e *Assalto ao Trem Pagador*. Farias não é exatamente um cinemanovista de carteirinha como Saraceni, Diegues, Dahl, o próprio Glauber, etc. Entretanto, parte de sua obra alimenta o desejo de remodelação do cinema brasileiro, *O Pagador de Promessas* é um caso semelhante e por isso Glauber fala sobre os filmes de Farias neste momento do texto.

Não há um texto crítico mais encorpado em relação a esses filmes como acontece com *Os Cafajestes* e outros filmes que possuem um carimbo de cinemanovista. Glauber ressalta as qualidades técnicas de Farias, utiliza o vocabulário de Paulo Emílio quando diz que ele é um bom artesão, entende muito bem o ritmo filmico é o cineasta brasileiro que melhor comunica naquele momento. Todavia, não tem uma consciência e formação ideológica sólida na medida que revela os problemas, mas não aprofunda nos mesmos.<sup>241</sup> Reforça este argumento afirmando que as cenas de Grande Otelo na favela são verossímeis e apenas isso porque está rigorosamente se restringindo à *mise en scene*. Em outras palavras, faltava, na visão de Glauber, uma espécie de *didática* no cinema de Farias que pudesse, nos termos da estética da recepção, provocar a *katharsis* no espectador e isto justifica no pensamento glauberiano a afirmação de faltava a Farias algo mais de formação ideológica, como se ele tivesse todas as ferramentas técnicas sem extrair todo seu potencial.

No mais, Glauber insiste que a importância de *Assalto ao Trem Pagador* foi gerar um prestígio gramático junto ao público uma vez que o filme foi sucesso de bilheteria, revelar a maturidade artesanal (técnica) de Roberto Farias e a ótima introdução do fotógrafo (que depois integrou a equipe de *Barravento e Deus e o Diabo na Terra do Sol*) Luiz Carlos Barreto nos quadros do Cinema Novo.

Seguindo os filmes analisados no texto, chega a vez de *Cinco Vezes Favela*, filme composto por cinco episódios, cada qual com um diretor diferente sendo eles Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade (estes três últimos são mais próximos a Glauber e protagonistas do Cinema Novo). O filme fora produzido pelo CPC da UNE e traz cinco realidades dentro do contexto que abarca as complexidades da favela carioca, que pode ser ampliado para as periferias de qualquer grande cidade brasileira naquele momento.

A definição de *Cinco Vezes Favela* presente no texto é a mesma que Jean-Claude Bernardet usa para definir *Barravento*; “como filme experimental, tem uma importância

---

<sup>241</sup> Ibidem. p. 137.

fundamental na filmografia brasileira, e o que importa é que não seja cinematograficamente, mas socialmente experimental”.<sup>242</sup> Afirmar também que, dentre os cinco episódios do filme, o melhor é *Couro do Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, que possui um caráter *politicamente experimental*.

Ao falar sobre o filme, fica explícita a preferência do autor pelos episódios cuja autoria foi de Diegues, Andrade e Hirszman. No de Marcos Farias chamado *Um Favelado*, ele reconhece o talento do cineasta em ser seguro para utilizar ferramentas metodológicas do Neorrealismo, entretanto considera que há um problema no filme na medida que a fome do favelado é colocada como problema social e quando o faminto rouba para comer, acaba sendo punido por essa mesma sociedade e dessa forma Farias apenas denuncia o problema do povo às classes dominantes, abordagem ideológica insuficiente de acordo com o texto.

O problema de *Zé da Cachorra* dirigido por Miguel Borges é de outra ordem, pois é deveras esquemático uma vez que o cineasta constrói no seu personagem um herói absoluto condutor revolucionário das massas contra a exploração de um grileiro.<sup>243</sup> Glauber acredita que esta esquematização prejudica a realidade da narrativa construindo uma visão ridícula e grotesca da burguesia. Aparentemente entende este episódio como excessivamente formalista ao ponto de tornar confuso os movimentos presentes em algumas cenas e isto certamente vai entrar em choque com o seu pensamento de não se apegar a formalismos pra estabelecer um discurso político através do audiovisual.

Nestes dois episódios, a *poesis* no sentido de identificação da obra acontece de maneira plena, não por acaso Glauber fala da importância política do filme como um todo, porém o prazer estético de Glauber esbarra numa falta de sintonia na *aisthesis* que o cineasta faz da obra considerando que a comunicação não atinge o Glauber espectador-crítico de uma maneira modelar implícita nos próprios episódios.

Após estes tons um pouco mais incisivos, Glauber alivia um pouco em relação a Diegues que, ao contrário de Borges, faz um cinema nada esquemático desprezando a gramática que revela as raízes de uma narrativa que evoluirá bem em sua filmografia já com ares de autor. Destaca as qualidades poéticas de Joaquim Pedro e o *Couro do Gato* “transforma o social em linguagem política” e demonstra lucidez do diretor. Hirszman com *Pedreira de São Diogo* apresenta a verve eisensteiniana e isto é extremamente caro para um entusiasta da estética do

---

<sup>242</sup> Ibidem. p. 139

<sup>243</sup> Ibidem. p. 140

russo como Glauber. Ademais afirma que esta característica condensa posicionamento político em *mise en scene* e profere que Hirszman será um cineasta maior em pouco tempo.<sup>244</sup>

*Cinco Vezes Favela* tem uma importância estratégica para nós na medida que traz amostras de cineastas que em pouco tempo seriam protagonistas do cinemanovismo e, por consequência, caros para Glauber e para a crítica tanto disposta quanto indisposta ao movimento. Mais importante ainda é a compreensão de que Glauber, não só pelas escritas, mas também por suas atitudes em relação aos companheiros como líder informal do movimento, ajuda que eles cheguem neste patamar de protagonistas. Não são aleatórias suas recorrentes afirmações que os diretores do filme, sobretudo os três mais próximos dele, estão em pleno crescimento artístico para ser tornarem cineastas mais poderosos ainda. Curiosamente Glauber naquele momento estava no mesmo patamar de seus colegas, mas já se posiciona como alguém experiente que soubesse todos os caminhos das pedras do fazer cinematográfico, o que demonstra sua intencionalidade de arquitetura da memória histórica do cinema brasileiro já em *Revisão Crítica*. Isto é reflexo também do teor e da intencionalidade política de seu livro-manifesto ser um pilar de sustentação cinemanovista. Existem apreciações reflexivas e críticas relevantes na obra, no entanto estão a todo tempo umbilicalmente ligadas aos seus desejos políticos e a construção de um espaço de experiência que refletem muito bem o Glauber do início dos anos 1960, quando insere mais combustível ainda em seu *ativismo cinematográfico* em relação aos anos anteriores.

Paulo Cesar Saraceni, que já possuía notoriedade por *Arraial do Cabo*, tem o seu primeiro longa *Porto das Caixas* analisado como um dos filmes originários do Cinema Novo. O cineasta baiano vai de encontro a maior parte da crítica que não recebeu bem o filme de Saraceni afirmando, inclusive, a intolerância da maioria dos críticos coloca o filme diante do primarismo desta mesma crítica (salvo Paulo Emílio e Nelson Pereira dos Santos que conseguiram compreender a obra) que é incapaz de enxergar como uma autêntica vanguarda cinemanovista.<sup>245</sup>

A questão da mulher no enredo do filme é alvo de uma análise extremamente elogiosa de Glauber de modo que ele compreende os atos da personagem que mata o marido representante de todas as dificuldades sociais, materiais e existenciais como uma metáfora crua e antiespetacular. O que faz com ele aplauda ao filme é exatamente a mesma coisa que faz com que a maior parte da crítica detrate a obra. Dentro do esquema de *inventor de tradições* do livro-manifesto, tal filme é considerado uma expressão cultural amadurecida que reflete coragem

---

<sup>244</sup> Ibidem. p.140-141.

<sup>245</sup> Ibidem. p. 142

moral e política de seu *autor*.<sup>246</sup> Ademais, como pontos positivos de *Porto das Caixas*, a existência de paralelos com autores como Vigo, Buñuel, Rossellini e Visconti.

Para finalizar os filmes pioneiros do Cinema Novo, há a crítica do documentário de Joaquim Pedro de Andrade *Garrincha, Alegria do Povo* lançado em 1962 que aborda, nos moldes do que se convencionou a chamar de *cinema-verdade*, o cotidiano da vida do jogador Garrincha em se tratando obviamente do futebol e de aspectos mais gerais de sua vida, como o ambiente na fábrica de tecidos onde trabalhou. A esta altura do livro, o leitor já percebeu da admiração do autor para com Andrade e a passagem sobre este filme só irá reforçar esta constatação.

Sobre o filme, só elogios e as vezes até hiperbólicos:

Um poema épico, maior que todos até hoje escritos na literatura brasileira, eis *Garrincha, alegria do povo*, documentário sobre o futebol brasileiro, mas antes de tudo **visão do povo, do amor ao povo, da miséria, da alegria, da superstição e da grandeza do povo na figura do menino das pernas tortas, que é o imprevisto sofrido do povo.**<sup>247</sup>

Este é o tom que perpassa todo o trecho dedicado ao filme feito por sujeitos (onde ele está implicitamente se incluindo) dotados de consciência histórica, social e artística sobre seu próprio povo e lugar no mundo que produzem uma interpretação qualificada sobre o Brasil. Há também mais elogios a Luiz Carlos Barreto que também fotografa o documentário de Andrade. Glauber finaliza este momento do seu livro-manifesto de maneira provocativa afirmando que *Garrincha* é uma síntese do cinemanovismo de primeira hora cuja crítica idealista vem tentando destruir com exigências absurdas. Para ele, o filme não é a definição do Cinema Novo porque este movimento só poderá ser definido no processo de feitoria, mas sim uma das definições de algo que é múltiplo.<sup>248</sup>

Em 1963, quando lança seu manifesto, Glauber já define uma experiência robusta do cinema brasileiro moderno. Seja com as exacerbadas características de *autor* em *Os Cafajestes*, os talentosos cineastas de *Cinco Vezes Favela* que elaboram uma versão genuinamente brasileira tendo o Neorealismo Italiano como inspiração ou mesmo nas contribuições de *Garrincha* ao trazer o povo ao mesmo tempo que constrói uma crítica social por meio de um tema tipicamente nacional como o futebol. Mesmo experiências menos alardeadas como *Portos de Caixa* e *Assalto ao Trem Pagador* possuem seu lugar ao sol na confecção do *melhor cinema* para o Brasil. Curiosamente, não há a inclusão de seu próprio filme *Barravento*. O valor

---

<sup>246</sup> Ibidem. p. 143

<sup>247</sup> Ibidem. p. 149. Grifo meu.

<sup>248</sup> Ibidem. p. 151.

simbólico da autoconsagração é baixo e o leitor atento sabia que tal filme está nesse mesmo rol de inovador e que aponta para uma revolução cinematográfica.

Glauber Rocha definitivamente não assume tons de cinza em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, não há caminho do meio para o cinema brasileiro se não for a pretensa emancipação que reza a cartilha do cinemanovismo. Tão importante quanto a reflexão crítica das obras ao longo do livro é a explicitação recorrente das sociabilidades ao redor do cinema, sejam elas supostamente nocivas com o cinema industrial e/ou reacionário, sejam as gloriosas amigas que fundam um novo *modus vivendis* do cinema brasileiro e, este sim, revolucionário e de qualidade artística.

Em se tratando de estética da recepção, o capítulo sobre as origens do Cinema Novo é similar às mesmas características do cinema de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950. Para Glauber, todos os fundamentos da experiência estética são completos e *eficazes* na obra e ele, em relação com suas convicções e intenções políticas, valoriza sobremaneira a *katharsis* dos filmes cinemanovistas, este é elemento estético mais poderoso que esses filmes podem oferecer ao espectador e é nele que está situado uma espécie de superioridade ética desse cinema. Estes elementos, evidentemente, cruzam-se com a abertura de um espaço histórico-social de experiência relacionado a uma visão de mundo transformadora participante do escopo político das esquerdas e críticas do (sub)desenvolvimento do capitalismo no Brasil. São estas estruturas estéticas, interpretativas e narrativas propositoras de novas perspectivas na confecção de um cinema moderno brasileiro que vão causar um choque maior com outros agentes do cinema brasileiro refletidos na crítica. Os contrapontos a Glauber e principalmente sua visão de Cinema Novo são essencialmente políticos e ideológicos e tendem a ficar cada vez mais tensos com o passar do tempo, como veremos agora.

Em *Revisão Crítica* o cinema brasileiro está muito bem demarcado em decorrência da militância de Glauber. Se temos alguns dragões da maldade do cinema brasileiro materializados na Vera Cruz e em Cavalcanti, por exemplo, os santos guerreiros são os que Glauber considera iniciadores de um grande movimento que abalava as estruturas da cultura cinematográfica nacional. Esses que pouco tempo depois, em sua maioria, viriam a ser conhecidos como Cinema Novo. Agora vamos nos deparar com um forte choque ao discurso glauberiano sobre o início do Cinema Novo, algo como uma intensificação do que já foi exposto aqui quando abordamos a percepção dos críticos dissonantes sobre os filmes de Nelson Pereira dos Santos nos anos 1950. Neste sentido, passando pela última vez neste capítulo a bola para os críticos que discordam da memória histórica proposta por Glauber Rocha, analisaremos as críticas feitas por Moniz Vianna e Ely Azeredo de *Os Cafajestes* e *Garrincha, Alegria do Povo*. São dois filmes



muito diferentes entre si, mas que condensam, no discurso de Glauber, importantes sacadas cinemanovistas como crítica à moral burguesa e ao sistema como um todo aliando estéticas vanguardistas modernas, seja a inspiração da *Nouvelle Vague* em *Os Cafajestes* ou o *cinema-verdade* em *Garrincha*. Imprimindo um sentido de variação, mas sem deixar de atentar para os filmes supracitados, trabalharemos especificamente sobre *O Assalto ao Trem Pagador*, de Roberto Farias, lançado em 1962.

A crítica de Antonio Moniz Vianna não foge da lógica relatada acima atribuída às vozes dissonantes/antagonistas de modo que o texto sobre *Os Cafajestes* é negativo. Enquanto muitas pessoas ligadas ao cinema, inclusive Glauber, destacam a dimensão de *autor* no filme – principalmente por ser claramente inspirado nos filmes da *Nouvelle Vague* – Moniz Vianna usa o mesmo argumento para afirmar o oposto, que o filme, a serviço deste formalismo, rodeou-se de tantas citações que fica desprovido de autoria.<sup>249</sup> Em outras palavras, Moniz Vianna retira definitivamente a característica de *autor* de Ruy Guerra, aspecto extremamente caro a Glauber para justificar a contribuição dessa obra ao cinemanovismo. Para embasar sua afirmativa, AMV cita uma série de cenas presentes no filme e suas respectivas correspondências em filmes franceses utilizados como influência; é o caso da cena do sol entre as árvores tirada de *Acosado*, a caminhada inicial de Norma Benguell remete à imediata lembrança de *Ascensor para o Cadafalso*, e várias outras cenas que estão, em alguma medida, presentes *Os Libertinos*, *Sorrisos de uma Noite de Amor*, etc.<sup>250</sup>

Sobre uma grande *polêmica* em *Os Cafajestes*; a sequência de Norma Benguell nua na praia, Moniz Vianna afirma que, em meio a violências gratuitas, chega-se ao tão cobiçado erotismo;

Então, em longa cena de mulher nua, a plateia se espanta menos com a duração (cerca de seis minutos) do que com a monotonia que surge ao ser ultrapassado de muito o ponto de saturação do nu artístico. Artístico? Fica a impressão de que, para continuar na sua nova especialidade em estrelismo, Norma Benguell precisa urgentemente tomar aulas de nudismo.<sup>251</sup>

Não há em nenhum momento do texto menção alguma ao conteúdo narrativo do filme, sobre as questões tão importantes a Glauber que tocam as transgressões da moralidade burguesa, situações econômicas e de sobrevivência das personagens. Todos estes elementos são inexistentes na crítica de Moniz Vianna, que escreve friamente sobre o filme deixando visível sua insatisfação com a película em todos os sentidos e demonstrando que mesmo não sendo o

<sup>249</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Os Cafajestes**. In. \_\_\_\_\_. Um Filme por Dia: crítica de choque. São Paulo. Companhia das Letras. p. 322.

<sup>250</sup> Ibidem. p. 323-324.

<sup>251</sup> Ibidem. p. 324.

maior entusiasta do cinema vanguardista francês do início dos anos 1960, conhece minuciosamente seus filmes e cineastas. Dessa forma, não há nenhuma análise sociológica diante do filme, nem que seja para criticar as percepções contidas nele.

Ely Azeredo não escreve uma crítica propriamente dita sobre *Os Cafajestes*, mas sim textos espalhados no Tribuna da Imprensa sobre vários temas que acabam acometendo o filme como cinema no Brasil, Cinema Novo, cinema brasileiro em festivais internacionais e recepção fílmica. O próprio Azeredo monta um texto sobre o filme baseado nestas publicações que acaba, agora sim, soando como uma crítica de cinema. E surpreendentemente, ao contrário de seu amigo e referência em crítica cinematográfica Antonio Moniz Vianna, o texto é muito positivo ao filme. Para entender isto, podemos rememorar que naquela época (fim dos anos 1950 e início dos anos 1960) Azeredo estava próximo dos cinemanovistas e até deixa isso exposto. A ruptura com o movimento ocorrerá algum tempo depois – já é possível perceber à época do lançamento de *Deus e o Diabo* e se intensifica após implantação do golpe em 1964 – e será definitiva. Tudo isso demonstra que a inicial dissonância e gradativo antagonismo de Azeredo a Glauber é majoritariamente de fundo político, mais até do que questões especificamente cinematográficas.

A crítica começa elogiando o trabalho do roteirista Miguel Torres que falece tragicamente num acidente automobilístico enquanto procurava locações para o seu segundo projeto com Ruy Guerra, *Os Fuzis*. Relata também os reboliços que o filme causara em estratos conservadores da sociedade carioca na medida que o cardeal do Rio de Janeiro, num movimento de bastidores, pede ao então governador do Estado da Guanabara Carlos Lacerda a interdição do filme, que de fato acontece. Quando deste acontecimento, Azeredo nos informa que tomou a iniciativa de reunir jornalistas e cineastas para um ato público na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) constituindo uma comissão permanente de Defesa do Cinema Brasileiro onde participavam alguns nomes como Glauber Rocha, Paulo Saraceni, Walter Lima Junior, Ruy Guerra, entre outros.<sup>252</sup> O filme, posteriormente, acaba sendo liberado, mas há um esforço do autor em se posicionar próximo de algumas pessoas que romperá futuramente, e utilizará esta inicial aproximação para legitimar seus argumentos contrários a Glauber e ao cinemanovismo de modo geral.

Ainda que haja uma menção ou outra a elementos estéticos da obra, como sua notável influência francesa, as questões socioculturais extra filme são a tônica da crítica. Neste sentido, por dedicar um amplo espaço a questões fora do conteúdo narrativo do filme em si para estabelecer uma crítica à censura e ao conservadorismo brasileiro daquela época, este se

---

<sup>252</sup> AZEREDO, Ely. *Os Cafajestes*. In. \_\_\_\_\_. Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro. Rio de Janeiro. Instituto Moreira Salles. 2009. p. 342.

configura como um raro momento em que uma voz sistematicamente dissonante e antagonista a Glauber concorde com ele. Adiantando ao leitor que esta raridade será também visível em *Garrincha*. Após isso, voltam-se as críticas ácidas, à moda do que o próprio Azeredo faz aos primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos.

Sobre o documentário *Garrincha, alegria do povo*. Enquanto Glauber demonstra seu amor ao filme afirmando como uma ode não demagógica ao povo, Moniz Vianna mantém-se implacável e, de saída, já imprime em sua crítica como primeira ideia a alcançar o leitor é que o filme é uma decepção. Ainda, naquela época e na percepção do autor, não existia nenhum filme sobre o futebol – mesmo em países onde se tinha uma grande prática do esporte concomitante à importante produção cinematográfica, como Inglaterra, Itália e França – que fosse admirável, diferentemente do que os norte-americanos já tinham feito com beisebol e boxe, por exemplo.<sup>253</sup> Desta forma, o crítico já demonstra que acredita numa incompatibilidade entre futebol e cinema. Qualquer cineasta que se aventurasse construir um filme com este tema já teria, por si só, de empreender muito esforço para convencer o crítico da qualidade do seu trabalho, se esta iniciativa parte de um ainda protocinemanovismo, o trabalho seria ainda maior para com Moniz Vianna.

Há espaço na crítica para elogiar o trabalho de roteiro e produção feitos respectivamente por Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto e também para destruir a forma como o diretor Joaquim Pedro de Andrade utiliza trilha sonora buscando associar música erudita com uma certa *cultura popular* presente no futebol, o que para o crítico soa como “pseudo-intelectualismo”.<sup>254</sup> A estrutura narrativa também é criticada na medida que mostra momentos felizes nas Copas do Mundo de 1958-62 contrastando com a tristeza da Seleção Brasileira em 1950 e gols de Garrincha pelo Botafogo. A partir disto, Vianna infere que o futebol também pode trazer tristeza ao povo e que mesmos as alegrias podem ser restritas considerando que a maior parte das pessoas que se interessam pelo futebol são torcedoras do Flamengo.<sup>255</sup>

Aqui constatamos que as interpretações dele são diametralmente opostas à de Glauber, que procura enxergar o futebol no filme como uma linguagem configurada como uma comunicação do povo para com a sociedade, e nisto cabem os mais diversos sentimentos, inclusive a tristeza e a frustração, embora o futebol sempre tenha contornos de redenção proporcionando alegrias. Garrincha, na interpretação do cineasta baiano, é mais do que um único jogador que integra o operariado fabril, mas sim um arquétipo capilarizado na lógica que

---

<sup>253</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Garrincha, alegria do povo**. In \_\_\_\_\_. Um Filme por Dia. Op Cit. p. 330

<sup>254</sup> Ibidem. p. 331.

<sup>255</sup> Idem.

relaciona futebol e sociedade, e por isso, pensando que o futebol está inserido nas relações de forças historicamente construídas, o arquétipo *garrincha* diz sobre o povo como ente universal e não algo fracionado como Vianna insiste em compreender. Em síntese, apenas pelas leituras das críticas de Glauber e Moniz Vianna sobre este filme, percebe-se que a visão de povo que os dois possuíam eram opostas, principalmente porque para Glauber a percepção de Andrade está alinhada ao nacional-popular, que nunca caiu nas graças de Moniz Vianna.

Azeredo, por outro lado, elabora uma crítica muito mais amistosa ao documentário indo, aliás, pelo caminho oposto de Vianna ao reconhecer que o filme identifica no futebol “a verdadeira dimensão psicológica e sociológica desse jogo na vida brasileira.”<sup>256</sup> Relata também as duas hipóteses explicativas da relação tão próxima da sociedade brasileira como futebol que estão no filme; a primeira ele descarta como dispensável sendo consequência de uma *freudianice* que aponta a bola como uma representação do ventre ou do seio materno. A segunda hipótese, mais coerente a seu ver, compreende o futebol como “uma compensação psicológica e uma válvula de escape emocional para as frustrações do homem e do povo em sua vida cotidiana.”<sup>257</sup>

Elogia – assim como Moniz Vianna – Armando Nogueira e Luiz Carlos Barreto, a participação do primeiro como um importante movimento de aproximação do jornalismo com o cinema brasileiro e considera que o filme revela um Joaquim Pedro de Andrade apto a realizar um cinema popular que não seja “um ópio do povo em nova embalagem”<sup>258</sup>. Assim como em *Os Cafajestes*, e podermos também encontrar algo parecido com *Cinco Vezes Favela*, Azeredo demonstra uma doçura analítica para com o cinema que Glauber consideraria o caminho a ser seguido para uma emancipação do cinema brasileiro. Intrigantemente, este caminho leva a um cinema que Azeredo terá pavor em pouco tempo e se converterá no crítico mais feroz ao Cinema Novo e, por consequência, aos filmes de Glauber e a tudo que ele acredita como *receita* de bom cinema nacional.

Miramos a atenção para Benedito Junqueira Duarte e os primórdios do Cinema Novo na percepção de Glauber Rocha e nos deparamos – quando o escrutínio está apontado para os dois filmes trabalhados nesta seção – que o diagnóstico crítico é muito negativo. Sobre *Os Cafajestes*, basta lembrar o que ele diz sobre o filme ao escrever sua crítica sobre *Noite Vazia*. Compreende o filme de Ruy Guerra como uma vulgaridade pornográfica e, resumidamente, um filme que não pode levar o cinema brasileiro a lugar nenhum, pelo menos nenhum lugar que

---

<sup>256</sup> AZEREDO, Ely, **Garrinha, alegria do povo**. In. \_\_\_\_\_. Olhar Crítico. Op Cit. p. 329.

<sup>257</sup> Ibidem p. 330.

<sup>258</sup> Idem.

ele considere como artisticamente relevante. Sobre *Garrincha*, basta replicar o que diz Luiz Machado ao escrever uma introdução para um livro que compila críticas de Duarte ao longo de sua carreira; uma vez que, de acordo com o autor, o crítico paulista não gostava de Cinema Novo, escreve sobre *Garrincha* para rebater o que Glauber diz sobre o filme em *Revisão Crítica* afirmando que “a película não passa de um amontoado de imagens soltas, pessimamente aproveitadas, tudo sem contar o texto do filme demagógico e pueril, claudicante e ridículo.”<sup>259</sup>

Mesmo que Glauber não escreva tão apaixonadamente sobre *O Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias como faz com os outros filmes citados aqui, ele o considera como partícipe das origens cinemanovistas. Afirma que Farias é um bom artesão, que tem boas ideias, bom ritmo e coragem pessoal, mas não tem uma formação ideológica sólida, ou seja, seus filmes não possuem explicitamente uma crítica social transformadora ou quiçá revolucionária.<sup>260</sup> Crê que a importância, entre outras coisas, de *O Assalto* foi consolidar, ao lado de *Os Cafajestes*, Luiz Carlos Barreto nos quadros do Cinema Novo (lembrando que o fotógrafo trabalharia em outros filmes cinemanovistas e com o próprio Glauber) e estabelecer os fundamentos para uma escola policial urbana na cinematografia brasileira.<sup>261</sup>

A crítica escrita por Duarte em setembro de 1962 é bem menos promissora para a obra do que a de Glauber no mesmo ano. Inicialmente já se mostra irritado com o fato de o filme ter sido escolhido pelo Itamaraty para representar o Brasil em Veneza. O crítico paulista acredita que a escolha não possuiu critério para a decisão e afirma que o filme, assim como o anterior de Farias chamado *Cidade Ameaçada*, obtém recepção melancólica em âmbitos internacionais.<sup>262</sup> Adiciona também a percepção de que o cineasta não evoluíra nada desde de sua última experiência fílmica; a película é insegura que se esbarra em incongruências de roteiro e recorre à primarismos e demagogia barata de modo que, para Duarte, não é mais possível afirmar que Farias seja uma promessa de tornar-se, em algum momento, um diretor hábil.<sup>263</sup> A impressão que fica ao ler a crítica de Duarte é que tal filme é absolutamente descartável; nada na obra pode ser aproveitável, nem mesmo a estrutura de filme policial ou o combate ao sindicato da morte, que é como Glauber classifica a polícia brasileira.

A indisposição de Duarte ao Cinema Novo é tão evidente que, nem mesmo o filme que Glauber considera originário do movimento ainda que não seja um grande expoente, é aceito por Duarte. Não há, desta forma, e somando com o que o crítico paulista diz sobre outros filmes

---

<sup>259</sup> MACHADO, Luiz Antonio de Souza Lima. Op. Cit. p. 38.

<sup>260</sup> ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 136-137.

<sup>261</sup> Ibidem. p. 137.

<sup>262</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. *O Assalto ao Trem Pagador*. In. \_\_\_\_\_ Críticas. Op Cit. p. 66.

<sup>263</sup> Idem.

inclusive mais importantes ao Cinema Novo no discurso glauberiano, nenhuma sintonia entre os pensamentos cinematográficos de Glauber e Duarte. Ou seja, é possível que se encontre uma ou outra compatibilidade entre os dois em alguns momentos (como acontece em alguma medida com *Rio, 40 graus*), mas a regra é a distância estética, política e ideológica que os cercam. Quando as peças do jogo se colocam de maneira mais enfática a partir do início da década de 1960, estas distâncias tendem a ficar mais acentuadas, é o que veremos ao longo dos próximos capítulos.

Após esta abordagem do discurso de Glauber – que em grande medida se tornaria hegemônico na historiografia do cinema brasileiro – e seus contrapontos nos ajudam a pensar que no processo histórico que nos coloca no calor dos acontecimentos a coisa não se apresentava tão sistematizada como vemos na historiografia escrita posteriormente pelos *vencedores* do processo. As três experiências específicas da dissonância no caso de AMV e Azeredo e mesmo do antagonismo mais evidente em Duarte trabalhadas aqui mostram uma série de complexidades que esvaem um certo maniqueísmo encontrado nas interpretações dominantes sobre este período do cinema brasileiro. Benedito Junqueira Duarte, Antonio Moniz Vianna e Ely Azeredo são figuras importantes, influentes e com relevantes trânsitos no cinema brasileiro, figuras que Glauber lia e que certamente o norteou sobre *contra quem* deveria escrever e filmar. A batalha das ideias no cinema brasileiro dos anos 1960 possui lados muito bem demarcados, até aqui apresentamos o lugar de cada um, mostramos as peças do jogo. A seguir veremos este jogo de outra forma, como o diálogo de Glauber com seus críticos e a dissonância interpretativa em relação aos seus discursos se dão em relação à própria obra *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*.

## **2.2 – Crítica da crítica: a recepção do Manifesto.**

Até agora conseguimos compreender de maneira satisfatória as principais teses formuladas por Glauber Rocha em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, bem como, numa estrutura relacional, três aportes discordantes de suas teses através de algumas ideias emanadas especificamente por Benedito Duarte, Antonio Moniz Vianna e Ely Azeredo. Sabemos contra quem Glauber escrevia, não exatamente contra esses três, mas sim contra o que eles representavam e interpretavam sobre o cinema brasileiro. Esta seção busca, então, uma análise sobre a recepção do próprio livro-manifesto, o que foi falado sobre ele em meio ao próprio processo histórico da época de sua publicação. Se Glauber se comporta como diapasão do que é bom e do que não é construindo um cânone do cinema brasileiro ou, como aponta, Xavier, um inventor de tradições. É preciso verificar como essa *metralhadora* glauberiana de destruir

e enaltecer instituições, filmes e personalidades foi assimilada pelo campo cinematográfico brasileiro.

A edição ora usada neste trabalho contribui sobremaneira para este exercício de análise receptiva por conter uma fortuna crítica trazendo alguns comentários e resenhas sobre o livro feitos à época de sua publicação. Ismail Xavier, escolhido para escrever prês e pós-textuais da referida edição, enfatiza que a recepção da obra – a despeito de seus exageros e injustiças – prevaleceu em favor do seu alcance tributário do debate do cinema moderno brasileiro ao que tange em seus elementos estéticos de interação com a literatura e de como a vida social brasileira deveria ser representada nas telas.<sup>264</sup>

Xavier também salienta que, pelo fato da recepção se direcionar aos aspectos do cinema moderno, as visões positivas sobre o livro são mais comuns. A exceção se dá exatamente aos comentários de Benedito Junqueira Duarte que, como já informamos anteriormente, principalmente por ser um defensor do que representava a Vera Cruz, sente-se numa espécie de dever moral de atacar os escritos de Glauber. Ainda assim, mesmo que a fortuna crítica apresentada embarque em comentários elogiosos e consagradores, vale a pena atentarmos para algumas complexidades envolvendo sujeitos que normalmente não apresentam grandes discordâncias a Glauber, como Paulo Emílio Salles Gomes.

Antes mesmo de imergirmos na mencionada seção de fortuna crítica, há um texto publicado por David Neves no *Suplemento Literário* do *Estado de São Paulo* que relata um pouco sobre como Glauber escreveu seu livro.<sup>265</sup> Em linhas gerais a coluna é bem receptiva o afirmando como um produto orgânico, que encandeia uma perfeita lógica de ideias num raciocínio que surpreende “pela forma cristalina de expressão” e que a obra se insere na história do Cinema Novo pela pessoa de seu autor, ou seja, é tal movimento cinematográfico pelo prisma glauberiano. Neves destaca também as referências usadas como parâmetros para a escrita do livro, entre elas, Caio Prado Junior, Alex Vianny, Paulo Emílio Sales Gomes e Mario de Andrade, o que mostra que Glauber estava bem servido de referências ligadas à questões sobre o processo de modernização e modernidade no Brasil em que pese problemáticas do subdesenvolvimento e nacionalismo e, de acordo com Neves, engatilhado na disciplina de trabalho, pois relata uma carta que recebera do cineasta baiano afirmando que era um espartano e acordava as sete, fazia ginástica até as 9 e até meia noite escrevia e estudava. Isto pode ser lido como um termômetro do ânimo de Glauber para escrever o livro. Ademais, não seria de se

---

<sup>264</sup> XAVIER, Ismail. **Apresentação**. In. ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica...* Op Cit. p. 179-180.

<sup>265</sup> NEVES, David. **A Revisão de Glauber**. São Paulo. *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*. 07/12/1963.

surpreender que o comentário de Neves sobre *Revisão Crítica* fosse muito positivo, ele era um amigo de Glauber, que compartilhavam do mesmo horizonte de expectativa, seja político, estético ou ideológico. É possível imaginar fazer a leitura da obra tenha sido um deleite para Neves.

Em se tratando da *Fortuna Crítica* apresentada por Xavier, trabalharemos especificamente com três recepções; primeiramente com uma completamente positiva e consonante a Glauber materializada na transcrição da orelha da primeira publicação do livro escrita por Alex Vianny. Em seguida, a recepção negativa e completamente antagônica proferida por Bendito Duarte numa sequência de textos publicada na Folha de São Paulo e, por fim, uma recepção que carrega nuances multifacetadas de crítica, elogios e análises materializada num debate sobre a obra realizados pelo jornal *Última Hora* e a Fundação da Cinemateca Brasileira protagonizado por, entre outros, Paulo Emílio, Maurice Capovila e Jean-Claude Bernardet.

Trazer a orelha do livro é importante basicamente por três motivos; primeiro porque se trata da primeira edição, ou seja, é a apreciação mais orgânica possível da obra sem *interferências* ou, pelo menos, com o mínimo possível. Segundo pelo fato de Alex Vianny ter sido o primeiro leitor e, por isso, o principal interlocutor de Glauber sobre o seu conteúdo e terceiro por ser justamente Alex Vianny o autor da orelha. Era importante, para o jovem Glauber que recém tinha lançado *Barravento* que um nome de peso no cinema brasileiro – inclusive com publicações analíticas sobre a cinematografia brasileira – e muito consonante com seu horizonte de expectativa fosse o responsável pela primeira percepção dos leitores ao se deparar fisicamente com o livro.

Como é comum em orelhas de livros, o texto é curto e elogioso da obra e do autor. Neste sentido, olhemos o primeiro parágrafo do que escreve Vianny;

Agressivo, irreverente, brilhante sempre, e impiedoso quando necessário é derrubar os inimigos – e também os falso valores, ídolos, mitos – que atravancavam o desenvolvimento do cinema brasileiro, este livro não só cumpre a promessa do título, marcando a maturidade da *nova* crítica cinematográfica, mas ainda nos dá, através das observações diretas de um de seus mais talentosos propulsores, um estudo das principais raízes, motivações, tribulações ambições desse movimento que se convencionou chamar de *cinema novo*.<sup>266</sup>

Desse modo, o autor já mostra a que o livro veio e transparece seu caráter combativo de manifesto e advogado da corrente cinemanovista. A consagração, para o leitor, não soará gratuita diante de adjetivos que, juntos, significam uma personalidade temperamental e potente de um Glauber agressivo, irreverente, brilhante e impiedoso disposto a desmistificar o cinema brasileiro e afirmar, ao mesmo tempo, não só uma renovação da crítica cinematográfica como

---

<sup>266</sup> ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica...* Op Cit. p. 183.



também do próprio cinema. Tanto Glauber como Viany sabiam que o Cinema Novo carregado de todo seu todo arsenal prático, simbólico e representativo só poderia prosperar se contasse com o apoio de uma crítica parceira não no sentido de esvaziamento analítico para promover esse ou aquele filme, mas sim que acreditasse nos mesmos objetivos daqueles jovens agentes cinematográficos encantados com o cinema moderno de vanguarda e com as perspectivas revolucionárias da esquerda mundo afora. Se a crítica *nova* embarca no trem cinemanovista que destrona as experiências históricas do cinema industrial e da chanchada, o caminho para o lugar ao sol definitiva para o Cinema Novo estava aberto e, olhando retrospectivamente, tais objetivos foram, em sua maioria, alcançados.

O texto de apresentação do livro flui em apresentar com toda energia que fosse possível o seu autor, “baiano do sertão alto de Vitória da Conquista, com longo estágio na crítica e nos clubes de cinema, apesar de seus verdes anos, está cumprindo, como cineasta, o programa que, como crítico, traça para o *cinema novo*”.<sup>267</sup> Curiosamente, Viany fala da breve filmografia dos longa metragens de Glauber compreendendo *Barravento* como um filme que ataca o misticismo como causa e consequência da miséria e já faz uma espécie de propaganda de *Deus e o Diabo*, que ainda nem havia sido lançado, como um filme inteiramente feito nos sertões da Bahia tratando as problemáticas do camponês envolvido com o misticismo à moda de Antônio Conselheiro e o cangaço de Lampião para depois alcançar sua luta consciente. Dessa forma, Viany já prepara e alerta o leitor que a atividade cinematográfica do autor do livro-manifesto está em pleno funcionamento, como se com o seu próximo filme Glauber comprovaria ainda com mais robustez suas teses levantadas na obra.

A orelha se encerra com a convicção de que Glauber e seus companheiros travam uma luta consciente na construção de um novo cinema no Brasil. De maneira completamente oposta à abordagem de Viany situa-se a recepção de Benedito Junqueira Duarte. O livro impactou tanto o crítico que, entre novembro e dezembro, dedica cinco colunas suas na Folha de São Paulo para comentar a obra. Como é de se esperar, o crítico reage muito negativamente não só em relação às teses do jovem cineasta, mas também sobre o seu modo de escrita.

A primeira coluna escrita pelo crítico foi a 10 de novembro de 1963 e, curiosamente, é até um tanto afável a Glauber. A primeira reflexão feita é de que o cineasta se trata de uma figura central no jovem cinema baiano e que realizou *Barravento*, um filme mais falado fora que dentro do Brasil, mas que isso é reflexo mais das contradições e paradoxos do país do que o problema especificamente do filme ou de seu diretor.<sup>268</sup> Duarte afirma a importância da

---

<sup>267</sup> Idem.

<sup>268</sup> Ibidem. p. 209

*Revisão Crítica* diante de uma realidade em que quase não existe bibliografia sobre o cinema brasileiro, embora também reconheça que nele existam algumas polêmicas.

O autor também dá detalhes sobre sua percepção acerca da presença de Glauber afirmando que o conhece superficialmente, mas imagina que o livro seja reflexo de sua personalidade. Desse modo; linguagem pouco cuidada (por conta seus cabelos e roupas desalinhadas), de estilo irreverente e não raramente de uma forma injusta de colocar algumas questões, sobretudo em relação ao cinema paulista.<sup>269</sup> É justamente aí, sobre a abordagem de Glauber em relação aos cineastas paulistas e a Vera Cruz, que mora a principal indisposição de Duarte com Glauber. Ademais, o crítico compreende o fato de o livro ter um objetivo político explícito de afirmação do Cinema Novo e entende que Glauber faz um exercício que revela uma espécie de *mudança de geração* no cinema brasileiro. Porém ele, mesmo um velho crítico, garante que vai *meter sua colher de pau no angu do Cinema Novo* nas próximas edições, alertando ao leitor o que estaria por vir. Seu primeiro texto sobre a *Revisão Crítica* é apenas uma apresentação.

O escrutínio que Duarte faz ao manifesto é minucioso e, na segunda coluna publicada sobre tal assunto, a 17 de novembro de 1963, o crítico já inicia apontando imprecisões no discurso do cineasta em relação à definição do que seria ou não Cinema Novo. Afirma que Glauber promete em vários momentos de o livro definir o que ou quem era o Cinema Novo e, a cada momento, a definição escorrega entre uma ou outra data chegando ao limite do aceitável quando afirma que, a partir de 1962, tudo que não é chanchada é, por consequência, Cinema Novo despertando uma espécie de vale-tudo para afirmar tal corrente.<sup>270</sup>

Duarte continua se queixando das imprecisões sobre o Cinema Novo e questiona o fato de, no manifesto, Glauber fazer um esforço para defender que o cinemanovismo surgiu em 1962 ao mesmo tempo que, três páginas depois, relata uma ocasião no escritório de Nelson Pereira dos Santos em que se falava que a expressão *cinema novo* havia se transformado em manchete promocional de grandes produtores que chegam ao ramo do cinema atraídos pela novidade do negócio. O crítico continua afirmando que no capítulo seguinte, aquele que se dedica a Humberto Mauro, já anuncia que *Ganga Bruta* (1933) já poderia ser considerada como obra ancestral do movimento uma vez que é uma obra anti-industrial.<sup>271</sup>

De modo sarcástico, Duarte se pergunta se seu velho amigo Humberto Mauro ficaria satisfeito em ser caracterizado como o pai do Cinema Novo e infere que a filiação apontada por

---

<sup>269</sup> Idem.

<sup>270</sup> Ibidem. p. 211

<sup>271</sup> Idem.

Glauber é incoerente porque Mauro tem inventividade própria sempre permanecendo fiel a si mesmo e recusando influências que pudessem tornar seu estilo caricatural. Notadamente – a despeito de Humberto Mauro surgir no texto de Duarte como uma iluminada mente cinematográfica autodidata – ele acredita piamente que o cinemanovismo não passa de imitação de suas matrizes internacionais. Todavia, tanto o que Glauber quanto Duarte buscam fazer está dentro dos limites dos jogos narrativos e retóricos para afirmarem seus pontos de vistas. Humberto Mauro foi apenas um objeto selecionado para dar combustível às argumentações de ambos.

Desse modo, apontando incongruências aqui e ali que BJD define sua primeira coluna sobre a *Revisão Crítica* para questionar o que seria exatamente o Cinema Novo tão proclamado por Glauber Rocha. Evidentemente que o crítico tem consciência que o arranjo discursivo feito pelo cineasta em seu livro-manifesto busca organizar um passado em prol da construção de certa memória histórica do cinema brasileiro, no entanto, talvez pelo fato do cinema paulista, em sua maioria, ter ficado *de fora* do cânone glauberiano principalmente por conta da Vera Cruz, Duarte ocupa de maneira legítima uma voz contrária. Doravante, muito mais ainda estava por vir.

A coisa realmente azeda a partir da terceira coluna com o título autoexplicativo de *Desagravo ao Cinema Paulista* publicada a 01 de dezembro. Já tínhamos identificado que o ponto central da divergência de Duarte reside na forma como Glauber o cinema paulista que, como vimos na seção anterior deste capítulo, era muito apreciado pelo crítico. Possivelmente tal apreciação nem dissesse respeito apenas à qualidade dos filmes, mas sim ao papel importante que o estado realizava na produção cinematográfica brasileira, seja via cinema industrial ou não.

Tendo isto em mente que BJD sente-se instigado a fazer tal desagravo diante do que chama de ira possessiva de Glauber Rocha ao atacar de maneira tão contundente figuras como Lima Barreto e empresas como a Vera Cruz.<sup>272</sup> O crítico de fato sai em defesa de muitas personalidades paulistas atacadas por Glauber, mas faz uma defesa especialmente de Chick Fowle que, mesmo que nascido no Reino Unido, foi um grande contribuinte da Vera Cruz sendo, inclusive, fotógrafo de *O Cangaceiro*. Não é aleatória a defesa de Fowle por parte do crítico, que também era fotógrafo e provavelmente se sentira muito atingido com os ditos improperios glauberianos afirmando que Fowle não passava de um fotógrafo acadêmico

---

<sup>272</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Desagravo ao Cinema Paulista**. São Paulo. Folha de São Paulo. 01/12/1963. Citado por ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 213

alcançável por qualquer aluno de escolas de Belas Artes. Glauber, ao escrever dessa forma sobre esse e outros agentes do cinema brasileiro dos quais ele discordava, não estava preocupado com fotografia, escolas de belas artes e nem mesmo com o próprio Fowle, apenas com seu objetivo político com a *Revisão Crítica*. Entretanto, não soa dessa forma para Duarte, que vai procurar desconstruir as percepções de Glauber ao *pé da letra* buscando erigir uma espécie de resposta paulista às indisposições do cinemanovista.

É exatamente por isso que o antagonismo construído por BJD nesse momento seja propriamente aos aspectos da linguagem cinematográfica que, em sua opinião, não era compreendida por Glauber. Ao defender Fowle sobre a validade de relacionar luz e sombra na iluminação da fotografia cinematográfica, Duarte, valendo-se de sua legitimidade de fotógrafo para contradizer o cineasta baiano;

Mas, para Glauber Rocha, que não entende de fotografia, o que vale é um cinema feito sem tripé, iluminado sem refletores, ao deus-dará, câmeras na mão, com qualquer óptica, contanto que não seja revestida de filtros “sofisticados”, que não seja rodeada de rebatedores na impressão da luz, despida enfim, de qualquer técnica, pois, brada o autor da “*Revisão Crítica*”, “quando esta técnica está a serviço de ideias que atrasam o processo de consciência prática do povo brasileiro, é bom que se destrua técnica, que por suas implicações convencionais só pode mesmo prestar serviços a regimes totalitários”.<sup>273</sup>

BJD também se refere a tais postulações acima citadas como tolices e, dessa maneira, percebemos o quão o crítico poderia ser avesso aos procedimentos técnicos da linguagem do cinema que contribuíam para a construção de uma estética do cinema moderno de vanguarda, não apenas ao que se refere ao Brasil, mas também o europeu, uma vez que esse comentário basicamente aspira à desconstrução estética do Neorrealismo Italiano, por exemplo. Possivelmente, se sentido profundamente atingido e irritado pelas palavras que Glauber profere sobre cinema e sujeitos ligados ao cinema em São Paulo, Duarte utiliza de seu conhecimento técnico de fotografia para desbancar o cineasta à moda do que poderia fazer um velho professor conservador diante do audacioso jovem aluno que busca uma tese provocativa e arrojada, ainda que cometa injustiças no processo. Ainda colocando o pensamento de Duarte em perspectiva crítica, é conveniente questionar se o crítico, ao demolir os procedimentos técnicos da estética vanguardista, não estaria – talvez inconscientemente – elitizando a produção cinematográfica? Quem, ao fim e ao cabo, poderia contar com todos esses equipamentos citados pelo crítico, cineastas independentes conseguiram com relativa facilidade? Evidente que não. Desse modo, cabe uma crítica ao comentário de Duarte por, no afã de desconstruir Glauber, comete o grave

---

<sup>273</sup> Ibidem. p. 213-214.

equivoco de elitizar a arte cinematográfica e, por consequência, fornecendo um excelente argumento para seus antagonistas do cinema moderno à brasileira o rebaterem.

O desagravo continua com seu autor enfatizando que o exercício crítico feito por Glauber não é inválido, porém praticado de maneira desordenada e desorientada e que muitos críticos, antes do cineasta nascer, já faziam tal tarefa sem os defeitos da *Revisão Crítica*. Nota-se que o há um grande incômodo pelo caráter de manifesto do livro. Duarte desejava uma revisão crítica mais amigável ou mesmo dócil ao cinema brasileiro como um todo. Isto não é ilegítimo, mas jamais seria posto em prática pela personalidade de alguém como Glauber e pelas intencionalidades de ser o diapasão do cinema brasileiro na construção de uma memória histórica que baseia o edifício Cinema Novo que o cineasta se propusera.

A quarta publicação sobre o livro não carece de uma análise pormenorizada por se tratar basicamente de um complemento em relação à sua publicação anterior em que desenvolve um desagravo ao cinema paulista. Duarte decide, a 08 de dezembro, transcrever, sem mais comentários, uma carta que recebera de Rui Santos, fotógrafo e iluminador que trabalhou com Alex Viany. O relato de Santos basicamente serve para ratificar as posições de Duarte ao que concerne principalmente seus comentários sobre a fotografias citados na página anterior. Neste sentido, o crítico enfatiza dois aspectos; dá mais capital simbólico aos seus argumentos trazendo o relato de Santos, um profissional com experiência e que trabalhou com um dos sujeitos mais fiéis ao edifício Cinema Novo, e demonstra, mais uma vez, o quão era indispostos com procedimentos estéticos do cinema moderno. Aliás, tal indisposição ficará ainda mais evidente quando analisarmos sua crítica à *Deus e o Diabo* no próximo capítulo.

A 15 de dezembro sai, finalmente, a última coluna dedicada à *Revisão Crítica* e nela, em linhas gerais, BJD reitera o que já tinha afirmado nas publicações anteriores. Ressalta que na *Revisão* há mesmo pouca revisão e muita má fé de seu autor imbuído de muita ideologia exaltada e paixão pelo cinema, mas sem o aprendizado suficiente para falar sobre.<sup>274</sup> Novamente, como fez em seu primeiro texto, se diz um admirador dos jovens diretores que querem incansavelmente estabelecer uma expressão pelo cinema, mas abomina o que chama de pretensiosos que se dizem descobridores de “teorias alheias, que, com sua ambição provinciana, pretendem suplantar pela audácia e autossuficiência o que só se consegue no estudo da teoria e na prática do cinema do dia-a-dia.”<sup>275</sup>

---

<sup>274</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Uma Lição de Humildade**. São Paulo. Folha de São Paulo. 15/12/1963. Citado por ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 216.

<sup>275</sup> Idem.

Explicitamente há pairando nos textos de Duarte uma questão geracional intrínseca em que o crítico sempre se entende como um entusiasta dos feitos da juventude – e isso acontece, principalmente em se tratando do início da filmografia de Walter Hugo Khouri – mas que condena o que entende como arrogância juvenil em Glauber. Por fim, o crítico novamente faz questão de apontar o suposto caráter copista do Cinema Novo em relação à *Nouvelle Vague*, que intitula de cinema de *câmera na mão* de modo depreciativo denotando seu antagonismo estético ao Cinema Novo e suas referências cinematográficas.

Ainda que em alguns momentos Duarte exale uma intensa irritação e uma certa dose de arrogância em relação à parâmetros técnicos do cinema, seus textos não possuem a característica tão devastadora como o livro-manifesto de um Glauber muitas vezes colérico com os seus antagonistas. Duarte, de alguma maneira, se comporta como quase uma voz isolada que compreende o exercício de escrita de Glauber como válido, mas que discorda basicamente tanto de como ele é escrito quanto de suas próprias teses. Neste sentido, elabora um antagonismo completo aos escritos glauberianos, o que não será diferente em relação aos seus filmes. Trocando em miúdos, o que vimos das publicações de BJD já estavam em germe no processo histórico mesmo antes da publicação do livro-manifesto. Ou seja, as cinco colunas publicadas na Folha de São Paulo são uma espécie de *atualização* do que Duarte já falava ao longo dos anos 1950, porém agora de maneira direcionada à *Revisão Crítica*.

Fomos da intensa e consagrada consonância por meio de Viany ao irritado antagonismo de Duarte. Porém, a crítica da *Revisão Crítica* guarda os tons de cinza necessários para conseguirmos estabelecer uma boa compreensão sobre como tal obra chacoalhou o meio cinematográfico brasileiro. Para tanto, é importante que façamos uma análise do debate sobre o livro que nos referimos no início da seção promovido pela Fundação da Cinemateca e pelo jornal Última Hora. Ficaremos atentos especialmente às contribuições de Roberto Santos, que era presidente do Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica, o cineasta Maurice Capovila e os já citados amplamente neste trabalho Paulo Emílio Salles Gomes e Jean-Claude Bernardet.

Roberto Santos possui um posicionamento que, de fato, se preocupa em discutir ideias sem partir para o bate-boca. Sua contribuição começa neste sentido de propor um debate analítico, frio e impessoal em que se sobreponha a racionalidade no lugar das animosidades e emoções que o livro poderia suscitar. Para Santos, tal bate-boca, que provavelmente poderia até ser aguardado pelos editores e autor, é contraproducente, inoportuno e inócua para quem buscar ir a fundo nas reivindicações do cinema brasileiro, antes é preciso uma batalha de ideias sem

desagregação de modo a alcançar a constituição de um denominador comum que unifique as forças do cinema brasileiro.<sup>276</sup>

Talvez o que se ouça seja a voz conciliadora de um líder sindical acostumado às negociações entre partes com interesses contraditórios. No entanto, o que menos poderia se esperar da escrita de Glauber seria alguma conciliação entre o que ele julga como forças opostas no cinema brasileiro. A *Revisão Crítica*, por possuir caráter de manifesto, não buscava ponderação alguma, seu autor não se propõe ao debate acadêmico em que o *mérito* da análise é o que predomina. A intenção de Glauber é, custe o que custar, afirmar o Cinema Novo como experiência redentora e certa do cinema brasileiro ainda que para isso precise desconstruir – ou destruir – algumas experiências passadas.

Evidentemente que, pelo prisma acadêmico, esta não seria a melhor a abordagem a ser realizada, porém, em se tratando da construção de uma memória histórica do cinema brasileiro provida de certas intencionalidades, o procedimento narrativo utilizado por Glauber é perspicaz. Se fizermos um exercício de tentar pensar com a cabeça do cineasta naquele momento, chegaremos à conclusão de que ele tinha certeza que seus inimigos não hesitaria em destruí-lo se fosse o caso, sobretudo o cinema industrial que contava com a estrutura capitalista advinda do processo de modernização a seu favor. Neste sentido, o que o cineasta faz é construir uma máquina de guerra para destruir outra máquina de guerra e, ao longo desse processo, muitos serão mortos e feridos, baixas aceitáveis? Possivelmente Glauber Rocha acreditava que sim.

Todavia, qual seria a melhor abordagem para um debate sobre um livro com tal teor? Os participantes buscam, dessa forma, evitar o chamado bate-boca e direcionar a discussão para caminhos mais aproveitáveis. E é assim que Santos constrói sua percepção sobre o livro através do que considera seu elemento chave; o antagonismo entre o cinema de *autor* e o cinema industrial. Há outros elementos tão importantes quanto na obra, mas é importante considerarmos que quem tem a fala nesse momento é alguém ligado institucionalmente ao cinema industrial. Santos se posiciona, depois de todos esses circunlóquios que, de alguma maneira, poderiam ser necessários, contra o que entende como o argumento central de Glauber e de sua obra equivocada. O autor compreende as questões envolvendo o cinema de *autor* proveniente das vanguardas do cinema moderno de maneira, não oposta, mas muito diferente da compreensão do cineasta de modo que considera que as duas vertentes são legítimas à arte cinematográfica. Dessa forma, tanto o cinema *autoral* como o cinema industrial podem perfeitamente elaborar um cinema em que os fatores artísticos sejam preponderantes e livres.

---

<sup>276</sup> SANTOS, Roberto. **Bate-boca não**. Debate sobre Revisão Crítica. In. ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 203

Santos desenvolve seu argumento procurando desbancar a tese de que o cinema de *autor*, ainda que esteja associado a um movimento pretensamente revolucionário, jamais poderá o ser por estar inserido dentro de uma lógica capitalista. Nesse caso, quando muito, o cinema de *autor* será reformista por contarem eventualmente com *autores* revolucionários.<sup>277</sup> Por um lado, é preciso compreender que, numa sociedade capitalista, qualquer ação que busque uma revolução será, pelo menos em seu início, pertencente à uma lógica do capital. Por outro lado, é também necessário reconhecer o mérito analítico de Santos, principalmente se considerarmos os meandros de distribuição e exibição de filmes. Ou seja, mesmo que Glauber ou qualquer outro cineasta que se diga, por exemplo, anticapitalista, precisará agir dentro de uma lógica profundamente comercial para conseguir fazer circular seu filme seja ele revolucionário ou não. Se levamos em consideração que o *cinema de autor* geralmente não está articulado com grandes empresas que dominam o mercado, a tarefa é ainda mais difícil e exigirá mais energia do cineasta e da produção como um todo.

Maurice Capovila acompanha o embalo de Santos e, num pequeno texto, afirma concordar com o seu antecessor e afirma que o livro é inútil pelo seu teor divisionista.<sup>278</sup> O autor demonstra irritação e faz a ponderação de que, no momento histórico de sua publicação, a *Revisão Crítica* mais divide do que unifica o cinema brasileiro pelo seu afã de fortificar as experiências cariocas e baianas que estavam em alta. Capovila é peremptório ao afirmar que não era o momento para atacar o cinema brasileiro, inclusive declara que Glauber critica pessoas que estavam lutando pelo cinema nacional e que, seria muito mais proveitoso, se o cineasta baiano fizesse uma crítica “sobre o imperialismo, sobre a distribuição de filmes estrangeiros no Brasil, e as redes de opressões que entravam nossa indústria, do que escrever sobre nós mesmos.”<sup>279</sup>

Nítido está que os argumentos de Santos e Capovila vão na mesma direção de elaborar uma certa defesa não do cinema industrial propriamente dito, mas de blindar, diante do demolidor discurso de Glauber, aspectos que eles julgam benéficos para o cinema advindos da indústria cinematográfica. É visível também que a questão geográfica, em que pese os ataques proferidos ao cinema paulista em meio a consagração da Bahia e do Rio de Janeiro, assim como aconteceu com Duarte, também afete os dois eminentes debatedores. Do ponto de vista glauberiano, da forma ele monta uma narrativa em prol de suas perspectivas para o cinema brasileiro, opta, pelos mesmos motivos falados anteriormente, por uma lógica de ruptura a de

---

<sup>277</sup> Ibidem. p. 204.

<sup>278</sup> CAPOVILA, Maurice. **Divisionismo**. Debate sobre Revisão Crítica. In. ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 205

<sup>279</sup> Idem.



uma crítica direcionada que buscava separar o *joio do trigo* dentro da experiência do cinema industrial.

O próximo a se pronunciar é Paulo Emílio, que também ratifica as mesmas percepções dos dois que o antecederam. De todo modo, há neste comentário uma importante discordância entre Glauber e Paulo Emílio que normalmente não é aventada em muitos estudos que relacionam estas duas figuras e ela se trata sobre a relação entre cinema independente ou de *autor* e o cinema industrial. Paulo Emílio nunca se mostrou alguém que almejava uma ruptura brusca com a indústria. Nunca viu, como Glauber, a indústria como um mal em si e revela seu pensamento no debate que, inclusive para que o cinema de *autor* tão defendido por Glauber possa existir, é preciso primeiro existir um cinema no Brasil, só assim é possível tratar qualquer luta estética ou sociológica tendo o cinema como parâmetro.<sup>280</sup> Paulo Emílio, diferentemente de Glauber, também não enxerga um antagonismo essencial, ontológico, entre o cinema independente e o cinema industrial brasileiro na medida que ambos, no limite, estão buscando a hercúlea tarefa de conquistar o mercado.<sup>281</sup> Desse modo, o autor, em certa medida, *igualava* todos esses diferentes tipos de cinema (comercial e anticomercial) na busca pela consolidação do cinema brasileiro e, para ele, “não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for, inclusive os produtores de chanchadas”.<sup>282</sup>

Como se vê, esta é uma dissonância séria entre Glauber e Paulo Emílio, que incide sobre o âmago da percepção da política de cinema para ambos, mas que ao mesmo tempo não é lembrada diante do imperativo de colocar em Paulo Emílio uma espécie de paternidade simbólica do Cinema Novo e, mais especificamente, sobre Glauber Rocha. Ainda neste mesmo debate, Paulo Emílio fala da importância do livro porque a partir dele é possível conhecer mais da personalidade de seu autor, mas que dará importância de fato é aos filmes que Glauber realizará e que tem a impressão de que irá gostar. Curiosamente, Paulo Emílio diz que se interessa pelas ideias de Glauber pela sua verve de cineasta que logo fará bons filmes, mas que se o mesmo fosse *apenas* um crítico, não se daria ao trabalho do interesse. Desse modo, Paulo Emílio demonstra uma boa intuição, já que em breve será um dos principais apoiadores do cinema glauberiano ao mesmo tempo que também reconhece o caráter político e militante da *Revisão Crítica*, que tem lá sua importância, mas o que realmente conta são e serão seus filmes.

---

<sup>280</sup> GOMES, Paulo Emílio Salles. **Contradições**. Debate sobre Revisão Crítica. In. ROCHA, Glauber. Op Cit. p. 205

<sup>281</sup> Idem.

<sup>282</sup> Idem.

É perceptível que o debate realizado em São Paulo descambava mais para uma recepção negativa ou, em seus melhores momentos, crítica ao livro-manifesto, sobretudo nas questões envolvendo indústria e autoria que, não por acaso, são os pontos nevrálgicos dos ataques aos paulistas. Mesmo Jean-Claude Bernardet, uma figura consonante a Glauber de primeira hora, aponta algumas contradições nos escritos do amigo quando afirma que há na obra uma falsa divisão entre cinema comercial e cinema de *autor*.<sup>283</sup> Bernardet coaduna com Santos interpretando que o cinema de *autor* que se faz no Brasil está a serviço de um capitalismo reformista e que o próprio Glauber, quando fala desse tipo de cinema, está falando de uma perspectiva supostamente revolucionária, mas que é financiada por bancos e lembra que, no fim do livro, há a sinalização de que a burguesia nacional precisa apoiar os independentes, o que é mais uma evidência da perspectiva reformista, e não revolucionária do cineasta.<sup>284</sup>

Provavelmente se este debate fosse feito na Bahia ou no Rio de Janeiro, seu tom seria outro, mais à moda do que diz Viany na orelha da primeira edição. No entanto, a importância dessa breve seção de recepção da *Revisão Crítica* é para aferir que a palavra de Glauber, no processo histórico, não foi uníssona e tampouco unânime, mas também para compreendermos que o cineasta conseguiu um de seus objetivos; agitar a cena cinematográfica brasileira com um conteúdo polêmico, talvez injusto para alguns e brilhantes para outros, e marcar seu lugar no cinema brasileiro sem ao menos ter realizado plenamente um único longa-metragem.

### 2.3 – A Experiência *Barravento*.

Até aqui vimos bastante do Glauber escritor e crítico, de um provocador com palavras bem engatilhadas repletas de intencionalidades políticas e artísticas muito nítidas, bem como suas interações quase sempre não amistosas com sujeitos relevantes no campo cinematográfico nacional. Somam-se, a partir de agora, seus filmes. Certamente um acréscimo fundamental para os interesses deste texto que trazem junto a si mais robustez e informações documentais, haja vista que é a partir de seus filmes, principalmente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que Glauber dá um salto de visibilidade sobre não apenas o seu trabalho cinematográfico, mas sobre qualquer discurso que emitia.

Se até aqui tínhamos *apenas* o que Glauber escrevia para poder servir de parâmetro de entendimento de seus opositores, teremos agora também seu primeiro longa-metragem e isto traz uma complexidade a mais para o trabalho na medida que podemos fazer um mapeamento mais elaborado da recepção das propostas sociopolíticas de Glauber e como, atentando às

---

<sup>283</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O Reformismo**. Debate sobre Revisão Crítica. In. ROCHA, Glauber. Op Cit. p.

<sup>284</sup> Idem.

questões de coadunação ou não com os horizontes de expectativas do cineasta, fixa-se um certo debate sobre as ideias glauberianas que perpassam desde uma idealização de como resistir às explorações sociais e construir um modelo de sociedade até elementos mais específicos do cinemanovismo brasileiro como cinema brasileiro moderno. Uma vez lançados os filmes, eles estão expostos para uma recepção crítica difusa que pode, influenciada ou não pelos agentes cinematográficos a *favor* ou *contra* Glauber, comprar ou rechaçar suas ideias. Estas apreciações, para além de serem uma evidência do termômetro ideológico de estrato importante da vida cultural brasileira daquele período, são importantes balizas para a presença do público nas salas.

Foram mapeadas treze críticas nos acervos da Hemeroteca Nacional, Cinemateca Nacional e livros contendo compilações de textos de alguns críticos. Em quantidade, trata-se do menor número de críticas se comparadas aos outros filmes que serão analisados, entretanto isto não significa um decréscimo qualitativo nas informações para atender aos nossos objetivos. Importante lembrar que *Barravento* não teve a mesma circulação, recepção e projeção no debate público que os filmes seguintes do cineasta. Muito se comenta nos jornais sobre a presença do filme em festivais internacionais, porém há muito pouco de uma crítica propriamente dita feita por críticos brasileiros. A maioria destas críticas está, inclusive, em veículos baianos, local de lançamento da obra. A pesquisa sobre o filme na base de dados do *site* da Cinemateca Nacional consta que em São Paulo, por exemplo, o filme só chegara aos cinemas comerciais apenas em 1967.

Isto também nos diz algo sobre questões de distribuição de filmes independentes no Brasil no início dos anos 1960. Sem grandes possibilidades de circulação, eles ficavam restritos às praças onde foram lançados mesmo que houvesse uma articulação melhor para que fossem participar de festivais internacionais. O caso de *Barravento* é exemplar na medida que os jornais e os próprios críticos comentam recorrentemente sobre o filme nestes eventos, mas não tiveram oportunidade de assisti-lo até então. O mesmo raciocínio explica a quantidade de críticas feitas em Jornais do Rio de Janeiro e São Paulo de filmes lançados nestes locais e suas ausências em outros ambientes, como na Bahia. De todo modo, esta questão será amenizada à medida que o próprio cinemanovismo e Glauber enquanto cineasta ganhem mais visibilidade e, por consequência, consigam fazer seus filmes circularem de maneira mais intensa.

Começaremos excepcionalmente analisando dois textos de Ismail Xavier, uma crítica escrita em 1968 e do livro produto de sua tese de doutoramento *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. Desta forma, conseguiremos apresentar qualificadamente o filme ao leitor,

bem como compreender aspectos do discurso de Xavier que estão relacionadas a questões importantes para o período em ambiente artístico e histórico-social.

O texto de Xavier escrito em 1968 reitera alguns elementos muito conhecidos sobre Glauber naquele período afirmando sua importância no cinema sul-americano e que o filme é um exemplar genuíno do Cinema Novo.<sup>285</sup> Chama-nos atenção, todavia, a afirmação do autor de que, naquela altura, *Barravento* possui percepções políticas ultrapassadas.<sup>286</sup> Isto, seguramente, diz respeito às maneiras como Glauber trata questões místico-religiosas associadas à ideologia e política.

Compreendemos melhor a afirmação do autor se analisarmos o enredo de *Barravento* e olharmos, ainda que brevemente, para *Deus e o Diabo* analisando os aspectos que me referi acima. Em linhas gerais, *Barravento* nos apresenta o cotidiano de uma vila de pescadores negros na praia de Buraquinho, localizada a alguns quilômetros de Salvador. O ritmo de vida dedicada à pesca e às práticas de suas tradições religiosas e culturais é afetado quando regressa um antigo morador chamado Firmino vindo da cidade e demonstrando ter uma nova consciência social ao mesmo tempo que incomodado com a condição de exploração daqueles pescadores que, ao invés de buscarem uma melhoria concreta de vida, resignam-se ao misticismo religioso *conformando-se* com sua condição.

O roteiro da obra vai insistentemente dividir o enredo em dois polos na medida que Firmino gradativamente vai provocando abalos nesta estrutura de vida para alcançar seus objetivos entrando em franco conflito com Aruã, pescador da vila e protegido por Iemanjá. Firmino acredita que assim que conseguir destronar Aruã deste posto, seja o eliminando ou o persuadindo a pensar como ele, conseguirá, enfim, trazer a consciência de exploração aos moradores da vila para que eles possam transformá-la.

Não é difícil captar o sentido da práxis à moda da tese onze de Marx sobre Feuerbach nos atos de Firmino ao longo do filme.<sup>287</sup> A ação prática em associação à interpretação de mundo que produz uma consciência em prol de uma transformação do real faz com que Firmino projete o inimigo da transformação na comunidade; o misticismo religioso. Esta certamente é a leitura padrão a se fazer do filme. Se entendemos que há explicitamente uma segregação entre mundo material das ações práticas concretas e o mundo subjetivo da ideologia religiosa como alienatório, percebe-se o porquê de Xavier dizer que esta percepção é ultrapassada. Inclusive,

---

<sup>285</sup> XAVIER, Ismail. **Barravento**. In Diário de São Paulo. São Paulo. 26/07/1968. Disponível no Arquivo da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/026.

<sup>286</sup> Idem.

<sup>287</sup> "Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo".

analisando a própria filmografia de Glauber, *Deus e o Diabo* já demonstra uma quebra nesta lógica, sobretudo se mirarmos a combinação de fé e insurgência social nos atos do beato Sebastião, o que já adianta questões que estarão cada vez mais explícitas na obra glauberiana. Destaco *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) e *Idade da Terra* (1980) como produtos audiovisuais mais bem acabados em relação à esta perspectiva de associação dialética entre materialismo e misticismo para transformação profunda da sociedade ou revolução; uma práxis glauberiana do mundo colonizado subdesenvolvido.

Entretanto, Xavier dá um salto interpretativo em relação à sua própria crítica de 1968 em seu livro. Ele afirma que por volta de 1970 os cinemanovistas como Glauber e Nelson Pereira dos Santos já tinham abandonado a esquematização de crítica da alienação pelo misticismo, inclusive afirmando que *Barravento e Deus e o Diabo* são dignos representante dessa modalidade narrativa e ideológica.<sup>288</sup> Devo afirmar que não enxergo *Deus e o Diabo* totalmente nesta lógica, mas sim, como disse anteriormente, carregando elementos que serão mais desenvolvidos no decorrer da obra glauberiana.

O salto de Xavier consiste justamente na reavaliação que ele faz de *Barravento* modificando parcialmente sua percepção sobre filme que ele relata tanto na análise de conjuntura que faz e supracitada, quanto em seu texto de 1968;

Ao analisar com mais cuidado o filme *Barravento*, percebi o quanto uma leitura marcada pelo conteúdo da crítica à alienação religiosa era seletiva, podendo apenas dar conta de certos aspectos do enredo e de uma parcela dos diálogos, minimizando os problemas colocados pela composição da imagem. [...] Feita essa constatação, tornou-se difícil assumir *Barravento* como um discurso unívoco sobre a alienação dos pescadores em sua miséria e reduzir os elementos de estilos e expressões do temperamento do cineasta, cuja relevância seria menor ou quase nula nas considerações sobre sua significação social e política.<sup>289</sup>

E a partir de então, o autor fará uma análise pormenorizada dos elementos da linguagem cinematográfica que constroem o filme para identificar que esta crítica direta e cristalina da alienação pelo misticismo não cobre sua complexidade. A sua conclusão depois desse trabalho compreende no que chama das ambiguidades de Firmino. Ele aponta algumas contradições da personagem; se Firmino representa a figura do malandro urbano, que se põe na condição de orientador político da comunidade, por que ele busca vencer Aruã recorrendo a um despacho? E quando o despacho não funciona, continua recorrendo ao misticismo favorecendo uma situação de relação sexual da personagem que, de acordo com a mitologia do enredo, faria com que ele perdesse seu poder místico? Seria esta segunda tentativa apenas uma estratégia

---

<sup>288</sup> XAVIER, Ismail. Sertão-Mar... Op Cit. p. 24.

<sup>289</sup> Ibidem.

psicológica para quebrar Aruã, então? Se caso fosse, não muda o fato da primeira (a do despacho) ter sido eminentemente mística. São questionamentos feitos por Xavier.<sup>290</sup>

Fica-me a sensação de que, para Glauber naquele momento, o ideal seria que figuras como Firmino e Aruã só poderiam usar seu potencial revolucionário se fossem urbanos, grevistas ou líderes sindicais, tal como Antônio Balduino, personagem do livro *Jubiabá* de Jorge Amado, que provavelmente Glauber já teria lido àquela altura.<sup>291</sup> Essas análises e conclusões são, a meu ver, a maior contribuição que Xavier faz em seu texto sobre *Barravento*. Se Firmino funciona no filme como uma espécie de representação da consciência transformadora pela racionalidade que, em primeira instância, negaria ao misticismo, o autor nos mostra que até a consciência racional recorre a meios místicos para alcançar seus objetivos. O que nos leva, e aqui assumo o risco da afirmação, que na verdade não há uma ruptura brusca nos elementos ideológicos de construção associada de materialismo e misticismo na obra de Glauber e que *Deus e o Diabo*, parcialmente, ou mesmo *O Dragão da Maldade*, completamente, sejam uma inversão de *Barravento*, mas que há uma construção progressiva, desde seu primeiro longa-metragem, da dialética que movimenta a práxis glauberiana do colonizado e subdesenvolvido. Ainda que aparentemente, em seu primeiro filme de longa-metragem, a questão material pese mais se comparada à questão mística.

Tais percepções são válidas para compreender como a crítica leu as questões referentes à alienação, misticismos ligados às religiões de matrizes afro-brasileiras ou ocidentais e ao materialismo dialético revolucionário nos filmes de Glauber. A partir desta abordagem feita com o auxílio de Xavier, temos parâmetros importantes de análises do material crítico para o resto desta seção.

Quando pensamos no tratamento que se deve ter em relação às críticas de *Barravento* é – pela escassez quantitativa de textos e pela dificuldade de circulação que o filme tivera na conjuntura de seu lançamento – válido uma abordagem cronológica e não necessariamente temática e por autor. Iniciarei com críticas publicadas em jornais baianos, em seguida textos publicados no Rio de Janeiro e por Jean-Claude Bernardet em São Paulo que, por ter contato com Glauber e outros agentes cinemanovistas próximos a ele, provavelmente conseguiu assistir ao filme antes de seu lançamento em São Paulo, ou talvez tenha acessado o filme em alguma

---

<sup>290</sup> Ibidem. p. 32

<sup>291</sup> *Jubiabá* é um romance publicado originalmente em 1935 por Jorge Amado. A narrativa percorre a experiência de Antonio Balduino, jovem negro oriundo da periferia pobre de Salvador. Balduino, em certa medida, não é tão diferente de Firmino, pois perambula – diante do imperativo da sobrevivência – pelos ares místicos e culturais da religião, mas só se encontra definitivamente como sujeito quando entra em contato com o proletariado urbano e adquire uma consciência de mundo transformadora. Glauber, como declarado leitor e entusiasta de Amado, possivelmente criou Firmino também a partir de leituras como essa.

viagem que possa ter feito. Haverá também a análise de uma transcrição da crítica do italiano Alberto Moravia feita pelo crítico Claudio de Mello e Souza no Jornal do Brasil.

Antes de começar com as críticas propriamente ditas, é importante trazer uma fala de Glauber sobre o filme e, conseqüentemente, sobre si mesmo. Convém lembrar ao leitor que falar sobre si e sua obra é uma das características mais marcantes de Glauber Rocha, inclusive realizando isso de maneira única entre os cineastas brasileiros. Ao falar de si mesmo, Glauber constrói sistemática e gradativamente uma representação sobre si formando uma própria persona que ecoa ainda atualmente sobre seu imaginário.

Neste sentido interpretativo que trago uma entrevista que ele dera ao jornal Diário de Notícias de Salvador ainda em dezembro de 1960 que possuiu o título de *O Filme não Pode ser Arte, tem que ser Manifesto*.<sup>292</sup> Afirma que só sendo manifesto é possível mudar *radicalmente* o país diante do subdesenvolvimento. Ressalta também que o Brasil precisa de uma estética própria; o Brasil não é a Europa e necessita de algo genuinamente seu no plano político, artístico e estético.<sup>293</sup> Ainda que haja sempre essa defesa de uma estética própria, é preciso salientar que isto faz parte de uma abordagem retórica de afirmação política do Cinema Novo. Mesmo com peculiaridades estéticas à brasileira, a estética cinemanovista e principalmente a glauberiana são pautadas pelas orientações do cinema moderno, principalmente calcado na experiência europeia, mas também em perspectivas mais *autorais* do cinema norte-americano.

Sobre Barravento, que ainda faltava muito para ser lançado e à época Glauber nem sequer era o diretor do filme, mas sim Luis Paulino dos Santos, ele afirma que o filme “tenta dar ao negro consciência de sua própria miséria civilizacional”<sup>294</sup> de modo a acabar com a covardia, fraqueza e servilismo dos pobres brasileiros, da mesma forma que Fidel fizera com os camponeses cubanos. O filme, para Glauber, é o através, o que realmente importa é a transformação da compreensão de mundo e a construção de uma nova prática social.

Ficam explícitas as operações de autorrepresentação e de direcionamento interpretativo de sua obra que se tornarão cada vez mais comuns na trajetória glauberiana. Fácil constatar esta realidade, difícil medir objetivamente qual seu êxito na recepção filmica. Certamente é exitosa quando se trata de difundir a imagem do cineasta, do movimento cinematográfico que liderará e estimula a construção de seu lugar ao sol no cenário cinematográfico brasileiro.

---

<sup>292</sup> ROCHA, Glauber. **O Filme não pode ser Arte, tem que ser Manifesto**. In Diário de Notícias. Salvador. 25/12/1960. Salvador. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/004

<sup>293</sup> Idem.

<sup>294</sup> Id.

Evidentemente que este processo ao mesmo tempo discursivo e performático do autor fora das telas implica na apreciação crítica de seu trabalho e apreensão de sua personalidade.

Neste texto Glauber demonstra todo o idealismo comum nos primórdios cinemanovistas tributário de certos contextos e processos históricos daquela conjuntura como a citada Revolução Cubana, mas podemos incluir também a então crescente alternativa de oposição ao capitalismo liberal materializada na URSS, os movimentos artísticos de vanguarda no pós-guerra europeu e o próprio cenário político e artístico brasileiro. Para além, em se tratando do nicho cinematográfico brasileiro, Glauber, mesmo faltando dois anos para o lançamento de seu primeiro longa-metragem, se coloca numa posição de vanguarda ao afirmar que o cinema brasileiro precisa achar sua própria estética subentendendo que até então não havia autenticidade estética no cinema nacional. É uma estratégia discursiva de criar expectativa na sociedade para o seu próprio trabalho. Algo como ficarmos à espera de uma obra que, agora sim, trará parâmetros estéticos genuinamente nacionais.

Há coerência nas percepções de Glauber? Se pensarmos que há ali uma gestação de um movimento político refletido em corrente cinematográfica, faz todo sentido, sobretudo se entendermos que o tom glauberiano para se afirmar politicamente na cinematografia brasileira sempre, ou quase sempre, fora pelo conflito. Numa análise mais *crystalina*, é óbvio que o cinema brasileiro anterior ao Cinema Novo e a Glauber Rocha possuía suas especificidades e identidades estéticas próprias. No entanto, reconhecer isto não seria interessante para quem quer se afirmar como um novo revolucionário e moderno.

Textos como esse certamente vão agitar a recepção, principalmente os críticos, de maneira positiva ou negativa para os objetivos do autor. Aqui temos um texto publicado num importante jornal soteropolitano que tem seu maior objetivo apontar a grandeza sociopolítica e ideológica da obra, mesmo ainda em fase de produção. Glauber deu as cartas, será válido para nós agora vermos como o jogo será jogado na seara crítica de Salvador depois de lançado o filme.

Começamos então com a crítica de Edelmar Aragão, publicada no Jornal da Bahia em junho de 1962.<sup>295</sup> Aragão contradiz praticamente tudo que o Glauber diz sobre o filme. Para o crítico, o filme funciona de maneira competente apenas em seu nível formal num eficiente uso da linguagem cinematográfica, mas que não comunica bem com o espectador.<sup>296</sup> Esta incomunicabilidade situa-se na medida que a obra é deveras complexa para o entendimento do

---

<sup>295</sup> ARAGÃO, Edelmar de. **Barravento: uma perspectiva**. In. Jornal da Bahia. 17/06/1962. Salvador.

Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/018.

<sup>296</sup> Idem.



público e que o *intelectualismo* do autor acaba sendo ineficiente ao que se refere em inserção e adesão ao público. Em síntese, o texto de Aragão define que *Barravento*, apesar de ser realizado por um cineasta talentoso, não consegue provocar no público justamente aquele sentimento de transformação tão desejoso por Glauber através de seu cinema.

O texto, ademais, não possui elaborações do enredo ou mesmo do sentido do filme em contextos mais amplos, apenas infere que ele é complicado demais para o público compreender. Por um lado, Aragão adianta um aspecto importante que vai, inclusive, nortear o cinemanovismo tempos depois, que é nível de popularidade e comunicação dos filmes com o público. Em se tratando da práxis estética delimitada pelos estudos de estética da recepção, podemos compreender que, para este crítico, não há a menor chance de o filme produzir no receptor um efeito de *katharsis*. No caso de Aragão, ele projeta que nem mesmo a *aisthesis*, que é a comunicação entre sujeito objeto através da percepção de elementos estruturais da obra é possível.

Não atribuiria, de saída, a Aragão um status de crítico dissonante do glauberianismo por dois motivos; ainda é muito cedo, não há em Glauber ainda uma posição bem delimitada no campo do cinema brasileiro e pelo fato de ele realmente não demonstrar discordância do projeto estético-político do cineasta. O crítico se restringe a afirmar que aquela abordagem de *Barravento* em termos de linguagem não fará cumprir o objetivo do diretor devido a sua não assimilação pelo público, não necessariamente por ele. No entanto, considero, de modo geral, uma crítica que pesa mais pontos negativos que positivos ao filme. Nesse caso, de certa maneira, as questões envolvendo o cinema brasileiro moderno passam, em parte, incólumes pela crítica. Em se tratando da temática, não há problemas aparentes do filme enquanto uma renovação. O problema reside especificamente na aplicabilidade de procedimentos estéticos e de linguagem, ou seja, há um problema de *metodologia filmica*. E tal problema não é proveniente apenas do cineasta que – apesar de fazer jogos intelectuais desnecessários à obra – conta com um público incapaz de compreender sua complexidade.

Dito isto, as outras críticas que veremos, pelo menos no âmbito da imprensa baiana, serão, de modo geral, muito positivas. O Jornal da Bahia publica no mesmo dia da crítica de Aragão, um texto de David Sales falando sobre *Barravento*<sup>297</sup>. Via de regra, o texto é muito favorável ao horizonte expectativa de Glauber não havendo distância estética entre obra e receptor. Sales, que se diz amigo do cineasta no corpo do texto, afirma que o filme beira uma obra-prima concordando com seus aspectos ideológicos e afirmando também que *Barravento* é

---

<sup>297</sup> SALES, David. **Um Filme Novo: Barravento**. In. Jornal da Bahia. 17/06/1962. Salvador. 1962. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/019.

um filme competente em termos de reflexão sobre denúncias sociais no Brasil.<sup>298</sup> A única Ressalva demonstrada por Sales encontra-se em alguns elementos do roteiro que sobrecarregam o filme, o autor não gosta do que considera excesso de samba e folclore. Talvez, para o próprio Glauber e o seus pares de profissão, esta crítica a um certo *folclorismo* no filme ressoe como uma falta de visão sobre a presença e de como operam da cultura popular na narrativa de uma obra politicamente engajada. De todo modo, mesmo com essa pontuação, Sales não deixa de reconhecer no filme algo nos moldes do que seu autor projeta na recepção.

Alguns dias depois, o Jornal da Bahia publica um texto de David Neves destacando os elementos do *cinema de autor* no filme e sua aproximação com movimentos vanguardistas do cinema internacional.<sup>299</sup> Nota-se que a intenção de Neves não está necessariamente em elogiar o filme em seus aspectos de crítica social ou de organização da linguagem, mas sim colocá-lo num espaço de diálogo com outras iniciativas cinematográficas internacionais e nacionais. Neves era carioca e já em 1962 havia, como vimos no capítulo anterior, um desenho cinematográfico cinemanovista com Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, entre outros. Ter Glauber e *Barravento* na mesma seara destes era importante e desejoso tanto por Glauber quanto por Neves. Glauber já fazia parte deste movimento, haja vista suas interlocuções com estes agentes citados e o fato do próprio Nelson Pereira dos Santos ter montado *Barravento* diz muito, porém tal filme torna-se um bom marco para consolidar sua presença e fortalecer aquele ainda incipiente movimento de cinema. O que se leva a crer é que Neves, neste texto, assume o papel de difundir e reforçar estes aspectos diante da opinião pública e enrobustecer a força política do que viria a ser cinemanovismo em breve.

Um outro elemento a ser destacado é que, quando a crítica é feita por alguém muito próximo a Glauber como David Neves, a intencionalidade de, como vimos, associar *Barravento* como experiência brasileira ao cinema moderno europeu é mais explícita do que em críticos que, ainda que topassem a proposta de Glauber, não era tão próximo assim. Neste sentido, o fato de Neves utilizar a expressão *cinema de autor* é revelador de construir a filiação cinematográfica do filme, principalmente por se tratar de praticamente a estreia de Glauber na vida cinematográfica enquanto diretor. Ademais, este tipo de demarcação de espaço também busca uma robustez maior da obra e soa como um aviso aos críticos; caso não goste do filme, terá também predisposição para não gostar do Neorrealismo e *Nouvelle Vague*. Inegavelmente é uma articulação poderosa, todavia arriscada podendo levar à interpretação de cópia por quem

---

<sup>298</sup> Idem.

<sup>299</sup> NEVES, David. **Um Filme de Autor**. In Jornal da Bahia. Salvador. 24/06/1962. 1962. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/020.

eventualmente não gostou do filme. Embora não tenha acontecido com *Barravento*, é muito comum tal observação nas críticas negativas a *Terra em Transe*, como veremos no último capítulo desta tese.

Após dois dias de publicado o texto de Neves, é publicado também no Jornal da Bahia a crítica de Novais Texeira.<sup>300</sup> Texeira demonstra toda sua compatibilidade com o ideário glauberiano pelo nome de seu texto; *Um Filme Brasileiro Autêntico*. Dessa forma, elogia sobremaneira obra em seus aspectos técnicos, linguísticos, e narrativos quando afirma que é um filme empolgante na compreensão de questões importantes da humanidade e que isso tudo vem à tona pelo talento de seu diretor.<sup>301</sup> Chama atenção também que o crítico afirma que, do Cinema Novo, *Barravento* é o filme mais importante até então por ser autenticamente nacional. Podemos inferir que Novais Texeira exerce papel similar ao de Neves em circunscrever o filme e dentro de um campo específico do cinema brasileiro em canais de difusão de consensos na sociedade.

Por fim, para fechar o ciclo baiano de críticas a *Barravento*, trago o texto mais positivo até então, escrito por Orlando Senna – também muito ligado a Glauber – e publicado também no Jornal da Bahia, não há registro de data, mas é possível projetar que, assim como as outras aqui analisadas, tenha sido publicado em meados de 1962.<sup>302</sup> Senna elogia o filme em seus aspectos políticos no sentido que o mesmo documenta a realidade através da realidade negra, considerando o filme um manifesto aos negros.

O crítico também avança em relação a seus colegas – que não utilizam a questão racial como marcador analítico sobre a obra – citados acima na medida que afirma que o Cinema Novo é um *cinema-comício* e critica figuras como Walter Hugo Khouri, o colocando num lugar de ultrapassado pela geração cinemanovista que brotava naquele momento. Repete e enfatiza todo mantra revolucionário já conhecido sobre o cinemanovismo insistindo que o Cinema Novo é mais do que expressão e sugestão, mas sim comunicação.<sup>303</sup>

Este é um texto extremamente apaixonado pelo Cinema Novo e todo seu ideário. Mais do que uma crítica, o texto de Senna se comporta mais como um manifesto pró cinemanovismo, inclusive com carga turbinada para uma crítica cinematográfica uma vez que ataca os então considerados *inimigos* do movimento àquela altura (os mesmos que Glauber ataca na *Revisão*

---

<sup>300</sup> TEXEIRA, Novais. **Um Filme Brasileiro Autêntico**. In Jornal da Bahia. Salvador. 26/06/1962. 1962. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB HR-BA 02/23.

<sup>301</sup> Idem.

<sup>302</sup> SENNA, Orlando. **Barravento ou um Manifesto aos Negros**. In Jornal da Bahia. Sem Data. Salvador. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: GR-BA 03/20.

<sup>303</sup> Idem.

*Crítica*). O texto de Senna também demonstra as boas relações entre os cinemanovistas com agentes cinematográficos possuidores de inserção na imprensa escrita. Mais do que o filme ou a exibição em si, difundir pensamentos em meios de comunicação era uma estratégia adequada e viável para o crescimento individual e coletivo dos cinemanovistas. Glauber certamente, mesmo que nessa época ainda estivesse fora de Rio e São Paulo, conseguiu ser um dos protagonistas desde a primeira hora do movimento.

Sobrevoando o panorama da crítica baiana à *Barravento*, percebe-se que ainda não é possível, pelo que pudemos verificar, estabelecer uma dissonância ao projeto glauberiano quando se trata do seu produto audiovisual próprio. Aliás, mesmo na crítica em geral, será difícil traçar tal dissonância nesta altura. Pelo menos na Bahia, no início de sua carreira, nos domínios da opinião pública via imprensa escrita é celebradora da figura de Glauber Rocha, o que possivelmente seja também um fruto da agitação cultural em torno do cinema praticada pelo cineasta desde a adolescência.

Os aspectos temáticos do que boa parte da historiografia considera como cinema brasileiro moderno, especialmente as questões referentes ao nacional-popular, são muito bem recebidos pela crítica baiana. O Cinema Novo ainda estava em vias de se consolidar, mas os críticos não tinham dúvidas de que o que Glauber fazia era cinema moderno. O filme em si já transparecia os parâmetros necessários para ser considerado como tal, soma-se a isso toda a atuação discursiva de Glauber ao falar de si mesmo e do cinema que ele pretendia propor e o fato da premiação de *Barravento* em Karlov-Vary. Este *pacote* favorecia o então jovem cineasta e o ajudou muito a conquistar mais espaço ainda nos meandros baianos do cinema, bem como o projetou bem para uma cena mais ampla que acontecia no Sudeste.

Partimos agora para a crítica fora das terras baianas entrando nos espaços paulistas e fluminenses da recepção cinematográfica, o que quer dizer que agora trabalharemos com textos possuidores de ampla circulação nacional. Todavia, teremos um escopo de críticos restritos devido à baixa circulação do filme, alguns provavelmente que só conseguiram assistir ao filme por causa de sua aproximação a Glauber.

Começo pelo cenário paulista e, além da já mencionada crítica de Ismail Xavier de 1967, trago dois textos de Jean-Claude Bernardet. O primeiro, publicado na *Página Popular de Cultura* do Jornal Última Hora em julho de 1963 e o seu título *Barravento – Filme Realista* já nos diz a percepção do autor sobre o filme.<sup>304</sup> Bernardet demonstra compreender de maneira mais global a cena do cinema independente e vanguardista que acontecia no Brasil naqueles

---

<sup>304</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Barravento – Filme Realista**. In. \_\_\_\_\_. Trajetória Crítica. São Paulo. Martins Fontes. P.241.

anos quando compara Barravento a outros filmes como *Cinco Vezes Favela* e *Rio, 40 graus* para afirmar o que de Glauber é pioneiro, pois, diferentemente dessas outras experiências filmicas, traz o homem do povo de maneira estruturada.<sup>305</sup>

O autor aprofunda tal afirmação sobre este pioneirismo que atribui ao filme comentando que, em *Barravento*, o povo ganha uma forma realista porque não se coloca como elemento marginal dentro de uma narrativa maior. A mira realista que Glauber faz do povo está, segundo Bernardet, no fato de Firmino voltar da cidade com uma visão de mundo transformadora e engajada da vida social. Isto demonstra um Bernardet embebido nas percepções de que o proletariado urbano adquire, por vias do materialismo histórico, as condições mais propícias à sua conscientização de exploração e de ação transformadora. Portanto, uma vez que este nexo esteja presente no filme, ele se caracteriza como pioneiro na representação do povo.

Refere-se à questões de linguagem para afirmar que o filme possui alguns problemas na forma de comunicação com o espectador, mas de maneira nenhuma afirma ou atribui estes problemas como algo mais estrutural na obra.

O segundo texto de sobre o filme está presente em seu texto ensaístico sobre o cinema brasileiro intitulado *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966* publicado pela primeira vez em 1967. Em *Barravento – Política de Cúpula* o crítico paulistano aprofunda suas análises publicadas no Última Hora quatro anos antes.<sup>306</sup> Neste texto, sua coadunação ao horizonte de expectativas de Glauber Rocha é ainda maior que em 1963 e isto se dá pelo avanço dos projetos cinematográficos do cineasta e do próprio movimento cinemanovista. Bernardet volta a enfatizar a comum realidade brasileira onde a cidade (origem da práxis de Firmino) é elemento efusivo de ideias perturbadoras e inovadoras que serão consideradas subversivas fora dela.<sup>307</sup> Esta afirmação demonstra que sua opinião ou o que aqui podemos definir como *poesis* sobre filme não mudara desde 1963 uma vez que sua identificação para com o filme permanece a mesma.

Agrega ao seu texto inicial, entretanto, uma ideia de que o filme trata de uma questão fundamental da política brasileira; o populismo. Devo salientar que esta é a única vez, dentre todos os textos mapeados sobre o filme, que surge a questão do populismo e o autor embasa sua análise em categorias clássicas deste fenômeno político; líder e massa. No filme, de acordo com Bernardet, esta operação acontece uma vez que Firmino se comporta como líder e os

---

<sup>305</sup> Ibid. p. 242

<sup>306</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo. Cia das Letras. 2007.

<sup>307</sup> Ibidem. p. 75

pescadores são a massa. Sua missão é converter alguém da massa (Aruã) em líder e fazer com que tutele a massa para que o siga, agora, com uma nova consciência. Neste sentido, o jogo líder-massa, impresso da sociedade no filme, funciona da seguinte forma:

O povo, proletariado e pequena burguesia, sem força para delinear uma ação própria e agir com um comportamento autônomo, **entrega-se a um líder de quem espera as palavras de ordem e soluções**; o líder, em torno do qual se aglomeram átomos sociais, os indivíduos, adquire feição carismática.<sup>308</sup> (grifo nosso).

Para além de uma interpretação exótica sobre o filme, o autor se ancora numa visão insuficiente do fenômeno do populismo como operação da política brasileira. Francisco Weffort em já clássico estudo sobre estas questões vai desmontar a visão de que há uma tutela total ou, para usar os termos de Bernardet, uma entrega da massa para o seu líder para que ela possa ter seus anseios atendidos. Weffort modifica o paradigma interpretativo do populismo brasileiro quando afirma que os contornos meio real e meio místico do líder que constroem seu diálogo com as *massas populares* fazem com que estas se posicionem no jogo político gerando pressões e demandas aos líderes políticos, que terão que serem ótimos árbitros entre elites dominantes e, na visão de Weffort, as massas populares.<sup>309</sup> Curiosamente, Bernardet baseia-se numa percepção do mesmo Weffort, em outro texto, que afirma que no populismo a pequena-burguesia – que seriam heurísticamente os pescadores no filme – só pode se manifestar como classe quando devotada a um chefe.<sup>310</sup> Neste sentido, o que se pode inferir com algum esforço é que *Barravento* exprime alguns traços parciais da política populista brasileira, e não uma expressão *ipsis litteris* como afirma o crítico.

O argumento de Bernardet sobre o suposto populismo em *Barravento* também é enfraquecido na medida que nem as massas pressionam o líder – isto não acontece nem com Firmino e nem com o Aruã transformado – e muito menos sugere a obra que eles seriam intermediadores de interesses díspares entre proletariado e classe dominante. Aliás, sequer contorno *místico* do líder carismático populista aparece no filme, haja vista que, para que Aruã modifique sua forma de pensar e agir, ele precisa ser destronado de sua representação mística religiosa de protegido de Iemanjá para alcançar o *simples* homem real cuja maior preocupação é modificar sua realidade de maneira racional.

Questões de associação de *Barravento* à aspectos concretos e complexos da política brasileira à parte, identificamos nos textos de Bernardet sobre o primeiro longa de Glauber alguém muito compatível às percepções políticas e cinematográficas do cineasta. Não é à toa

---

<sup>308</sup> Ibidem. p. 78 Grifo meu

<sup>309</sup> WEFFORT, Francisco. Op Cit.

<sup>310</sup> Weffort *apud* Bernardet. P.79.

que neste texto de 1967, o crítico paulista enxerga em *Barravento* um excelente trabalho de intuição do cinema brasileiro. Bernardet é um ator fundamental na construção da memória histórica do cinema brasileiro atrelado ao protagonismo de Glauber Rocha e, através da análise desses textos, percebemos que isto tem início ainda no processo histórico em pleno funcionamento.

Aterrissando em solo carioca, em 1962, Alex Viany publica um texto chamado *Barravento: um problema de comunicação* no qual, apesar do título, constrói um discurso, no frígido dos ovos, positivo ao filme.<sup>311</sup> Ele começa identificando e apontando algumas influências cinematográficas do filme traçando paralelos entre a filmografia de Kurosawa, Antonioni e Eisenstein e o filme de Glauber inserindo num círculo seleto de cineastas já consagrados àquela altura afirmando que essas figuras são respeitadas entre os “lúcidos rapazes do Cinema Novo”.<sup>312</sup>

Sobre o filme, em linhas gerais, considera que

O baiano rocha – **consciente de suas responsabilidades de artista no Brasil da segunda metade do século XX** – enfrenta e ataca, como pequeno quixote descabelado, o misticismo paralisante de sua vila de pescadores negros, até lá levando uma mensagem de luta, talvez ainda confusa e desarvorada, por intermédio de Firmino, sem dúvida uma das mais complexas e fascinantes em toda história do cinema brasileiro.<sup>313</sup>

Visivelmente considera legítimo e válido o trabalho político de Glauber através de *Barravento*, é exatamente isto que ele quer dizer ao falar da consciência social do cineasta no seu tempo admitindo a validade do discurso que motiva a revolta e luta contra a exploração social. O *problema de comunicação* é reconhecido quando afirma que a mensagem de Firmino – um agente iluminador da consciência alheia na obra – de confusa e desarvorada.

Ao detalhar um pouco mais as falhas do filme, Viany destaca questões de roteiro e direção, mas que num primeiro filme “o que se procura é promessa, o que se mede é talento. E, num primeiro filme brasileiro, o que se exige é um completo e apaixonado entrosamento com os problemas de nossa atualidade”<sup>314</sup> Ele destaca também que isto gera uma deficiência de comunicação do público, problema sério numa arte engajada. No mais, as falhas são descuidos técnicos aceitáveis para um marinheiro de primeira viagem, não compromete o sentido nem a ambição do filme. O saldo, evidentemente, é positivo e Viany congratula o seu *camarada* pelo filme. Aposta, inclusive, que os problemas de *Barravento* serão corrigidos em breve à medida que o diretor adquira experiência.

<sup>311</sup> VIANY, Alex. **Barravento: um problema de comunicação**. In. \_\_\_\_\_. Op Cit. p. 47.

<sup>312</sup> Idem.

<sup>313</sup> Ibidem. p. 48. Grifo meu.

<sup>314</sup> Ibidem. p. 49

Viany envereda por uma interpretação fílmica presente em várias outras críticas de *Barravento* que se situa na comunicabilidade do filme com o espectador. Nos sentidos da práxis estéticas de Jauss, temos especialistas que assimilam a *aisthesis* da experiência, e desejam uma *katharsis*, mas que projetam a inviabilidade do segundo pela possível falta de compreensão do primeiro no público. Isto mostra que parte da crítica, sobretudo a que está consonante ao ideário de Glauber com *Barravento*, preocupa-se com o projeto de um cinema vanguardista que incite uma consciência de emancipação e transformação na sociedade. Isto é evidente na medida que não raras são as vezes que os textos são propagandas da obra mescladas com alguma advertência ao seu autor.

Nítidamente as interpretações de Bernardet e Viany são harmônicas entre si devido ao fato de compartilharem o mesmo horizonte de expectativa do autor da obra. A necessidade de mudança estética no cinema brasileiro para uma perspectiva moderna de vanguarda e alinhada às grandes referências, como aponta Viany, bem como de abordar temas de uma forma que provoque no espectador uma consciência de exploração e transformação social fazem com que pessoas como estes dois críticos sejam o receptor ideal para o filme segundo as intenções de seu realizador.

Ainda pelo lado fluminense, conseguimos alguns textos interessantes, como dois de Ely Azeredo. O primeiro não é propriamente uma crítica, mas um comentário sobre a repercussão do filme no festival Tcheco de Karlovy Vary.<sup>315</sup> No texto ele afirma que não assistiu ao filme – ainda não lançado no Rio de Janeiro – mas que devido a opiniões de críticos e cineastas respeitáveis que o assistiram em festivais, acredita que o mesmo possui destaque no panorama da renovação cinematográfica brasileira.<sup>316</sup> Azeredo transcreve, inclusive, alguns trechos de críticas publicadas em jornais baianos que foram aqui trabalhadas para ratificar a importância do filme.

Um outro texto de Azeredo, este sim já configurado como crítica, encontra-se na sua compilação de críticas de filmes brasileiros e é resultado de uma adaptação de outra publicação sua de 2003 feita na Revista de Cinema.<sup>317</sup> De forma geral, o autor não é agressivo nem com o filme e nem com seu realizador e ressalta que é através de *Barravento* que se identifica a febre

---

<sup>315</sup> AZEREDO, Ely. **Barravento: prêmio em Karlov Vary**. In Tribuna de Imprensa. Rio de Janeiro. 26/06/1962. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083\\_02&pesq=barravento&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pesq=barravento&pasta=ano%20196). Ed. 02781.

<sup>316</sup> Idem.

<sup>317</sup> AZEREDO, Ely. **Barravento**. In. \_\_\_\_\_ Olhar Crítico... Op Cit. p. 345.



criadora glauberiana, já que filme e diretor são, ao mesmo tempo, agressivo e terno, engajado e anárquico, antirreligioso e místico, “um visionário que fez da contradição sua marca”.<sup>318</sup>

Azeredo também destaca que

Alguns pontos recorrentes nos anos de fundação do Cinema Novo estão bem nítidos no *Barravento* definitivo; a exaltação do transgressor/marginal como fator de mudança social; o olhar crítico sobre relações de trabalho/produção; a busca de intérpretes fora dos quadros estabelecidos (há atores iniciantes no elenco-base. Constituído por pescadores de Buraquinho); a hipervalorização dos cenários reais (apenas o terreiro de candomblé foi especificamente construído para o filme; a precariedade de recursos técnicos assumida, sem evasivas; e o discurso antirreligioso.<sup>319</sup>

Vê-se na citação que Azeredo, mesmo décadas depois, ao analisar *Barravento* não critica o filme de maneira contundente. Pelo contrário, tampouco poderíamos dizer que ele, assim como a maioria dos críticos que vimos, *compram* o projeto político e estético do filme. Há, no limite, uma descrição da narrativa fílmica. Possivelmente ele não realiza uma crítica intensamente negativa pelo fato do filme estar situado num momento em que ele – e outros críticos dissonantes – ainda não eram concretamente pedras no sapato de Glauber Rocha e muito menos alvo dos discursos irados do cineasta. Este cenário tenderá a mudar com o passar dos anos e a chegada de outros filmes.

Azeredo finaliza seu texto comentando a consagração de *Barravento* por sua participação em festivais internacionais “sob as bênçãos decisivas do escritor Alberto Moravia – seria um *hors-d’oeuvres* (uma espécie de porta de entrada) para o apetite de estima internacional do cinemanovismo”.<sup>320</sup> E é justamente com a crítica de Moravia transcrita por Claudio de Mello e Souza no *Jornal do Brasil* que finalizaremos a recepção da crítica de *Barravento*.

O crítico italiano é objeto de um capítulo inteiro da tese de doutoramento de Paula Siega que busca compreender, mediante os esforços interpretativos delimitados pela estética da recepção, as dimensões receptivas do Cinema Novo no cenário italiano. Moravia possui um lugar de destaque neste processo e isto fica evidente na afirmação da autora de que os textos escritos por Moravia na imprensa italiana sobre *Barravento* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foram publicados pela editora Civilização Brasileira como apresentação do livro Glauber Rocha de 1965 validando suas opiniões como autoridade receptiva.<sup>321</sup>

---

<sup>318</sup> Idem.

<sup>319</sup> Ibidem. p. 349-50

<sup>320</sup> Idem.

<sup>321</sup> SIEGA, Paula. Op Cit. p. 150.

Siega também utiliza uma citação de Bernardet para falar da energia empreendida pelos cinemanovistas para fazerem seus filmes circularem nos ambientes internacionais de cinema e da importância que davam à apreciação crítica internacional. Desse modo, o autor não deixa de elaborar uma crítica ao campo cinematográfico brasileiro quando o mesmo só reconhece a contribuição e/ou validade do filme quando repercutem bem no exterior, como o caso de *O Pagador de Promessas* e seu Palma de Ouro em *Cannes*, também o caso do Cinema Novo que só se tornou importante depois de receber prêmios e ser alvo de entrevistas e outras repercussões midiáticas internacionais.<sup>322</sup> Estes fatos demonstram o peso da crítica internacional para os agente cinematográficos nacionais e justifica a transcrição de Souza do texto de Moravia em sua coluna no JB, sobretudo porque a maior parte dos brasileiros ainda não tinham acesso ao filme em questão.

E sobre a restrição exibitiva de *Barravento*, Souza revela na introdução da sua coluna afirmando, sem contextualizar ou expor mais abertamente a situação, que o filme fora boicotado por exibidores nacionais e por isso precisa buscar mercados europeus uma vez que suas condições de sobrevivência foram negadas no Brasil.<sup>323</sup> Dito isto, analisando o texto de Moravia, percebe-se que ele coaduna muito facilmente com o projeto glauberiano de cinema sem exprimir grandes pontos negativos na obra. Moravia destaca a presença negra no filme e sua relação religiosa com a África. Afirma também que viu alguns cultos xangôs em Recife e pode falar que de cristianismo ali tinha muito pouco, entretanto também questiona o quanto há de catolicismo em certas manifestações religiosas na Itália meridional traçando assim um paralelo do Brasil com a Itália e apontando que nestes dois lugares o cristianismo católico é construído de maneira sincrética.

Há também demonstrações do olhar europeu ao *exotismo* latino-americano na medida que os termos para designar o candomblé significam mais noção de magia em seu sentido folclorista ao de religiosidade. Não seria fora de escopo nos perguntarmos qual o tratamento que Moravia daria aos elementos místicos do cristianismo. A crítica brasileira, talvez por conviver de maneira mais próxima com a diversidade religiosa do Brasil, trata o candomblé no filme como elemento místico religioso, e não mágico-seita como nos dá a entender Moravia. Não quero aqui afirmar que Moravia seja pessoalmente racista ou que se apossa de um espírito

---

<sup>322</sup> BERNARDET *apud* SIEGA, Paula. Op Cit. p.50.

<sup>323</sup> SOUZA, Claudio de Mello. *Barravento* In. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 11/07/1963. Disponível em [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015\\_08&pesq=barravento&pasta=ano%20196](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_08&pesq=barravento&pasta=ano%20196) ed 00160

colonial, mas sim que é atravessado por estruturas dominantes propositoras de racismo e colonialismo. Ser europeu e, portanto, direta ou indiretamente beneficiado por estes aspectos, o colocar num lugar específico de interpretação que não acontece com a crítica brasileira ou mesmo a latino-americana.

Ainda que haja estas questões intrínsecas e talvez minimalistas da linguagem passíveis de serem problematizadas, isto não ofusca sua competência analítica cinematográfica. E ele a utiliza, como apontado por Azeredo em seu texto de 2003, todo esse potencial para consagrar Glauber Rocha um exímio autor de cinema e reconhece *Barravento* “um filme nacional brasileiro”<sup>324</sup>. Por ironia, possivelmente muitos brasileiros realmente enxergaram o filme de Glauber Rocha como verdadeiramente nacional após a chancela de uma figura internacional. E Souza, para endossar esta perspectiva, finaliza sua coluna com algumas poucas palavras afirmando que sua transcrição serve de exemplo ao povo brasileiro que é descrente do cinema nacional e que, pelo que Moravia diz, podemos concluir que nosso cinema tem alcançado maturidade.<sup>325</sup> Entretanto, mesmo com essas complexidades que deveriam exigir reflexões desde aquela época, o saldo pra Glauber e até para o Cinema Novo é de ganho político e ideológico com relação à recepção da crítica a *Barravento*.

De modo geral, sem contrapontos importantes a serem identificados, a recepção da crítica de época a *Barravento* contribui para a monumentalização de seu realizador e, evidentemente, o motivará ao exercício de construção da memória histórica do cinema brasileiro em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* que seria publicado no ano seguinte. Sem tal apoio dos críticos, possivelmente o livro-manifesto não seria tão audacioso até porque há também na referida publicação a defesa da necessidade de se construir uma *nova* crítica no Brasil. Crítica esta certamente espalhada na recepção de *Barravento*. Neste sentido, Glauber é um exímio articulador de interesses políticos entre sujeitos pertencente a uma certa lógica cinematográfica no cinema brasileiro.

Ainda é, como um todo, incipiente traçar já em *Barravento* uma dissonância e tampouco um antagonismo interpretativo a Glauber através de críticos, tampouco definir quais são os protagonistas neste processo. Isto se dá por dois motivos; os já falados problemas de distribuição e circulação do filme e por ser praticamente o primeiro filme de Glauber, se pensarmos em entradas nos circuitos comerciais, certamente é o primeiro. A dissonância e as figuras dissonantes que surgiram no capítulo anterior – somado a algumas outras – aparecerão

---

<sup>324</sup> Idem.

<sup>325</sup> Idem.

com mais robustez e naturalidade a partir de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. É o que veremos a seguir.

### CAPÍTULO III

#### ***Deus e o Diabo na Terra do Sol: obra-prima revolucionária ou o segundo melhor filme brasileiro?***

O tratamento dado a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é necessariamente diferente do que fizemos com *Barravento*. Agora será mais profundo e, portanto, mais demorado. As razões são muitas; *Deus e o Diabo* já circula bem mais que seu anterior percorrendo circuitos receptivos importantes do cinema brasileiro (lê-se crítica especializada na imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro), o que gera uma difusão mais ampla da obra. Ainda que *Barravento* possua uma considerável notoriedade internacional, ela não é comparável à de seu sucessor, que inclusive obteve postos relevantes em *Cannes*. Por último, mas não menos importante, *Deus e o Diabo* é, de fato, o primeiro filme que Glauber tem as rédeas plenas da condução, basta lembrarmos que a produção de *Barravento* fora tumultuada e o filme originalmente nem era para ser dirigido por Glauber e sim por Luis Paulino dos Santos, este, por sua vez, por suas diferenças com a equipe, abandonou o projeto e Glauber finalizou a produção dirigindo a obra. Sabe-se também que a pós-produção de seu primeiro longa fora complicada, exigindo que Nelson Pereira dos Santos fosse responsável pela montagem e convencesse Glauber a finalizar a obra. Neste sentido, *Deus e o Diabo* é uma obra mais *estável* e que, do início ao fim, seja da pré até a pós-produção, esteve concentrada nas mãos do cineasta baiano.

Tal situação também explica este momento do texto em que nos propomos a compreender um chão histórico no sentido de entender as dimensões contextuais e conjunturais que cercam o início dos anos 1960. Portanto, antes de um mergulho no universo crítico de *Deus e o Diabo*, será importante compreender o porquê é muito comum encontrarmos no filme e nas interpretações que ele provoca são visíveis em sua recepção ares de revolução dos críticos mais empolgados e indisposição dos que não são tão afeitos à ideologia audiovisual glauberiana.

Encontram-se, então, os *imperativos* ideológicos, culturais e políticos presentes no horizonte de expectativa da esquerda brasileira. Não é novidade que Glauber e seus pares se consideravam de esquerda, convergentes ao marxismo e entusiastas de revoluções socialistas, inclusive tendo a experiência cubana como um bom parâmetro. Sabemos também que a esquerda brasileira sofreu sucessivas derrotas ao longo de 1960, desde o aumento progressivo e sistemático da participação do capital estrangeiro na economia brasileira fortalecendo a dependência estrutural do país à eixos mais desenvolvidos, como descreve Dreifuss em seu

famoso estudo sobre os antecedentes do golpe de 1964<sup>326</sup>, até o próprio golpe e seus desdobramentos que modificam o espaço de experiência histórico brasileiro. Como, então, pensar Glauber e seus críticos nesse contexto, sobretudo porque *Deus e o Diabo* situa-se exatamente no limite de marcos históricos que redefinem a vida social brasileira?

Alguns autores são necessários para realizar este exame. O primeiro a ser utilizado é Marcelo Ridenti e seu estudo buscando compreender a atuação da esquerda brasileira diante da Ditadura com especial ênfase nos grupos armados.<sup>327</sup> O autor dedica alguma tinta para falar da arte e de movimentos artísticos diante deste cenário histórico. De saída, afirma que, pelas pessoas que foram processadas, poucos artistas estavam vinculados a partidos políticos.<sup>328</sup> Inclusive, a atividade artística possivelmente não estava na ordem do dia de prioridades para os partidos de esquerda daquele período, seja o dominante PCB ou suas dissidências mais radicais e com outros projetos revolucionários.

O que se pode verificar com esta constatação do autor é que, geralmente, a identificação, adesão e a atuação da classe artística com a esquerda (em seu significado genérico) acontecia muito mais diluída no campo das percepções e posicionamentos ao da atuação partidária concreta. Isto não impediu que Glauber e vários outros artistas fossem censurados mesmo antes da repressão se tornar mais cavalara a partir de 1968 e que outros artistas sofressem violência em nível de tortura como o também cineasta baiano – e conhecido de Glauber – Olney São Paulo em 1969.<sup>329</sup> Ou seja, já muito cedo na década de 1960 Glauber estava no ambiente da esquerda nas sociabilidades e imaginário da vida cultural e artística brasileira e, após 1964, no radar do Estado como artista de esquerda subversivo.

Ridenti segue na questão artística desse processo histórico brasileiro e, em certo momento, foca sua análise na abordagem do nacional-popular e em seguida na tropicália como estratégia estética e narrativa de elaboração de obras de arte em suas variadas linguagens. As contribuições feitas por Perry Anderson nos ajudam a compreender esse caldeirão cultural brasileiro presente no cinema e imerso no projeto do modernismo que atinge frontalmente a arte brasileira nesse momento informando que o modernismo nas artes não seria uma corrente unificada, mas uma infinidade de propostas estéticas que elaboram em comum críticas ao academicismo associado às sobrevivências aristocráticas.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> DREIFUSS, Rene Armand. Op Cit.

<sup>327</sup> RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo. Editora UNESP. 2010.

<sup>328</sup> Ibidem. p. 71.

<sup>329</sup> Para mais detalhes sobre a situação de Olney São Paulo, ver. BORGES, Ítalo Nelli. **Olney São Paulo e as Margens Flamejantes do Cinema Novo: o caso de *Manhã Cinzenta* (1969)**. In MORAIS, Julierme. **A Sétima Arte por Historiadores**. São Paulo Edições Verona. 2018.

<sup>330</sup> Ibidem. p. 74

As temáticas nacionais-populares vigentes, segundo o autor, nos primeiros momentos do cinemanovismo, estruturaram-se num combate ao *feudalismo* brasileiro que aqui significam as históricas relações de dominação e exploração no campo e o entusiasmo com as propostas desenvolvimentistas da economia política brasileira que, naquele início da década de 1960, desaguava em cheio nas reformas de base, sobretudo no último ano de governo João Goulart. A questão do combate à colonização cultural e socioeconômica também estão na pauta do nacional-popular. Utilizando o Cinema Novo como exemplo, é possível ver estes elementos mais ou menos explícitos em alguns filmes; tanto os mais conhecidos como o próprio *Deus e o Diabo*, *Os Fuzis* e *Vidas Secas*, estes dois últimos de 1963, como filmes que não repercutiram tanto como *O Grito da Terra* (1962) de Olney São Paulo. Especialmente em relação às reformas de base, sabe-se que a reforma agrária era a que mais ecoava na sociedade.<sup>331</sup> Como ela tratava da questão da terra atrelada à concentração fundiária brasileira, percebe-se que estes filmes tocam no aspecto mais sensível da política social brasileira daquele momento construindo um discurso através da abordagem estética e narrativa do nacional-popular.

O combate ao latifúndio e ao imperialismo gerador do neocolonialismo somado a um certo entusiasmo com um capitalismo nacional que, fatalmente, abrirá portas para uma sociedade socialista no futuro era, como é possível constatar nas palavras de Nelson Werneck Sodré, o planejamento estratégico de atuação política do PCB.<sup>332</sup> Curiosamente, ainda que não estivessem formalmente associados à maior força partidária de esquerda à época, Glauber, seus pares cinemanovistas e outros artistas relacionados ao *bloco* nacional-popular, estavam em convergência ao chamado Partidão. Portanto, não é aleatória a afirmação que tanto este grupo de artistas quanto o PCB sofreram demasiadamente as consequências do golpe de 1964 responsável por colocar o capitalismo brasileiro em nova rota, esta muito menos nacional do que o regime democrático antecessor apontava.

Ridenti identifica o processo de formação do tropicalismo depois de 64 como tributário da dissolução dos ideias nacionais populares depois do golpe. Entretanto, este é um assunto para os próximos capítulos, sobretudo quando abordaremos o universo receptivo da crítica sobre *Terra em Transe*. Todavia, o autor utiliza esta ruptura histórica para afirmar que, depois do que chama de florescimento artístico do início dos anos 1960, a situação de perseguição e repressão aumenta sobremaneira nos últimos anos do decênio de modo que há uma espécie de

---

<sup>331</sup> REIS FILHO, Daniel Aarão. **O Colapso do Colapso do Populismo do Brasil**. In. GOMES, Angela de Castro, FERREIRA, Jorge. *O Populismo e sua História: debate e crítica*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. p. 329-330

<sup>332</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. **Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil**. ... completar ref.

esvaziamento de uma certa absorção da arte engajada pelo sistema político que, embora multifacetado em esferas estaduais e municipais, era conservador e repressor no todo e se apropria de símbolos de lutas como a canção *Pra não Dizer que não Falei das Flores* de Geraldo Vandré que foi regravada em versão intimista por Simone e utilizada, inclusive, por políticos conservadores.<sup>333</sup>

Ainda que estas situações de apropriação por parte de políticos e da indústria cultural de produtos que outrora representavam processos opostos seja válida e real, esta interpretação acaba por gerar a ilusão de que houve uma hecatombe na arte engajada brasileira através de uma narrativa da tragédia imobilizadora de 1964. Neste sentido, é possível pensar em outro direcionamento. O teatro, por exemplo, nos traz alguns elementos importantes deste engajamento como demonstra Rosangela Patriota ao falar sobre a obra do dramaturgo e ator Vianinha nos anos 1970.<sup>334</sup> A arte engajada, então, é um fluxo contínuo que modula-se a partir de como a sociedade está estruturada em certo momento. Ainda que 1964 e todos os seus desdobramentos de violência impliquem em problemas consideráveis para o campo artístico, a arte politicamente engajada remodela-se e continua relevante na cultura brasileira. A questão é que um filme como *Deus e o Diabo* é considerado, tanto no senso comum, quanto em muitos estudos sobre a temática, um exímio representante de um *tempo áureo* na arte brasileira idealizado a posteriori como fruto daquela melancolia de esquerda analisada no primeiro capítulo deste trabalho. E isto, evidentemente, não deixa de ser produto de uma leitura do *vencedor* que constrói uma memória histórica geradora de interpretações dominantes eficientemente difundidas.

Mudando a abordagem de reflexão histórica, mas continuando no mesmo chão histórico que cerca a conjuntura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, seguimos com uma análise de um elemento cênico, estético, político e narrativo muito importante no filme; o Nordeste. Em seu famoso livro, Durval Muniz de Albuquerque Junior, preocupa-se em estabelecer uma análise sobre o Nordeste em amplo espectro temático e um deles concentra-se no cinema dos anos 1950 e 1960.<sup>335</sup> Para utilizar o vocabulário do autor, o cinema brasileiro – com destaque especial a Glauber Rocha – constrói uma visibilidade e uma dizibilidade sobre o Nordeste brasileiro que evoca, produz e consolida seus imaginários na sociedade brasileira.

---

<sup>333</sup> RIDENTI, Marcelo. Op Cit. p79.

<sup>334</sup> PATRITOTA, Rosangela. Op Cit.

<sup>335</sup> ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo. Cortez. 2011.



Inicialmente devo dizer que o autor divide a representação nordestina no cinema em duas grandes fases; uma anterior e outra posterior ao Cinema Novo de modo que estabelece em sua narrativa o cinemanovismo como um marco histórico nesta questão. O Nordeste cinematográfico que precede Cinema Novo é delineado por Albuquerque Junior como espaço de pessoas caipiras e matutos, ou de coronéis machistas e mulherengos. São figuras inversas aos cidadãos civilizado e polido. Todas estas percepções feitas pelo autor são baseadas na experiência das chanchadas.<sup>336</sup>

Com relação à Vera Cruz, há detalhamentos sobre *O Canto do Mar* e *O Cangaceiro* contendo em ambas severas críticas. Sobre o primeiro, trata-se de um filme saturado pelo folclorismo repleto de vieses melodramáticos com personagens esquemáticos e primários que acreditam na “ilusão do sul” sem nenhum espírito crítico.<sup>337</sup> Em relação a *O Cangaceiro*, as análises são semelhantes ao filme de Alberto Cavalcanti no sentido de construir clichês sobre o Nordeste, porém com o acréscimo da lógica clássica do *Western* que dicotomiza o urbano-industrial civilizado em oposição ao oeste bárbaro provocando um raciocínio de polarização do país.<sup>338</sup> Em síntese, estes filmes trazem o Nordeste basicamente como espaço de miséria, sofrimento e de nordestinos como vítimas da natureza.

Albuquerque Junior também coloca *O Pagador de Promessas* em patamares semelhantes dos filmes aqui citados pelo fato de o filme tratar o Nordeste de forma clássica e naturalista com visão popular paternalista e preconceituosa através do narrador que demonstra estranheza diante da cultura popular.<sup>339</sup> Apesar de haver algumas sincronias narrativas e estéticas à experiência industrial brasileira, não é raro encontrar nos escritos de Glauber e de boa parte da bibliografia que trata do cinema brasileiro desse período uma certa *complacência* ao filme de Anselmo Duarte. Isto ocorre em decorrência do momento de seu lançamento uma vez que o cinemanovismo ainda no seu início precisava estabelecer seu espaço no campo cinematográfico em oposição ao cinema industrial hegemônico e, a partir disto, qualquer filme que tivesse alguma dimensão autoral ganhava grosso modo o status de pertencimento ao Cinema Novo. A situação não é tão diferente do que ocorre em *O Assalto ao Trem Pagador* de Roberto Farias.

Via de regra, a análise de Albuquerque Junior sobre a representação nordestina no cinema que antecede à experiência cinemanovista é muito convergente ao que Glauber já nos

---

<sup>336</sup> Ibidem. p. 297.

<sup>337</sup> Ibidem. p. 299.

<sup>338</sup> Ibidem. p. 300.

<sup>339</sup> Ibidem. p. 301.

diz ainda em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* como vimos no capítulo anterior, sobretudo ao que tange o cinema industrial do Sudeste e seus principais filmes. Sabemos também que esta visão glauberiana do cinema ajuda a compor uma matriz interpretativa do cinema brasileiro que, com seus méritos e variabilidades, alcança uma consolidação ao longo das décadas superiores. O discurso de Albuquerque Junior, mesmo que contenha válidas análises e percepções sobre o Nordeste neste cinema, é um exemplo disso. É, no limite, um exemplo de como a matriz interpretativa do cinema brasileiro possui uma abrangência bastante considerável.

Seguindo a análise feita pelo autor, percebe-se a mudança de tom ao que concerne as dimensões representacionais do Nordeste no cinema brasileiro a partir do advento do Cinema Novo. Afirma que é um movimento esteticamente amplo, mas que se caracteriza pela unidade na postura política. No texto, o cinemanovismo surge como um elemento cultural artístico que pretendia trazer uma autenticidade para o cinema brasileiro e que, com o propósito de conscientizar o público, redimiria erros e constrangimentos de experiências anteriores.<sup>340</sup>

Destaca também que, na cinematografia brasileira, o Cinema Novo – sobretudo quando se fala de seus primeiros anos até 1964 – gira a chave do olhar que constrói representações sobre o Nordeste e não mais uma visão exógena para este espaço com o intuito de captar a identidade brasileira;

Em vez de olhar o subdesenvolvido a partir do desenvolvido, o sertão a partir do mar, pretende-se olhar a cidade a partir do sertão, o desenvolvido a partir do subdesenvolvido, como fizera Guimarães Rosa. Pretende-se olhar o Brasil não a partir da sociedade urbana-industrial, sociedade burguesa que se queira superar. Não olhar o Brasil a partir de São Paulo, como fizera a Vera Cruz, ou a partir da Praça Tiradentes, como fizera a Atlântida, mas queria-se olhá-lo a partir do Nordeste. [...] <sup>341</sup>

Evidentemente que, em se tratando de produzir visibilidade e dizibilidade sobre o Nordeste, esta inversão de ponto de partida para se construir um discurso audiovisual é muito importante. Todavia, há alguns problemas na execução de tal proposta que vão desaguar no mesmo componente problemático das produções anteriores; a criação de clichês sobre o Nordeste. E isto se concentra principalmente numa concepção vaga e excessivamente mítica do povo e que não é abordada pelo autor.

Para finalizar, há no texto uma seção exclusiva a Glauber Rocha utilizando *Deus e o Diabo* como principal parâmetro de análise. Há dois elementos relevantes a serem destacados; o primeiro é que o filme reforça alguns clichês nordestino como lugar de miserabilidade. Entretanto, destaca o autor, que Glauber dá outro significado à estas imagens comuns quando

---

<sup>340</sup> Ibidem. p. 303-304.

<sup>341</sup> Ibidem p. 310-311.

as transforma em combustível para uma revolta social que integra o processo revolucionário e o miserabilismo e mesmo o messianismo a serviço de um processo de engajamento é algo *sui generis* na cinematografia nacional.<sup>342</sup>

O segundo elemento trata-se de como a História, na filmografia glauberiana e aqui há ênfase em *Deus e o Diabo*, está reduzida a seus elementos essenciais. É por isso que seus personagens transcendem a temporalidade, que remetem às situações universais e que transcendem a história imediata de obras que sacralizam a História porque seu criador está preocupado mais com a essência do conflito ou do processo e não necessariamente a temporalidade ou o seu contexto.<sup>343</sup>

Neste sentido, pensando no enredo de *Deus e o Diabo*, podemos exemplificar que Manuel é explorado pelo poder no campo materializado na figura patriarcal do Coronel. Corisco busca violência revolucionária por uma questão de justiça social. Sebastião busca tal revolução através do misticismo religioso. Vejamos então que, suprimidos momentaneamente os personagens e deixando suas motivações, concluiremos que são questões universais e *motores históricos* de amplo alcance como a exploração dos mais fragilizados, a violência diante de uma injustiça enraizada histórica e estruturalmente e a fé como elemento de esperança de melhorias gerais na vida. Poderemos fazer este exercício com vários outros filmes de Glauber e chegaremos em conclusões semelhantes. Não é por acaso que frequentemente, diante de problemas reais do tempo presente, a figura de Glauber e de seus filmes e personagens são revividas como sinal de predição do cineasta. É exatamente neste ponto que reside o que Albuquerque Junior chama de redução da História a seus elementos essenciais.

Diante do exposto, é possível a percepção da complexidade conjuntural e mesmo histórica na qual se insere *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. De modo geral, o filme é fruto, para além das motivações pessoais de seu realizador, de um processo de ebulição artístico-cultural no Brasil em que pesava, em grande medida para a corrente cujo participou, elementos da abordagem de arte politicamente engajada nacional-popular convergente a um projeto dominante da esquerda institucional do período, bem como lança uma nova luz acerca da representação do Nordeste brasileiro, espaço que já tinha sua abordagem consolidada de outra forma através de outros filmes. No próximo passo deste texto onde mergulharemos mais profundamente em *Deus e o Diabo*, será importante verificar o lugar destas percepções na crítica – dissonante ou não – do filme e o quanto as interpretações cristalizadas e consolidadas

---

<sup>342</sup> Ibidem p. 314-315.

<sup>343</sup> Ibidem. p. 318.

do glauberianismo bebem delas, e se há outros elementos nas críticas que são deixadas de lado ou *esquecidas* na historiografia.

### **3.1 – *Katharsis* Revolucionária: consonância crítica e matéria prima da historiografia vencedora.**

Imergir em *Deus e o Diabo* é uma tarefa comum aos estudos cinematográficos brasileiros, sobretudo os que falam de temas ou a agentes relacionados a ele como Glauber Rocha, Cinema Novo, cinema e política, cangaço, Nordeste, etc. Talvez seja o filme mais estudado do cinema brasileiro e se restringirmos o olhar para a sua conjuntura, esta possibilidade torna-se certeza. Para além das genéricas descrições de sinopses que falam da jornada do pacato vaqueiro Manuel e seus encontros com figuras mítica e místicas sertão adentro até que se chegue no simbólico e revolucionário mar, prefiro trazer algumas informações relevantes por meio da leitura do trabalho de Josette Monzani.<sup>344</sup>

Monzani faz um exaustivo e meticuloso estudo de todas as seis versões do roteiro de *Deus e o Diabo*, desde quando ainda se chamava *A Ira de Deus*. O que podemos constatar é que tal roteiro foi maturado durante pelo menos quatro anos uma vez que sua primeira versão data de 1959 e só viria a ser filmado em meados de 1963.

Se Glauber já vinha trabalhando num roteiro de cangaço desde 1959, e assim podemos inferir que este seria seu primeiro longa-metragem, o que ocorreu na realidade foi uma ultrapassagem de *Barravento* pouco tempo depois. A autora atribui tal situação a entrada de Glauber na Iglu Filmes (produtora de *Barravento*) possibilitando seu contato com Rex Schindler o incentivando a financiar *Barravento* que teria Luis Paulino na direção e que ele, Glauber, seria o produtor.<sup>345</sup> Acontece que, diante dos imbróglis com Paulino citados anteriormente, a direção do filme *caiu no colo* de Glauber e isto mudou drasticamente seus planos. Agora, como diretor, teria muito mais trabalho e isto iria implicar diretamente na viagem ao sertão baiano para realizar pesquisa sobre os temas de *Deus e o Diabo* e, conseqüentemente, atrasando a produção do filme. Por outro lado, estes supostos e aparentes problemas podem ter contribuídos para a repercussão e sucesso de *Deus e o Diabo* em alguns estratos. Possivelmente, se fosse seu primeiro longa, *Deus e o Diabo* – que considero uma obra

---

<sup>344</sup> MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **A Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo; Annablume; FAPESP. Salvador; Fundação Gregório de Matos; UFBA. 2005.

<sup>345</sup> Ibidem. p. 323.

mais complexa e profunda a *Barravento* – poderia ter os problemas de seu antecessor como a restrita distribuição e baixa repercussão.

Todo esse processo também corroborou para que Glauber amadurecesse mais suas ideias para seu filme sobre o cangaço, bem como também pudesse ter uma primeira experiência de lançar um filme e percorrer espaços nacionais e internacionais com ele. Em 1963, seu amigo e cineasta Gustavo Dahl envia-lhe uma carta de Paris e comenta sobre suas viagens aos festivais pela Europa e afirma que está *preparando o terreno para Deus e o Diabo*<sup>346</sup>. O que demonstra a típica cooperação cinemanovista e que a repercussão internacional, principalmente em festivais, era um objetivo importante de Glauber para com seu novo filme. Em outro momento da carta ele elogia o roteiro do filme e que “todos que leram dizem maravilhas”<sup>347</sup>. Ou seja, Glauber fazia rodar o roteiro de seu filme – coisa comum entre os cinemanovistas – a fim de aperfeiçoá-lo com a apreciação crítica dos leitores para realizar um filme que ele sabia que poderia transformar sua vida.

E assim, depois de muito mudar o roteiro e, no momento de filmar, mudar novamente – sobretudo as cenas envolvendo Antônio das Mortes segundo o próprio Glauber – filmou rapidamente durante o segundo semestre de 1963. O cineasta relembra desse momento com paixão e talvez até uma certa nostalgia numa entrevista concedida ao crítico francês Michel Ciment em 1967 quando comenta sobre a experiência concreta da produção do filme; “os atores gostavam do assunto (o eixo temático da obra) e, como não tínhamos dinheiro, era uma espécie de aventura romântica. Havia um estado de espírito comum e um elã puro”<sup>348</sup> e que isto, de certa forma, sobrepuja os problemas técnicos – que não foram poucos ocorrendo mais de uma troca de equipamentos – naquela experiência fílmica ao redor de uma estória fabular mítica no sertão do Cocorobó no interior da Bahia.

Encontramos um considerável número de textos que traduzem de alguma forma a recepção de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Foram 52 textos analisados publicados entre 1964 e 1965 que comportam em grande parte críticas (39), comentários gerais que não se configuram como crítica e sim como apresentação ou mesmo abordagem de seu desempenho em festivais e até mesmos alguns pareceres de censura. Tais documentos foram encontrados em arquivos digitais da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no antigo acervo já indisponível para acesso do *site Memória Cine BR*, no Arquivo Glauber Rocha situado na Cinemateca Nacional e em livros contendo compilações de textos da época citada.

---

<sup>346</sup> BENTES, Ivana. Op Cit. p. 204.

<sup>347</sup> Ibidem. p. 205

<sup>348</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução...** Op Cit. p117.

Evidentemente esse material todo é importante para compreender os múltiplos nuances receptivos da obra, entretanto aqui daremos mais atenção às críticas uma vez que é a partir do que se analisa delas que conseguimos alcançar intenções da pesquisa. Diferentemente do que houve com *Barravento*, não será possível agora – por uma questão de praticidade e exequibilidade – a realização de uma análise individual de cada crítica. O que faremos, sobretudo na seção de críticos convergentes ao projeto cinematográfico glauberiano, será uma abordagem de algumas críticas mais sofisticadas e assinadas por figuras de ressonância no nicho cinematográfico brasileiro, porém sem deixar de ter como as ideias desses críticos ressoam em outros mais periféricos e mesmo numa historiografia canônica construtora de matrizes interpretativas do cinema brasileiro.

Em relação aos críticos dissonantes e antagonistas, poderemos e precisaremos fazer uma análise mais pormenorizada justamente por se comportarem já naquele momento como incômodo ao líder do Cinema Novo, portanto imprescindível para nossos objetivos. A quantidade de críticas muito negativas não só ao filme, mas a seus propósitos políticos, culturais e ideológicos também contribui para isso; apenas 8 das 39 críticas se enquadram nesta perspectiva.

Se em *Barravento* não era possível ainda estabelecer uma divergência mais evidentemente, em *Deus e o Diabo* a situação começa a mudar de modo que agora podemos estruturar o texto de maneira diferente estabelecendo uma seção para críticos consonantes e outra para os dissonantes e antagonistas. Entendendo, assim como no capítulo anterior, a dissonância numa lógica de contraponto, começaremos com as críticas mais amigáveis e convergentes ao filme e a Glauber de maneira geral para depois trabalhar com uma crítica mais agressiva que já pode ser encarada como um antagonismo a Glauber Rocha.

Primeiramente não utilizaremos uma crítica específica dessas comumente publicadas nos cadernos culturais dos jornais, mas sim um debate sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* realizado em março de 1964 – portanto antes do filme ser lançado comercialmente, o que aconteceria somente em junho no Rio de Janeiro – pouco antes de Glauber ir à Europa apresenta-lo em *Cannes*. Este encontro aconteceu na União Metropolitana dos Estudantes (UME) no Rio de Janeiro, patrocinado pela Federação dos Clubes de Cinema do Brasil e teve Alex Viany como mediador. A transcrição do debate está presente no livro já citado publicado por José Carlos Avellar contendo textos e entrevistas feitos por Viany que dizem respeito ao Cinema Novo.<sup>349</sup>

---

<sup>349</sup> VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo...** Op Cit.

Participaram também figuras como Glauber Rocha, David Neves, Walter Lima Jr, Leon Hirszman, Ronald Monteiro, Beatriz Bandeira, entre outros. Em linhas gerais, foi feito um sobrevoo panorâmico sobre o filme discutindo seus aspectos estéticos, narrativos e de roteiro num tom quase sempre de celebração da obra. As únicas exceções – pessoas que criticam negativamente o filme – são Ronald Monteiro e Beatriz Bandeira, entretanto, seus questionamentos e argumentos não são suficientes para convencer a maioria que era muito convergente ao filme e é por isso que, mesmo que haja estas *minis* dissonâncias, este debate, principalmente por coadunar fortemente com o horizonte de expectativa do diretor, situa-se nesse momento do texto.

A primeira fala é feita por Viany que faz comentários gerais sobre a obra sempre num tom de exaltação. Pontua a diferença de abordagens estéticas e narrativas entre *Barravento* e *Deus e o Diabo*, pois o segundo consiste num

choque repentino nessa fita que explode assim diante de nós. Para mim, é uma fita revolucionária, ideológica e cinematograficamente é a fita mais desamarrada, mais livre que eu conheço. **É uma fita para o futuro, terá necessariamente de ver em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* um ponto de referência obrigatório.** Já vi a fita três vezes e cada vez que eu a vejo ela tem mais coisas a me dizer, a me mostrar, cada vez ela me seduz mais, cada vez fico mais hipnotizado por ela. Não consegui ainda passar a um processo crítico mais consciente.<sup>350</sup>

Esta é a tônica majoritária de percepção sobre o filme que percorre todo o debate e acima temos um exemplo cristalino de *katharsis* como elemento fundante da práxis da experiência estética. Viany, mesmo já assistindo ao filme três vezes, ainda se encontra num estado de torpor diante da obra e isto revela a aproximação estética que ele tem com a mesma e, conseqüentemente, com seu realizador. Provavelmente a leitura que Viany faz do filme seja a leitura ideal projetada por Glauber para a recepção de seu filme. É como se o filme fosse feito sob medida considerando o horizonte de expectativas do crítico.

Existem algumas informações de bastidores importantes faladas por Walter Lima Junior sobre o tempo de 35 dias úteis que demoraram para filmar. Um pouco mais que o planejado uma vez que houve 15 dias de chuvas que, apesar de atrapalharem a filmagem, eram muito importantes para os moradores da região. Precisaram esperar outros 15 dias pela chegada do ator Adriano Lisboa que iria interpretar Corisco, porém o autor acabou não indo e Glauber precisou viajar a Salvador para buscar Othon Bastos.<sup>351</sup> Curiosamente, talvez a interpretação mais marcante na obra aconteceu de última hora, numa espécie de *improviso*.

---

<sup>350</sup> Ibidem. p. 52. Grifo meu.

<sup>351</sup> Ibidem p. 54.

A primeira interferência de Ronald Monteiro encaminha a discussão filmica para outros lugares, desta vez não tão confortáveis aos horizontes de expectativas do autor e de seus pares afirmando que não encontrou consistência nos personagens e que o filme é confuso justamente porque não os compreendeu bem e que, ainda que eles tenham caracterização mítica ou mesmo alegórica, Glauber poderia esclarecer melhor esta questão.<sup>352</sup>

Como resposta, diante do incômodo manifestado por Monteiro, Viany responde chamando atenção que mesmo com vários aspectos do realismo, de maneira nenhuma o filme é realista. E faz uma longa explanação destrinchando os aspectos alegóricos e representacionais dos personagens que, no filme, representam ideias e condensam grupos sociais de modo que uma possível *didatização* dos personagens feitos por Glauber que Monteiro advoga a favor seja dispensável.<sup>353</sup> De certo modo, fica o entendimento de que o filme é complexo por definição e que cabe ao espectador fazer as relações e compreender todas essas nuances simbólicas do filme. Nesse caso, o atributo da *renovação da linguagem* que envolve o cinema brasileiro moderno não interagiu bem com a percepção de Monteiro. Ainda assim, prontamente Viany faz questão de evidenciar que tudo aquilo já era intencional e fazia parte da genialidade do diretor.

Um outro momento que qualifica este encontro como consagrador para Glauber e seu filme situa-se quando o próprio cineasta chega ao recinto – Glauber estava atrasado resolvendo questões para a sua viagem que ocorreria em breve – e chama atenção que não raro os outros sujeitos que participavam do debate provocam uma situação para o cineasta defender seus pontos de vista imersos no filme. Isto fica evidente quando Viany refere-se a alguma crítica negativa sem citar o diretor, o veículo de sua publicação e sobre seu teor e propõe que Glauber se defenda, de maneira abstrata porque creio que o próprio Glauber não sabia a qual texto Viany referia-se. Em outras palavras, o microfone está aberto para Glauber fazer algo que dominava magistralmente; performar sobre sua produção. Esta passagem também deixa evidente que o debate tinha a prévia intenção de consagrar o jovem diretor que o próprio Viany considerava uma mente iluminada no cinema brasileiro. É bem diferente que acontecerá em relação ao debate no Museu da Imagem e Som (MIS) sobre *Terra em Transe* em que já havia um teor antagonista explícito.

Mais duas ocasiões a serem sublinhadas no debate; uma delas é sobre a participação de Beatriz Bandeira. Assim como Ronald Monteiro, Bandeira não se mostra uma grande entusiasta da obra como os demais pares debatedores. A gravação do debate usada por Avellar para transcrevê-lo ao livro não capta bem as palavras de Bandeira, há sempre uma observação nas

---

<sup>352</sup> Ibidem. p. 54-55.

<sup>353</sup> Ibidem. p. 55-56



suas falas afirmando que ela se expressa longe do microfone de modo que não se pode compreendê-la integralmente. Ainda assim, Avellar deixa evidente que ela faz severas críticas à autenticidade das caracterizações, às falas e ao uso da música. Apesar destas informações, é difícil saber exatamente a que Bandeira se refere uma vez que todos estes aspectos mencionados por ela já haviam sido discutidos até com certa profundidade no percurso daquele encontro. As únicas evidências que temos é que a crítica foi severa.

De todo modo, Glauber – muito bem audível – é quem responde aos questionamentos destrinchando até didaticamente várias dimensões de seu filme. Aqui o debate fica um tempo entre os dois. Bandeira aceita algumas explicações de Glauber e continua fazendo outras críticas não necessariamente aos aspectos políticos e ideológicos da obra, mas ao narrativo e, numa de suas respostas, Glauber faz uma revelação que nos interessa para compreensão de suas intenções para com o filme e como, mesmo que sutilmente, conseguiu *subverter* figuras reais através das atitudes de seus personagens.

É o caso quando fala de Corisco, afirma a verossimilhança com toda a situação vivida no filme com a que foi *vivida* na realidade (fruto de diversas narrativas sertanejas ouvidas pelo cineasta). O Corisco do filme, segundo Glauber, é muito autêntico e parecido com o real. Diz que o ator é fisicamente igual ao real cangaceiro, que a canção *Se Entrega, Corisco!* é existente no Nordeste e que a única mudança relevante que fizera consistia na última fala de Corisco antes de morrer baleado por Antônio das Mortes (inspirado no Major José Rufino, o assassino de Corisco na realidade). Segundo Glauber, na vida real as palavras proferidas foram *Mais fortes são os poderes de Deus!* enquanto no filme *Mais fortes são os poderes do povo!*<sup>354</sup>. É possível estimar com segurança que mudanças sutis assim, pequenos ajustes que moldem o filme à imagem das convicções de seu autor gerem mais *katharsis* no espectador geral e principalmente no espectador modelo ao que tange *Deus e o Diabo* ser visto como um filme revolucionário. Eis mais um exemplo do debate a serviço da consagração do filme e do seu autor.

Para finalizar o debate ocorrido na UME, recorro à participação de Leon Hirszman e a considero importante na medida que ultrapassa as questões internas do filme e aborda dimensões mais amplas da cultura brasileira afirmando que se trata do primeiro filme de autor no Brasil fazendo com que nosso cinema saia do que chama de *tom menor* realista e parte para uma abordagem fabular e mítica. Em outras palavras, Glauber muda o patamar da cinematografia brasileira ao buscar uma inovação na maneira de elaborar um filme.<sup>355</sup>

---

<sup>354</sup> Ibidem. p. 76.

<sup>355</sup> Ibidem. p. 71

Novamente, o espectador modelo da obra concordante com todo o seu discurso histórico, político e estético.

Em seguida, Glauber endossa as palavras de Hirszman e aproveita para trazer o cinemanovismo e suas dimensões de construção processual de uma nova prática cultural associada à cooperação de agentes que compartilham a mesma perspectiva ao centro da discussão;

O filme não é um resultado individual meu, não; eu acho que o filme é **resultado de toda essa consciência cultural propriamente dita que o Cinema Novo tem.** [...] Se uma fita sai realizada ou não, isso não tem muita importância; **o que tem importância são os dados que essa fita oferece dentro de um processo cultural em elaboração.** Eu digo francamente: acho que a supervalorização do filme, em termos individuais meus, é uma coisa nociva para mim e para o cinema brasileiro. Não sou nenhum iluminado, não; sou consequência de um “negócio”; **e o filme é consequência disso, é consequência do complexo de cultura cinematográfica que este iminente em toda esta geração,** pronto para explodir em determinado momento, mais cedo em um, mais tarde em outro, devido às várias condições que entram em jogo. Cinema não é obra do acaso nem é obra de milagre.<sup>356</sup>

O movimento expansivo de análise que parte do filme para o mais geral percorrendo uma totalidade é algo extremamente desejável para Glauber e os outros cinemanovistas, não por acaso Hirszman quem tocou isto pela primeira vez no debate. Uma crítica ou apreciação filmica realmente convergente aos horizontes de expectativas da obra não se configura *apenas* com sua celebração estético-narrativa, mas sim quando o receptor a usa para interpretar, decodificar e buscar chaves para transformar sua própria realidade social. Este debate é exatamente o reflexo disso. Neste sentido, por conta da ultrapassagem do que é interno no filme via debate, a afirmação de que *Deus e o Diabo* é quiçá o maior representante do cinema brasileiro moderno é convicta.

Seguindo o fluxo de críticas e sujeitos consoantes a Glauber, minhas pesquisas apontaram algo completamente atípico em se tratando de como jornais e críticos praticavam a publicação e escrita de seus textos. Refiro-me aos textos de Paulo Perdigão publicados no *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro. Curiosamente, há uma quantidade grande de críticas sobre *Deus e o Diabo* publicadas entre março e junho de 1964. Normalmente cada periódico possui um ou mais críticos que publicam suas colunas quase que diariamente. É possível as vezes encontrar mais de uma crítica sobre um mesmo filme feita por dois críticos em um mesmo jornal. Por vezes encontram-se, além da crítica em si, outros textos de apoio, apresentação ou repercussão feitas por uma só pessoa, mas certamente dez textos críticos sobre um mesmo filme publicados sistematicamente está fora de qualquer curva. Isto diz muito sobre como *Deus e o*

---

<sup>356</sup> Ibidem. p. 73. Grifos meus.

*Diabo* penetrou profundamente nas mídias e, evidentemente, sobre o apreço de Perdigão para com esta obra. Dificilmente alguém escreveria dez textos críticos sobre um filme sem ter gostado do mesmo. Apenas em nível comparativo, nenhum dos filmes anteriores possuíram uma recepção crítica no mesmo nível, nem mesmo aqueles mais celebrados pela crítica divergente materializados em Khouri, Cavalcanti e Lima Barreto. Em outros filmes de Glauber também não foi possível achar correspondência ao que faz Perdigão sobre *Deus e o Diabo*, nem mesmo com *Terra em Transe*, que possuiu uma repercussão do mesmo tamanho, senão maior ao seu antecessor.

A soma dos dez textos de Perdigão consiste mais numa espécie de ensaio fragmentado sobre *Deus e o Diabo* do que numa *simples* crítica. O autor foi metódico; dividiu seus textos em temas específicos elaborando discursos sobre *caracteres dramáticos, decupagem e montagem, trabalho fotográfico, diálogos, cenografia e vestuários* e, por último, *síntese*. Para nossos objetivos, o melhor texto é o da *síntese*, em que o autor condensará todos os temas analisados em sua percepção crítica sobre a obra de maneira até mais cristalina do que nos outros textos.

*Deus e o Diabo na Terra do Sol – X* foi publicado em 28 de junho de 1964 e suas primeiras palavras ressaltam que o filme traz uma “inestimável contribuição ao estabelecimento de uma arte nacional de cinema”<sup>357</sup> e que isto se deve na colisão de dois processos que são respectivamente a cultura popular manifestando dimensões da cultura social nordestina que vai interagir seu cancionero mítico para combina-lo ao que chama de realismo expositivo atribuindo-o à desgraça da miséria da selvageria e o misticismo sertanejo. Nota-se que a percepção de Perdigão sobre a estrutura da obra e como ela ataca seus temas é um tanto mais complexa daquela encontro no debate promovido pela UME trabalhado acima no qual os debatedores se dividiam e buscavam destrinchar uma abordagem narrativa realista em contraposição ao realismo comumente encontrada no cinema brasileiro. Perdigão enxerga as duas em associação no filme e isto faz com que ele tenha o tal valor inestimável ao cinema nacional que ele se refere. Portanto, de saída, para Perdigão, *Deus e o Diabo* é um filme que provoca um novo paradigma no cinema brasileiro. Talvez por isso tenha escrito tanto sobre ele.

O autor também destaca a verossimilhança entre personagens reais e fictícios com processos reais e que isso só foi possível graças a vivência de Glauber. Ou seja, Perdigão acredita que só um sertanejo poderia realizar um filme como aquele. Glauber foi um sujeito que poderia ser encarado mais como cosmopolita do que sertanejo. Mudou-se para capital ainda

---

<sup>357</sup> PERDIGÃO, Paulo. **Deus e o Diabo na Terra do Sol – X**. Rio de Janeiro. Jornal Diário de Notícias. 28/06/1964. 1964. Disponível para acesso no *site* da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Ed 12762.

muito jovem e sempre se deu muito bem com a vida urbana. No entanto, nascera no sertão baiano e teve contato com o imaginário popular sertanejo desde muito cedo e jamais deixou de ser um curioso ou mesmo um entusiasta das potencialidades narrativas, estéticas e transformadoras que adivinham do sertão, o que faz dele alguém híbrido no que se refere aos nuances cidade-sertão, algo *sui generis* no cinema brasileiro. Voltando à crítica, Perdigão acaba talvez inconsciente ratificando a percepção que Glauber defendeu algumas vezes quando criticou Lima Barreto e Alberto Cavalcanti em *Revisão Crítica* de que só alguém do Nordeste, que viveu e percorreu aquele espaço, poderia fazer um filme autêntico sobre as questões do lugar. Evidentemente ele estava *preparando o terreno e demarcando espaço* para inserir *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que foi sua primeira e poderosa cartada cinematográfica sobre este assunto já recorrente no cinema brasileiro; o sertão, o Nordeste e o cangaço. Dessa forma, os dez textos publicados pelo crítico são combustíveis que alimentam a memória histórica do cinema brasileiro arquitetada por Glauber desde a *Revisão Crítica*.

Ainda no Rio de Janeiro, Tati Moraes publica um texto em seis de junho de 1964 sobre o filme na coluna *UH na Tela* pertencente ao jornal Última Hora. Correspondente do periódico na Europa, a autora informa que o filme já é muito falado por lá e insiste que é preciso assisti-lo independentemente de gostos já que o considera como um *filme-teste*, “quem não gostar dele deve ter alguma falha de sensibilidade”.<sup>358</sup> Além de advogar uma abordagem exaustiva da obra. A autora insinua – talvez de maneira caricata – de que ele é uma espécie de catalisador moral de sensibilidades e aqui não se refere a qualquer tipo de sensibilidade, mas sim a uma positiva ao filme. Caso o filme ativasse sensibilidades negativas (talvez a que um distanciamento estético pode oferecer), haveria uma falha com ele, espectador.

Diferentemente do que faz Perdigão, Moraes não se aprofunda em nenhuma dimensão estilística ou narrativa do filme, mas fala da jovialidade da obra – o fato dela ter sido realizada diante de um ímpeto de um jovem autor – conta a seu favor. Possivelmente ela faz esse comentário em resposta ao crítico Cláudio de Mello e Souza (o mesmo que transcrevera a crítica do italiano Alberto Moravia a *Barravento*) que publicava no Jornal do Brasil afirmando a juventude para associar *Deus e o Diabo* a uma certa imaturidade (em breve analisaremos esta crítica na seção sobre discordâncias interpretativas ao glauberianismo). Para Moraes é a juventude, ou seja, uma atitude artística corajosa, desafiadora e que não se incomodava em correr riscos para romper paradigmas era a grande força de *Deus e o Diabo*.

---

<sup>358</sup> MORAES, Tati. **Deus e o Diabo na Terra do Sol (UH na Tela)**. Rio de Janeiro. Jornal Última Hora. 06/06/1964. 1964. Acervo pessoal.

E é por causa desta força jovial que o filme consegue, no entender da autora, apresentar duas grandes situações; os problemas de injustiça social do Nordeste e um fim esperançoso. Em outras palavras, *Deus e o Diabo* trazia algo bom para sociedade brasileira, e isto tinha a ver necessariamente com consciência da própria exploração e ação para transformar o real. No filme, isto ficou evidente na corrida para o mar feita por Manuel e conseqüentemente o sertão virando mar. Como veremos adiante, esta esperança atrelada a uma utopia revolucionária pela representação do mar é algo importante nas matrizes interpretativas da historiografia do cinema brasileiro. Esta compreensão não fica restrita à crítica de época.

Não há nenhuma dúvida de que Moraes pertence ao *time* dos que convergem profundamente com Glauber e com os horizontes ideológicos de *Deus e o Diabo*. Do ponto de vista estrutural, sua crítica é completamente diferente das que foram escritas por Paulo Perdigão, mas que emana, mesmo fazendo parte do mesmo bloco interpretativo, questões diferentes e complexas para a reflexão não só do filme, mas daquele momento histórico, seja pelo que acontece no Brasil ou seja pelo que se comenta na Europa uma vez que a autora expressa isso em seu texto.

Emergindo do ambiente carioca e indo ao Nordeste, encaramos a crítica de Fernando Spencer publicado no *Diário de Pernambuco* em 27 de agosto de 1964. Spencer sente necessidade publicar dois textos sobre o filme no mesmo dia; inicialmente uma nota introdutória de apresentação da obra e depois a crítica propriamente dita.

O texto introdutório intitulado *Notas em torno do filme Deus e o Diabo na Terra do Sol* é basicamente uma preparação e contextualização do leitor para melhor compreender seu texto crítico sobre o filme. Há uma preocupação em apresentar a ambientação do filme em seus eixos de personagens e localização. Desse modo, resalta as figuras reais que inspiraram a estória de Glauber quando fala do Major José Rufino, o beato Sebastião, Corisco e Dadá. Afirmar também a importância histórica de Monte Santo como palco do processo conflituoso de Canudos e existe uma descrição do sertão do Cocorobó onde “está uma segunda cidade, hoje em ruínas, esperando as águas de um açude, que inundarão a zona mitológica, mergulhando-a em um mito maior”<sup>359</sup>. Um lugar onde se cumpre a profecia de Antonio Conselheiro de que o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão.<sup>360</sup> Esse texto é como um aviso que diz ao leitor e possível espectador que há um filme que vai tratar do Nordeste na perspectiva sertaneja e vai utilizar seu potencial mitológico associado às figuras reais como combustível da estória. Via de regra, este

---

<sup>359</sup> SPENCER, Fernando. **Notas em Torno de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Recife. Diário de Pernambuco. 27/08/1964. 1964.

<sup>360</sup> Idem.

é um movimento, assim como o de Perdigão, não usual na crítica cinematográfica publicadas em periódicos. Isto evidencia mais uma vez que *Deus e o Diabo* era visto com algum grau de especialidade pelo menos por parte da crítica. O subtexto que tal abordagem editorial revela é de que se trata de um filme importante realizado por uma pessoa tão ou mais importante quanto. Ainda que eventualmente a crítica em si fosse negativa, o nome de Glauber Rocha já estava especialmente aventado como figura de proa do cinema brasileiro

A crítica em si é das mais consagradas. Um diferencial em relação as outras duas analisadas até agora consiste numa associação mais específica e evidente de Glauber com o Cinema Novo, inclusive afirmando que *Rio, 40 graus* pavimentou o caminho para boas sementes como *Porto de Caixas* e *Ganga Zumba* (ambos cinemanovistas).<sup>361</sup> O autor, então, visualiza Glauber Rocha e *Deus e o Diabo* como integrante de um processo histórico do cinema brasileiro. Spencer também reconhece que as experiências fílmicas dos filmes citados são “irregulares em certos aspectos” e que era preciso uma obra de maior afirmação. E ela veio, segundo o próprio crítico, pelo líder do movimento.<sup>362</sup>

O contexto situacional e até mesmo histórico oferecido por Spencer é importante para que o leitor compreenda Glauber e seu filme a partir de um lugar histórico-social, porém, ele ainda não fala do filme em si, quando fala, os elogios são muito expressivos;

Na verdade, estamos diante de uma das películas mais importantes do cinema brasileiro, de modo geral. Talvez mesmo a maior pela sua audácia temática, pelo seu sentido profundamente cultural e estético. [...]

“Deus e o Diabo na Terra do Sol” é um filme impressionante, audacioso, violento, e mais importante de todo o cinema nacional. Muito se pode esperar desse baiano de Vitória da Conquista, que faz cinema com inteligência e com o coração.<sup>363</sup>

Ao se preocupar com a questão da representação do Nordeste no cinema de Glauber aliado à complexidade histórica de Canudos e dos personagens que são baseados especificamente em pessoas reais, bem como o cuidado em contextualizar autor e obra dentro de um panorama tal do cinema brasileiro para depois elaborar um texto crítico ao filme extremamente positivo faz com que certamente Spencer seja um *leitor modelo* glauberiano, ou o espectador ideal que Glauber imaginou para o seu filme. Todos esses temas alvos do discurso de Spencer serão bastante aprofundados e difundidos pela historiografia do cinema brasileiro nas décadas seguintes, o que demonstra como esta historiografia está relacionada a um certo perfil de crítica cinematográfica e ao se associar a ela, conseqüentemente esconde outro perfil.

<sup>361</sup> SPENCER, Fernando. *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Recife. Diário de Pernambuco. 27/08/1964. 1964.

<sup>362</sup> Idem.

<sup>363</sup> Idem.

José Lino Grunewald publica em primeiro de abril de 1964 uma crítica chamada *Deus e o Diabo na Terra do Sol: mas que o destino é do homem. Não é de Deus nem do Diabo* no Jornal das Letras em São Paulo. A primeira coisa que diz no texto refere-se à dialética entre realidade e misticismo presentes no filme. Algo que o autor identifica raízes na obra de Guimarães Rosa, no Western, em Buñuel e Godard.<sup>364</sup> A fruição estética desta dialética materializada na construção do enredo, personagens, fotografia e trilha sonora é certamente o que mais cativou Grunewald no filme; ele elogia todos estes aspectos de maneira detalhada. Elementos que unidos ao talento de Glauber fazem com que *Deus e o Diabo na Terra do Sol* seja esmagadoramente o maior filme brasileiro já realizado.<sup>365</sup>

Todavia, diferentemente de algumas figuras muito consonantes ao filme de Glauber e sua percepção ideológica e política de cinema, Grunewald se mostra indisposto ao cinemanovismo neste texto. Para ele, *Deus e o Diabo* é um ponto destoante em relação aos outros filmes do movimento que considera demagógico e que forçam a barra em reivindicações denotando que o teor de crítica social desses filmes é artificial e fetichista. Não é o caso do filme em questão;

Se conhecemos as dificuldades técnicas e humanas da indústria do cinema no Brasil, maior mérito ainda se concederá ao resultado obtido por Glauber Rocha e sua equipe – milagre que somente a inteligência brasileira, a sua capacidade improvisação, poderia concretizar. Temos um filme inventor, válido em qualquer parte do mundo onde a sétima arte esteja evoluída. **Passaporte para a história, não só do nosso cinema, mas do próprio cinema.**<sup>366</sup>

Ainda que Grunewald não explicita enfaticamente uma sedução pelo projeto político posto no filme – e, portanto, não se caracteriza como *leitor modelo* ideal para Glauber Rocha – ele não consegue fazer nada oposto senão elogiá-lo. O autor faz parte de uma consonância um tanto parcial, que aparentemente situa-se muito mais no plano estético do que ideológico, mas que, no frígir dos ovos, contribui consideravelmente para uma dominância de críticas positivas a *Deus e o Diabo*.

O último texto crítico a ser analisado para compreender a consonância a Glauber e a seu filme é *Antônio das Mortes* publicado por Jean-Calude Bernardet em *Brasil em Tempo de Cinema*. O autor começa traçando um paralelo comparativo a *Barravento* ao que tange a questão religiosa nos dois filmes; o denominador comum de uma *sociologia* da religião seria a religião, ou a alienação religiosa como solução para os problemas sociais e neste sentido *Deus*

---

<sup>364</sup> GRUNEWALD, José Lino. **Deus e o Diabo na terra do Sol: mas que a terra é do homem. Não é de Deus nem do Diabo**. São Paulo. Jornal das Letras. 01/04/1964. 1964. Disponível em <https://joselinogrunewald.com.br/cinema.php?id=162>

<sup>365</sup> Ibidem.

<sup>366</sup> Ibidem. Grifo meu.

e o *Diabo* amplia isto “de uma religião predominantemente africana para uma religião predominantemente cristã.”<sup>367</sup>

Como se percebe pelo título, o texto de Bernardet dá bastante ênfase a Antônio das Mortes – que na fala de muitos analistas é um personagem bastante complexo e contraditório – e na lógica do crítico ele é importante no sentido de tirar Manuel da alienação quando o deixa livre para alcançar seu destino mítico do mar no sertão após matar Corisco. É como se, no processo de sua formação de práxis revolucionária, Manuel precisasse passar por *filtros* míticos que, em alguma medida, o alienavam. A função última de Antônio das Mortes seria, então, paradoxalmente, a libertação do vaqueiro.

Entretanto, a maior contribuição de Bernardet às interpretações consonantes de época a *Deus e o Diabo* concentra-se na leitura de Antônio das Mortes como gatilho de compreensão da classe média brasileira. Num sentido de identificação (*poiesis*), a classe média não a completa com nenhum personagem mítico – que vive numa situação limite – e menos ainda com Manuel cuja realidade dramática só pode ser mirada com alguma distância pelos setores médios. A *poiesis* então só ocorre com Antônio das Mortes, alguém que tem alguma relação com as classes dirigentes, mas não é propriamente a tal e, por isto e uma sensibilidade de certa forma humanista, entra em contradição quando precisa executar sua função aniquiladora. Bernardet alerta que este exame é útil para o que chama de classe média progressista:

Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende-se colocar na perspectiva do povo. Essa situação, sem perspectiva própria, faz com que ele realmente não consiga constituir-se em classe, mas seja atomizada. E Antônio das Mortes tem essa má consciência de que Marx fala. **Essa má consciência não é outra que a de Glauber Rocha, que a minha, que a de todos nós, ou melhor, de cada um de nós.** E é por isso, parece-me, que Antônio das Mortes tem tamanho poder de sedução, e por isso resiste tanto à interpretação. Porque interpretar Antônio das Mortes é nos interpretarmos a nós mesmos.<sup>368</sup>

O mal-estar provocado em se debruçar sobre Antônio das Mortes é o mesmo, segundo o autor, que a classe média *progressista* sente em compreender os problemas estruturais e as opressões históricas no Brasil, por isso *Deus e o Diabo* inaugura os questionamentos sobre a classe média brasileira através do cinema.<sup>369</sup> Decerto é uma percepção inovadora e não encontrada em outros textos sobre o filme, nem mesmos nos comentários de Glauber. Possivelmente esse mal-estar advém de um sentimento de culpa da classe média que se preocupa com problemas sociais por ser *privilegiada* mesmo quando tais privilégios consistem na obtenção de direitos básicos de cada cidadão. Pode-se afirmar que a leitura que Bernardet

<sup>367</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em Tempo de Cinema...** Op Cit. p.94.

<sup>368</sup> Ibidem. p.99. Grifo meu.

<sup>369</sup> Ibidem. p. 100.



faz desse ponto através do filme provocou nele um efeito de *katharsis* de experiência estética gerada por questões específicas da interpretação sociopolítica e histórica feita na obra.

Evidentemente que há várias outras críticas positivas ao filme, no entanto optei por apresentar estas por três motivos: um; cada uma delas, mesmo sendo consonantes, apresentam algo de diferente entre si, desde o enaltecimento ao regime fabular como construtor de novos paradigmas estéticos para o cinema brasileiro à interpretação do sentimento de Antonio das Mortes como análogo aos estratos mais *progressistas* da classe média brasileira. Dois; existem vários outros textos elogiosos genéricos ao filme em que algumas argumentações são repetitivas em relação aos que foram aqui apresentados. Três; eles trazem em alguma medida alguns temas e análises que serão consolidados como matriz interpretativa dominante na historiografia brasileira ao longo das décadas posteriores na consolidação do cânone do cinema brasileiro moderno. No caso de Bernardet, ele já será uma dessas pessoas importantes na construção de tal historiografia. De todo modo, através dos textos até aqui trabalhados é possível ter o conhecimento de como recepção da crítica num sentido convergente ao filme o assimila.

Antes de passarmos para a próxima etapa deste trabalho, é necessário realizar uma espécie de balanço crítico de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em publicações de críticas consonantes para que tal balanço pudesse, de alguma forma, validar a opinião do crítico. O jornal *Diário da Noite* (SP), por exemplo, quando publica uma crítica muito positiva de Arley Ferreira em 20 de agosto de 1964, apresenta pequenas citações de veículos internacionais que aplaudem ao filme como por exemplo *Le Monde*, *Le Figaro*, *Il Giorno*, *Variety*, *L'unitá* e *L'Humanité*.<sup>370</sup> Em outras palavras, se um filme tão elogiado por esses prestigiados veículos de imprensa nacional, naturalmente ele será uma obra magnífica e a crítica que se segue abaixo não diz nada diferente disso.

Algo semelhante faz o jornal *O Globo* em seis de junho de 1964, porém não utiliza a imprensa internacional, mas sim pequenas citações de figuras conhecidas do campo cinematográfico nacional. Assim, há falas bastante elogiosas de pessoas já conhecidas pela proximidade a Glauber como Paulo Cesar Saraceni, Nelson Pereira dos Santos, David Neves, Luiza Maranhão (atriz que participou de *Barravento*), entre outros. O leitor que se deparasse com esta imagem certamente iria desejar assistir ao filme e iria com uma grande dose de expectativa de ver uma obra de qualidade artística inquestionável. Estes são apenas dois exemplos que, mesmo diante de algumas percepções críticas dissonantes, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* obteve uma dominância ao que se refere de ser bem-visto, não só pela crítica, mas

---

<sup>370</sup> FERREIRA, Arley, **Consagrada no Mundo a Obra de Glauber Rocha: Deus e o Diabo...** Tem Grandeza Shakespeareana. São Paulo. Diário da Noite. 20/08/1964. 1964.

por outros agentes do cinema brasileiro. Esta dominância se estende para a historiografia e é disso que falaremos agora.

É preciso, então, percorrer a esteira das reflexões de Carlos Vesentini buscando compreender como interpretações dominantes consolidam memórias históricas e reconstruem os fatos. No caso do que se pode entender como uma matriz interpretativa da história do cinema brasileiro que traz Glauber e o cinemanovismo – principalmente quando este está ligado ao cineasta baiano – com forte protagonismo. Nos cabe a tarefa de compreender o grau de interferência que os pensamentos mais comuns na crítica consonante exerceram sobre estas interpretações historiográficas realizadas nas décadas posteriores. Refiro-me especificamente à crítica consonante porque não encontramos a mesma participação do que chamo de crítica dissonante e/ou antagonista nestes discursos.

É inegável a importância de Glauber como agente transformador do cinema brasileiro em vida, sobretudo quando atuou diretamente no Brasil ao longo dos anos 1960. Não é segredo que ele deliberadamente assumiu a liderança do Cinema Novo brasileiro e, some-se a isto, uma quantidade altíssima de entrevistas e textos publicados. Portanto, sua posição de evidência no processo cinematográfico nacional seria algo *natural* e, lembrando a fala de Pierre, o protagonismo do cineasta fica ainda mais intenso após a sua morte em 1981. Para os que permaneceram vivo, o efeito psicológico da morte de Glauber somado a sua participação no processo do cinema brasileiro ao longo de mais de duas décadas certamente impulsionou cada vez mais estudos a seu respeito.

Dito isto, faremos agora um apanhado trazendo alguns autores relevantes no processo de consolidação de Glauber na história e historiografia do cinema brasileiro que o fazem utilizando algumas percepções que já estavam inseridas na crítica consonantes de época de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Neste sentido, começar com Paulo Emílio é preferível considerando sua eficácia discursiva e capacidade de difusão e consolidação de suas interpretações como aponta Moraes<sup>371</sup> em trabalho já citado e também por ocorrer uma inversão na relação entre Glauber e Paulo Emílio; sabemos que Paulo Emílio fora, desde sempre, uma referência intelectual importante no cinema brasileiro para Glauber, que sempre o lia e levava a sério suas ideias. Pode-se afirmar que a recíproca tornou-se verdadeira, a partir dos fins da década de 1960 quando o cineasta já havia consolidado seu espaço de maneira relevante como autor de cinema no Brasil.

---

<sup>371</sup> MORAIS, Julierme. Op Cit.

Em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* publicado originalmente em 1973 e considerado um clássico da crítica cultural brasileira. Paulo Emílio se propõe a analisar o percurso do cinema brasileiro em cinco épocas durante o século XX (finalizando em 1966) sob a luz teórica do subdesenvolvimento ora também era encontrada em vários sujeitos e instituições brasileiras; desde Caio Prado Junior até o ISEB como demonstra Moraes através das reflexões de suas pesquisas<sup>372</sup> Ao falar da década de 1960, o autor dá uma considerável relevância ao Cinema Novo e nele destaca Glauber Rocha. Quando fala sobre o que chama de *fenômeno baiano* – que eram alguns filmes que ganharam projeção no início daquela década e foram produzidos na Bahia como *Bahia de Todos os Santos* e *O Pagador de Promessas* – reserva uma ênfase para Glauber denotando que o considera o agente mais importante deste processo de cinema na Bahia autor do, nas palavras de Paulo Emílio, poderoso *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.<sup>373</sup>

Ainda nesta etapa do texto, há uma abordagem sobre o Cinema Novo destacando novamente a posição de Glauber no movimento e afirmando uma qualidade artística no mesmo na medida que, para Paulo Emílio, o cinemanovismo “engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção e documentário – no moderno cinema brasileiro.”<sup>374</sup>

No último capítulo do livro, homônimo ao seu título, o autor discorre sobre as complexidades ideológicas e de produção do cinema mundial dividindo a produção cinematográfica em dois tipos; desenvolvida e subdesenvolvida. O Brasil, assim como outros países do então terceiro mundo, se configuram como locais onde a produção de cinema é subdesenvolvida. No processo do nosso subdesenvolvimento social e, por consequência, cinematográfico, o Cinema Novo nas palavras de Paulo Emílio teve um destino truncado por dois motivos; a pressão econômica estrangeira que se impunha no mercado brasileiro e imposição da política interna referindo-se ao golpe de Estado em 1964.<sup>375</sup> Ele prossegue em sua interpretação expondo uma destinação elevada a que se propunha o cinemanovismo; um cinema realizado por uma juventude que buscava um deslocamento no eixo de vivência da nossa história, um movimento que construiu uma significação imensa criando imagens visuais e sonoras contínuas e coerentes da maioria absoluta do povo brasileiro de modo que o Cinema Novo montara um universo mítico único integrado por sertão, favela, subúrbio, praia e

---

<sup>372</sup> MORAIS, Julierme. Op Cit.

<sup>373</sup> GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo. Paz e Terra (2ª edição). 2001. p. 81.

<sup>374</sup> Ibidem.

<sup>375</sup> Ibidem. p. 99-100.

futebol.<sup>376</sup> Paulo Emílio também adota uma narrativa trágica de que este universo cinemanovista tenderia a se expandir se não fosse o que culminou em 1964. Algo que, de acordo com sua interpretação, modificou os rumos do movimento, focando mais em si mesmo ao invés de expandir seus horizontes, todavia revelou o termômetro de uma juventude que trabalhava no sentido de superar a lógica do subdesenvolvido.<sup>377</sup>

O trato que Paulo Emílio oferece ao Cinema Novo associado à toda sua eficácia discursiva construída através de suas interpretações sobre o cinema brasileiro faz com que Morais compreenda no trabalho deste intelectual uma supervalorização do Cinema Novo.<sup>378</sup> O Cinema Novo é uma espécie de materialização fílmica de boa parte de suas visões de mundo. Há, por assim dizer, uma aproximação estética forte entre estas duas partes. Para Paulo Emílio, filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* apresentam as cartas necessárias para compreender e vencer o subdesenvolvimento brasileiro. Desse modo, temos uma figura muito importante no campo intelectual brasileiro relativo à cultura, professor da USP e um dos responsáveis pelo seu curso de cinema muito aderente ao cinemanovismo. Não seria raro que o Cinema Novo tornasse dominante na historiografia do cinema brasileiro guardando um lugar especial para o seu agente chave; Glauber Rocha.

Uma demonstração do peso de Paulo Emílio nos caminhos intelectuais de reflexão sobre o cinema no Brasil consiste no primeiro volume de uma coleção de cinema que dirigiu ao lado de Jean-Claude Bernardet.<sup>379</sup> O volume concentra a reunião de alguns ensaios sobre Glauber escrito por diversos autores, sejam brasileiros ou estrangeiros. A publicação original é francesa de 1974 e três anos depois eles são publicados no Brasil. Fica evidente o protagonismo de Glauber Rocha nos estudos de cinema dirigidos por Paulo Emílio na medida que o primeiro volume de uma coleção editorial é *apenas* sobre este cineasta.

Compostas por textos que abordam o trabalho, a vida e as percepções ideológicas de Glauber ao longo da década de 1960 – desde antes de *Barravento* até uma decupagem detalhada de algumas sequências de *Terra em Transe* – o que nos interessa agora é o texto que abre o volume escrito pela cineasta e ensaísta Raquel Gerber com o título *Glauber Rocha e a Experiência Inacabada do Cinema Novo*.

A autora escreve longamente sobre as atividades de agitação cultural de Glauber desde os tempos de quando era estudante secundarista em Salvador e o texto segue numa crescente

---

<sup>376</sup> Ibidem p. 103.

<sup>377</sup> Ibidem. 104.

<sup>378</sup> MORAIS, Julierme. Op Cit. p. 133.

<sup>379</sup> Aqui utilizo a segunda edição publicada em 1991, a publicação original é de 1977. Ver GERBER, Raque. Et al. **Glauber Rocha**. São Paulo. Paz e Terra (2º edição). 1991.

delineando a personalidade artística e política do cineasta. Quanto compara os elementos poéticos relacionados a mito e política entre *Barravento e Deus e o Diabo*, Gerber pontua o seguinte;

Em *Deus e o Diabo* já se prenuncia em sua poética a **evolução do místico ao político que seria como um movimento natural dele [...]**

A expressão dessa evolução através de uma linguagem que pudesse exprimir o nacional e esse nacional do ponto de vista da luta de classes é que encerrará a chave de uma **compreensão mais profunda de Glauber Rocha – tentativa de síntese de mitos históricos do Terceiro Mundo mediante o repertório nacional do drama popular.**<sup>380</sup>

O trecho supracitado demonstra na prática a consolidação de certos temas fixados na recepção da crítica dissonante a *Deus e o Diabo*. A ideia de que este filme trata-se de uma evolução da concepção político-social de Glauber através de uma sensibilidade estética (e poética) já se encontra presente em muitas falas desde o lançamento do filme. Inclusive, ela é objeto da fala inicial de Viany no debate da UME trabalhado aqui anteriormente quando aborda a gritante diferença de abordagens de um filme para o outro relacionando *Barravento* com *Deus e o Diabo*. Vimos também no debate, e isto se amplia de Viany para todos os agentes consonantes ao filme como a percepção da narrativa fabular e representacional dos mitos históricos no sentido a apreensão de uma consciência transformadora do mundo, uma práxis revolucionária e isto se dá, necessariamente, pela questão da luta de classes.

Evidentemente que a análise de Gerber e toda sua argumentação não se configura como uma repetição de análises e argumentos da crítica cinematográfica, porém quando se trata da crítica convergente a Glauber e mais especificamente a *Deus e o Diabo*, podemos entender a análise da autora como um *prolongamento* refinado, mais erudito, sistemático e denso do que a crítica que, por motivos óbvios, não gozava do mesmo espaço que a autora. Ademais, a análise dela vem mais de dez anos depois do que a maioria das críticas que trabalhamos aqui e, por isso, inclui olhares que ainda não eram possíveis de serem feitos em 1964, sobretudo ao que tange uma visão do cinemanovismo como uma experiência inacabada no sentido de uma arte produzida nacionalmente uma vez que o cineasta acabou passando a década de 1970 com idas e vindas ao Brasil produzindo uma série de filmes que já não tinham a mesma repercussão aqui. Podemos inferir também que a utilização da palavra *inacabada* da autora também se deva às questões relacionadas ao espaço de experiência histórico da década de 1960, especialmente utilizando golpe de 1964 como parâmetro para uma *mudança de rota* na produção glauberiana.

Assim como acontece com Gerber, não é aleatório afirmar que o *prolongamento* refinado e mais teoricamente embasado da crítica consonante encontra-se em outros estudos

---

<sup>380</sup> Ibidem. p 33. Grifo meu.

sobre Glauber que dão ênfase em sua característica revolucionária e divisora de águas na cinematografia brasileira. Neste sentido, abordaremos agora uma obra do principal analista de Glauber Rocha na academia brasileira que é Ismail Xavier. Em 1983, há a primeira publicação de *Sertão-Mar: Glauber Rocha e a Estética na Fome*.<sup>381</sup> Trata-se de um texto que busca relacionar filmes de Glauber a seus contrapontos *imediatos* na filmografia brasileira; *Barravento ao Pagador de Promessa e Deus e o Diabo na Terra do Sol a O Cangaceiro*. Apenas o fato de *Deus e o Diabo* estar em contraposição à *O Cangaceiro* pensando que o primeiro refere-se a um cinema revolucionário já revela que, de acordo com o entendimento que estabelecemos aqui, o espectro da consonância tenderá a se ampliar profundamente com esta obra cuja intenção, segundo o próprio Xavier, concentra-se em renovar a visão dos filmes de Glauber dando atenção à sua forma.<sup>382</sup> No caso especial de *Deus e o Diabo*, considera-o, pautado em Auerbach, como uma alegoria da esperança que ajuda a compreender o Glauber leitor de Marx e da Bíblia.<sup>383</sup> Algo como que no filme houvesse uma espécie de marxismo místico-religioso.

Há um capítulo dedicado a *Deus e o Diabo* com o sugestivo título *Deus e o Diabo: Figuras da Revolução* que, por se tratar de um texto bastante denso e detalhista acerca da narrativa da obra, trará na prática um aprofundamento de todos os temas que vimos na crítica consonante de época e acrescentará outros. Desse modo, está presente muito do que foi discutido no debate da UME em se tratando sobre as perspectivas míticas e revolucionárias do enredo do filme, a questão da representatividade nordestina que estão presentes nas críticas de Paulo Perdigão e Fernando Spencer e a complexidade de Antônio das Mortes abordada por Bernardet que, embora não seja uma crítica publicada em jornal, é um texto publicado apenas um ano após o lançamento do filme.

Apoiado em suas próprias formulações teóricas sobre teoria e linguagem cinematográfica<sup>384</sup>, Xavier considera *Deus e o Diabo*<sup>384</sup> como um filme opaco, que exige muito do espectador, um filme que recusa incisivamente as convenções da diegese fílmica de modo que, em suas palavras, não há um fluxo transparente de fatos como ocorre em *O Pagador de Promessas*.<sup>385</sup> E é diante desta opacidade, que, trocando em miúdos serve como elogio às renovações de linguagem cinematográfica proporcionada pelo cinema brasileiro moderno, que

---

<sup>381</sup> Utilizaremos aqui a edição já citada anteriormente. Ver XAVIER, Ismail. *Sertão-Mar...* Op Cit.

<sup>382</sup> Ibidem. p. 7.

<sup>383</sup> Ibidem. p. 8.

<sup>384</sup> Refiro-me a XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo. Paz e Terra. 2014.

<sup>385</sup> Ibidem. p. 116.

o autor realiza uma poderosa imersão na linguagem e na narrativa do filme com a intenção de fazer emergir sua própria complexidade. Portanto, enquanto temos uma breve descrição nas críticas e nos debates em que a consonância ao filme prevalece na época em que fora lançado, agora teremos uma análise de fôlego e detalhada ancorada na apreensão da linguagem do cinema para abordar estes temas que surgiram desde a *primeira* recepção da crítica. E, por ser munida dessas características e por contar com um distanciamento temporal da obra, tornará os referidos temas mais robustos e enriquecidos.

Não é necessário aqui destrinchar o que o autor faz ao longo de todo o capítulo, basta termos em mente de que muitos temas tocados por eles já estão presentes em certo espectro da crítica. Necessário então é trazer algumas demonstrações disto e um bom exemplo situa-se no início do texto, onde curiosamente Xavier discorre sobre o final do filme, a morte de Corisco. Muito se falou sobre a atmosfera de fábula presente na obra, de como tudo aquilo ia na contramão do realismo, sobretudo ao que tange passagens envolvendo o Beato e o Cangaceiro. O autor, então, aprofunda-se na composição cênica desta sequência e sobre como ela revela um clima antinaturalista na imagem.

Algo que também é recorrente na crítica consonante e normalmente situa-se como um desdobramento da percepção dos elementos míticos e de fábula no filme são suas metáforas revolucionárias. Aqui, o mar, ou melhor, a associação sertão-mar num sentido de inversão entre eles consiste numa metáfora da revolução ou uma alegoria da esperança como aponta Xavier. Seu texto também privilegia esse momento do filme. Para o autor, o mar não é algo estável ou harmônico, mas sim um movimento de ondas, é dinâmico e está em constante movimentação.<sup>386</sup> Ainda que os personagens míticos estejam *mortos* – e devemos atentar ao paradoxo de que um mito não pode morrer – o mar permanece existindo, como se fosse o horizonte de uma utopia, um lugar que ainda não existe, mas que é possível alcançá-lo e, de maneira esperançosa, a corrida de Manuel representa isto como uma corrida, para utilizar as palavras de Xavier, para o *telos*.

O último trabalho que utilizaremos para constatar como o *pronlogamento* de algumas ideias postas na consonância crítica encontra-se na no campo historiográfico sobre Glauber Rocha utilizando *Deus e o Diabo* como parâmetro está interligado com a questão do mar como metáfora e utopia revolucionária e está presente em *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia e distopia* de Lúcia Nagib. A autora foi orientada por Xavier e possui relevância nos

---

<sup>386</sup> Ibidem. p. 91

estudos cinematográficos brasileiros, é docente da Universidade de *Reading* no Reino Unido e tem ampla experiência de publicação de textos relativos ao cinema brasileiro.

Diferentemente dos outros intelectuais aqui apresentados, Nagib não se restringe nessa obra a falar somente de Glauber ou de um contexto mais ampliado, porém ainda circunscrito no cinemanovismo, mas sim elabora um estudo que pretende analisar esteticamente como o cinema brasileiro aborda a utopia num sentido sociopolítico percorrendo desde o cinemanovismo até a Retomada.<sup>387</sup> O Cinema Novo, então, se configura como uma matriz da utopia presente no cinema brasileiro afirmando, inclusive, que *o sertão vai virar mar* é a profecia mais utópica do cinema nacional.<sup>388</sup>

Nagib retornará novamente no texto quando estivermos debruçados em *Terra em Transe* uma vez que, em seu pensamento, este filme atua como uma espécie de *encerramento* do ciclo da utopia aberto com as imagens do mar em *Deus e o Diabo*. *Terra em Transe*, neste sentido, é uma antiutopia. No entanto, especificamente sobre o segundo longa de Glauber, a autora no traz de início que a metáfora do sertão virar mar é a materialização audiovisual da utopia e a montagem é um elemento importante na medida que há um corte brusco de Manuel para o mar.<sup>389</sup> Aqui percebe-se pela própria operação narrativa que o indivíduo importa menos que a utopia, ou a revolução, se preferirmos entender o mar assim. Como vimos, na crítica consonante há pouco espaço para uma análise mais atenciosa a Manuel, preocupa-se muito mais com as personagens míticas, com a violência, as profecias revolucionárias e as metáforas cênicas da revolução. Uma associação mais íntima entre Manuel e os elementos narrativos representativos de misticismos e revoluções é uma contribuição importante da autora pensando em abordagens analíticas favoráveis ao filme.

A importância que Nagib atribui a estes elementos já é algo que vinha de longa data entre os que admiram o filme. Além de tornar esta ideia mais densa e sistemática utilizando, assim como faz Xavier, uma análise qualificada em que pese elementos da linguagem do cinema, a autora estende a ideia do mar como utopia utilizando outros filmes que também utilizam este dispositivo narrativo. Se em *Deus e o Diabo* há um mar inaugural, uma matriz utópica, em filmes como *Terra Estrangeira* (1995) dirigido por Daniela Thomas e Walter Salles e *Abril Despedaçado* (2001) dirigido por Walter Salles existe o mar como uma nostalgia de utopia, agora presentes nestes dois filmes da retomada cinematográfica brasileira que se inicia

---

<sup>387</sup> NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**: matrizes, nostalgia e distopia. São Paulo. Cosac Naify. 2003.

<sup>388</sup> Ibidem. p. 17.

<sup>389</sup> Ibidem. p. 18, 36



na década de 1990. Em outras palavras, elementos narrativos importantes da retomada são tributários da utopia cinemanovista ou, para ser mais específico, de Glauber Rocha. Nagib, com este raciocínio, elabora uma narrativa de consagração de tempos bastante prolíferos do cinema brasileiro. Algo tão ou mais consagrador do que se poderia considerar como crítica consonante a Glauber quando do lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Todos os textos dos estudiosos que apresentei até aqui que figuram como *prolongamento* analítico e sistemático que acabam consolidando temas e análises fixadas pela crítica consonante são forjados em momentos históricos diferentes da realização do filme e da recepção da crítica trabalhada. Seja na década de 1970, 1980 ou 2000, são temporalidades distintas que emanam historicidades distintas daquela do início dos anos 1960. Em se tratando dos conceitos de espaço de experiência e horizonte de expectativas utilizados por Koselleck, percebe-se que eles têm algo a dizer sobre o momento histórico de cada publicação desses intelectuais.

Pensando o espaço de experiência como o *passado atual*, algo do passado que é lembrado no presente adquirindo status de experiência, os textos de Paulo Emílio e Gerber estão associados a um momento de ausência de Glauber Rocha da cena cinematográfica brasileira, senão uma completa ausência, uma presença menos potente da de outrora. Xavier publica pouco tempo após a morte do cineasta e a sua leitura é mais explicitamente estética do que histórica, mas a sua leitura passa a sensação de um Glauber na vanguarda que buscava uma arte engajada, conscientizadora e revolucionária. Já Nagib escreve nos anos 2000 e não deixa de tratar o que de relevante estava acontecendo nos últimos anos como, pelo menos, parcialmente tributário aos anos 1960, sobretudo ao que se refere a utopias e revoluções em sentido sociopolítico e estético nas obras. De todo modo, ao escreverem sobre *Deus e o Diabo*, Glauber Rocha ou Cinema Novo, trazem consigo uma *atualização* ou memória específica de um passado situado ao longo do início dos anos 1960. Este é o espaço de experiência que pauta a escrita desses autores.

Ainda em Koselleck, o horizonte de expectativa é o *futuro presente*, mas que ainda não foi realizado. São as projeções fornecidas pelas condições que o presente oferece. Nesse caso, os autores estão situados num futuro que não se realizou da forma como a *alegoria da esperança*, ou seja, a expectativa revolucionária presente em *Deus e o Diabo*, descrita por Xavier projetava. Essas análises sobre Glauber e *Deus e o Diabo* resguardam entrelinhas nostálgicas de um momento histórico saudosista. Mesmo em Nagib, quando traça paralelos da utopia com filmes mais contemporâneos à sua escrita, há uma atribuição explicitamente a eles uma carga de nostalgia em relação à utopia do mar. Este jogo de temporalidades onde

experiência e expectativa são componentes importantes no discurso que a consagração de Glauber ganha força no meio acadêmico e intelectual ou, para utilizar as palavras de Pierre, ganha novas dimensões mitológicas para posicionar-se no olimpo cultural nacional.

Diante de um oceano de críticas consonantes que nos obrigou a realizar uma seleção buscando não trazer pontos repetitivos entre elas, a dissonância e o antagonismo se comportam – para utilizar a metáfora aquáticas – como um pequeno lago. Foram nove críticas averiguadas sendo que uma não registra informações de autor e data. Desse modo, será possível fazer uma análise uma por uma ainda que algumas tenham mais densidade e profundidade que outras.

Se o critério utilizado para a crítica consonante consistiu em trazer à tona textos que abordavam temáticas diferentes e acrescentavam percepções novas entre si, com a dissonância iremos trabalhar numa perspectiva de tom crescente de indisposição ao filme de forma duas das três primeiras críticas estão situadas numa espécie de *dissonância parcial* e a seguinte constitui-se em algo como uma *dissonância exótica* a Glauber. As demais estão mais caracterizadas já como um antagonismo convicto e incorporado.

### 3.3 - Cotação Moral: CONDENADO - A dissonância parcial e exótica

Começamos, então, com a crítica de Ely Azeredo publicada no *Tribuna de Imprensa* com o título *Semana é de Deus & o Diabo* publicado a 06 de junho de 1964.<sup>390</sup> Sabemos que no decorrer dos anos – sobretudo após o golpe de 1964 – Azeredo se mostrará cada vez mais ácido a Glauber e a seu cinema, não por acaso ele torna-se um robusto alvo da *Ópera Atonal Surrealista* vista no início deste texto escrita para, entre outros objetivos, atacar a crítica que reagiu muito mal a *Terra em Transe*. Todavia, em se tratando de *Deus e o Diabo*, Azeredo se mostrará – entre os críticos dissonantes – um que ainda não *fechou questão* contra Glauber Rocha de maneira definitiva.

E tal questão só não é fechada ainda porque a fruição estética do filme agrada muito a Azeredo ainda que – mesmo sem desenvolver o raciocínio – afirma que a sua “militância superficial marxista não chega a ajudar ou atrapalhar a obra.” Segundo Azeredo o filme é uma revolução aberta e lúcida, pois seu autor levou o cinema a sério e bebeu nas fontes certas como a *Nouvelle Vague*, Kurosawa, Buñuel e no *Western*. Fica explícito, então, quais dimensões importantes do filme conquistaram boas impressões no crítico. Entretanto, isto é só uma parte da história. Azeredo escreve negativamente sobre o filme quando ataca temas mais amplos do cinemanovismo demonstrando insatisfação com a forma que alguns filmes tratam a cultura

<sup>390</sup> AZEREDO, Ely. *Semana é de Deus & o Diabo*. In *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro. 06/06/1964. 1964.

popular se referindo ao CPC. Um ponto positivo de *Deus e o Diabo* seria tratar temas também muito ressoantes na cultura popular, mas não de um jeito que o autor entendia como popularesco.

Para reforçar seu argumento, o crítico afirma que o fato desse filme participar de uma espécie de *cultura linguística* cinemanovista provoca o insucesso de público até aquele momento;

O resultado é um filme excepcional que muito pouca gente está vendo porque o **público já cansou de tudo que se anuncia sob o rótulo da “arte popular”, “crítica social”** etc. Inclusive por falta de uma autêntica revolta por trás do primarismo em lata; porque o público já cansou de “ondas” promocionais feitas em favor de aborto fílmicos que lhe tomam o dinheiro duramente ganho sob a capa do “cinema sério”<sup>391</sup>

A dissonância de Ely Azeredo aqui está mais evidente pelo *conjunto da obra* ideológico do qual *Deus e o Diabo* é tributário do que ao filme em si. O crítico faz questão de ressaltar que o filme não repete o nacionalismo mambembe defendido por Glauber “em um livrinho saído em momento de porre editorial *subesquerdista* (sic)”<sup>392</sup>. Ele se refere à *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* que trabalhamos no capítulo anterior. Nitidamente Azeredo se incomoda profundamente com a militância dos cinemanovistas, incomoda-se também pelo filme fazer parte de um nicho de esquerda, o que aparentemente advoga em seu discurso que o filme não deve ter ideologia. No entanto, certamente num futuro próximo veremos que a ideologia do autor estava assentada no espectro conservador reforçando que a ideia de negação de ideologia é algo típico das bases de pensamento da direita.

Quando direcionamos a crítica escrita por Azeredo aos parâmetros interpretativos do cinema moderno no Brasil é que se revela uma *dissonância parcial*, não ao cinema moderno em si, mas ao que se convencionou a chamar, primeiro por parte da crítica amigável ao Cinema Novo e pelos próprios cinemanovistas e depois consolidado pela historiografia dominante, de cinema moderno brasileiro. Isto se reflete na crítica nos momentos em que o autor ressalta que Glauber se apoiou em referências corretas e cita vários cineastas e correntes relacionadas ao cinema moderno como Kurosawa e a *Nouvelle Vague*. Ou seja, uma inspiração estética e narrativa que represente na História do cinema naquele momento uma novidade e novos caminhos para a linguagem cinematográfica agrada ao crítico. O que não agrada é a acoplagem desses elementos às dimensões intrinsecamente do modernismo brasileiro em que pese o nacional-popular ligado à crítica social e perspectiva de transformação da realidade.

---

<sup>391</sup> Idem. Grifo meu.

<sup>392</sup> Idem.

Ou seja, se formos dividir o cinema moderno brasileiro em dois grandes aspectos sendo o primeiro a questão dos usos inteligentes e inovadores da linguagem e suas associações com referências estrangeiras que seguem este mesmo fluxo, o crítico demonstra uma satisfação ao assistir ao filme. Porém, se somarmos este primeiro aspecto a um segundo relacionado às questões temáticas e de engajamento político, o crítico se mostra completamente avesso. No limite, não é muito diferente do Ely Azeredo que prefere *Vidas Secas* à *Rio, 40 graus* pelo primeiro não ser tão *ideológico* quanto o segundo. Possivelmente o crítico vivia um conflito interno grande, pois admirava as dimensões estéticas das vanguardas cinematográficas da segunda metade do século XX, mas rechaçava quaisquer de seus alinhamentos a uma ideologia de esquerda, mesmo que representada de maneira genérica.

Neste sentido, o discurso de Azeredo a Glauber através de *Deus e o Diabo* percorre um caminho que surge de elementos ideológicos e políticos não essencialmente cinematográficos, mas que se valem do cinema para existirem no discurso do cineasta, para elementos estéticos que pautam o dito cinema vanguardista da época. É exatamente por este motivo que, para o crítico, a militância *subesquerdista* do diretor e sua insistência em realizar uma *arte popular* de crítica social não chegam a atrapalhar um filme que apresentou uma nova porta na forma de fazer cinema no Brasil. Azeredo transparece que o filme por si só o agrada, todavia, sua historicidade o incomoda porque ele sabia que o Cinema Novo era eminentemente político. Por isso seria impossível, àquela altura, escrever uma crítica positiva, porque o filme, como sabemos, ultrapassa o que se exhibe na tela.

Ainda assim, podemos inferir que se o filme desagradasse sua sensibilidade estética, certamente a dissonância seria completa e descambaria num antagonismo profundo em todos os níveis. Azeredo não deixa de criticar a obra mesmo quando a elogia sendo que as críticas se embasam em aspectos políticos do dito cinema brasileiro moderno. Possivelmente para o Glauber preocupado primordialmente com aspectos políticos e ideológicos do seu filme e do Cinema Novo, a crítica de Azeredo seja completamente negativa.

Um dia antes da publicação da crítica de Azeredo, Moniz Vianna publica a sua no *Correio da Manhã* dizendo, entre outras coisas, o seguinte;

A principal, a imediata influência, a mais reta e lógica, ligando Deus e o Diabo às origens e tradições do gênero, é a influência de Lima Barreto, precisamente na junção de duas linhas centrais da história e na mitologia do sertão nordestino: a de O Cangaceiro, fenômeno social, e a de O Sertanejo, o fenômeno religioso [O Sertanejo é um argumento fílmico de Lima Barreto que ele jamais filmara, mas conhecido devido à leituras públicas] [...] A influência é, ainda, mais ilustre no plano do cinema nacional; e, ao absorvê-la, talvez inconscientemente, Glauber Rocha também a filtra através de sua personalidade, de um temperamento artístico tão exuberante como o de Lima Barreto, embora diferente em ritmos e tons. Muito além da filtragem, atinge o ponto ótimo da transfiguração, que explica a intensidade do impacto e garante a Deus

e o Diabo na Terra do Sol o título de melhor filme realizado no Brasil em muitos anos - ou exatamente, o melhor filme o melhor depois de *O Cangaceiro*.<sup>393</sup>

Esta citação relaciona-se à passagem escrita por Ruy Castro quando da escrita da introdução da compilação de críticas publicadas por Moniz Vianna na qual Castro descreve a ansiedade de Glauber em saber o que o crítico baiano radicado no Rio de Janeiro achava de seu novo filme. Isto demonstra o reconhecimento de Glauber para com Moniz Vianna e a consciência de sua influência no campo da crítica de cinema e não podemos imaginar o *balde de água fria* que foi para Glauber ler o trecho supracitado. O seu filme era muito bom, só não era melhor do que *O Cangaceiro*.

Numa leitura superficial a afirmação de Moniz Vianna não soa como algo ruim – e considerando ela por si só, realmente não é – mas se considerarmos todo o contexto, processo e trajetória de Glauber no cinema brasileiro, trata-se de uma afirmação que para o cineasta ecoa muito mal. Não sabemos se Moniz Vianna leu a *Revisão Crítica* ou em que pé acompanhava os posicionamentos de Glauber relativos ao cinema nacional – especialmente a Lima Barreto – Porém, de todo modo, sabemos que *Deus e o Diabo* é praticamente uma resposta lógica antagônica a *O Cangaceiro*. Ainda que Moniz Vianna tenha gostado do filme de Glauber, considerá-lo como o *segundo melhor* filme brasileiro perdendo justamente para Lima Barreto contraria profundamente o cineasta baiano. Novamente, assim como a crítica de Azeredo, em termos ideológicos e cinematográficos, o texto de Moniz Vianna é, para o Glauber politicamente engajado numa arte que julgava transformadora, completamente negativo.

A crítica dá sinais de que seu autor realmente gostara da obra quando pontua a mesma como produto de um talento, ainda que desordenado, poderoso e que, pela sua qualidade, desliga Glauber de uma *gang* cinemanovista dando a entender que a maioria dos filmes classificados como pertencentes ao Cinema Novo são medíocres.<sup>394</sup> Moniz Vianna, então, se aproxima muito da dissonância praticada por Ely Azeredo, pois demonstra uma indisposição relevante ao cinemanovismo, no entanto manifesta satisfação ao ter contato com o filme ao ponto de considera-lo o melhor filme brasileiro realizado em muito tempo.

Em outras palavras, pelas críticas analisadas de Azeredo e AMV, é possível compreender que estes dois críticos, que são bastante influentes no campo cinematográfico brasileiro, se posicionam profundamente contra a visão moderna de cinema brasileiro tendo a experiência cinemanovista como proa. Pelos elogios que Moniz Vianna faz a Lima Barreto, a

---

<sup>393</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. In. Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 05/06/1964. 1964. Grifo meu.

<sup>394</sup> Idem.

sua visão de cinema moderno é ideologicamente contrária à de Glauber, do Cinema Novo, dos críticos amigáveis e da historiografia que cristaliza a interpretação sobre o tema posteriormente. O cinema moderno brasileiro então, para o crítico, vincula-se menos à intencionalidade política da obra e mais aos seus eixos temáticos, o que era bastante diferente das interpretações advindas da Europa e dos agentes cinemanovistas na produção e na crítica cinematográfica

Como não podemos descolar *Deus e o Diabo* de seu tempo, portanto, das lutas ideológicas, cinematográficas e políticas das quais ele faz parte, não é possível considerar como consonante uma crítica que elogia o filme, mas condena o processo histórico do qual ele é derivado. Há, no limite, uma dissonância parcial ou limitada, e muito parecida quando juntamos os textos de Ely Azeredo e Antonio Moniz Vianna.

A dissonância de José Carlos Oliveira não pode ser considerada como parcial nos moldes das duas já trabalhadas aqui, tampouco pode ser considerada antagonista com argumentos comuns e complementares como as que seguirão o curso desta seção. Resta uma tentativa de definição como exótica diante dos argumentos que ele constrói para elaborar um discurso negativo ao filme.

Publicado em sua coluna de crítica cinematográfica no Jornal do Brasil a 05 de junho de 1964, Oliveira faz interpretações não usuais da obra começando pelo papel narrativo das mulheres em volta de homens alucinados e que isso, aliás, é a objeto de preocupação de Glauber Rocha.<sup>395</sup> De saída, esta afirmação já soa estranha haja vista que, apesar de tal análise fazer sentido para *Deus e o Diabo*, não faz para *Barravento*, portanto não se trata de uma preocupação de Glauber que data de outrora. Oliveira segue na sua interpretação tendo centralidade em Rosa afirmando que ela, rejeitada por Manuel que está perdido entre loucuras místicas de Sebastião e Corisco, se identifica com a solidão de Dadá e isto logo se degenera num desejo lesbiano, aliás, ele atribui a sua entrega a Corisco depois contemplar amorosamente a cabeleira do cangaceiro que faz dele uma espécie de *macho-fêmea*.<sup>396</sup> Para concluir este momento, Oliveira é peremptório; o homem busca a salvação e a mulher busca a felicidade.

Depois de percorrer os caminhos da filosofia através da literatura citando Camus e Dostoievski para falar que a salvação do homem no filme se encontra numa espécie de suicídio místico, o autor volta à trama para falar de um suposto sincretismo religioso pautado numa *mitologia baiana* e visto no filme na figura do deus-macho Corisco-exu e no sacrifício umbandista que Sebastião exige.<sup>397</sup> Elucubrações narrativas, filosóficas e religiosas à parte, o

---

<sup>395</sup> OLIVEIRA, José Carlos. **Entre Deus e o Diabo**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil.. 05/06/1964. 1964

<sup>396</sup> Idem.

<sup>397</sup> Idem.

diagnóstico de Oliveira para *Deus e o Diabo* é de um marxismo ingênuo, que por trás de toda carga simbólica presente no filme, trata-se, no fundo, de questões essencialmente modernas – o crítico quer dizer atuais quando diz modernas – quando a música final diz que *A Terra é do Homem, não é de Deus nem do Diabo* remetendo à questões da política imediata.<sup>398</sup> Aqui obviamente ele está dizendo que o filme faz uma apologia à reforma agrária, que era uma pauta muito presente no debate político nos anos que antecederam o filme. Por citar Marx e rejeitar as abordagens simbólicas do filme considerando como essenciais questões de fundo material o crítico evidencia que, na verdade, o marxismo ingênuo vem de sua parte. É bastante conhecida a importância que Marx dá em relação às questões simbólicas que envolvem a vida social, sobretudo ao que tange à exploração. Glauber que não era de fazer muita questão de se afirmar como marxista parece conhecer mais sobre Marx do que o crítico, que não titubeia em relacionar o filme ao marxismo.

A leitura de Oliveira sobre o filme não é devastadora, tampouco – a despeito de o classificar como ingenuamente marxista – condena a abordagem política de Glauber. Entretanto, ela caminha numa dissonância singular, não está atrelada a nenhuma outra perspectiva dissonante da crítica de *Deus e o Diabo*, inclusive por trazer, ainda que de maneira esdrúxula, um tema incomum em se tratando da análise da filmografia glauberiana; a sexualidade

Seguimos agora com o segundo bloco de críticas antagonistas que apresentam um discurso convicto na indisposição ao filme e ao que o cerca social e historicamente. Não há mais uma apreciação positiva, nem mesmo em aspectos narrativos e estéticos, como nos autores que figuraram na dissonância, mas sim o não reconhecimento de nenhum ponto positivo em *Deus e o Diabo*. A primeira crítica a ser usada é a de Clovis de Castro do jornal *A Luta Democrática*.

De fato, apesar da coluna de cinema desta edição do jornal ser assinada por Castro, a crítica em si não é dele, mas sim do padre Guido Logger, que já vinha envolvido com o chamado cineclubismo católico desde 1952. O texto é curto, mas enfático em revelar a percepção crítica de Logger sobre a obra. Após uma vaga e ineficiente descrição do enredo – basicamente dizendo que o filme narra a trajetória de um sertanejo místico lançado às experiências de um mundo desumano onde lhe ensinam do que fugir ou qual caminho seguir – há a conhecida *Apreciação Moral*.

APRECIÇÃO MORAL: tese marxista, ou anárquica, sempre confusamente lançada. Patenteia-se sobretudo o seguinte: deixe-se de lado a cegueira de Deus e a do diabo;

---

<sup>398</sup> Idem.

o mundo é exclusivamente dos homens e para os homens. Na defesa do ateísmo o filme funda-se apenas no fanatismo religioso, concluindo pela sua inutilidade. Desse particular, chega à anulação da presença de Deus no homem é, sem dúvida, um salto inexplicável. Como todo o filme é elaborado em meias teses, lançadas desordenadamente, a falha é coerente com o resto. O que não exclui a condenação da obra: COTAÇÃO MORAL; CONDENADO.<sup>399</sup>

O jornal apresenta uma interessante iconografia para avaliar a qualidade dos filmes criticados na coluna. Normalmente vemos estas avaliações com estrelas ou notas, entretanto no *Luta Democrática* é a figura de um *cowboy* no cavalo disparando uma arma que avalia que um filme é ótimo, ou seja, o *cowboy* em sua representação mais gloriosa. Se ele aponta a arma para tela, o filme é bom. Se atira de costas para a tela, razoável. Por fim, se o *cowboy* cai do cavalo, o filme é ruim. Nem é preciso dizer que o simpático *cowboy* sofreu uma queda vexatória diante de *Deus e o Diabo*.

Curiosamente a estrutura da crítica de Logger, que também fazia parte do Serviço de Informações Cinematográficas da Ação Católica é igual aos pareceres de censura do Serviço de Censura e Diversões Públicas do Governo Federal que veremos em seguida. Desse modo, a crítica do padre, não só pelo seu conteúdo, mas também pela sua estruturação, tem teor de sentença. Não por acaso há o estilo judiciário de cotar moralmente o filme como condenado. E tal condenação se passa pela não assimilação de Logger dos procedimentos estéticos que Glauber usa no filme, uma vez que, para o padre-crítico de cinema, *Deus e o Diabo* não apresenta um cineasta em si, mas uma personalidade que abusa de Eisenstein e Buñuel sem medida. A interpretação sugere que a falta de critério de Glauber ao utilizar referências provenientes do cinema moderno gera um desagrado no espectador e é dessa forma que se desenha o antagonismo em relação às perspectivas modernas do cinema brasileiro ancoradas na experiência cinemanovista. Ao contrário de Azeredo e Moniz Vianna, que também se irritam com seus diretores preferidos serem usados pela trupe do Cinema Novo, mas não conseguem se opor à *Deus e o Diabo* enquanto expressão artística, Logger demonstra total indisposição, inclusive, nesse aspecto que era ponderado mesmo entre figuras que sempre se opuseram à linha artística glauberiana e do Cinema Novo.

A distância estética em aspectos técnicos e de referências entre obra e receptor aqui é, ainda que desperte uma série de reflexões, coadjuvante no texto, o que realmente incomodou Logger foi a forma como Glauber relacionou religião, misticismo e análise e crítica social. Em outras palavras, um choque entre horizonte de expectativas da obra e do receptor, sobretudo, nesse caso, no que se refere ao cristianismo. O padre demonstra não conhecer muito bem as

---

<sup>399</sup> CASTRO, Clovis de. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. In *Luta Democrática*. Rio de Janeiro. 09/06/1964. 1964.



diferenças entre marxismo e anarquismo e, por concluir que o filme é marxista, deve consequentemente confluir para o ateísmo.

A retórica conservadora do padre sinaliza que pelo menos certos estratos religiosos não *compraram* a tese de Glauber de que nos meandros do terceiro mundo subdesenvolvido, misticismo religioso e revolução podem estar em associação. O antagonismo, deste modo, é mais perceptível em relação às intencionalidades ideológicas do cineasta. Nesse caso, muito diferentemente do que aconteceu com Moniz Vianna e mesmo com Ely Azeredo, Glauber deve ter sentido satisfação ao desagradar um padre que condena moral estética e politicamente seu filme utilizando argumentos incoerentes do ponto de vista da filosofia política e ainda explicitando tudo isso através de uma estrutura judiciária. Porém, para o público consumidor recreativo de cinema – que geralmente pertencia à classe média urbana – a opinião de um padre provavelmente tinha muito mais peso e autoridade do que a opinião de um jovem cineasta *militante político* ou mesmo um crítico que falasse bem de um filme que o padre afirmou praticamente ser uma perversão religiosa e política inserido numa estética imitadora.

A crítica de Arthur Eduardo de Oliveira Carvalho publicada em setembro de 1964 no *Diário de Pernambuco* também manifesta o antagonismo convicto, mas a partir de outros argumentos se comparada à de Logger. Para Carvalho, o filme é inautêntico em representar alguns personagens, inclusive falando da inverossimilhança dos figurinos de Sebastião de Antônio das Mortes, incompatíveis com o calor nordestino e que a roupa escura é taticamente desfavorável para um jagunço na medida que contrasta com a paisagem clara do sertão o deixando em evidência e vulnerável.<sup>400</sup> Demonstra também insatisfação com o que chama de *monólogo shakespeariano* de Corisco. Ele não especifica o momento exato deste monólogo, mas podemos deduzir que seja quando Corisco incorpora Lampião e Othon Bastos realiza uma espécie de diálogo/monólogo entre Corisco e Lampião numa mesma cena. De todo modo, Oliveira não tolera as construções representativas que Glauber faz tanto dos personagens, quanto do ambiente sertanejo e conclui que os problemas nordestinos não devem ser resolvidos pelo misticismo e cangaço.<sup>401</sup>

Há espaço também para uma análise externa ao filme quando afirma que reconhece o esforço de uma geração que pretende renovar o cinema brasileiro, no entanto define que não se deve renovar através de descaracterizações. O filme de Glauber – talentoso e pretensioso na avaliação do crítico – certamente descaracteriza seu próprio objeto narrativo. Para o autor, um

---

<sup>400</sup> CARVALHO, Arthur Eduardo de Oliveira. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. In. *Diário de Pernambuco*. Recife. 20/09/1964.

<sup>401</sup> Idem.

bom exemplo de renovação cinematográfica nacional situa-se nas experiências de *O Pagador de Promessas* e *Vidas Secas*. Obras que também dizem algo sobre o Nordeste, mas num teor narrativo completamente diferente de *Deus e o Diabo*. Para Oliveira, o Nordeste de *Deus e o Diabo* é uma invenção glauberiana que pouco diz sobre o real.

Esse tipo de divergência já foi evidenciado no debate da UME no Rio de Janeiro. Ela se configura por uma não aceitação da lógica narrativa alegórica e fabular do filme. Se o crítico pretende que o filme atenda aos seus horizontes de expectativas do realismo narrativo quando se trata de representar ambientes, ideias ou personagens, certamente sofrerá um desgosto considerável ao se deparar com *Deus e o Diabo*. Isto acontece com Oliveira e algo neste sentido também acontece com Beatriz Bandeira e Ronald Monteiro no referido debate quando ambos têm dificuldade em assimilar os personagens por serem – em suas percepções – inautênticos. Aí também reside, seja no debate ou no texto de Carvalho, uma não ligação principalmente dos efeitos estéticos de *aisthesis* e sobretudo *katharsis*. Não há comunicação com a obra se audiência espera um tratamento realista à narrativa, como acontece com os elogiados filmes renovadores citados por Carvalho.

Neste sentido, é possível afirmar categoricamente que o crítico em análise desconhece procedimentos narrativos e estéticos básicos da cinematografia mundial. Conhecesse o crítico as influências sempre publicamente difundidas pelo cineasta, não reivindicaria o realismo da forma que fez. Evidentemente que o fato de Arthur Carvalho supostamente conhecer um pouco mais sobre Glauber e sobre o Construtivismo Russo e o Neorealismo Italiano não significa que ele tivesse que concordar com estas correntes e tampouco endossar ou justificar a influência delas em *Deus e o Diabo*. No entanto, poderia, como faz Moniz Vianna e Ely Azeredo, se opor à abordagem glauberiana de forma mais qualificada, o que só contribuiria para sua consciência crítica ante o filme. Sendo assim, a publicação não procura desenvolver interpretações que dizem respeito ao conteúdo político e ideológico da obra, mas é conclusiva em favor de não tolerar os aspectos do moderno em *Deus e o Diabo* mesmo que a crítica não estabeleça parâmetros cinematográficos de comparação fazendo com que sua crítica incorra num antagonismo estético puro e simples.

Outra forma de antagonismo estético/político a Glauber é encontrada na revista *A Cigarra*, que era uma publicação de variedades, não era especializada em artes e tampouco em cinema. Entretanto não é raro encontrarmos sem suas publicações textos falando sobre algum aspecto do cinema, ainda que não sejam críticas. Desse modo, a edição de setembro de 1964

traz um texto crítico assinado por Pedro Lima sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que se revela uma crítica negativa e bastante sarcástica ao filme.<sup>402</sup>

Percebemos isso logo no início do texto quando Lima afirma que o filme *faz nascer* o cinema brasileiro, mas ao mesmo tempo lembra ao leitor que o cinema nacional já nasceu e renasceu várias vezes; desde Humberto Mauro, passando por Lima Barreto e Khouri.<sup>403</sup> Em outras palavras, a retórica de renovação e revolução tão difundida por Glauber Rocha e bandeira ativa do cinemanovismo é apenas uma exploração ancorada no imaginário cinematográfico brasileiro que explora as ideias de renascimento para uma afirmação política dentro do campo cinematográfico buscando estabelecimento de espaço aos moldes do que pensa Roberto Schwarz sobre a cultura moderna brasileira. Lima também amplia esta análise com a intenção de atingir outros cineastas e críticos que também utilizam esta figura de linguagem que para ele, nesse contexto, é desnecessária.

Antes de falar propriamente sobre *Deus e o Diabo*, Lima faz uma afirmação que não é usual ressaltando que *Barravento* é melhor do que seu sucessor. Esse tipo de avaliação comparativa é raro na crítica sobre *Deus e o Diabo* e também demonstra que Lima, ainda que não figure entre os nomes mais lembrados em se tratando de crítica de cinema naquele período e muito menos seja alguém próximo a Glauber, estava atento à cena e conseguira uma coisa difícil aos críticos da época, sobretudo os de São Paulo, que era ter assistido a *Barravento* muito tempo antes de seu lançamento naquele local. No Rio de Janeiro, o filme foi exibido em algumas salas após a repercussão positiva de *Deus e o Diabo* no segundo semestre de 1964, mas em São Paulo, como vimos analisando a crítica de Xavier, o filme só chegara em 1968. Possivelmente Lima conseguiu assistir ao filme numa viagem ou teve contato com a fita com alguém próximo a Glauber ou aos produtores. De todo modo, ele não esclarece quando e como assistira ao filme, apenas que ele é superior a *Deus e o Diabo*. Aliás, considerar que ele viu a fita é apenas subentendimento aqui.

Sobre *Deus e o Diabo*, o autor é definitivo; trata-se de uma obra tóxica.<sup>404</sup> Afirma também, novamente de maneira sarcástica, que *O Cangaceiro* atual só não é vermelho porque o filme é em preto e branco e que este serve para explorar a miséria e o sexo buscando o sucesso e o público por vias desonestas.<sup>405</sup> Naturalmente, Lima não aprofunda em nenhuma dessas

---

<sup>402</sup> LIMA, Pedro. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. In Revista A Cigarra. São Paulo. Setembro de 1964. 1964. Disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

<sup>403</sup> Idem.

<sup>404</sup> Idem.

<sup>405</sup> Idem.

afirmações. Aparentemente no seu texto mais vale um tom debochado e provocativo, sobretudo quando associa o filme a *O Cangaceiro*.

O que mais salta aos olhos nesta crítica em se tratando de nossos parâmetros de análise da dissonância e do antagonismo, é a indisposição do autor para com quaisquer experiências cinematográficas brasileira que almejam, de alguma maneira, uma espécie de ruptura. Por isso sua comparação sarcástica com Humberto Mauro, Lima Barreto e Khouri. É como se todos eles, em alguma medida, promettessem algo que não eram capazes de cumprir. O autor enxerga *Deus e o Diabo* da mesma forma; mais um filme pertencente a um movimento que busca uma renovação/renascimento brasileiro. Desconsidera o crítico, no entanto, que o Cinema Novo – a despeito de sempre se apresentar como novidade – não rompe tematicamente com o modernismo na arte brasileira. O antagonismo do crítico é factível na medida que sua divergência com Glauber não se dá somente no plano artístico, mas também no político e ele deixa explícito quando se refere a *Deus e o Diabo* como *O Cangaceiro* vermelho conotando, a partir de sua visão, o teor socialista, comunista ou simplesmente de esquerda, a depender do que ele queira dizer com a palavra ‘vermelho’, sobre o filme.

Se existiu uma dissonância parcial exótica como vimos através da crítica de José Carlos Oliveira, esta aqui se comporta como uma antagonismo exótico na medida que é conduzida de uma maneira destoante e não muito comum em se tratando de críticas de cinema daquela época, pelo menos das que se destinam à obra de Glauber. Em aspectos temáticos, ela deixa o exotismo e se encaixa no lugar comum de criticar o Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico e o teor político de esquerda da obra, não deixando espaço para abordar sua estrutura narrativa

Por fim, chegamos a última crítica analisando o que escreveu Benedito Junqueira Duarte sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Duarte divide seu texto em duas partes e inicia de modo cauteloso e na defensiva afirmando que o fato de não gostar do filme não o impede de reconhecer a inteligência e o entusiasmo de seu jovem realizador.<sup>406</sup>

Na visão do crítico, o cineasta dera um passo maior que as pernas em *Deus e o Diabo*. O crítico explica este raciocínio pelo fato de que no livro Glauber defende uma forma de execução filmica e que no momento da prática acabou tornando o filme algo como deplorável em se tratando de linguagem de cinema e seu autor provoca isto na medida que busca colocar o filme na órbita do cinema de vanguarda europeu citando, inclusive, o *cinema-verité*.<sup>407</sup> Há, assim, por parte do crítico, um desconhecimento sobre a vanguarda cinematográfica europeia.

---

<sup>406</sup> DUARTE, Benedito Junqueira. **Deus e o Diabo na Terra do Sol I**. In DUARTE, Benedito Junqueira. Op Cit. p. 95-96.

<sup>407</sup> Idem.

O *cinema-verité* ou cinema direto caracteriza-se como uma vertente documentarista, algo muito diferente do que *Deus e o Diabo* se propõe a fazer.

O crítico, talvez por ser também cineasta e fotógrafo, é muito exigente e meticuloso com a técnica e compreende o que chama de projeção trêmula, quadros trepidantes, incríveis vaivéns de panorâmica sem função, desrespeito pelas regras elementares da técnica cinematográfica como a iluminação precária e muitas vezes fora de foco da fotografia além da narrativa fragmentada transforma o filme numa atividade que gera fadiga no espectador e reflexo de um adolescente que não sabe filmar.<sup>408</sup> Notoriamente há uma distância estética gigantesca entre Glauber e Duarte. O crítico simplesmente rejeita todas as abordagens estéticas e narrativas da obra. Não reconhece, ou se reconhece, não explicita as influências de outros cineastas na obra, o que se configura algo incomum inclusive para a crítica dissonante. Ela é apenas uma caricatura da vanguarda europeia.

Explicitamente se percebe o nível do antagonismo aos parâmetros estéticos do cinema moderno realizados no filme. Apesar de comumente Glauber falar que não se importa com a técnica, ele sabe que técnica é política e não é aleatória sua composição metafórica da fome para significar uma associação entre os eventuais problemas técnicos dos filmes de *autor* e de baixo orçamento com os problemas estruturais do Brasil. Uma crítica que pontue imaturidade de falta de destreza ao manipular câmeras, compor quadros e construir planos soa muito dolorosa para quem propõe renovação da linguagem. Para além da imagem, a *mise em scene*, a junção entre trilha sonora, som ambiente/dublagem e movimento e posicionamento de câmera são elementos cruciais da linguagem cinematográfica disparadores de reflexões e discursos em *Deus e o Diabo*.

Possivelmente Glauber não se importasse tanto com as adjetivações de marxista, esquerdista ou coisa parecida, tudo isso fazia parte da provocação das abordagens temáticas e narrativas da obra. No entanto, um posicionamento o caracterizando como alguém incompetente do ponto de vista técnico e mesmo enquanto compositor do discurso fílmico via linguagem poderia ser algo que irritasse Glauber mais fortemente. Desse modo, do ponto de vista dos elementos estéticos do cinema moderno, Duarte é o crítico mais antagonista ao cineasta baiano quando se pensa a recepção da crítica a *Deus e o Diabo*. Inclusive, do ponto de vista da historiografia construtora do consenso interpretativo sobre o cinema moderno brasileiro, este é um antagonismo seríssimo. As marcas da técnica compositoras de uma estética diferenciada via câmera na mão, por exemplo, é um marco na constituição gramatical do cinema

---

<sup>408</sup> Ibidem. p. 97.

moderno de modo que, encontrar um crítico influente que descontrói impiedosamente tal arquitetura consiste num grande dissenso no processo não revelado pela referida historiografia.

O último parágrafo da crítica traduz de maneira cristalina a experiência que o crítico teve ao assistir ao filme em se tratando de seu antagonismo aos procedimentos estéticos:

Não sinto nenhum prazer, senão apenas um sentimento de melancólica decepção ao ter que comentar o filme de Glauber Rocha, não ao modo metafórico, mas às claras sem preconceitos. Admiro a inteligência do jovem cineasta baiano e tenho-o na conta de alguém capaz de muita coisa no cinema brasileiro. Falta-lhe, contudo a maturidade dos velhos, a experiência dos que envelheceram sob a luz dos refletores, desse instrumental cinematográfico que Glauber tanto condena. Mas, isso não é irremediável. O passar do tempo lhe dará tudo e mais alguma humanidade, que é coisa de muita importância na realização do cinema legítimo, desse cinema que tanto ele quanto eu próprio almejamos para o Brasil. Vamos esperar, por isso.<sup>409</sup>

Curiosamente, Duarte adota, inconscientemente ou não, uma postura discursiva semelhante a que Glauber faz para com ele outrora na época da *Revisão Crítica*; a do ataque e defesa simultâneos. Glauber – com todas as intencionalidades por trás da obra – demole o cinema brasileiro mais caro a Duarte e depois busca apaziguar a situação com aquele relevante crítico paulistano. Duarte, pondo-se num patamar de superioridade por ser um velho calejado no ambiente cinematográfico, depena *Deus e o Diabo* e ao mesmo tempo supostamente deposita esperança e expectativa no amadurecimento de Glauber para que ele possa – para utilizar as palavras do autor – realizar um *cinema legítimo* no Brasil. Difícil afirmar com categórica certeza se estas operações discursivas de ambos são naturais ou cínicas. Entretanto, é evidente que o antagonismo pleno está estabelecido de maneira irretocável quando falamos de Duarte. Talvez ele já estivesse em germe desde os tempos da *Revisão Crítica* e *Deus e o Diabo* foi seu dispositivo disparador. Aliás, se compararmos as duas outras figuras protagonistas da dissonância/antagonismo do capítulo anterior (Moniz Vianna e Azeredo), é Duarte quem se coloca como mais intenso nesse processo até 1964.

Não será necessário fazermos, como na seção anterior, um apanhado historiográfico – ao que concerne à historiografia dominante do cinema brasileiro – sobre como as ideias fixadas pela crítica dissonante e/ou antagonista se materializam e/ou consolidam-se depois nos estudos acadêmicos. Elas simplesmente não estão presentes, e não me refiro apenas ao conteúdo exótico exposto aqui, mas a elementos mais amplos como algum aporte crítico ao cinemanovismo e suas pretensões ideológicas e políticas. Mesmo Luiz Nazário, que é um autor disposto a analisar a filmografia glauberiana ao mesmo tempo que não põe o cineasta no Olimpo cultural brasileiro, está, inclusive, longe disso e está também descolado dos que dominam o tema no circuito intelectual, não constrói suas análises sobre *Deus e o Diabo* ancoradas nos discursos da

---

<sup>409</sup> Ibidem. p. 100.

dissonância e do antagonismo da crítica. Ele reconhece a importância artística, estética e mesmo histórica dessa obra e de outros filmes de Glauber dos anos 1960. Sua incisiva crítica ao cineasta está mais endereçada aos seus comportamentos e filmes da década seguinte, com especial atenção a sua perspectiva demolidora de *A Idade da Terra*.<sup>410</sup>

É válida a indagação; temos uma dissonância e um antagonismo crítico bem estabelecido a partir da recepção dos críticos de cinema em relação a *Deus e o Diabo na Terra do Sol*? Só pelo número de críticas *contra* ou *a favor* do filme já pode-se afirmar seguramente que não. Entretanto, ela já existe – e não existia com *Barravento* – e está em vias de se consolidar considerando que basicamente três elementos garantirão isto; o golpe de 1964 e a ruptura institucional, política, histórica e temporal que ele causa no espaço de experiência cinemanovista e mais especificamente em Glauber, a instalação do Instituto Nacional de Cinema (INC) para regular diversos aspectos do cinema brasileiro após o golpe e que contou com a associação de figuras conhecidas nossas como Moniz Vianna e Azeredo e a realização e a recepção da crítica a *Terra em Transe* em 1967, inclusive considerando uma recepção negativa por parte da esquerda. Criticar ou estar contra ou consonante a qualquer filme de Glauber e mesmo do Cinema Novo significa também se posicionar acerca de processos históricos que levam em consideração dimensões políticas, culturais e artísticas da sociedade de modo que é na medida que a *história acontece* que esses embates que já são visíveis se tornarão ainda mais agudos.

Esses três elementos são importantes ao que tange uma agudização do antagonismo ao cineasta que se consolidará após o lançamento de *Terra em Transe*, contando, inclusive, com a recepção negativa de agentes cinematográficos que compuseram uma considerável consonância às ideias de Glauber através de suas críticas sobre *Deus e o Diabo*. Foi possível também perceber que as questões que envolvem o cinema moderno brasileiro representado pelo Cinema Novo aplicado ao segundo longa de Glauber também geram uma série de posicionamentos negativos dos críticos, diferentemente da crítica consonante que consagra o filme o celebrando como expoente do cinema moderno.

### **3.4 – O quinhão da censura no antagonismo.**

Depois de realizarmos uma imersão nas críticas negativas a *Deus e o Diabo*, convém, tendo a finalidade enrobustecer a perspectiva dissonante não tão celebrativa ao filme, uma abordagem dos pareceres de censura do Estado, que não são críticas publicadas em periódicos

---

<sup>410</sup> Ver mais informações em NAZARIO, Luiz. **O Cinema Errante**. São Paulo. Perspectiva. 2013.

de grande circulação, mas que nos são importantes nesse momento. Ainda que o público geral não tenha tido acesso aos pareceres, eles são relevantes por, em alguma medida, representarem o imaginário de um governo ditatorial recém-instalado que se caracterizou especialmente autoritário em perseguir e reprimir obras e artistas politicamente engajados e contrários ao regime. *Deus e o Diabo*, evidentemente, não é um filme reativo ou combativo pontualmente a 1 de abril de 1964, mas advém de um espaço de experiência e representa um horizonte de expectativa contrário aos novos mandatários da política brasileira. Em se tratando de *Terra em Transe*, como veremos mais adiante, os pareceres possuem relação umbilical com a defesa da ordem ditatorial e ainda causam impacto nas críticas publicadas em jornal em decorrência da interdição do filme.

A censura oficial a qual tenho me referido está vinculada institucionalmente ao Serviço de Censura e Diversões Públicas do Governo Federal, conhecida dos cineastas desde a época do final do Estado Novo em 1945. De acordo com Carlos Fico, este tipo de censura

Era praticada por funcionários especialistas (censores) e por eles defendida com orgulho. Amparava-se em longa e ainda viva tradição em defesa da moral e dos bons costumes, cara a diversos setores da sociedade brasileira.<sup>411</sup>

Tivemos acesso a seis pareceres emitidos por censores diferentes entre 30 e 2 de julho de 1964, ou seja, depois das publicações das críticas nos jornais. Nesse sentido, para além dos já conhecidos termômetros analíticos a serem utilizados como parâmetro interpretativo para as fontes que dizem respeito às questões do cinema moderno e do engajamento político do filme em questão, esta etapa será importante para aferir possibilidade de os censores utilizarem ou não argumentos dos críticos discordantes. A recepção da censura situa-se nesta seção de antagonismo não necessariamente porque os pareceres são negativos ao filme – embora a maioria traga interpretações divergentes da dos críticos amigáveis – mas porque são documentos oficiais de um Estado autoritário o qual o filme e seu *autor* se posicionavam radicalmente contra o que o golpe e a ditadura representaram e praticaram na História do Brasil.

São três pareceres curtos emitidos a 30 de junho e 3 um pouco mais longos liberados a 1 e 2 de julho. Os conteúdos dos pareceres do dia 30 estão restritos à curtas fichas de censuras que caracterizam o filme em título, produtor, diretor, gênero, metragem, nacionalidade, sistema (colorido, preto e branco), nacionalidade, trecho, apreciação técnica, apreciação técnica e apreciação moral. Curiosamente, um formato semelhante ao utilizado pelo padre Guido Logger ao analisar o filme quando da construção de seu antagonismo a Glauber. Os três últimos

---

<sup>411</sup> FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004



questos são os que devemos manter maior atenção para os nossos objetivos, pois a partir deles é possível identificar e problematizar as principais percepções dos censores sobre o filme.

Desse modo, analisaremos inicialmente o parecer de Carlos Lúcio. Quando descreve o entrecho (enredo), o censor é simplista ao afirmar que o filme se trata de um personagem que se transvia em busca da felicidade, primeiramente junto a um fanático e posteriormente ao cangaço para, finalmente, perceber que tal felicidade não estava em nenhum desses dois lugares.<sup>412</sup> No filme, Manuel não está em busca da felicidade de modo abstrato tal como fala o autor, mas sim de justiça e transformação radical do mundo social e, do ponto de vista interpretativo, é problemático afirmar que, ao fim da jornada, o vaqueiro percebe que a *felicidade* não está em nenhuma das duas alternativas que escolheu. São as próprias escolhas de Manuel que o encaminham para uma nova perspectiva de compreensão do real.

A apreciação técnica de Lúcio considera que o filme possui som, fotografia e montagem excelentes. O que não deixa de ser curioso, haja vista que a própria precariedade técnica da obra consegue perspicazmente compor uma significação metafórica da sociedade brasileira. Quando se trata da apreciação moral, o parecer ressalta as cenas de violência e classifica o filme como impróprio para menores de 18 anos.

O parecer de Lúcio é *esvaziado de emoções*, sem grandes contribuições para nossas problemáticas. Não há justificativa embasada para, inclusive, impor classificação etária ao filme. O autor considera a Manuel um transviado que se junta a fanáticos e cangaceiros para chegar a lugar algum, é possível inferir que o crítico não compartilha o mesmo horizonte de expectativa da obra. No entanto, pelo parecer em si é difícil estabelecer uma dissonância, uma vez que, aparentemente para Carlos Lúcio, avaliar um filme podendo, inclusive, decidir por interdita-lo consiste numa atividade puramente técnica, sem emissões deliberadas de interpretações, a não ser que lemos nas entrelinhas a partir dessa breve descrição do enredo. Considerar válido um parecer como esse é reflexo da arbitrariedade que circundava órgãos como o SCDP.

O próximo parecer também do dia 30 de junho de 1964 já conserva nuances diferentes e mais instigantes para a reflexão que proponho ser feita. A ficha não identifica o nome completo do parecerista, apenas o seu sobrenome Guedes. Pois bem, Guedes já demarca, de maneira cristalina, seu antagonismo ao filme, e ele se faz em todos os aspectos; estéticos, temáticos e ideológicos. Ao descrever o enredo, o autor afirma que o filme se trata sobre

---

<sup>412</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Carlos Lúcio. Brasília. 30/07/1967.

*costumes do Norte* incluindo Lampeão (sic) e os *macumbeiros*.<sup>413</sup> Tecnicamente a fita “não é de toda mal filmada, é que o cenário não ajuda dado a pobreza da paisagem.”<sup>414</sup>

As descrições do enredo e a apreciação moral transparecem a interpretação panorâmica de Guedes sobre o filme. O censor escreve que teme que um filme ridículo como esse ganhe vida fora do país mostrando toda a pobreza brasileira no estrangeiro constringendo os brasileiros. Isto denota o incômodo que o autor sentiu ao lidar com uma obra que trata, de maneira direta, os principais problemas sociais brasileiros. A indisposição parece ainda maior por se tratar de um filme sobre o que o autor chama de Norte, mas sabemos que a preocupação de Glauber era com o Nordeste e ainda utiliza termos preconceituosos que não só explicita o racismo do autor, mas que também demonstra que o mesmo não compreende elementos básicos da religiosidade brasileira ao utilizar um termo depreciativo comumente atribuído às religiosidades afro-brasileiras para definir a personagem de Sebastião e seu grupo, que tem inspiração nitidamente cristã.

É difícil estabelecer alguma relação, diante da forma grosseira que o censor trata o filme, com algum crítico dissonante/antagonista. É possível que Guedes estivesse, assim como Azeredo, cansado de rotulações de filmes como populares ou de crítica social, inclusive por se incomodar com um certo *excesso* de representação da pobreza no Nordeste feita por *Deus e o Diabo*. Há, de todo modo, um antagonismo generalizado ao filme exatamente por esse aspecto político engajado e, diante disso, Guedes também acaba censurando o filme o classificando como impróprio para menores de 18 anos.

A terceira e última ficha de censura emitida a 30 de junho é de autor desconhecido que apenas rubrica sua assinatura no documento sem constar seu nome por extenso. A divergência a Glauber se mantém, porém não pela via política e ideológica como no parecer anterior de Guedes, mas sim basicamente estética em que pese os elementos do cinema moderno. O censor desgosta veementemente da forma como Glauber conduz a narrativa do filme afirmando em sua apreciação técnica que “o filme poderia ser perfeitamente ‘cortado’ em diversas cenas onde (sic) os personagens se arrastam. Demonstra no caso a inexperiência do diretor.”<sup>415</sup> Por outro lado, o filme é “excelentemente fotografado em preto de branco, bem como as ‘tomadas’ de efeito magnífico.”<sup>416</sup>

---

<sup>413</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Guedes sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Brasília. 30/07/1967.

<sup>414</sup> *idem*

<sup>415</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Brasília. Autor desconhecido. 30/07/1967.

<sup>416</sup> *Idem*.

Não é possível definir pelo parecer que o autor estabelece um antagonismo a Glauber e a seu filme, entretanto, há uma dissonância nas questões de sua linguagem aos moldes do pensamento de Benedito Junqueira Duarte, porém com menos indisposição que o crítico. Aparentemente, o parecerista assim como o crítico da Folha de São Paulo, se incomoda com a forma *moderna* de condução narrativa com planos longos comuns em muitos filmes vanguardistas brasileiros e estrangeiros. É importante também considerar que os planos longos com poucos cortes constituíam também uma estratégia de execução do cinema moderno brasileiro; as filmagens com poucos orçamentos que obrigavam o diretor a utilizar o corte mais longo por filme pela quantidade reduzida de negativos, atentemo-nos que *Terra em Transe* não tinha tantos planos longos como seu antecessor provavelmente por ter uma produção com maior recurso. Ainda assim, mesmo com essas objeções, o autor se encanta com a fotografia de Barreto que nada tem a ver com a sensibilidade do inexperiente diretor. Aliás, inexperiente é o mesmo adjetivo utilizado por Duarte para caracterizar a atuação técnica de Glauber em *Deus e o Diabo*. Portanto, mesmo que o censor em questão não tenha lido a crítica de Duarte, há uma grande semelhança de apreciação estética ao filme em elementos específicos do cinema brasileiro moderno. Apenas a título de informação, o parecer segue os outros e recomenda a classificação etária de 18 anos ao filme.

Os últimos três pareceres disponíveis para análise se encontram formalmente diferente das Fichas de Censura trabalhadas até aqui. Não estava disponível no acervo consultado tais fichas dos censores que analisaremos a seguir, mas sim o que parece ser o anexo de suas apreciações referentes ao filme censurado. Por serem textos mais detalhados se comparados aos pareceres anteriores, possivelmente o censor criava o anexo. Dessa forma, não será possível saber qual o resultado do parecer desses censores. Todavia, esta informação é apenas acessória e não essencial aos nossos objetivos, inclusive, porque *Deus e o Diabo*, ao fim e ao cabo, foi liberado para exibição e exportação pelo SCDP. Salientar estas mudanças formais é importante especificamente para compreendermos que tais censores assistiram ao filme com mais atenção e o analisaram com mais critério, seja esta apreciação negativa ou mesmo positiva à obra.

O primeiro parecer desta leva mais analítica e o quarto no geral se trata da autoria de Maria Ribeiro de Almeida emitido a 1 de julho de 1964. E o que mais nos chama atenção quando nos deparemos com esse parecer é que ele é em maior medida consonante do que dissonante ao filme. Almeida destaca elementos importantes do filme; a autenticidade do enredo quando se trata de abordar o desencanto dos pobres nordestinos, a religião enquanto

último refúgio para um povo sofrido descrente que a lógica racional irá transformas suas vidas para melhor e o cangaço associado ao misticismo complexo envolvendo Deus e o diabo.<sup>417</sup>

Essas constatações da autora parecem advir de qualquer crítica consonante a Glauber como a de Alex Vianny, por exemplo. Todavia, a autora demonstra uma chateação quando o assunto se volta para a moralidade comportamental que coloca em risco a monogamia quando demonstra cenas de adultério e lesbianismo, tudo isso somados às perversidades praticada pelos cangaceiros a um casamento a cena que a autora classifica em sentido negativo como profundamente impressionante referindo-se à imolação da criança pelo Santo Sebastião.<sup>418</sup>

A dissonância, dessa forma, não se estabelece em relação às perspectivas estéticas, cinematográficas e políticas do cinema brasileiro moderno. Pelo contrário, Almeida manifesta que considera válidas e importantes as abordagens sociopolíticas trazidas por Glauber, mas não aceita a violência, seja ela revolucionária ou não, para que se possa alcançar quaisquer objetivos. A censora demonstra está, de fato, chocada com o que ver no filme e, por esse motivo, o recomenda apenas para maiores de 18 anos.

O quinto parecer, também emitido a 1 de julho, é de autoria de José Vieira Madeira e, curiosamente, considerando as devidas proporções de um parecer de censura estatal avaliando um filme politicamente engajado contra o que se tornou o Governo, pode ser considerado como consonante. O autor demonstra um conhecimento cinematográfico que não é visto nos outros documentos analisados e, para além, uma afinidade estética com Glauber Rocha quando reconhece que o realizador do filme é integrante do Cinema Novo e assimilou muito bem as lições do *mestre* Eisenstein dada a unidade rítmica que atravessa *Deus e o Diabo*.<sup>419</sup> Há, como explicitado, conhecimento de procedimentos do cinema moderno e da versão brasileira dele e reforça quando afirma que os movimentos de câmera caracterizam ainda mais a escola que o cineasta busca se espelhar, tudo isso alinhado pela notável condução de atores e a perfeição da obra como realização intelectual, mesmo que haja problemas na qualidade da gravação.<sup>420</sup>

Se não fosse explicitado que se trata da interpretação de censor, as interpretações acima poderiam ser provenientes de qualquer crítico alinhado ao cinemanovismo. Entretanto, há alguns descompassos. O primeiro é que, tal qual Moniz Vianna, Madeira estabelece uma relação com *O Cangaceiro* de modo não conflituoso afirmando que Lima Barreto marca o filme de

---

<sup>417</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Maria Ribeiro de Almeida sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. Autor desconhecido. 01/07/1967.

<sup>418</sup> Idem.

<sup>419</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de José Vieira Madeira sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 01/07/1967.

<sup>420</sup> Idem.

Glauber Rocha em se tratando de abordar os problemas do Nordeste.<sup>421</sup> Dito de outra forma, Vieira enxerga em Lima Barreto a grande referência de Glauber para filmar o Nordeste, como se *Deus e o Diabo* fosse diretamente tributário de *O Cangaceiro*. A relação existe, todavia Glauber estabelece menos o diálogo e mais o conflito com Barreto. Vieira conhecia os caminhos teóricos do cinema moderno e estava bem-informado sobre o momento cinematográfico brasileiro, todavia ainda lhe faltava um pouco de percepção sobre os seus conflitos internos. Moniz Vianna, de maneira perspicaz, afirma que Glauber poderá ter assimilado a influência de Lima Barreto de maneira inconsciente. O censor é mais *ingênuo* na tarefa de comparar *Deus e o Diabo* a *O Cangaceiro*.

O censor também se incomoda com o tratamento dado por Glauber aos censores do SCDP em *Revisão Crítica* os chamando policiais ignorantes e sinaliza que, dessa forma, o cineasta comete flagrante desrespeito às autoridades do país descredibilizando a Censura Oficial.<sup>422</sup> Diante de alguns pareceres, Glauber não parece tão errado como acredita o autor. Talvez seja pelas palavras amargas do cineasta que, para defender a si mesmo e seus pares, Madeira se esforce para demonstrar algum conhecimento cinematográfico em seu parecer. A dissonância do autor não está aqui direcionada ao filme, mas sim a algumas posturas que julga desagradáveis advindas de seu realizador. Do ponto de vista das intencionalidades ideológicas e políticas do filme, o autor se abstém de comentários, apenas afirma que se trata de um filme de caráter sociológico. Entretanto, é possível que se abstendo de estabelecer algum juízo de valor ideológico ao filme o censor esteja, na verdade, se precavendo de sofrer represálias em se posicionar a favor de um filme contrário ao que defendia os agentes políticos que estavam no poder, seus chefes, por assim dizer.

O sexto e último parecer a ser trabalhado foi emitido a 2 de julho por Manoel Leão Souza Neto e, assim como o de Madeira, não versa sobre os aspectos de crítica social do filme. O parecer se destina a descrever e analisar alguns elementos estruturais constituintes da estética e da narrativa do filme. Neste sentido, Souza Neto se mostra não dissonante, mas antagonista à forma como Glauber manuseia os elementos compositores da linguagem cinematográfica.

Em relação à interpretação da narrativa fílmica, o censor acredita que o *produtor* do filme explora cenas de violência como a da imolação da criança feita por Sebastião como estratégia para quebrar a monotonia da película.<sup>423</sup> Primeiramente, o autor se refere ao diretor

---

<sup>421</sup> Idem.

<sup>422</sup> Idem.

<sup>423</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Manoel Leão de Souza Neto sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 02/07/1967.

como produtor de maneira genérica, como se Glauber Rocha fosse o produtor/criador do como se fosse um produto industrial e seu criador. Por si só, isto já demonstra o desconhecimento do processo cinematográfico, uma vez que não considera que o produtor filmico tem função diferente da do diretor. A questão da exploração da violência como quebra de monotonia narrativa é interpretativa, todavia de alcance curto. Nada no filme ou fora dele (considerando entrevistas da equipe e a própria recepção) dá a entender que a justificativa da violência seja apenas para causar reviravoltas narrativas.

Afirma também, nesta mesma toada, que as cenas do filme são feitas de modo grosseiro e que isso acaba roubando todo o interesse do espectador pelas lutas presentes no filme, lutas estas que já constituem um lugar comum dos filmes que atendem ao gênero de cangaço-misticismo.<sup>424</sup> Aqui há uma ingenuidade misturada com mais desconhecimento cinematográfico por parte do parecerista. *Deus e o Diabo* possui evidentes inspirações no *western* norte-americano, porém jamais se estruturou de maneira narrativamente convencional. As lutas físicas das personagens pouco interessam a Glauber, que se preocupa mais com os simbolismos presentes na estória. Simbolismos estes que Souza Neto, de modo reducionista e simplório, considera crenças estranhas de grupos de desajustados. Tudo isso somado a uma gravação tecnicamente malfeita. Souza Neto não considera, por exemplo, que o filme é desarticulado de grandes estúdios e não se interessa em fazer uma mínima análise contextual de sua produção.

Mesmo com toda a preguiça intelectual para analisar ou, nas palavras da própria Ficha de Censura, fornecer uma apreciação moral e técnica da obra censurada, o autor considera um filme regular “num rol intermináveis de películas nacionais para atrair bilheteria”<sup>425</sup> e que, diante das cenas de violência e *lesbianismo*, compreende o filme como impróprio para menores de 18 anos. O parecer de Souza Neto é semelhante em termos de significações do que fora emitido por Guedes dois dias antes, a diferença é que Souza Neto aprofunda a análise grosseira que seu colega iniciou. Em se tratando de captar influências ou referências em críticas publicadas sobre *Deus e o Diabo*, não é possível traçar algum paralelo a não ser que há antagonismo a Glauber por parte de Souza Neto. Aliás, diante do exposto, é provável que o censor nem as consumisse. No frígir dos ovos, pareceres como estes, o de Guedes e o de Carlos Lúcio parecem evidenciar a afirmação de Glauber sobre os censores serem policiais ignorantes.

O levantamento dos pareceres do SCDP permite-nos aferir, aos moldes do prazer estético, que os censores, em sua maioria, não conseguiram *decodificar* o filme de maneira

---

<sup>424</sup> Idem.

<sup>425</sup> Idem.

qualificada, nem mesmo para estabelecer uma posição negativa de maneira robusta. Nota-se, neste sentido uma distância estética enorme entre Glauber os pareceristas. A exceção está exatamente em Madeira, que demonstra algum conhecimento cinematográfico e uma compreensão mais sofisticada da obra. Nesse caso, há uma comunicação importante entre leitor e texto, porém sem sinal catártico.

Ainda que não sejam numerosas de modo a dominar a opinião pública, é possível inferir que com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* as dissonâncias/antagonismos demarcam um espaço importante na recepção da crítica de época. Figuras importantes com ressonância no debate cultura brasileiro como Moniz Vianna e Benedito Duarte já apontam caminhos que serão desenvolvidos, mesmo não sendo evidenciados pela historiografia, numa espécie de antiglauberianismo mais robusto depois do lançamento de *Terra em Transe*. Analisar como e por que uma ainda numericamente tímida divergência a Glauber cresce consideravelmente em 1967 quando do lançamento do seu terceiro longa-metragem é o maior objetivo do último capítulo deste trabalho.

## **Capítulo IV:**

### **Terra em Transe: clímax da dissonância/antagonismo e o anticlímax revolucionário**

“Qual o sentido da coerência? Dizem que é prudente observar a História sem sofrer, até que um dia, pela consciência, a massa tome o poder.” Qualquer sujeito que seja estudioso ou entusiasta da História do cinema brasileiro não fica indiferente diante desta citação proferida com uma voz rascante e angustiada de Jardel Filho numa das sequências mais emblemáticas *Terra em Transe*. É possível gastar muita tinta citando frases impactantes e que ativam significados imediatos no leitor a respeito no filme e isto ocorre pelas suas qualidades poéticas, narrativas e alegóricas. Inclusive, tal sequência na qual encontra-se a referida citação possui imprescindível contribuição na recepção crítica do filme, como veremos nas páginas que se seguem.

*Terra em Transe* é produto de um delírio/memória antes da morte do poeta/jornalista Paulo Maritns. O filme, de maneira não linear, narra a sua trajetória em *Eldorado*, um país alegórico – mas que guarda semelhanças muito específicas com o Brasil – da América Latina. O protagonista, envolvido profundamente com a política, transita entre os polos ideológicos opostos na medida que enfrenta seus fantasmas e contradições diante de um país à beira de um golpe de Estado. O filme constitui uma reação alegórica e metafórica ao Brasil na iminência do golpe de 1964, foi premiado uma série de festivais – contando com o prestigiado prêmio em *Cannes* – e, pelo seu conteúdo e a forma que o aborda, possuiu uma das recepções mais complexas dos filmes cinemanovistas.

*Deus e o Diabo* é um filme em que o clímax revolucionário é apoteótico. A metáfora do sertão virar mar traduz um sentimento histórico daquele tempo no cineasta, no Cinema Novo e em muitas pessoas identificadas de alguma forma com a esquerda ou o campo progressista brasileiro. Como vimos, o horizonte de expectativas apontava para uma transformação estrutural da sociedade brasileira, pelo menos assim muitos acreditavam. Em *Terra em Transe* o movimento é inverso, a revolução entra num anticlímax no sentido da decadência e a apoteose fica por conta da vitória do golpe reacionário e autoritário. Esta inversão é nada menos que o produto da historicidade da sociedade brasileira na cabeça de Glauber Rocha, é o movimento da história após 1964 que faz o cineasta ir do vinho à água quando se trata de uma esperança de transformação da sociedade. A forma como Glauber faz isso tudo, ou seja, como constrói a derrota das esquerdas e a vitória da extrema direita é destruidora para todos os agentes históricos



deste processo; seja obviamente relacionada à direita sempre alvo das críticas do cineasta, seja em direção às esquerdas, o que desagradou muitos de seus pares ideológicos. A seguir analisaremos o filme relacionado às peculiaridades de seu tempo histórico e como se comporta sua recepção em sentidos de cumplicidade e dissonâncias de seu realizador.

#### 4.1 – O golpe em cena: *Terra em Transe* como um vômito do seu tempo.

Em 2006 é lançado um DVD duplo remasterizado e contendo uma grande quantidade de material extra do filme com entrevistas e imagens inéditas das sobras da montagem. O material extra se inicia com a voz de Glauber falando sobre a obra enquanto a imagem reproduz algumas cenas do personagem Porfírio Diaz interpretado por Paulo Autran sendo literalmente coroado numa cerimônia pitoresca reunindo uma série de signos históricos que remetem à colonização das Américas.<sup>426</sup> Por cima destas imagens, a voz eloquente – como Glauber costumava falar em público – afirma que o filme é a história de Jango, Arraes e Lacerda e que mostra a colonização, o racismo e, ainda, desmistifica o povo.

Neste sentido, percebe-se pela fala de Glauber três frentes discursivas referentes à política e a História brasileira; uma crítica à política contemporânea brasileira à esquerda e a direita utilizando, inclusive, lideranças políticas antagônicas no processo de 1964, desenvolve também uma percepção crítica que o intelectual médio de esquerda no Brasil tinha sobre o povo àquela altura e condiciona que todas estas problemáticas possuem, na verdade, uma explicação de fundo histórico e que nada mais são do que o prolongamento do processo colonial. São estas as abordagens panorâmicas que compreendem um forte discurso histórico no filme e é possível percebê-las com quantidades maior ou menor de detalhes em várias de suas sequências.

Ismail Xavier, tal como faz com *Deus e o Diabo*, realiza também uma minuciosa e profunda análise de *Terra em Transe* e seus diversos elementos textuais. Se para o primeiro, destaca-se as figuras da revolução, o filme de 1967 é construído sob as égides da alegoria e da agonia que atacam as três frentes acima expostas.<sup>427</sup> Chama atenção o termo *didática* que o autor utiliza para examinar a sequência *Encontro do líder com o povo* (a mesma que possui o trecho citado no início deste capítulo) e uma outra em que, de maneiras alegóricas, burguesia e classe trabalhadora estão buscando algum entendimento político pragmático. Para Xavier, estas sequências constituem peças didáticas de crítica ao populismo.

<sup>426</sup> TRANSE, Terra em. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro. Versátil Home Vídeo. 2006.

<sup>427</sup> XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo. Cosac & Naify. 2012.

O sentido que Xavier atribui à didática é muito associado ao que Glauber compreende como uma estética revolucionária num texto intitulado *A Revolução é uma Eztetyka* presente na coletânea *Revolução do Cinema Novo*. Em síntese, o cineasta tem como referência de atuação política engajada através das artes as ideias de Brecht de peças didáticas e busca uma forma de adaptá-las à linguagem e estética cinematográfica. Assim, a obra precisa possuir uma estrutura em que a didática está a serviço de uma espécie de *pedagogia* revolucionária na medida que alfabetiza, informa e conscientiza as massas ignorantes de sua própria alienação e exploração, enquanto a épica concentra-se em algo como uma transcendência artística que provoque, segundo o autor, um estímulo revolucionário,<sup>428</sup> numa comparação aberta, a épica possui uma relação ao que Jauss chama de *katharsis*.

Esses dois elementos precisam, obrigatoriamente, de uma integração dialética na obra de modo que uma sem a outra o processo revolucionário não se completa.

A *didática* sem a *épica* gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A *épica* sem *didática* gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histérica.

É totalitária.<sup>429</sup>

Por isso o fato de Xavier utilizar a expressão ‘peça didática’ para analisar uma sequência de *Terra em Transe* é bastante indicativo de uma escrita que compartilha a mesma visão estética de Glauber. Esta é mais uma evidência de o quão penetrante é a interpretação de Glauber nos estudos acadêmicos. Lembremos também que o cineasta escreve o texto supracitado no mesmo ano do filme e que este contém, possivelmente mais do que seu antecessor, um teor que mistura poesia com política de maneira mais explícita.

A primeira sequência que o autor classifica como *peça didática* consiste no momento da narrativa em que os personagens que representam camadas da esquerda moderada e, por assim dizer, conciliatória, de Pedro e Álvaro – interpretados por Hugo Carvana e Francisco Millani – estabelecem um diálogo com José Fuentes, interpretado por Paulo Gracindo e personagem alegoricamente construído para representar a burguesia nacional. A narrativa desenrola-se de modo que as personagens de esquerda buscam conquistar o apoio da burguesia brasileira a Vieira (José Lewgoy), um misto alegórico de Goulart com Arraes que desenha o populismo brasileiro. É possível apontar, de acordo com as percepções de Xavier, que o teor didático *brechteano* na sequência materializa-se na medida que o diálogo entre as personagens não segue a convenção naturalista.

---

<sup>428</sup> ROCHA, Glauber. **Revolução...** Op Cit. p. 99.

<sup>429</sup> Ibidem. p. 100. Grifos do autor.

Os atores, em momentos-chave, se dirigem diretamente à câmera, explicam conceitualmente o mecanismo da competição, apontando o Império Fuentes como exemplo, sua força e sua fraqueza. Como professores em sala de aula, apontam-no como exemplo vivo de uma categoria social e sua correlata forma de consciência. A câmera segue o comando desses professores a exhibir o industrial na posição de alvo perplexo da lição, e se espera mudança à postura desejada funcione como confirmação da justeza do ensinamento. A conversão de Fuentes, no entanto, se dará sintomaticamente em plena embriaguez, no espaço da festa: quando ele toma a decisão, está cercado por duas moças que, mudas, assumem, no entanto, o lugar dos conselheiros, como ecos de Paulo e Álvaro, juntos aos ouvidos, em uma configuração que se repete (ele de frente para a câmera, as moças de perfil, como estátuas a compor o quadro da reflexão de Fuentes.)<sup>430</sup>

Se a quebra da quarta parede é, nesta primeira sequência, uma espécie de recurso didático e pedagógico usado por Glauber para não simplesmente convencer a personagem Fuentes (embora este só se *converta* ao janguismo quando está embriagado), mas também o espectador, a segunda sequência caracterizada como *peça didática* traz regimes mais complexos da linguagem cinematográfica e da própria estética glauberiana; trata-se do *Encontro do Líder com o Povo*, inscrição que surge na tela num momento onde mesclam-se festividades, reflexões permeadas de poesia, o erudito junto ao popular e as contradições inerentes à sociedade brasileira. Em resumo, um perfeito exemplo das problemáticas das questões da modernidade no Brasil em seu mais amplo espectro.

Desse modo, é montado o que o autor chama de *tableau vivant* de agentes históricos situado no mesmo lugar; algo como uma passeata carnavalesca de Vieira tendo Paulo como uma espécie de mestres de cerimônia.<sup>431</sup> Assim, na mistura da contradição das alegorias históricas brasileiras à glauberiana existem passistas, imprensa, um padre vestido como nos tempos da colonização proferindo sobre o que seria das Américas e dos povos nativos sem a fé católica, uma figura que Xavier intitula de senatorial que em dado momento deixa seu discurso parnasiano para sambar junto aos demais (uma dança fora do ritmo, aliás). Há também duas representações do povo; uma composta por um líder sindical alinhado aos líderes políticos – algo tipicamente do populismo brasileiro<sup>432</sup> - e outra figura que, alheia à representação classista, se proclama como verdadeiro povo porque passa fome e não tem como sustentar a família – este é prontamente atacado e rotulado como *extremista*. Como se não bastasse, ainda temos a gradativa angústia de Paulo Martins diante de todo esse contexto narrativo.

---

<sup>430</sup> XAVIER, Ismail. Op Cit. p. 94.

<sup>431</sup> Idem.

<sup>432</sup> Sobre a estratégia populista, iniciada com o varguismo, de cooptação e formação de sindicatos oficiais associados ao governo, recomendo a leitura de GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro. FGV Editora. 2005.

A sequência em si, com todas essas figuras em órbita de uma câmera na mão comum à linguagem cinemanovista, transmite o caos como uma metáfora do Brasil pouco antes do golpe em 1964. Daí que surge, talvez até como alívio do caos e combustível da angústia, o que Xavier nomeia de “interrupção da ação” quando a câmera fecha em Paulo, o samba frenético esmaece gradativamente em *fade out* para surgir as *Bachianas Brasileiras* de Villa Lobos. Neste exato momento a didática torna-se mais explícita quando ouvimos em *off* o monólogo de Paulo cuja primeira parte foi citada no início deste capítulo. A fala de Paulo tem o sentido *pedagógico* de desmistificar o povo e Glauber insere na fala de sua personagem protagonista a metáfora de que este povo (o povo que simplesmente segue as orientações de um líder, que se encanta efusivamente com a festa) precisa da morte para renascer como fé em sua *missão histórica* revolucionária, não como temor da própria transformação. Ainda que Sara busque confortar Paulo dizendo que *a culpa não é do povo*, o trabalho épico/didático que Glauber defende em seu texto é materializado em seu filme.

Não é nossa metodologia aqui realizar análises textuais dos filmes de Glauber Rocha, deixemos isso para os críticos e analisemos suas complexidades históricas à luz dos objetivos desta tese. Porém, se fez necessária para a compreensão qualificada de *Terra em Transe* como vômito de seu tempo. A aplicação que Xavier faz das ideias de Glauber em seu próprio filme nos remetem para questões básicas do processo político brasileiro, uma vez que o referido autor não se preocupa em aprofundar. Analisar como em *Terra em Transe* está presente um discurso sobre seu próprio tempo já é algo muito presente na literatura, a intenção aqui é mostrar como a *tese* do filme está particularmente afinada com algumas ideias da sociologia de ponta da época, inserindo Glauber ainda mais no âmago das angústias de seu tempo.

De saída, a *tese* de *Terra em Transe* basicamente consiste que o golpe de 1964 representa e materializa a plena decadência do populismo como fenômeno político nos cargos políticos mais relevantes do Estado brasileiro. Afinal, no filme, só um lado pode vencer e o político populista criado numa combinação Jango/Arraes é derrotado pela extrema direita que nada tinha a ver com as práticas de seus opositos. Algo equivalente a esse raciocínio é visto através da leitura de vários intelectuais do período, porém, se pudéssemos escolher um livro que estivesse em fina sintonia com o filme, seria *O Colapso do Populismo no Brasil* de Octávio Ianni publicado pela primeira vez também 1967.

Ianni foi um sociólogo brasileiro de alta envergadura proeminente em temas da política e do trabalho construindo estudos acerca do subdesenvolvimento e desenvolvimento brasileiro ao lado de figuras como Florestan Fernandes e Fernando Henrique Cardoso. Também ocupa um lugar importante na chamada Teoria da Dependência, corrente sociológica importante nas

décadas de 1970 e 1980 que buscou compreender de maneira multifacetada as características do desenvolvimento desigual do capitalismo no mundo e hoje, sobretudo com o crescente interesse pelo chamado Sul Global, tal corrente começa a ressurgir perpassada por novos olhares.<sup>433</sup> Em 1967, Ianni, assim como Glauber, estava compenetrado em estabelecer uma análise sobre o processo de ruptura democrática e escalada de violência de Estado que viviam e a evidência disso é a sua preocupação em articular o fenômeno populista na política brasileira – no campo e na cidade – com o golpe de Estado sendo que ambos são peças na estrutura de dominação e construção de hegemonia do capital por parte dos países desenvolvidos na obra supracitada.<sup>434</sup>

Tanto o livro do sociólogo quanto o filme do cineasta possuem muitas abordagens em comum, citarei brevemente duas que saltam aos olhos diante da sincronia de pensamento de um artista politicamente engajado e um intelectual acadêmico que vivem as questões de seu próprio tempo. A primeira abordagem consiste na análise que Ianni faz sobre o que classifica de política de massas no campo, o que significa dizer que ele está comprometido em examinar as peculiaridades do populismo na zona rural. Para tanto, o autor elege a figura de Miguel Arraes como parâmetro afirmando sua relevância em se tratando do que nomeia de modernização das relações de trabalho no Nordeste;

Devido à sua condição de Governador num Estado-chave no Nordeste (o Estado de Pernambuco) e em decorrência da sua posição política trabalhista, Miguel Arraes desempenhou um papel importante na região. Pode ser considerado um dos mais típicos representantes do populismo de esquerda.<sup>435</sup>

O autor afirma também que as transformações econômicas e sociais que, na verdade, são consequências de uma certa modernização do trabalho agrário, acarretam – para além de uma lógica de proletarização dos trabalhadores rurais – aparecimento de lideranças políticas no mundo agrário e cita o caso de Francisco Julião e seu trabalho junto à Ligas Camponesas.<sup>436</sup> Desse modo, de um lado temos a figura de um líder carismático e popular que dialoga com a massa trabalhadora e do outro líderes trabalhistas *naturais* que, pela lógica da modernização do trabalho, estão em posição de pressionar as lideranças políticas.

A ênfase de Ianni e Glauber no que pode ser considerado populismo no campo ou a emergência de uma figura política como Arraes que estava fora dos grandes centros urbanos brasileiros são exemplos da sensibilidade desses sujeitos que, cada um em sua linguagem,

<sup>433</sup> KATZ, Claudio. **A Teoria da Dependência 50 Anos Depois**. São Paulo. Expressão Popular. 2020.

<sup>434</sup> Embora originalmente a obra seja de 1967, trabalharemos aqui com a 4ª edição publicada em 1988 acrescida de um novo prefácio. Ver. IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1988.

<sup>435</sup> Ibidem. p. 75

<sup>436</sup> Idem.

buscavam uma interpretação mais completa da política brasileira sem um foco único urbano como é visível no trabalho de Weffort citado nos capítulos anteriores. O arco narrativo da personagem Vieira e suas relações com a liderança camponesa Felício poderia, sem nenhuma dúvida, acontecer com o verdadeiro Miguel Arraes. Se no filme Vieira é a alegoria do populismo brasileiro, a parte Arraes é muito presente e para o leitor de Ianni que já assistiu ao filme, tal associação ficaria nítida.

A segunda abordagem que trabalharei se refere ao que Ianni chama de Conclusão em seu texto em que busca sintetizar suas percepções sobre o que foi o colapso do populismo no Brasil e o que se segue a ele. De modo geral, o autor falará das crises internas que desencadeiam o colapso do populismo como a crise econômica, a dependência estrutural do Brasil em relação às forças político-econômicas externas, notadamente os Estados Unidos e a soma disso tudo que deságua no colapso total da estrutura populista montada desde Vargas que abre os caminhos para um projeto autoritário, conservador e violento.

No filme, o espectador imerge no último ato a partir da já falada sequência *O Encontro de um Líder com o Povo* em que Paulo Martins tem uma catarse revolucionária. O exercício da leitura da Conclusão do livro de Ianni relacionado ao filme gera certamente sensações intrigantes no leitor/espectador de similaridades, sobretudo quando se trata da síncope do projeto populista ou da política de massas para o literal coroamento de outro projeto tributário das dominações históricas sofridas pelo povo brasileiro e latino-americano. Enquanto o intelectual acadêmico destrincha conceitos e os coloca em aplicação na ciência social ancorado em referenciais teóricos, o intelectual artista preenche seu discurso com poesia, representações e performances.

Todavia, há um ponto – muito importante – que constituem uma divergência nas teses dos dois autores; *Terra em Transe* encaminha a luta armada como solução para combater um mal que se estabelece. Ainda que tal evocação seja feita por um protagonista já moribundo e delirante, ela não deixa de ocupar um lugar importante na narrativa fílmica. Ianni, por sua vez, não apresenta uma *solução* para o problema do colapso do populismo, talvez por se ater mais a seu caráter científico e acadêmico ao de militante, aspectos que uma obra de arte pode fazer sem problemas.

Evidentemente que Glauber não elaborou uma crítica especificamente a Ianni. Talvez isso nem possível fosse. O que se desenha no filme caracteriza-se mais como uma crítica à certa esquerda intelectualizada refratária à luta armada. A comparação entre eles é para compreendermos o quão *Terra em Transe* está em consonância – e dissonância no sentido da *apologia* à luta armada – com determinado pensamento sociológico muito importante para boa

parte das esquerdas do período. Aliás, na lógica do filme, a falta de uma reação armada ao arbítrio que tinha se tornado o Brasil/*Eldorado* parece dar ânsia para o vômito glauberiano. É importante ressaltar essa divergência justamente porque essa crítica que Glauber faz a certos estratos da esquerda, bem como aos intelectuais, ressoará fortemente na recepção do filme gerando sentidos importantes para nosso trabalho.

O populismo, então, está morto. Assim como a chamada esquerda festiva e reformista. Assim, as forças golpistas poderão prosperar. No fluxo dos acontecimentos históricos, isto significa a derrocada final de João Goulart ao mesmo tempo que as articulações militares e civis pró ruptura ganhem materialidade e instalem-se definitivamente no poder por 21 anos a 01 de abril de 1964. No fluxo narrativo do filme, há uma encenação bastante estilizada de um literal coroamento de Díaz.

Enfatizando um pouco mais o filme agora, não é segredo para ninguém que o golpe de 1964, orquestrado por militares, políticos orgânicos da direita e forças políticas norte americanas, obteve apoio de estratos civis – e de classe – da sociedade brasileira como parte considerável da Igreja Católica e muitos veículos de imprensa com editoriais comemorativos do 01 de abril. A forma glauberiana de representar esse processo busca uma sobreposição de signos históricos construindo deliberadamente um anacronismo sintonizado com o discurso histórico-político do cineasta ao realizar o filme.

Evidentemente que todos os elementos compositores da linguagem cinematográfica são importantes e necessário para se estabelecer uma boa análise fílmica, todavia o figurino é um aspecto diferenciado para se analisar o literal coroamento final de Díaz, o que concretiza o golpe. O novo rei/golpista/presidente está de paletó e gravata, um traje contemporâneo que, não por acaso, é o mesmo utilizado pela representação alegórica da burguesia materializada em Julio Fuentes. Na cerimônia, poder-se-ia imaginar que estariam outros correligionários como Fuentes, no entanto, o que se vê são pessoas com indumentárias coloniais; conquistadores, clérigos, meninas de postura angelical e lideranças indígenas. Todos eles num cenário palaciano sendo filmados em *contra-plongee* via *travelling in*, o que espacialmente demonstra o poder simbólico dos representados. Finalmente, há a presença de um manto real sobrepondo o paletó e gravata de Diaz e um conquistador hispânico põe a coroa em sua cabeça. Até aqui, todas essas imagens são intercaladas com a voz *off* delirante de um Paulo Martins rastejante de posse de uma metralhadora. Após o coroamento – como se selasse um fato – o delírio é interrompido, a câmera se posiciona fixamente em primeiro plano de Diaz e a personagem de Paulo Autran pronuncia nos momentos finais do filme;

Aprenderão! Aprenderão... Dominarei essa terra, botarei essas históricas tradições em ordem! Pela força! Pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos, chegaremos a uma civilização!

A versão glauberiana do que foi o golpe de Estado no Brasil possui um fundo histórico que garante sua concretização de acordo com os jogos simbólicos da coroa, coroamento e de quem está presente na cena. Glauber posiciona-se diante do presente por meio de seu entrelaçamento com o passado. Díaz, ou a implantação da ditadura no Brasil, são atualizações de dominações históricas do passado. Se pudessemos realizar uma genealogia do poder, perceberíamos nitidamente uma ancestralidade colonial no golpe de 1964. Neste sentido, vejamos o que diz Xavier;

O golpe de Estado atual se representa, portanto, como repetição: é o mesmo ato de dominação/domesticação/repressão que definiu a ordem colonial, a hegemonia branca no encontro das culturas. Na circularidade do mito, a vitória de Díaz é reposição de um estilo nacional que encontra suas condições de representabilidade no delírio do poeta.<sup>437</sup>

Por meio da descrição, análise e comparação de algumas sequências do filme aqui emergidas em relação à sua historicidade, fica explícito um discurso histórico imagético em *Terra em Transe*. Nada disso é novidade, no entanto, para não só enrobustecer tal discurso histórico presente no filme, como para proporcionar novas perspectivas sobre ele, faz-se necessário, como de costume nesta tese, a extrapolação do que é estritamente audiovisual de modo a gerar uma reflexão sobre o que mais do processo histórico pode ser válido e viável para compreender Glauber como um agente histórico ativo de seu tempo.

Para tanto, utilizaremos duas entrevistas com o cineasta em questão; a primeira, concedida em 1967, ao crítico francês Michel Ciment editor da revista *Positif*. A segunda foi realizada dois anos após o lançamento do filme aos críticos mexicanos Frederico Cardenas e René Capriles. As duas entrevistas foram integralmente publicadas posteriormente em *Revolução do Cinema Novo*.

É significativo o fato de que, ao entrevistar Glauber em 1967, Ciment ainda esteja muito interessado em *Deus e o Diabo* de modo que o entrevistador instiga recorrente a realização comparações entre os dois filmes, seja se tratando de aspectos internos das obras ou seja sobre os detalhes que envolvem a produção de ambos. Uma comparação interessante provocada por Ciment acerca de aspectos da produção dos filmes consiste na direção de atores. Glauber intencionalmente romantiza a jornada de gravações de *Deus e o Diabo*, afirma literalmente que, pela produção não ter dinheiro o suficiente, os atores envolvidos encaravam como uma *aventura*

---

<sup>437</sup> XAVIER, Ismail. *Alegorias...* Op Cit. p. 119.



*romântica*, “havia um estado de espírito comum e um elã puro”<sup>438</sup>. Aparentemente, pelo discurso que o cineasta constrói, todos estavam empolgados e pareciam sentir que estavam fazendo algo realmente inovador e que possivelmente seria um divisor de águas no cinema brasileiro.

Em *Terra em Transe* o clima não é necessariamente o oposto, ou seja, uma indisposição generalizada entre atores, produtores e cineasta, mas pode-se afirmar que o sentimento ao se gravar as cenas era muito diferente dos do longa metragem anterior do cineasta. Glauber relata que a situação já era mais *profissional* e até revela uma certa frustração com o elenco quando diz que

Sofria porque achava que poderia conseguir mais no filme, se os atores tivessem compreendido melhor seu papel. Queriam trabalhar neste filme porque pensavam que se tratava de um filme importante, só isso. Aquele que interpreta Diaz, dizia que não estava de acordo com o seu papel, por ser um homem de esquerda e não querer interpretar o homem da direita. Aquele que interpretou Vieira pretendia ser sofisticado, e por isso não podia interpretar um herói populista. O personagem principal sentia-se bem e gostava do papel.<sup>439</sup>

Evidentemente que este tipo de declaração por parte de um diretor não é usual, ainda mais em se tratando de entrevista à imprensa, normalmente elogia-se o trabalho como um todo mesmo que haja percalços no caminho, como no caso de *Deus e o Diabo*. Entretanto, justamente por ser da imprensa, Glauber utiliza tal discurso para mobilizar interesse do espectador francês delimitando que se trata de um cinema político relacionado ao processo histórico recente no Brasil.

Esse tipo de declaração ajuda-nos a compreender as diferenças de estado de espírito quando da realização dos dois filmes. Tais estados são essencialmente tributários das historicidades de produção de ambas as películas se enxergarmos que *Terra em Transe* é reflexo de um horizonte de expectativas não realizado e, portanto, entendendo o espaço de experiência como passado presentificado, constitui um *presente* indesejado por Glauber, o próprio Cinema Novo ou, até em âmbito genérico, a esquerda brasileira. Dito de outra forma, a própria cadência narrativa da resposta do cineasta a uma pergunta comparativa sobre direção de atores em *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, revela, pelo menos involuntariamente, de que no primeiro filme há centelhas de esperança em direção a um futuro próspero, enquanto o segundo trata-se de uma experiência dolorosa de constatar que se foi vencido no jogo da história.

Outro momento importante da entrevista é quando Glauber deixa transparecer sua crítica e até mesmo uma certa decepção ao que chama de maneira generalizada os partidos

---

<sup>438</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução...* Op Cit. p. 117.

<sup>439</sup> Idem.

comunistas da América Latina. Isto acontece após Ciment provocar uma comparação entre Antônio das Mortes e Paulo Martins. Novamente interpretando a resposta do cineasta à luz dos espaços de experiência dos dois filmes, temos um Antônio das Mortes primitivo, um bárbaro que recebe dinheiro dos ricos para exterminar os pobres, mas sabe que essas pessoas não são más porque, no fundo, são vítimas de um processo histórico e mal têm consciência de sua existência.<sup>440</sup> Já Paulo é, segundo Glauber, o comunista típico da América Latina porque se coloca a favor do Partido quando este o pressiona, mas também gosta da burguesia, acredita na massa como um fenômeno espontâneo sem compreender que a massa é complexa, pertence ao Partido sem pertencer.<sup>441</sup> O desfecho das duas personagens é simbólico em relação à perspectiva do seu criador; enquanto o bárbaro primitivo permite, por um momento que seja, ser vencido por suas pulsões de justiça social liberando Manuel e Rosa para irem ao encontro da utopia revolucionária metaforizada no sertão virar mar, o intelectual de educação burguesa que inicialmente apoia a direita, escandaliza-se, e segue à esquerda, morre sozinho clamando por revolução. Só a personagem de Antonio das Mortes terá uma redação numa sequência fílmica.

Aparentemente para Glauber quando se passa o cavalo da História selado, é preciso montar. Pela forma como o autor se refere a Che Guevara, sempre o tratando como referência e sua própria trajetória tricontinental – um tanto similar à do líder revolucionário – não seria exagero afirmar que esse cavalo seria a Revolução Cubana e *Deus e o Diabo* aponta para isso. De todo modo, o cavalo passou e o pêndulo histórico se voltou para o lado oposto materializado no golpe e na ascensão do autoritarismo antidemocrático. Reside nesse sentido a crítica de Glauber a muitos intelectuais de esquerda e mesmo o PCB, que apostou num fluxo esquemático e etapista de revolução socialista. Paulo, ou a alegoria desse bloco social inteiro, quando se dá conta da necessidade revolucionária, o cavalo da História já estava longe. Não é por acaso que Glauber encerra a comparação entre as duas personagens afirmando que *Terra em Transe* “trata-se da destruição de um discurso que já foi iniciado em *Deus e o Diabo*”.<sup>442</sup>

Outra evidência significativa da ojeriza de Glauber ao processo histórico que ele representa no filme situa-se quando ele faz uma espécie de balanço estético dos lugares de filmagem dos dois filmes. Enquanto em *Deus e o Diabo*, o cineasta relata que gostou muito das paisagens, da figura de Corisco inserido nesse contexto de modo que se sentia ligado também a outras personagens, já em *Terra em Transe* ele reporta que filmou com certa repulsão e que dizia ao montador (Eduardo Scorel) que se sentia enjoado porque não conseguia ver nenhum

---

<sup>440</sup> Ibidem. p. 118.

<sup>441</sup> Idem.

<sup>442</sup> Idem.

plano *bonito* em todo filme pelo fato apresentar personagens que emanam coisas e memórias ruins ao autor, e que por isso não conseguiu, em sua opinião, alcançar uma espécie de fascinação plástica como em *Deus e o Diabo*.<sup>443</sup> A impressão mais direta ao ler os trechos da entrevista que Glauber fala sobre *Terra em Transe* é de que ele realizou o filme a partir de uma necessidade de externalizar um péssimo sentimento que vinha acumulando dentro de si desde os acontecimentos de 1964, como se fosse um vômito depois de uma refeição contaminada e indigesta.

A entrevista intitulada *O Transe da América Latina* concedida a Frederico Cardenas e René Capriles em 1969 é, por assim dizer, mais cristalina em se tratando de intencionalidades políticas de *Terra em Transe*. Logo no início, o cineasta já demarca seu local de atuação e existência como um autor de cinema do mundo subdesenvolvido e, nesta condição, ele é mais que um diretor, mas também diretor, distribuidor, produtor e publicitário.<sup>444</sup> Este posicionamento feito dois anos após ao lançamento, para além de corresponder à realidade, é um exemplo da habilidade que Glauber tinha de se colocar no centro das atenções e de como a sua obra, de alguma forma, só se completa se somada aos seus discursos sobre si mesmo. A essa altura, todos já sabiam o reboliço que o filme tinha causado, seja ele positivo ou negativo, portanto, é perspicaz sua iniciativa de se pôr como protagonista do processo inclusive extra filmico. Glauber prolonga este raciocínio afirmando o seguinte;

Fiz *Terra em Transe* com a aspiração de quem fosse uma bomba. Lançada com toda intenção. Atacando os preconceitos de uma esquerda acadêmica, conservadora, que reagiu ao filme de uma forma neurótica, e isto foi positivo. No Brasil o filme foi lançado em meio a uma grande polêmica, foi proibido pela censura sob a acusação de ser um filme altamente subversivo e imoral, atacando-o do ponto de vista político, moral, sexual, etc.<sup>445</sup>

Uma bomba que, seguramente, explodiu nas mãos de muitos agentes políticos importantes do período; da direita à esquerda passando por imprensa, intelectualidade e outros artistas. Quando incitado a responder sobre a repercussão nacional e internacional do filme, o cineasta volta, assim como na entrevista a Ciment dois anos antes, a estabelecer um elo comparativo com *Deus e o Diabo*. Todavia, o tom do discurso de Glauber agora é um pouco dissonante do que o da entrevista anterior;

Para mim é um filme [ele se refere a *Deus e o Diabo*] acadêmico, romântico, e ligado à cultura estabelecida no Brasil. Até certo ponto é tradicionalista, culturalista. *Terra em Transe* é um filme de observação pessoal, ligado diretamente à minha realidade, sem outro apoio na tradição cultural brasileira. Com *Deus e o Diabo* ocorre que, quando é exibido para um público, sobretudo para esse público que se diz ‘de

---

<sup>443</sup> Ibidem. p. 123.

<sup>444</sup> Ibidem. p. 170.

<sup>445</sup> Ibidem. p. 171.

esquerda', no final os espectadores batem palmas e dão vivas. Detesto essa reação romântica e demagógica. O que interessa é que *Terra em Transe*, um filme de impacto pela desordem intelectual que provoca, obriga os espectadores a pensar, enquanto *Deus e o Diabo* os entusiasma.<sup>446</sup>

Aqui há uma contradição com o Glauber de dois anos atrás; ele continua considerando *Deus e o Diabo* um filme romântico, mas se irrita com uma reação romântica ao filme. Na verdade, indo mais adiante, essa fala representa sua ruptura com parte de seu público depois do lançamento de *Terra em Transe*. Quando se trata de um filme *consensual* para as esquerdas e intelectuais como *Deus e o Diabo*, há bençãos e emoções positivas, quando trata-se de um filme que provoca conflitos e autocrítica nesses mesmos segmentos, há uma reação indisposta. Este tipo de provocação aos espectadores, sobretudo aqueles mais intelectualizados e/ou de *esquerda* que não gostaram do filme, consiste numa eficiente forma de manter o filme vivo no campo cinematográfico e direcionar a recepção de seu filme. Saber lidar com a recepção é fundamental mesmo que o discurso seja um tanto diferente do de outrora uma vez que aqui na prática Glauber coloca *Terra em Transe* como mais importante que *Deus e o Diabo*, coisa que não acontece na entrevista a Ciment quando, inclusive, há o desejo do cineasta de prolongar, em certa medida, o filme *romântico* através de Antonio das Mortes, o que realmente acontece em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* em 1969.

As complexidades históricas da recepção do filme em questão ganhando corpo neste texto é sinal para que direcionemos nossas lentes interpretativas para ela. E nesta recepção – *cúmplice* ou dissonante – estão presentes, de alguma forma, *respostas* ao vômito desesperado de seu tempo presente no filme que envolvem todas as questões apresentadas nesta seção envolvendo elementos estruturais internos e externos da obra relacionados com a ideia de cinema moderno pretendido por Glauber e analisado e avaliado pela crítica.

#### **4.2 A crítica consonante mais leal permanece com *Terra em Transe*.**

Ao realizar *Terra em Transe*, Glauber Rocha buscava um movimento diferente do que fez três anos antes com *Deus e o Diabo*. Para uma espécie de *público-alvo* do Cinema Novo, ou seja, intelectuais, cinéfilos e pessoas em geral com algum pensamento alinhado à esquerda, *Deus e o Diabo* era um filme agregador, um denominador comum em quem tinha como objetivo a transformação do real e a vitória sobre a dominação. *Terra em Transe*, por outro lado – ainda que aspirasse à mesma transformação social revolucionária materializada metaforicamente

---

<sup>446</sup> Ibidem. p. 172.

como em seu antecessor – não possuía o mesmo caráter agregador e isto faz com seja um filme, por assim dizer, menos unânime que *Deus e o Diabo*.

Na prática, Glauber acaba perdendo alguns críticos que normalmente estavam ao seu lado e só os que são realmente muito próximos de seu horizonte ideológico permanecem no que entendemos como percepção crítica consonante ao glauberianismo de *Terra em Transe*. Neste sentido, faremos aqui uma análise de quais argumentos a consonância mais leal considera para estabelecer críticas positivas ao filme. Desse modo, é importante sempre ter em mente os parâmetros de nossa interpretação embasados nas questões envolvendo o cinema moderno e o que o Brasil pode fazer em relação a isso e nos procedimentos analíticos da estética da recepção, principalmente ao que concerne os elementos constitutivos da experiência estética.

Provavelmente o primeiro texto favorável ao filme tenha sido publicado ainda em 1965 por Alex Viany. Obviamente não se trata de uma crítica, mas do uso do filme que ainda não existia, mas Viany, por ser próximo a Glauber, sabia que ele tinha a intenção de filmar e sabia de seu eixo temático, para realizar a defesa do cinemanovismo num certo contexto específico. O texto foi publicado a primeiro de abril daquele ano e o autor se queixa da indicação de *Noite Vazia* de Walter Hugo Khouri para representar o Brasil em *Cannes*.

Para Viany, a indicação de tal filme para o Festival consiste numa vitória desagradável uma vez que faziam parte da Comissão do Itamaraty responsável pela indicação dois sócios da empresa de publicidade do filme.<sup>447</sup> Viany, apesar desse comentário, não afirma que a presença dos sócios representava ou não formalmente uma suspeição. Pelo contrário, afirma que não viu o filme ainda, mas que pessoas insuspeitas como Tati de Moraes (crítica de cinema que já surgiu neste texto no capítulo referente a *Deus e o Diabo*) e participou da dita comissão afirmou que o filme tem qualidades notáveis e que por isso mesmo o filme deveria ser indicado por pessoas sem relação com o lado publicitário do cinema.<sup>448</sup>

Tal texto serviria apenas para que Khouri se constrangesse pela indicação de *Noite Vazia*, porém Glauber, *Terra em Transe* e o Cinema Novo entram em cena para dar um caldo político e de polarização no cinema brasileiro. Isto se materializa na medida que Viany relata que recebera uma carta de Glauber que naquela altura percorria EUA, México e Europa em eventos cinematográficos afirmando que tinha escrito o argumento de *Terra em Transe*; um filme que trata sobre o mundo subdesenvolvido. Ele utiliza isso como gancho para afirmar que Glauber precisa voltar logo ao Brasil para travar as batalhas presentes e futuras do Cinema

---

<sup>447</sup> VIANY, Alex. **O Filme em Questão: Terra em Transe**. In Última Hora. Rio de Janeiro. 1965. p. 03. Disponível no acervo da Hemeroteca Nacional na edição 01515 do referido periódico.

<sup>448</sup> Idem.

Novo em que cada vez o que está mais em notoriedade é o *Velho* em contraposição ao *Novo* e aqui estabelece-se uma óbvia referência ao Cinema Novo e tece críticas ao que chama de pseudoconcurso criptocrítico acontecido no Palácio da Guanabara que, a seu ver, menosprezou *Deus e o Diabo*.

A indicação de *Noite Vazia* a *Cannes* e um cenário cinematográfico aparentemente contra o Cinema Novo consistem, para Viany, uma conspiração em marcha contra o movimento. O mais interessante é que o autor conclama a presença do líder (Glauber Rocha) que pode lutar contra todos esses ataques do que é *Velho* no cinema brasileiro que, de acordo com o autor, reacionário e tem ligação com o primeiro de abril (uma alusão ao golpe de 1964).

O que mais chama atenção no texto de Viany é o depósito de expectativa no filme de Glauber não como um agente transformador abstrato do real, mas sim como uma arma poderosa no combate cinematográfico brasileiro em busca de espaços institucionais. Não se tratava mais de um cineasta com pouca experiência, mas sim de alguém que tinha realizado um grande filme e que estava cada vez mais energizado para o debate político e cinematográfico. Evidentemente que são abordagens como essa que contribuem consideravelmente para a monumentalização de Glauber já no processo histórico, inclusive pelo peso que tem a palavra de alguém como Viany, que já possuía importância no cinema nacional desde os anos 1950.

De modo geral, ao que tange *Terra em Transe*, Viany antecipa como a crítica mais consonante tratará o filme; como uma força arrebatadora com o poder de reelaborar a visão das pessoas sobre o processo político brasileiro dos últimos anos. De certa forma, essa foi uma intenção de Glauber com a realização do filme que, inclusive, envelheceu muito bem mesmo tendo passado por turbulências quando foi lançado.

Pouco mais de dois anos depois dessa publicação, o público passa a ter acesso a uma apreciação crítica de Viany com o filme já lançado. Trata-se aqui de uma importante seção no *Jornal do Brasil* (o *Correio da Manhã* também possuía um sistema similar) que consta comentários de diversos críticos chamada *O Filme em Questão*. A 9 de maio de 1967 surge então uma dedicação específica à *Terra em Transe*. O JB faz um balanço crítico do filme incluindo profissionais que não escreviam colunas para o periódico frequentemente. Além disso, há a famosa tabela das estrelas e da bola preta para avaliar a obra em destaque.

Evidentemente, a crítica de Viany é extremamente consagrada de Glauber e de seu novo filme. É importante explicitar que, segundo o autor, após *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe*, o cineasta já pode ser considerado de primeira grandeza não só em âmbito doméstico,

mas também no cinema moderno internacional.<sup>449</sup> É importante explicitar que o que Viany chama de cinema moderno está completamente de acordo com as perspectivas de Xavier já apontadas no primeiro capítulo. No Brasil, tais perspectivas estruturantes que balizam o cinema moderno internacionalmente ganhou contornos temáticos de intensa crítica social e de construção robusta de um cinema político, que é também a consolidação do Cinema Novo como alternativa de cinema moderno. Viany se refere a tudo isso quando fala de Glauber como um expoente brasileiro do cinema moderno e aproveita para alçá-lo juntamente com o cinemanovismo um continuador com papel semelhante ao da Semana de Arte Moderna em 1922 na medida que há espaço para abordar a cultura nacional alinhada ao experimentalismo estético.

Há também na crítica menção ao filme ter sido temporariamente interditado pela censura de Estado quando Viany afirma que, a despeito dos filmes de Glauber serem complexos no sentido de serem compreendidos de modo convencional, a abordagem do cineasta é tão poderosa que a obra causa reação em até mesmo quem não entendeu e é neste sentido que o autor questiona a capacidade dos censores afirmando que garante que, mesmo nenhum deles entendendo o filme, acabaram o censurando justamente pelo efeito que a obra gera no espectador.

Seguindo esse raciocínio; se é impossível passar ileso por *Terra em Transe* ou pelo próprio Glauber, evidentemente que também impossível não ter um efeito catártico ao ter contato com a obra do cineasta. Viany deixa explícito que o filme transforma sua visão de mundo quando diz que seu realizador é dono de uma sensibilidade que chega a ser doentia, que reúne todas as preocupações e confusões que se experimenta na carne e na alma daqueles tempos. Todos os sofrimentos da humanidade, principalmente dos que nasceram na América Latina e finaliza seu texto clamando para que Glauber grite, pois haverá sempre quem ouça.<sup>450</sup>

Seria desafiador encontrar uma crítica mais consonante que esta, pois caminha por todo arcabouço semântico, histórico e político delineado por Glauber para o espectador ideal de seu filme. A impressão que temos é que Viany já sabia o que escrever sobre *Terra em Transe* desde quando publicou sobre a carta que recebera de Glauber falando sobre o argumento do filme e a relacionou com a *perseguição* sofrida pelo Cinema Novo. A crítica de Viany é tão positiva que parece até superar as expectativas depositadas no texto de dois anos antes publicadas no jornal A Última Hora. A cotação, no JB, foi a máxima possível; cinco estrelas.

---

<sup>449</sup> VIANY, Alex. **O Filme em Questão**. In Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 1967. Disponível no acervo da Hemeroteca Nacional na edição B00027 do referido periódico.

<sup>450</sup> Idem.

A mesma seção de *Terra em Transe* em *O Filme em Questão* oferece também a crítica de José Carlos Avellar. Ela passa longe de ser uma crítica tão amigável como a de Viany, mas não deixa de ser consonante preservando, ainda assim, uma abordagem menos elogiosa ao filme.

*Terra em Transe* é uma impressionante explosão de um talento não disciplinado. Nervoso, tumultuado, desigual, abriga lado a lado as soluções mais lindas e as mais pobres. Não será fácil encontrar outro filme em que a câmera se movimenta com tamanha segurança e naturalidade e que guarde tão grande identidade com o tom procurado pela direção, e no entanto esta movimentação chega a ser excessiva e a criar uma desordem que não atende aos interesses do filme. Também por excesso Glauber comete erros na faixa de som, de instantes absolutamente irritantes e de soluções de extrema sensibilidade, como a canção que se interpõe entre o diálogo de Paulo e Vieira. [...]

Não será a indisciplina o principal mérito do filme? Não será o grito descontrolado que sofre o problema na própria pele a expressão mais adequada para o problema do subdesenvolvimento que a tranquila visão distanciada de quem não está envolvido?

Nota-se que Avellar tem algumas restrições de ordem estética em relação ao filme. Não há um enaltecimento a Glauber como se vê na crítica de Viany. O cineasta aqui surge mais como uma espécie de *gênio indomável*, tão indomável que perdeu a mão numa série de aspectos da linguagem cinematográfica. O crítico considera que o filme traz uma abordagem narrativa tumultuada porque *Eldorado* está dessa mesma forma; “A linguagem tumultuada de *Terra em Transe* (ou da poesia de Paulo Martins) se impõe como a única forma adequada de expressar a absurda ordem de *Eldorado*”<sup>451</sup>. Para Avellar, este tumulto e mesmo os exageros cometidos por Glauber são imprescindíveis para remeter o filme para referências como Fellini.

Do ponto vista das intencionalidades políticas do diretor, Avellar se mostra um exímio intérprete de como se estabelece uma leitura da realidade brasileira. Não é por outro motivo que, segundo o crítico, o filme trabalha com a ideia da morte para significar a política. As ideias que ele reconhece nos personagens, seja o nacionalismo infantil de Fuentes, a utopia de Paulo e os estratagemas políticos de Vieira e Diaz estão sempre culminando numa espécie de pulsão de morte que era *Eldorado* e, por consequência, no que se tornou o Brasil pós 1964.

Avellar sempre foi um crítico de alta capacidade analítica do cinema e ao mesmo tempo alguém relacionado aos cinemanovistas. Em 1968, por exemplo, ele foi produtor do curta *Manhã Cinzenta* de outro cineasta baiano; Olney São Paulo. O filme incidia bastante na crítica à ditadura, especialmente na repressão aos estudantes. São Paulo ficou receoso de lançar a obra em plena escalada autoritária e violenta do Estado em 1969 depois da implantação do AI-5, todavia o filme acabou sendo reproduzido durante um sequestro de um avião modelo *Caravelle* que ia para Havana por militantes do MR-8. Tanto Avellar quanto São Paulo nada tinham a ver

---

<sup>451</sup> Idem.



com isso, mas o fato foi o suficiente para que o cineasta fosse preso por vários dias no Rio de Janeiro.<sup>452</sup> Diante disso, não é nada estranho que Avellar enxergue em *Terra em Transe* uma obra política e historicamente coerente, inclusive concordando com Glauber em aspectos sensíveis como a representação do intelectual de esquerda na figura de Paulo Martins.

As quatro estrelas concedidas por Avellar são sinal de que o filme realmente foi compatível com suas expectativas cinematográficas sobre o golpe. Não chega a ser um texto intensamente consagrador como o de Vianny, mas fica perto disso na medida que, segundo Avellar, até os pontos fracos do filme são, na verdade, fruto de uma genialidade bruta de seu realizador que fez com que a indisciplina estética fosse uma metáfora do enredo. Assim, ainda que de maneira tempestuosa, a obra acaba sendo um expoente do cinema moderno, tanto que é relacionado representantes importantes do cinema italiano com esta mesma característica (modernas) como *8 e 1/2* de Fellini e *Os Ladrões de Bicicleta* de De Sica.

Ainda constam críticas positivas ao filme feitas por Miriam Alencar, Sergio Augusto e Maurício Gomes Leite, entretanto todas elas com conteúdos similares com as que já foram analisada acima. Dentro do sistema de cotação de estrelas do JB, *Terra em Transe* possuiu a média de três estrelas que significa “bom”. Ainda voltaremos a esta mesma publicação quando tratarmos dos elementos dissonantes e antagonistas

A terceira crítica consonante é escrita por Jean-Claude Bernardet e apresenta dois aspectos intrigantes que; o primeiro é que a publicação da crítica é de outubro de 1968, mais de um ano após o lançamento do filme e o segundo é que a crítica mal comenta o filme, mas sim dedica-se a falar sobre a luta armada como necessidade para atingir a transformação social. Para Bernardet, o mérito de *Terra em Transe* é levar a guerrilha como tema do cinema brasileiro.

A guerrilha é a etapa terminal da evolução intelectual: diante da necessidade transformação das coisas, diante da necessidade de uma transformação política, várias tentativas foram feitas e nenhuma deu certo. Ao cabo de uma série de fracassos, a guerrilha aparece como a única saída possível. Uma salvação. A guerrilha tende a se tornar, não uma opção realista, mas uma sublimação, um fenômeno compensatório, um mito, um objeto místico. **O tratamento onírico dado ao apelo à violência no final de “Terra em Transe” tornava claro esse aspecto de sublimação.**<sup>453</sup>

A leitura que se pode fazer da ideia de Bernardet escrita nessa época é ambígua; diz sobre o filme e sobre a realidade vivida naquele momento. Pegar o fuzil é a única saída de Paulo, mas também espelho de uma realidade “em que a impotência do universitário brasileiro diante dos problemas do país, o leva a erguer um fuzil”.<sup>454</sup> Em 1968, como aponta Ridenti, as

<sup>452</sup> Ver JOSE, Angela. **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo**. Rio de Janeiro. Quartet. 1999.

<sup>453</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: a guerrilha**. In A Gazeta. 18/10/1968. Acervo próprio e extraído do antigo e extinto *site* do Projeto Memocinebr. Grifo meu.

<sup>454</sup> Idem.

organizações armadas estavam presentes junto ao movimento estudantil insurgente, inclusive relatando que no segundo semestre de 1968, quando os universitários ocuparam o prédio da Faculdade de Filosofia da USP, as organizações armadas ALN e a VPR forneceram armas para que se protegessem de uma possível invasão do Comando de Caça aos Comunistas (CCC).<sup>455</sup> O autor afirma também que este foi um momento de maior adesão estudantil aos movimentos armados.

Portanto, por sua aproximação com a universidade e com o Cinema Novo, especialmente com Glauber Rocha, Bernardet se refere ao filme falando também de elementos muito específicos que vive. Se os estudantes ou parte da sociedade não pegassem literalmente em armas para combater a Ditadura, poderiam pelo menos ter em mente o valor simbólico da guerrilha, como uma espécie de apoio moral a ela. O aspecto sublime da guerrilha inevitável que obriga o universitário a partir para a opção armada funciona, no texto de Bernardet, como uma percepção do aspecto épico-didático do filme. Ou seja, há uma explicação quase que professoral do porquê se radicalizar, mas a radicalização em si é posta em perspectiva onírica, sublimada e intensamente simbólica.

O texto não segue o encandeamento lógico e narrativo de uma crítica comum porque não se refere ao filme de maneira convencional. Não há nada sobre a linguagem e a estética, sobre o elenco, sobre o enredo visto numa perspectiva panorâmica e nem mesmo sobre o cineasta. Tudo está subentendido que para Bernardet o movimento que Glauber faz com *Terra em Transe* é se colocar numa vanguarda social e política e levar essa discussão para as telas das salas de cinema do país. A consonância aqui reside brutalmente na interpretação que Bernardet faz do processo de modernização da sociedade brasileira que consolida o capitalismo no Brasil. Modernidade e capitalismo que, por sua vez, provocam um golpe e uma ditadura violenta com quem a ela se opõe. Bernardet indiretamente reconhece a genialidade de Glauber quando ele apresentou todas essas questões um ano antes com o lançamento do filme. Ou seja, a consonância de Bernardet é tão evidente que ele concorda com Glauber até no ponto mais polêmico do filme que gerou conflitos com parte da esquerda, notadamente a representação do intelectual.

A última experiência consonante desta seção consiste em dois textos diferentes escritos na mesma época, porém publicados em contextos muito distintos entre si; me refiro às percepções do psicanalista Helio Pelegrino. Escritor e sempre ativo na militância de esquerda, Pelegrino possui boas credenciais para escrever e falar sobre o cinema de Glauber, analisaremos

---

<sup>455</sup> RIDENTI, Marcelo. Op Cit. p. 50-51

sua fala num famoso debate sobre *Terra em Transe* no Museu da Imagem e do Som (MIS) que reuniu uma série de críticos e intelectuais ligados à cultura e ao cinema brasileiro e relacionaremos com um texto escrito por Pelegrino em 1967, mas publicado apenas em 1981 após a morte de Glauber Rocha.

Não foi possível encontrar a gravação do debate em todos os acervos pesquisados para a construção deste trabalho, todavia existe um tópico dos extras do já citado DVD duplo de *Terra em Transe* chamado *Terra em Debate* que trata especificamente do evento do MIS. É impossível hoje, sem acesso ao material integral do evento, saber se houve algum *vencedor* da discussão sobre o filme. No entanto, a abordagem feita pelos extras, a despeito de mostrar algumas figuras que à época se posicionaram contra o filme como Fernando Gabeira, aponta para um certo consenso de que Glauber, mesmo com um produto polêmico, estava com a razão. A própria iniciativa da realização de um debate dessa magnitude é bastante reveladora da repercussão de *Terra em Transe*. Glauber não estava presente, mas Luis Carlos Barreto, Alex Viany, Clóvis Bornay, entre outros, compareceram ao evento. Aconteceu logo após o filme ter sido liberado pela censura, o que possivelmente gerou ainda mais interesse na discussão sobre a obra.

O cenário desenhado pelos extras dá a entender que havia uma necessidade dos que apoiavam o filme de fazer sua defesa e é nesse sentido que Barreto concentra seus argumentos na questão da linguagem. Para ele, a pior acusação – e reacionária – que se faz ao filme apontar seu teor caótico e justifica sua afirmação com o fato de que em *Cannes* o filme foi considerado o que mais contribuiu para a renovação da linguagem cinematográfica. O esforço de trazer a percepção internacional para legitimar a linguagem do filme como renovadora demonstra a necessidade de afirmar *Terra em Transe* como chave no *novo*, no cinema moderno de vanguarda. Os consonantes tinham plena certeza disso, mas era importante convencer os que não concordavam com argumentos que evocam as diretrizes do cinema moderno.

Uma outra, por assim dizer, *acusação* que o filme sofria recorrentemente era de sua inacessibilidade ao grande público. Inacessível não era bem um adjetivo novo na cinematografia de Glauber, comentários assim já aconteciam desde *Barravento*, mas é com *Terra em Transe* que eles tomam proporções maiores, possivelmente pela estrutura narrativa onírica, pré-morte e não linear adotada pelo cineasta. A fala de Pelegrino incide sobre essas questões e ele desenvolve um argumento perspicaz afirmando que o público não é soberano para eleger a qualidade de uma obra de arte. Na opinião do crítico, se assim fosse, figuras como Chacrinha poderiam ser presidentes da república diante de suas fantásticas receptividades.

A consonância de Pelegrino é interessante porque, no afã de defender o filme, acaba tocando num ponto de fragilidade do cinemanovismo em geral. A contradições de pretender e realizar um cinema tematicamente popular, mas que ao mesmo tempo não alcança o povo. O povo, de maneira geral, nem ao cinema ia. O ideal mais otimista dos cinemanovistas era que seus filmes servissem como uma certa referência pedagógica no sentido da transformação do real e, assim, tornando-se um cinema popular. Pelegrino tem consciência disso e aparentemente não admite nenhum ataque apontando que o filme é ruim por não ser popular, ou por não atingir as massas que ele tanto almeja representar.

Para além do debate, Pelegrino também escreve em 1967 uma crítica sobre *Terra em Transe* com grande teor psicológico fazendo jus à sua profissão. Entretanto, o texto jamais fora publicado e seguiu inédito até 30 de agosto de 1981, uma semana após o falecimento de Glauber, quando foi enfim publicado pelo Jornal do Brasil. O nascimento tardio da crítica acontece num contexto de homenagens e lembranças na imprensa brasileira sobre Glauber. Pelegrino assegura que o texto permanece original, não fez nenhuma mudança para preservar o caráter de documento de uma década (1960). Portanto, de saída já podemos considerar que o autor considera não só o seu artigo, mas o filme como um documento histórico de uma década inteira.

O texto, basicamente, é uma grande descrição dos temas do filme sempre em perspectiva metafórica e relações com o Brasil daquele momento.

Eldorado, além do mais, é um país subdesenvolvido e, neste sentido, tem afinidade conosco. Há homens e mulheres em Eldorado, há governantes e governados, militares, políticos, padres, crises de conjuntura e estrutura. Há, principalmente, no país, uma indolência que o encharca todo: ossos, nervos, músculos, cartilagens, sangue e linfa. [...]. O país parece avançar obstinado na conquista de seu futuro. As massas se movem, os brônquios da nação regougam, suas tripas fermentam alguma coisa parecida com esperança. Tudo é ilusório, porém, Eldorado assenta seus alicerces sobre um mucoso rio subterrâneo, onde se afogam as decisões correntes.<sup>456</sup>

Nesta cadência narrativa que segue o texto de Pelegrino abordando vários elementos e momentos do enredo do filme; seja do Diaz, Napoleão de Opereta que possui alma de escorpião e carrega a bandeira fascista, o poeta sórdido, belo, ingênuo, puro e generoso encarnado em Paulo Martins, que é a consciência do transe em *Eldorado*, ou mesmo Julio Fuentes, expressão máxima da burguesia progressista no país imaginário; dono de tudo, mas que no frigidar dos ovos, recorre ao padrão internacional (*Explant*) e a Diaz.<sup>457</sup>

---

<sup>456</sup> PELEGRINO, Hélio. **Terra em Transe**. In Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 31/08/1981. Disponível no acervo da Hemeroteca Nacional na edição 00144 do referido periódico.

<sup>457</sup> Idem.

O autor diz também que o filme, por narrar a história de *Eldorado* da forma que faz, coloca Glauber Rocha como um dos grandes cineastas do mundo. Evidentemente que, mesmo numa breve leitura do artigo de Pelegrino, percebe-se que ele se impactou muito positivamente com a estrutura do filme a tal ponto de elaborar uma série de metáforas e analogias utilizando o enredo e personagens como parâmetros. Dito de outra forma, os aspectos que quase sempre provocam uma indisposição acentuada em críticos divergentes, causa um efeito contrário em Pelegrino que, aparentemente, se satisfaz com a estrutura nada linear, onírica e simbólica construída por Glauber no filme em questão.

Um outro elemento que chama atenção na publicação, para além da crítica de Pelegrino, é a metade da página destinada a destacar algumas passagens do roteiro de *Terra em Transe*. Obviamente esse trecho faz parte das homenagens prestadas pelo Jornal a Glauber e não está explícito quem escolheu os trechos do roteiro a serem expostos, se Pelegrino ou os editores do periódico. Fato é que a publicação tem o título de *Conquista de Eldorado* e abaixo uma imagem do que chamam de memorável debate ocorrido no MIS sobre o filme e uma imagem contendo alguns participantes do debate como Fernando Gabeira, Luis Carlos Barreto e Alex Viany.

O que leva a crer que tal publicação também seja de responsabilidade de Pelegrino é pela própria alusão ao debate, embora a fotografia esteja creditada como pertencente ao acervo do JB, e pelo fato das escolhas das sequências expostas pelo roteiro serem, geralmente, do início e do final do filme nos momentos mais oníricos, simbólicos e metafóricos vividos por Paulo Martins e por *Eldorado*, que o autor tanto aludiu em seu texto. As citações surgem como ratificação das posições do autor, que são evidentemente consagradores de Glauber como gênio do cinema moderno e que seu filme se trata, no limite, de um documento histórico inestimável.

Todas as quatro experiências da crítica consonante trazidas aqui possuem algumas diferenças entre si, e por isso que foram expostas para que possamos verificar uma certa amplitude de percepções diante de discursos consagradores que todas realizam. Ainda assim, há um reconhecimento comum nessas críticas em específicos e nas outras críticas cúmplices em geral de que o filme materializa uma quebra no horizonte revolucionário de *Deus e o Diabo*, porém sem perder sua perspectiva de diagnóstico social do momento pós golpe e sem emitir um prognóstico mais doloroso para a revolução, que mesmo aparentemente ferida de morte, ainda é capaz de gerar reflexões. A revolução não está mais na vigorosa corrida de Manuel ao som da profecia do sertão virar mar, mas sim cambaleando com o intelectual de metralhadora na mão num deserto simbólico.

Assim como acontece com a crítica consonante em *Deus e o Diabo*, há uma espécie de prolongamento analítico da consonância em *Terra em Transe* feita pela historiografia que

consolida algumas ideias fixadas por parte da crítica. Novamente, o livro de Lúcia Nagib utilizado no capítulo anterior nos ajuda a compreender isto. Para a autora, as imagens do mar em *Deus e o Diabo* são as formas que Glauber utiliza para construção da utopia. No caso de *Terra em Transe*, o mesmo mar está a serviço da antiutopia, uma vez que, feito após o golpe de 1964, *Terra em Transe* “especula sobre os erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário no Brasil, é um filme pós-utópico, que lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso”.<sup>458</sup>

Como se sabe, o movimento que a historiografia do cinema brasileiro faz – mesmo que com competência interpretativa - em torno de Glauber o coloca sempre numa espécie de panteão do cinema brasileiro. Mais do que o homem consagrado, suas interpretações também o são. Trazer para a análise relacional as pedras nos sapatos de Glauber que a historiografia *vencedora* normalmente não expõe é inserir maior historicidade no cineasta brasileiro mais estudado até hoje. Desse modo, em seguida abordaremos com maior foco e abrangência as dimensões da dissonância ou mesmo do antagonismo a Glauber por meio de *Terra em Transe* para então podermos perceber qual o lugar da dissonância e de suas interpretações no processo histórico do cinema político brasileiro ao longo da década de 1960.

#### **4.3 - “Obra-prima de indisciplina narrativa”: dissonância e antagonismo na recepção de *Terra em Transe***

Neste momento chegamos num patamar em que jamais Glauber Rocha possuiu tanto antagonismo nos anos 1960, quiçá em toda sua carreira. Se a crítica consonante já é mais reduzida se comparada a *Deus e o Diabo*, *Terra em Transe* exerce uma pressão que o cineasta ainda não tinha se deparado profissionalmente. É importante considerar também que as expectativas depositadas na obra sucessora de *Deus e o Diabo* são muito altas, não raro encontramos nas críticas e na própria historiografia relações entre os dois filmes. Este trabalho, inclusive, por ser reativo tanto à crítica quanto à historiografia, faz a mesma relação. Em 1967 Glauber, mesmo ainda com menos de 30 anos, já era experiente na arte cinematográfica, não era mais um *talento promissor* com pouca estrada, mas sim um cineasta rodado com um sucesso internacional como último filme que decidiu arriscar contradizer seu público mais fiel com a crítica que fez à esquerda em *Terra em Transe*. Tudo isso precisa ser considerado na análise

---

<sup>458</sup> NAGIB, Lúcia. Op Cit. p. 39.

receptiva do filme, sobretudo quando enfocamos a dissonância ou a crítica negativa e indisposta a seu trabalho.

Um outro fator importante que deveria ser lembrado em qualquer análise que se faça de *Terra em Transe*, mesmo aquelas integralmente textuais, é de que o filme passou maus bocados sendo completamente interdito pela censura oficial de Estado. Tal interdição quase gerou problemas para que o filme pudesse participar de *Cannes* e foi preciso uma grande mobilização em favor de sua liberação como é possível ver nos jornais (trataremos disso em breve) e do próprio Glauber precisando ir a Brasília com algumas pessoas da produção ter com o militar responsável pela censura.<sup>459</sup>

*Terra em Transe* não foi o primeiro filme após ser implantada a ditadura que possuiu problema com a censura oficial. *O Desafio* (1965) de Paulo Cesar Saraceni, que também tem o golpe como temática central de sua narrativa foi retido pelo Governo Militar. O próprio cineasta relata os procedimentos que precisou fazer para que seu filme fosse liberado e, sem nenhuma surpresa, percebemos que foi o mesmo que Glauber fez dois anos depois; se deslocar a Brasília para conversar com o chefe da censura pleiteando a liberação do filme. Saraceni também a conseguiu, porém com alguns cortes no áudio.<sup>460</sup>

Apenas por esses dois exemplos já é possível perceber o quão incerto e até mesmo arriscada era realizar um filme de crítica social e política no Brasil nos anos pós golpe. Era cabível que simplesmente o filme não fosse liberado gerando um prejuízo considerável aos produtores ou que, caso fosse liberado, fosse retalhado de modo a comprometer a experiência de assisti-lo. Essas são consequências brandas se comparadas à prisão do cineasta por ter realizado um filme *subversivo*, como o já falado caso de *Manhã Cinzenta* de Olney São Paulo. Desse modo, assim como foi feita em *Deus e o Diabo*, faz-se relevante uma abordagem da opinião da censura via pareceres dos censores sobre o filme. Desta forma saberemos, em alguma medida, a *opinião do Estado* em relação ao filme, e mais, não de um Estado ditatorial recentemente implantado como aconteceu com *Deus e o Diabo*, mas a Ditadura próxima do seu período mais violento como é consensual na historiografia.

Ademais, será possível fazer também relações dos pareceres notoriamente contrários ao filme com os argumentos da crítica dissonante/antagonista a Glauber e, neste sentido, medir

---

<sup>459</sup> A viagem de Glauber a Brasília é relatada por Luis Carlos Barreto nos extras do DVD duplo do filme. Após conversar com o militar responsável pelo órgão censor estatal, ficou combinado que, para o filme ser liberado sem cortes, seria necessário nomear o padre para que ele não represente alegoricamente toda a Igreja Católica. Barreto alega que colocaram o nome do personagem nos créditos de Camilo Torres, um padre ligado ao movimento armado contra a Ditadura.

<sup>460</sup> SARACENI, Paulo Cesar. **Por Dentro do Cinema Novo**: minha viagem. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1991. p. 202.

qual o grau de afinidade entre os representantes da censura estatal e alguns críticos de inserção pública via imprensa. Assim, sempre mantendo em vista também o que diz a consonância, será possível estabelecer um excelente retrato do processo histórico atravessado pelo cinema de Glauber Rocha, notadamente em contornos políticos e estéticos. Seguindo o mesmo procedimento feito com *Deus e o Diabo*, faremos a análise dos pareceres disponíveis realizado pelos censores do SCDP e alguns documentos oficiais que chancelam a interdição da obra.

É sempre importante lembrar, antes de mergulhar especificamente na interpretação das críticas dissonantes/antagonistas, os nossos *termômetros históricos* interpretativos baseados, via de regra, nas problemáticas e temáticas levantadas pelas ideias e discussões relacionadas ao cinema moderno no Brasil. No caso de *Terra em Transe*, como já sinalizado, os conflitos entre agentes do cinema chegam ao ápice. Se por desavenças pessoais somadas às questões artísticas em geral ou se o contexto político e a ideologia dos envolvidos tomam a frente nas indisposições, é o que pretendo responder ao fim do capítulo.

Por um critério cronológico, abordaremos primeiro a recepção da Censura oficial, uma vez que eles foram os primeiros a estabelecerem uma apreciação crítica ao filme, diferentemente do que ocorre com *Deus e o Diabo* que só foi analisado pelo SCDP algumas semanas depois das primeiras críticas aparecerem nos jornais. Agora, pelo fato da interdição do filme, a atenção à Censura é ainda mais relevante. O primeiro parecer para analisarmos é o de V. Veloso emitido a 11 de abril de 1967. O censor não se dá ao trabalho de se debruçar sobre aspectos técnicos ou estéticos da obra, seu discurso está pautado numa descrição panorâmica do enredo afirmando que o filme se trata de um rapaz envolvido com políticos e que ao mesmo tempo luta e se tortura mentalmente pela libertação do povo oprimido pelo poder.

Alguns detalhes na escrita de Veloso são reveladoras como sua referência a “juventude extremista” de Paulo Martins. O adjetivo ‘extremista’ era comumente utilizado por pessoas conservadoras e/ou reacionárias simpáticas ou ligadas à direita para definir seus adversários de esquerda, sobretudo os revolucionários. O próprio Diaz utiliza o adjetivo no filme com o mesmo sentido. Ora, é de se fazer a relação de que se um censor se vale da mesma *cultura linguística* da personagem golpista, a sua percepção com relação ao filme só pode ser antagonista. Para finalizar, Veloso, antes de concluir que o filme, por ele, está interditado, afirma que os realizadores fazem “*takes* conclamando o povo à revolta armada, em represália aos governos demagogos e opressores que o fazem sofrer privações.”<sup>461</sup>

---

<sup>461</sup> BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (*Terra em Transe*). Parecer de V. Veloso. 11/04/1964. Acervo Pessoal. OBS: todos os documentos relativos à Censura de Estado citados neste trabalho foram



Curiosamente, após a definição de interditado em evidência no documento, há uma quebra de página em que o censor se posiciona em favor da liberação do filme por aparentemente temer, por parte dos interessados em liberar a obra (provavelmente a equipe de produção e o próprio Glauber), “prováveis campanhas subterrâneas envolvendo o bom nome da Censura Federal”. Não há indicação de data na quebra de página, mas é possível inferir que veio depois de toda a pressão por parte da sociedade civil pela liberação do filme. Veloso, como é possível perceber, crê que é melhor liberar o filme a deixar a Censura Federal como alvo de recorrentes críticas possibilitando, inclusive, seu desgaste.

Pelo parecer escrito por Veloso, depreende-se que nem houve espaço para que se estabelecesse uma divergência de ordem estética, artística ou cinematográfica ao filme. A discordância é prioritariamente de ordem política. Em outras palavras, um documento como este é evidência de que a censura prévia promovida pelo SCDP, ou pelo menos alguns de seus censores, não consideravam realizar um juízo de valor artístico, mas sim concentrar suas decisões através do teor político da obra.

Mas nem todo parecer é tão desprovido de comentários que transpareçam alguma fruição estética por parte do censor. É o caso de Silvio Roncador que, no mesmo 11 de abril, também emite seu parecer, porém, diferentemente de seu colega Veloso, Roncador escreve um texto consideravelmente mais longo que a média. Seu texto, inclusive, tem uma estrutura semelhante à de uma crítica que se publica na imprensa, o que demonstra que, pelo menos para *Terra em Transe*, Roncador demonstrou mais *sensibilidade* para analisar a fita fugindo de comentários mais secos comuns a outros pareceres.

A explicação para um texto tão longo é porque o censor, por assim dizer, *sentiu o golpe* ao assistir ao filme e perceber que este estabelecia uma crítica a uma pessoa como ele, defensora da Ditadura. O primeiro objetivo do texto de Roncador é afirmar que *Terra em Transe* tem “indiscutivelmente um cunho esquerdista e, neste amplo de ideias afins, procura timidamente uma posição marxista”.<sup>462</sup> Alude que esta é a mensagem principal do filme, mas pondera que o “autor, contudo, perde-se muitas vezes, interrompendo a sequência [ilegível] e fluente da película, primariamente confundindo distorções [ilegível] da administração pública com ideais filosóficas”.<sup>463</sup>

---

<sup>462</sup> BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (*Terra em Transe*). Parecer de Silvio Roncador. 11/04/1964. Acervo Pessoal.

<sup>463</sup> Idem.

Ainda que se refira a Glauber como autor, é notável que Roncador o faz de maneira genérica, sem considerar as questões do *cinema de autor* tão vigentes no cinema moderno. Aliás, justamente por não tolerar a quebra da linearidade narrativa do filme, demonstra que não está aberto às *novidades* estéticas do cinema moderno que o Cinema Novo se dizia praticamente. Dito isto, o censor também considera que, em se tratando da construção de um discurso sobre o regime, o filme pode ser visto estruturalmente em dois ângulos; o da distorção do regime democrático e o filosófico. Curiosamente, Roncador obviamente desconsidera o caráter alegórico e fictício de *Eldorado* e assume de início que o filme fala sobre o processo histórico brasileiro. Ou seja, é um filme sobre o Brasil e é neste sentido que o censor se sentiu intensamente incomodado.

Tal incômodo é evidente na medida que Roncador gasta muita tinta para defender o que chama de Revolução de 31 de março de 1964. Para tanto, afirma que o filme faz uma voraz crítica à demagogia barata, que na sua visão é o mesmo que o populismo, e isso levou ao desespero e o país ao caos. Tanto foi assim que, para evitar problemas ainda maiores, foi preciso fazer a *Revolução*. Depois da *Revolução* – e Roncador está convicto disso – o Brasil imediatamente começou a melhorar e a superar os problemas causados pelo populismo.

Desse modo, é como se o censor defendesse que o final de *Terra em Transe* fosse feliz caso o filme retratasse de fato a realidade. O incômodo é tamanho que há uma digressão no parecer para falar de como supostamente o regime militar estava melhorando a situação socioeconômica no Nordeste, sendo que no filme a questão da terra é muito coadjuvante, surgindo apenas como uma subtrama envolvendo Vieira. A demorada abordagem sobre esse elemento, se o parecer fosse destinado apenas ao filme, causaria estranheza pelos motivos apontados acima, todavia, por alguns instantes, o filme é deixado de lado para que se possa falar do golpe e da Ditadura.

Sobre esse aspecto que é dominante no filme, o censor também tem a dizer em defesa do regime militar;

E o que dizer da balbúrdia partidária restante antes do Ato Institucional nº 2? Os 14 partidos existentes até aí não dignificavam o regime democrático e por isso foram sumariamente extintos.

**Por isso as críticas ao filme, nesse ângulo: injustiças no campo, corrupção administrativa, populismo falso e enganador, são fatos que só foram combatidos pelo Governo Revolucionário.** Aí o filme é construtivo e poderia ser mostrado inclusive para avivar a memória de muitas pessoas [ilegível] situações vergonhas que realmente existiram neste país.<sup>464</sup>

---

<sup>464</sup> Idem. Grifo meu.

Intrigantemente Roncador parece se lamentar pelo fato de *Terra em Transe* não ter o *final feliz* que ele tanto evoca em sua crítica após a derrota do que chama de demagogos populistas. O censor simplesmente ignora que contém na obra uma poderosa crítica às forças contrárias do populismo que golpearam a democracia. O fato de Roncador não tocar no outro lado da polarização política conota sua frustração com o filme. Caso contrário, se Glauber fizesse uma crítica unilateral à esquerda ou ao populismo (que não são, de maneira nenhuma, as mesmas coisas), o filme poderia servir de lição de moral histórica para os que fingiam esquecer de quão ruins eram os tempos antes da *Revolução*.

Acerca do segundo ângulo, o que o autor chama de filosófico, há apenas uma referência ao padre próximo do político populista. Ideologia aqui se restringe especificamente à dimensão religiosa relacionada à política. Diante dessas análises sobre o parecer, seria de se esperar que Roncador fosse irredutível pela interdição do filme. Curiosamente não acontece dessa forma. O censor recomenda que o filme seja visto por um membro do Conselho de Segurança Nacional e um membro do Clero. Notadamente o primeiro ficaria encarregado do ângulo sobre as *distorções do regime democrático* e o segundo pela análise da representação religiosa católica. Em outras palavras, é um parecer que recomenda outros dois pareceres para que se construa uma destinação para *Terra em Transe*. Roncador justifica tal atitude objetivando evitar o desprestígio da Censura, uma vez que eventualmente o filme poderia ser liberado pelos censores e posteriormente ser duramente criticada pelas instituições responsáveis por analisar suas representações nos dois ângulos apontados.

Ao fim e ao cabo, o cerne do antagonismo dos dois censores reside no trato político dado pelo filme, o parecer de Roncador é muito mais detalhado e revela um pouco mais do que a discordância em relação aos caminhos políticos brasileiros recentes quando associa o filme com os aspectos ideológicos da esquerda e do marxismo. Para além, há também a indisposição em relação ao que se convencionou a chamar de cinema moderno quando relata que a estrutura narrativa fragmentada e não linear do filme são reflexos da incompetência artística de Glauber. Assim, mesmo que de maneira não sistemática, os dois censores rechaçam o cinema moderno – aquele que a historiografia assim o convencionou a intitular – em todas as suas frentes; estéticas, narrativas, temáticas e ideológicas.

O terceiro parecer a ser analisado não segue por um caminho tão duro e convicto quanto à indisposição aos elementos compositores do cinema moderno ou mesmo do discurso político contido no filme. Estamos falando do parecer de José Vieira Madeira, realizado a 13 de abril de 1967, dois dias depois dos dois anteriores. Seu parecer é curto e, curiosamente, contemporiza as polêmicas políticas que envolviam o filme quando afirma que, por se tratar de uma obra de

ficção, o filme não possuía conotação política.<sup>465</sup> Madeira não explicita se o que entende por ficção se caracteriza pela narrativa do filme acontecer num país fictício ou se ficção aqui se relaciona por ser um filme de ficção, nesse caso qualquer filme não teria conotação política por ser uma obra ficcional, aliás, não teria também conotação cultural, econômica, religiosa, etc. Isto nos leva a crer que seja o primeiro caso e o censor considera que, pelo fato do filme não se passar no Brasil e nem em nenhum outro lugar *real*, a obra possui uma essência estritamente fabular.

Há dois outros indícios que permitem que acreditemos que essa visão do censor seja deliberada para justificar cinematograficamente o filme de Glauber e, de alguma forma, *acalmar os ânimos* de seus colegas censores e da própria Censura Estatal. O primeiro indício é o seu parecer sobre *Deus e o Diabo* que é bastante favorável – para uma censura oficial de um estado ditatorial – como vimos no capítulo anterior, fazendo inclusive questão de identificar as referências do *mestre Eisenstein*, de Lima Barreto e de Euclides da Cunha e de conseguir associar o filme ao Cinema Novo, denotando que Madeira tinha um bom conhecimento cinematográfico. O segundo indício é que ele oferece a *Terra em Transe* o mesmo destino que deu a *Deus e o Diabo*, ou seja, advogando sua liberação, mas recomendando para maiores de 18 anos.

O motivo de sua decisão, diferentemente de seus colegas, não se baseia num antagonismo político a Glauber, mas está ancorado em aspectos da moralidade sexual, pois

Algumas tomadas como a festa libertina em que se vê envolvido o poeta Paulo Martins, o personagem central do entrecho, poderão causar forte impressão na mente em formação da juventude, de vez que é impregnada de forte erotismo, sem contudo, abusar de cenas mais fortes, cuidado esse observado pelo realizador, que deixa o espectador, através da imaginação, completar o quadro ali impresso.<sup>466</sup>

A despeito de surpreendentemente não haver antagonismo político ao filme, há uma certa dissonância com relação à sua linguagem. Madeira entende que o filme traz um forte conteúdo filosófico, mas que dificilmente será assimilado pelo público geral, que é leigo ao que tange à compreensão do processo cinematográfico, inclusive o de analisar os significados da “bandeira negra empunhada pelo déspota de *Eldorado*.”<sup>467</sup> Todavia, não emite nenhum juízo de valor sobre os simbolismos que imputa estarem presentes no filme.

---

<sup>465</sup> BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (*Terra em Transe*). Parecer de José Vieira Madeira. 13/04/1964. Acervo Pessoal.

<sup>466</sup> Idem.

<sup>467</sup> Idem.

É difícil apontar com certeza que um censor do SCDP em plena Ditadura tenha gostado de *Terra em Transe*. É possível que tenha gostado por contemporizar o aspecto político da obra e apresentar uma certa dissonância com relação à linguagem e às cenas *libertinas* envolvendo Paulo Martins, mas é importante salientar que o autor não afirma que pessoalmente não gostou desses elementos e sim deságua suas críticas ao filme informando que o público não estava preparado para a experiência de assisti-lo, seja pela complexidade da linguagem, seja pela imaturidade dos jovens. Provavelmente o censor não quis se expor afirmando que tinha gostado de um filme como *Terra em Transe*, e assim procura supostos pontos polêmicos do filme para criar uma certa dissonância moral e artística com Glauber.

Nosso último parecer censório de 1967 é de autoria da chefe da turma da Censura Cinematográfica do SCDP Jacira de Oliveira. Comparado aos outros três, este é de tamanho intermediário e a autora gasta metade dele apenas descrevendo o enredo do filme. Ainda assim, é possível extrair alguns sentidos importantes, como se referir a Vieira como um demagogo barato que agita as massas de Paulo como um esquerdista de coração que vive loucamente na ânsia de esquecer seus problemas consciência.<sup>468</sup>

A primeira coisa que a autora faz após descrever o enredo é pontuar que Glauber construiu um enredo confuso para realizar uma obra de característica nitidamente subversiva sem ser perturbado pelo Governo. E identifica também que

Há uma faixa que nos é apresentada por duas vezes onde lê-se: “A PRAÇA É DO POVO, E O CÉU É DO CONDOR” que, por “extrema” coincidência foi uma das frases apresentadas pelos estudantes de Brasília em sua passeata quando do trote anual dos calouros.

Por tudo isto considero o presente filme altamente subversivo, pois entre outras coisas, os mesmos chavões usados em outros filmes como “os fuzis” são usados nesta película, tais como: fome do povo, luta pela posse da terra, influência da Igreja no Estado, o povo a pegar em armas para seus bens e para ter um governo decente, etc são apresentados sempre, como um metódico conta gotas.<sup>469</sup>

Diante do exposto, o voto de Oliveira é pela não liberação do filme e recomenda sua apreciação pela chefia do SCDP buscando um pronunciamento definitivo, de modo a preservar os interesses nacionais que, em sua opinião, serão feridos em caso de liberação.

Requer, para construir a análise deste parecer segundo nossos critérios já definidos, constatar que há relação entre as questões estéticas propostas pela historiografia para o cinema brasileiro moderno e a interpretação da censora quando esta afirma que o cineasta constrói o enredo de maneira deliberadamente confusa para criar uma obra subversiva. Aqui a estética está

<sup>468</sup> BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (*Terra em Transe*). Parecer Jacira de Oliveira. 18/04/1967. Acervo Pessoal.

<sup>469</sup> Idem.

umbilicalmente relacionada ao teor político da obra, ainda que a autora demonstre desconhecimento sobre as temáticas do cinema moderno, Cinema Novo ou cinema de vanguarda. Para Oliveira, há algo na imagem que a desconcerta e a incomoda e ela prontamente justifica estes sentimentos por causa de enredo confuso (argumento estético) e subversivo (argumento político).

É importante também atentar especialmente para o sentido que a autora dá a palavra ‘extrema’ em seu texto. O sentido é o mesmo atribuído por Veloso no primeiro parecer analisado, ou seja, de classificar como extremista em sentido negativo qualquer resquício de esquerda radical. No entanto, no parecer de Oliveira, o uso da palavra é mais sofisticado porque relaciona o filme diretamente com manifestações públicas de estudantes universitários que a autora, aparentemente, classifica como genericamente esquerdistas. Por ter tocado numa perspectiva hermenêutica, a autora demonstra seu antagonismo não só em relação a *Terra em Transe*, mas ao Cinema Novo (embora não cite o movimento, mas cita *Os Fuzis* de Ruy Guerra) relatando outras palavras e expressões pertencentes ao campo semântico de filmes cinemanovistas que considera sinônimos de filmes subversivos. Isto é evidência de que Oliveira já estava alerta para o tipo de filme que poderia chegar em suas mãos, como uma espécie de marcadores da esquerda, ou do extremismo, ou de subversivos.

Tudo isso demonstra que o antagonismo de Oliveira é o mais complexo e completo se compararmos com os outros censores. Oliveira não demonstra que sua indisposição está restrita às questões políticas e históricas do filme, mas, somadas a elas, existem insatisfações relacionadas à elementos estéticos e cinematográficos por identificar uma espécie de *linhagem* artística e política a qual *Terra em Transe* pertence e, possivelmente, por esta soma de antagonismos, a autora considera o filme um risco aos interesses nacionais e, por consequência, uma obra que poderia insuflar a sociedade contra o Governo Militar.

Outros dois censores escreveram pareceres sobre o filme, todavia não foi possível conseguir acesso. Ainda assim, numa comunicação entre o SCDP e a Polícia Federal de maio de 1970 consta um relatório da situação censória de vários filmes, entre eles *Terra em Transe*. Consta em tal Relatório que a 11 de abril de 1967 o censor Constâncio Montebello opinou pela interdição pelo caráter político subversivo do referido filme e Manoel Felipe de Souza Neto optou pela não liberação e sugeriu que o filme fosse visto pela chefia do SCDP, um posicionamento semelhante ao de Silvio Roncador.<sup>470</sup> Souza Neto também emitiu parecer sobre

---

<sup>470</sup> BRASIL, Ministério da Justiça, Departamento da Polícia Federal. Relatório de Situação Censória. Brasília. 04/05/1970. Acervo Pessoal.

*Deus e o Diabo*, porém com um desfecho diferente opinando pela liberação do filme para maiores de 18 anos e o liberando para livre exportação.

Eis que surge a presença de Romero Lago, o então chefe do SCDP em 1967 que, amparado pelos pareceres e acompanhado o Relatório da Situação Censória, decide proibir, a 19 de abril, o filme em todo território nacional

Considerando o voto da maioria absoluta dos censores federais que examinaram o filme nacional “Terra em Transe”.

Considerando o modo irreverente que é retratada a relação da Igreja com o Estado.

Considerando conter a mesma mensagem ideológica contrária aos padrões de valores culturais coletivamente aceitos no país.

Considerando ser a tônica do filme a prática da violência como fórmula da solução dos problemas sociais

Considerando a sequência de libertinagem e práticas lésbicas inseridas no filme.

Considerando que o mesmo infringe várias alíneas do Art. [ilegível] do Decreto nº 20.493, de 24 de janeiro de 1946.

#### RESOLVE

Proibir a exibição de todo território nacional, do filme de Glauber Rocha, “TERRA EM TRANSE”<sup>471</sup>

Ficou explícito que majoritariamente, mediante os pareceres o antagonismo a *Terra em Transe* por parte da censura é de ordem política, moral e estética, como seria previsível diante daquele contexto histórico. A exceção ficou apenas para José Vieira Madeira que constrói uma espécie de dissonância estética e moral, porém se esquivando de uma apreciação individual. Em se tratando do prazer e do efeito estético em si, os níveis de incômodo, insatisfação e indisposição perante o filme são explicativos. É possível até questionar se a maioria dos censores conseguiram assimilar o filme sob aspectos do reconhecimento perceptível e cognoscível, o que entende como *aisthesis* em Jauss. Os textos com pouca análise fílmica e as queixas de enredo confuso ou mal estruturados são reveladores dessa proposição. Madeira talvez seja novamente exceção não pelo seu parecer sobre *Terra em Transe*, que também não contém análise fílmica, mas pelo que disse sobre *Deus e o Diabo* contendo tal abordagem e gerando o efeito estético em nível de *aisthesis* no censor. Em se tratando da *poesis* no sentido, como diz Jauss, de *sentir-se em casa no mundo* ou, em outras palavras, a pura identificação contribuindo numa construção mental do espectador também não é favorável. Em termos de *Katharsis*, evidentemente não há transformação das convicções do espectador, todavia os censores reconhecem uma função social no filme, porém nociva a ponto de poder interdita-lo. É possível que Jauss não tivesse delimitado os conceitos do prazer estético dessa forma, mas o que se pode inferir da recepção da censura a *Terra em Transe* é uma *katharsis* construída de

---

<sup>471</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Portaria Nº 16/67 – SCDP. Brasília. 19/04/1967.

maneira *parcial* em que a função social contrária da que estimava o autor da obra de arte em questão.

Outro aspecto que fica patente com a censura de maneira mais explícita com *Terra em Transe* é que, geralmente, os censores se comportam como defensores não do Estado democrático, como alegava o discurso oficial ditatorial, mas sim do Governo Federal sob o comando de ditadores. Não há qualquer independência ou liberdade de pensamento, do contrário não haveria tanta preocupação em defender o regime ou justificar as coisas boas da *Revolução* ante as críticas mirabolantes de Glauber Rocha. A impressão que fica é que os censores, mesmo que concordassem com os caminhos políticos tomados desde 1964, assistiram ao filme mais temendo do que o Governo poderia pensar sobre eles caso o filme fosse liberado do que pela fruição estética que a arte proporciona. No limite, a censura promovida pelo SCDP não se preocupava com o que a sociedade brasileira deveria ou não ter contato quando se pensa de produtos artísticos, mas sim sobre o que agradava ou não ao próprio Governo e, *Terra em Transe* e *O Desafio* que o digam, foram vítimas da insegurança ontológica de qualquer ditadura.

Realizado um trabalho da recepção dissonante/antagonista baseada na censura, resta sabermos como a crítica especializada desse mesmo perfil lida com o filme. Há elementos apontados pelos censores que ressoam, *por coincidência*, na crítica? Para além, qual o impacto dos elementos modernos do cinema em *Terra em Transe* em tal recepção? Disso emanam uma série de questões de ordem político-ideológicas, cinematográficas e estéticas via linguagem fílmica. É importante também a atenção aos argumentos comparativos, caso existam, entre *Deus e o Diabo* e *Terra em Transe* e quais os parâmetros utilizados. Por fim, cabe também analisar o quanto houve de mobilização de consonância para uma dissonância ou mesmo antagonismo de um filme ao outro, lembrando que a proposta de Glauber foi realmente ser provocativo inclusive com alguns de seus pares ideológicos.

### **Sub dissonância crítica?**

A construção da relação entre recepção da censura e da crítica especializada engajadas na dissonância ou o antagonismo a Glauber permitem uma continuidade cronológica interessante. Como vimos, a Decisão de Romero Lago saiu a 19 de abril. Ato contínuo, no dia seguinte José Carlos Oliveira publicou um texto sobre a decisão do SCDP em sua coluna sobre cinema no Jornal do Brasil. Informo ao leitor que isto é comum dentre os críticos que não se satisfizeram com *Terra em Transe*; publicam um texto sobre a censura e uma crítica quando o filme finalmente foi liberado e faremos a análise sempre que for identificada essa abordagem dupla pelos críticos, isto é; da censura e do filme em si.



A reação de Oliveira à interdição do filme é, para dizer o mínimo, surpreendente. Sua publicação de título *Lago em Transe* está plenamente preenchida de deboche, ironia e ridicularização do chefe do SCDP e do próprio órgão. Possivelmente Oliveira possuiu acesso ao documento da decisão ou ficou sabendo em detalhes dos argumentos do SCDP para inviabilizar a exibição da obra. Digo isso porque seu texto se inicia afirmando que o filme, na opinião da Censura, possuía subversão e propaganda subliminar marxista.<sup>472</sup> Na decisão em si não há alusão à propaganda subliminar, porém existe a negativa disso no processo de censura no SCDP em que a Mapa Filmes (produtora de *Terra em Transe*) entra com o recurso da decisão de interdição.<sup>473</sup> Ainda que o recurso tenha sido protocolado quatro dias depois, provavelmente Oliveira teve contato com a Mapa, talvez até com Glauber ou com pessoas da produção do filme e soube o que se passava internamente no processo.

A partir da ideia de que há subversão e propaganda subliminar marxista no filme que Oliveira monta um texto demolidor ao SCDP atingindo frontalmente a figura de Romero Lago. O autor provoca os leitores perguntando se eles sabem o que é uma mensagem subliminar e em seguida exemplifica relatando sarcasticamente que é como se houvesse a mensagem ‘beba Coca-Cola’ sobrepondo uma paisagem de modo que, após a exibição do quadro, todos iriam ao botequim mais próximo em busca da bebida.<sup>474</sup> No caso de *Terra em Transe*, bastava que o espectador o assistisse para em seguida pegar em armas e tornar-se guerrilheiro.

O crítico segue esse procedimento para afirmar mais uma série de ironias dirigidas à Censura; Glauber Rocha, mesmo com apenas 28 anos, foi visto ainda menino ao lado de Fidel Castro em sua entrada triunfante em Havana, além de Glauber ser citado na dedicatória do Livro Vermelho de Mao Tse-Tung como grande inspiração para a Revolução Cultural, o verdadeiro José Lewgoy foi raptado em 1958 na Tchecoslováquia e o trocaram por um sócia corrompido pela ideologia marxista, as vivências de Danuza Leão em colunas sociais são mero disfarce uma vez que a atriz, na verdade, financia grupos subversivos e prefere usar minissaias vermelhas por conta de sua inclinação política.<sup>475</sup> Constrói mais algumas narrativas debochadas e finaliza seu texto com um ataque poderoso a Romero Lago;

O único brasileiro que viu o filme de Glauber Rocha é confessadamente o Sr. Romero Lago, chefe da Censura Federal. Ele próprio anunciou que o filme contém “propaganda subliminar do marxismo”. Portanto, o Sr. Romero Lago se acha contaminado por essa propaganda. Constitui um perigo sua permanência na chefia de

<sup>472</sup> OLIVEIRA, José Carlos. **Lago em Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 20/04/1967. Caderno B. p. 3. Disponível para consulta na Hemeroteca Digital pertencente à Biblioteca Nacional sob a edição B00011 do referido periódico.

<sup>473</sup> BRASIL, Ministério da Justiça. Departamento Federal de Segurança Pública. Recurso à Decisão do SCDP presente na Portaria 16/1967. Dario Correa (advogado). Brasília. 24/04/1967.

<sup>474</sup> OLIVEIRA, José Carlos. **Lago em Transe**. Op Cit.

<sup>475</sup> Idem.

tão importante repartição. Tiremos o Lago da Censura para jogá-lo, se possível, no Lago de Brasília!

Oliveira, com esse peculiar estilo narrativo, demonstra o quão, na sua opinião, era ridícula a justificativa da Censura para não liberar o filme de modo que, se é para utilizar o argumento da subversão via propaganda subliminar marxista até as últimas consequências, ele verifica os aspectos risíveis de tal justificativa. Mais do que ridicularizar o SCDP e seu chefe, o autor também evidencia que não tolera uma decisão vertical da interdição de um filme por uma censura prévia. Mesmo que ao fim e ao cabo o filme venha a lhe a agradar, o ato de impedir sua exibição por motivos políticos e ideológicos não pode ser aceitável. Ademais, toda polêmica e repercussão em volta da censura a *Terra em Transe* provoca mais furor e expectativa sobre a obra e este texto é também uma confirmação disso.

Após a liberação do filme, Oliveira enfim publica sua crítica, a 10 de maio, no JB com o título *Eu em Transe*.<sup>476</sup> Pela sua crítica dissonante publicada de *Deus e o Diabo* que trabalhamos no capítulo anterior em que se falou de dimensões lésbicas do filme e pelo texto sobre a censura que acabamos de analisar, percebe-se que o estilo de escrita de Oliveira não é nada usual. Tal característica permanece com *Terra em Transe* e, de forma inovadora, o crítico começa sua coluna simulando um diálogo com uma mulher jovem (talvez fictícia) chamada Gildinha Saraiva. A mulher liga para ele e pergunta o que achou do filme, quando a resposta é negativa, é prontamente chamado de velho reaçã. Novamente a moça pergunta o que irá acontecer referindo-se a crítica e Oliveira afirma, no diálogo simulado, que irá fazer o que compete a ele; escrever que não gostou e o diálogo é encerrado com a moça desligando abruptamente o telefone.<sup>477</sup>

De início, o crítico demonstra uma rejeição pelo que afirma ser no filme a materialização do caos generalizado e um desperdício de dinheiro e de talento.<sup>478</sup> Tal declaração possui valor triplo; o caos no modo de fazer o filme, no enredo e construção de personagens e na própria interpretação da realidade brasileira uma vez que Oliveira considera emocionante num bom sentido a expansão de Brasil para América Latina que Glauber fez em *Terra em Transe*, mas ao mesmo tempo que a revolta do cineasta contra as limitações impostas pelo contexto histórico é fruto de um romantismo impaciente que busca na generosidade revolucionária um doce delírio só aplicável em *Eldorado*.

---

<sup>476</sup> OLIVEIRA, José Carlos. **Eu em Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 10/05/1967. Caderno 02 s/p. Disponível para consulta na Hemeroteca Digital pertencente à Biblioteca Nacional sob a edição B00028 do referido periódico.

<sup>477</sup> Idem.

<sup>478</sup> Idem.

Eis a explicação do porquê Oliveira pode ser considerado um dissonante ao filme, mas não exatamente um antagonista. O fato é que o autor reconhece, assim como Glauber, que a realidade brasileira (golpe, ditadura, opressão) é ruim, limitante. Reconhece também o talento do cineasta, porém seu filme foi um desperdício de dinheiro não porque foi realizado por Glauber, mas porque este teria capacidade de realizar algo muito melhor. A constatação, pelo crítico, de que *Terra em Transe* é um caos generalizado revela também uma intolerância aos elementos de renovação da linguagem que Glauber experimenta na obra.

A dissonância de Oliveira é basicamente de ordem artística; estética, narrativa e de intencionalidade do cineasta e não necessariamente por ser um filme que faz uma crítica sociopolítica feroz ou mesmo em seu engajamento político. Oliveira já tinha demonstrado não ser amigável ao regime ditatorial pelo que publicou sobre o SCDP. É possível que ele se considera um velho homem de esquerda – talvez por isso o diálogo com a jovem militante que o chama de reça por não ter gostado do filme – e acredita que saída armada é uma emoção utópica da juventude. Essa percepção, como veremos mais adiante, não é tão diferente da Fernando Gabeira, jovem militante à época.

Ainda sobre o filme, há uma comparação com *Deus e o Diabo* o colocando como superior, uma vez que ali havia algo do Brasil extraído de Euclides da Cunha, já o seu sucessor é um filme brasileiro sem Brasil, “é um inferno produzido no laboratório por um cientista louco”.<sup>479</sup> A compreensão que o autor faz de uma autodestruição generalizada presente na narrativa da obra coloca um paralelo escatológico com o real que o incomoda bastante. Portanto, a dissonância transparecida no texto baseia-se nos aspectos cinematográficos de *Terra em Transe* e nas direções político-ideológicas que Glauber propõe, mas não necessariamente em relação à ideologia de esquerda em si. O que é muito diferente, em nível de comparação, com a percepção política dos censores em relação ao filme ou de uma crítica mais frontalmente divergente da obra.

Como já explicitado, há uma certa semelhança na dissonância estabelecida por Oliveira e Fernando Gabeira. Não foi possível localizar nenhum registro de crítica fílmica publicada pelo jornalista em algum veículo impresso, entretanto, ele é participante do já citado debate realizado no MIS ocupando o lugar de um militante de esquerda que não gostou do filme. Em síntese, Gabeira achou a fita radical e apelativa demais a autodestruição e a um certo heroísmo revolucionário utópico, uma percepção que dialoga com a de Oliveira.

---

<sup>479</sup> Idem.

A fala do jornalista é uma reação contrária direta ao comentário de Maurício Gomes Leite que elogia o filme. Na percepção de Leite, trata-se de um filme que toca uma verdade desagradável de uma maneira também desagradável de modo que assim Leite reconhece que, do ponto de vista da linguagem atrelada à *maneira* de filmar, Glauber realmente quis chocar a audiência, sobretudo os cinéfilos de esquerda. O desagradável aludido refere-se no sentido de *Terra em Transe* ser um filme que, na opinião de Leite, fere as ideias prontas (ou seja, aquele esquematismo da esquerda vigente em alguns de seus estratos) e oferece uma intensa interrogação.

Gabeira sente-se consideravelmente incomodado e o outrora citado conteúdo extra do DVD duplo enfatiza sua fala como resposta a Leite afirmando que o filme não oferece nenhuma interrogação. Paulo Martins, na verdade, é apenas um protótipo de super-herói que sucumbe às suas próprias teorias reacionárias. O autor entende que o reacionarismo da personagem está relacionada à sua compreensão de povo de modo que Gabeira não assimila *a morte como fé, não como temor* que Paulo deseja a um povo que não almeja à consciência revolucionária. Sendo assim, o filme adota uma tese errônea.

A dissonância político-ideológica parcial de Gabeira materializa-se quando ele decide tomar o partido de Sara enfatizando sua emblemática frase que *a culpa não é do povo*. A personagem tem a capacidade de colocar a narrativa de pés no chão, sem as aspirações sobre-humanas de Paulo e nem sua busca pela perfeição. Neste sentido, a ligação que Glauber faz entre política, poesia e transcendência afeta o autor de maneira negativa na sua apreciação do filme. Ainda que não haja uma análise estética ou das estruturas internas, Gabeira demonstra que a alternativa de cinema moderno – principalmente quando vincula poesia e política num mesmo arco narrativo – escolhida por Glauber não o agrada, sobretudo porque isto também vincula-se à tese sociopolítica do filme.

Curiosamente, após as falas, o próprio Gabeira concede uma entrevista aos produtores do conteúdo extra do DVD e contextualiza as divergências da esquerda no combate à Ditadura, a saber; entre a organização política e a organização armada. Como Glauber sinaliza sua opção pela luta armada e o jornalista ainda não se posicionava dessa maneira, há o choque que provoca a discordância com Glauber não em sua ideologia, mas nos procedimentos políticos e estratégicos para colocá-la em prática. Pouco tempo depois do filme, o próprio Gabeira optaria pela organização armada e sua fala na entrevista transparece como justificativa de suas opiniões quando do debate. Ou seja, ele estava errado, é o que dá a entender a lógica da entrevista, ao discordar de Glauber.

O que vimos até aqui se trata de tons semelhantes de dissonância a *Terra em Transe*. Oliveira e Gabeira não demonstram profunda indisposição ao filme e muito menos a Glauber, mas divergem de pontos centrais referentes às dimensões estético-políticas da referida obra. A partir de agora mergulharemos em recepções negativas da crítica que ultrapassam o escopo da dissonância chegando a construir um antagonismo ao filme e ao cineasta. Desse modo, os parâmetros analíticos de interpretação das fontes que se baseiam nas questões do cinema moderno e o que elas emanam estarão mais candentes, o que significa dizer que alcançaremos o ápice da indisposição a Glauber nos anos 1960.

O primeiro crítico a ser trabalhado agora é Salvyano Cavalcanti de Paiva e a justificativa para que ele apareça no trabalho com mais detalhes neste momento ancora-se no próprio Glauber quando escreve sua *Ópera Atonal*<sup>480</sup> demolidora da crítica que supostamente o persegue. E o líder *hospício carioca* formador de críticos persecutórios é Salvyano Cavalcanti de Paiva. Sua fala dá a entender que o referido crítico é o mais antagônico a si dentre todos. Cabe-nos aferir a validade desta elucubração. A liderança de Paiva também se sustenta no discurso de Glauber pelo fato do crítico ser o mais velho de uma geração anterior a do cineasta de críticos da qual fazem partes alguns de seus amigos como Viany e alguns adversários como Moniz Vianna. Ademais, as relações entre Paiva e Glauber já não eram boas desde a época da *Revisão Crítica* em que o autor afirma em tom negativo que crítico foi o inventor do termo *Nordestern* ao analisar o filme *O Cangaceiro* de Lima Barreto. Ainda que não tenha sido possível encontrar a crítica (se é que ela existe) de *Deus e o Diabo*, sabemos pela seção Conselho de Cinema do Correio da Manhã que Paiva atribuiu a pior avaliação possível. (bola preta).

Assim como José Carlos Oliveira, Paiva destina um texto para comentar sobre a censura ao filme. Está longe de ser um texto tão ácido como o de seu colega, todavia estabelece um posicionamento ofensivo contra o expediente censório. Trata-se de apenas um parágrafo, mas muito incisivo, publicado no jornal Correio da Manhã a 23 de abril daquele ano. Em linhas gerais, é uma publicação que se propõe a falar de notícias sobre o cinema, um informativo.

Neste sentido, Paiva é fatal ao declarar que o país está estarecido diante da violência que a Censura Federal faz ao interditar o filme de Glauber Rocha alegando violências constitucionais.<sup>481</sup> O crítico investe ainda mais contra o Estado e demonstra ter algum

---

<sup>480</sup> É o texto referenciado no início do primeiro capítulo desta tese.

<sup>481</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **Cinema** (SCP). In Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 23/04/1967. 5º Caderno. p. 03. Disponível para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional sob a edição 22714 do referido periódico.

conhecimento sobre os funcionamentos do SCDP quando, se referindo aos pareceristas, diz que só se pode esperar arbitrariedades como essas quando boiadeiros julgam obras de arte.<sup>482</sup>

Evidentemente que ele atribui incapacidade técnica e intelectual à Censura por ter barrado o filme por motivações político-ideológicas. É possível se dar o benefício da dúvida e ponderar que os pareceristas do SCDP poderiam possuir algum conhecimento cinematográfico ainda que precário. No entanto, como pudemos perceber na seção anterior, com o endurecimento do regime, os pareceristas evitavam se comprometerem com os militares em comando de órgãos federais. De todo modo, Paiva acreditava convictamente que quem realmente decidia o destino do filme não tinha conhecimento nenhum sobre cinema e estava inviabilizando exposições provocando uma reação em cascata extremamente prejudicial para muitos envolvidos com produções cinematográficas. Possivelmente, a despeito de não se dar com Glauber desde sempre, Salvyano Paiva se sentia afrontado no exercício de sua profissão quando se deparava com tais questões. Consequentemente, seu compromisso com o cinema ultrapassava desavenças pessoais e mesmo questões ideológicas, artísticas e políticas. Só assim é possível, para crítico, aparentemente, defender Glauber, sendo contra o autoritarismo censório.

Analisar uma crítica de Paiva sobre *Terra em Transe* é um exercício complexo e ousado. O destaque e os adjetivos se justificam pelo motivo de que a crítica, em si, não existe. Explico; não foi encontrado no acervo do Correio da Manhã uma coluna crítica que se dedicava especificamente ao referido filme, entretanto, o crítico expõe sua interpretação e apreciação do filme quando o compara com *A Opinião Pública* (1967) de Arnaldo Jabor em sua crítica dedicada a este último. O filme de Jabor caracteriza-se como um documentário problematizando a classe média em aspectos políticos, culturais, econômicos, identitários etc..

A crítica publicada a 25 de maio de 1967 é extremamente positiva ao filme de Jabor. A primeira frase já revela que Paiva defende que *A Opinião Pública* é o filme mais importante produzido no Brasil desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.<sup>483</sup> Por si só, tal alegação é surpreendente. Não por gostar do documentário de Jabor, mas classificar de tal forma o filme de Glauber, sendo que o próprio Paiva atribuiu-lhe a pior avaliação possível à época de seu lançamento. Não temos como saber o porquê dessa mudança de opinião sem acesso a sua crítica, mas é possível constatar que, mesmo que tenha revisto sua opinião original, seus

---

<sup>482</sup> Idem.

<sup>483</sup> PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **A Opinião Pública**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã.. 25/05/1967. Disponível para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional sob a edição 22714 do referido periódico.

comentários sobre *Terra em Transe* demonstram que ele passou, na melhor das hipóteses, da consonância ao antagonismo, ao invés de sempre se manter antagonico. Dito isto, é possível também que a alegada importância dada a *Deus e o Diabo* não seja decorrente de um juízo de valor estético e político do crítico, mas por conta das repercussões que o filme gerou, muito mais visíveis três anos depois de seu lançamento.

Os comentários sobre *Terra em Transe* surgem a partir dos elogios tecidos a *Opinião Pública*. Em síntese, Paiva acredita que o tom realista do documentário e abordagem irônica e provocativa utilizada por Jabor constroem um discurso crítico competente sobre a classe média que deixa muitos de seus integrantes incomodados diante da perspicácia do cineasta.

Já *Terra em Transe*, por exemplo, que segundo seus falsos exegetas mais empenhados pretendia ser ao mesmo tempo um painel e uma janela dessa perplexidade nacional [o incômodo da classe média diante da sagacidade do filme de Jabor], é também vaiado e repudiado, mas o motivo é mais simples: **o povo não o entende. A confusão do conteúdo alinha à confusão da forma – um rebuscamento rococó esteticamente ultrapassado e socialmente inútil – produz uma fratura irremediável na comunicação com a plateia.**<sup>484</sup>

Ele continua o ataque ao filme atribuindo o desinteresse do público nas salas de exibição a esses problemas de forma e conteúdo. Afirma também que, cansados, os espectadores não apreendem nenhuma *mensagem subliminar* que só os mentecaptos da censura puderam perceber e, para finalizar, anuncia que *Terra em Transe* poderia ser um filme histórico, mas acabou sendo mesmo um filme histérico.<sup>485</sup>

Os antagonismos são explícitos; primeiramente ao que tange aos aspectos do cinema moderno especificamente associados a *Terra em Transe*. Paiva demonstra não ser avesso ao cinema de vanguarda, com renovações e inovações da linguagem numa proposta autoral abarcando temáticas de modo engajado. Se assim o fosse, não escreveria o que escreveu sobre *Deus e o Diabo* e *A Opinião Pública*, que se encaixam em todos esses aspectos. A irritação do autor situa-se na forma como Glauber aplica isso em *Terra em Transe*. Não há também nenhuma condescendência a Glauber na tese sociopolítica levantada quando o autor entende que o conteúdo do filme é socialmente inútil. Em linhas gerais, há um antagonismo em todas as vertentes possíveis; estéticas, narrativas, políticas e cinematográficas. Na visão de Paiva, o cinema moderno para tal filme, é contraproducente à própria arte cinematográfica.

Diante do exposto, há possibilidade de compreender dois elementos; o primeiro é que Glauber, ao colocar Paiva na ponta de lança de sua *Ópera Atonal*, que é um texto que ele escreve reativamente à má recepção de seu terceiro longa-metragem, não faz jus ao seu principal

---

<sup>484</sup> Idem. Grifo meu.

<sup>485</sup> Idem.

antagonista que, como veremos em breve, é Ely Azeredo. O segundo elemento consiste na frustração, e isto se associa às questões do prazer estético, de Paiva ao se deparar com *Terra em Transe*, filme com tanta expectativa por ele criada, sobretudo por ser o sucessor de *Deus e o Diabo* e ainda precisou lutar pelo filme contra a Censura. Ao fim de tudo, a realidade é que um dos críticos mais importantes e influentes daquele período rechaça completamente o filme, não se dá nem mesmo ao trabalho de escrever uma coluna sobre tal. A crítica surge de maneira irremediável por conta da crítica do filme de Jabor, publicada provavelmente poucos dias depois de Paiva assistir a *Terra em Transe*.

A penúltima crítica a ser criteriosamente abordada é a de Antonio Moniz Vianna, como se sabe, um dos críticos mais indispostos a Glauber. Em *Deus e o Diabo* não se estabeleceu um antagonismo incisivo ao cineasta, há uma dissonância consolidada, mas não é o que ocorre em relação ao filme sucessor. Sua publicação ocorre a 11 de maio de 1967 no Correio da Manhã e, se fôssemos definir em uma palavra, seria ‘devastadora’. Vejamos como ela se inicia;

**Terra em Transe é obra-prima de indisciplina narrativa, o clímax da antitécnica – é o caos, ou só um disparate.** Surpreende esse passo a passo ou esse salto de Glauber Rocha, e essa surpresa confunde e acima de tudo desola, sendo quem a provoca o mesmo diretor que Deus e Diabo na Terra do Sol elevara o nível de um ainda incompleto, mas já poderoso cineasta. Agora, a regressão desconcertante: a terceira fita de Glauber Rocha ultrapassa, em marcha ré irrefreável, a linha em que estacionara em Barravento.<sup>486</sup>

O tom do texto não muda sobre os aspectos estruturais, só fica mais desfavorável a Glauber. Moniz Vianna considera que classificar o filme como hermético, como é possível ver em vários comentários da época, é uma espécie de eufemismo. O crítico é peremptório em sentenciar que o filme não é nada hermético, mas sim ininteligível e que o que se pode extrair como vestígios de discernimento das influências que foram absorvidas pelo diretor.<sup>487</sup> Há também o encandeamento de momentos do filme que, de acordo com AMV, há um influência de vários diretores e ele identifica a cena propositadamente repetida da entrada de Glauber Rocha na redação do Jornal que Paulo trabalha como uma *godardice*, aponta também algumas inserções da complexidade comum ao Fellini de *8 e 1/2*, ao Welles de *Cidadão Kane* e a Buñuel em linhas mais gerais.<sup>488</sup> No entanto, Moniz Vianna transparece no texto que tais preciosismos de Glauber são apenas para chamar atenção dos iniciados na cinefilia conotando que *Terra em Transe* não passa de uma imitação caótica dessas dimensões.

---

<sup>486</sup> VIANNA, Antonio Moniz. **Terra em Transe**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 11/05/1967. 2º Caderno. p. 03. Disponível para consulta no acervo da Hemeroteca Nacional da Biblioteca Nacional sob a edição 22728 do referido periódico. Grifo meu.

<sup>487</sup> Idem.

<sup>488</sup> Idem.



Monta-se assim, quando se trata de AMV, o máximo do antagonismo estético a Glauber, sobretudo ao que tange o cinema moderno. Certo que o crítico nunca demonstrou grandes entusiasmos com o dito cinema moderno de vanguarda consagrado pela historiografia e o exemplo é que ele não era alguém que celebrava a *Nouvelle Vague*. No caso de *Terra em Transe*, o golpe em Glauber é triplo; histórico do cineasta, estético e de influências. Histórico porque há uma comparação com *Deus e o Diabo* e mesmo *Barravento*. Lembremos que Moniz Vianna considerou *Deus e o Diabo* o melhor filme brasileiro depois de *O Cangaceiro*, o que para o crítico era algo que enaltecia o filme, mas para o cineasta, por todas as questões que problematizamos, era um desastre. Quando *Terra em Transe* não é notado como uma *evolução* de um cineasta que já era considerado poderoso por um crítico não tão amigável, significa que a frustração ante o filme é tamanha e essa foi a comparação mais hostil com a filmografia antecessora de Glauber encontrada entre os críticos dissonantes ou antagonismos.

Sobre as intencionalidades e engajamentos políticos, a opinião de Moniz Vianna é *sui generis* porque é dotada de negacionismo. O autor diz não enxergar nada no filme nenhum paralelo do enredo com a realidade brasileira e não enxerga nenhuma situação específica relacionada nem ao Brasil nem à América Latina, identifica apenas a relação de Porfirio Díaz com a história mexicana, mas salienta que mesmo assim a pronúncia não está correta (no filme as personagens se referem como *Diáz*). O autor continua; não constata nenhuma audácia ou provocação histórico-social efetiva, e admite ironicamente que ou os censores são mais inteligentes que todos por conseguirem identificar e compreender os elementos subversivos do filme ou cometeram um ato arbitrário para com o filme, ou ainda, infere que a interdição foi proposital para gerar propaganda.<sup>489</sup>

É de se reconhecer que a passagem da crítica que versa sobre os aspectos do conteúdo sociopolítico presentes no filme são surpreendentes. Moniz Vianna simplesmente despreza com arrogância o que gerou um imenso alvoroço na comunidade cinematográfica brasileira. Mesmos os censores, com evidente limitação interpretativa, enfatizaram os aspectos do filme que o autor desconsidera como válido. AMV demonstra em seu texto todo seu conhecimento cinematográfico fazendo questão de destacar elementos metalinguísticos para depois depreciar os temas cruciais da obra. Considerando que tal procedimento fora deliberado, se torna ainda mais incisivo seu antagonismo a Glauber em todos os sentidos, mais intenso do que em *Deus e o Diabo* porque, até então, Moniz Vianna demonstrava uma certa indisposição ao cineasta, mas não aos seus filmes, em *Terra em Transe* esta lacuna é superada.

---

<sup>489</sup> Idem.

Como que para não escrever um texto inteiramente negativo, o crítico dedica o último parágrafo para falar do único aspecto positivo; as atuações, destacando Lewgoy, Glauce Rocha e Paulo Gracindo. No limite, a crítica de AMV é o exemplo de um texto que envelheceu mal, não porque não coaduna com as matrizes interpretativas consolidadas pela historiografia, se assim fosse toda crítica dissonante ou antagonista envelheceria mal, mas sim pelo negacionismo evidente do teor político incisivo presente no filme, que é constatável por todos os seus pares. Ou seja, no afã de apontar as lacunas narrativas diante de uma estética fraca em *Terra em Transe*, o crítico acabou tornando lacunar o seu próprio texto.

O último crítico a ser detalhadamente analisado nesse trabalho é Ely Azeredo. Ficou para o final porque é o que guarda mais informações, problematizações e, de longe, o que estabelece o maior antagonismo nos anos 1960 a Glauber Rocha. É necessário também que se realize uma digressão em se tratando de Azeredo interpretando *Terra em Transe*, refiro-me às discordâncias acaloradas entre o crítico e os cineastas cinemanovistas quando do processo de criação e atuação do Instituto Nacional de Cinema (INC), um órgão estatal criado para regular a cinematografia brasileira. Na conjuntura do filme em questão, o INC servia aos interesses do Governo Militar e Azeredo estava envolvido formalmente com o Instituto.

Seguindo o raciocínio de Simis, entendo que a melhor compreensão que se possa fazer do INC é o enxergando nos mencionados três momentos de atuação; primeiramente entendendo as pressões no Senado Federal para que ele seja criado na segunda metade dos anos 1950, os projetos sob as rédeas do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE) no início dos anos 1960 e o INC finalmente instalado pelos militares entre 1966 e 1969. Conflitos e divergência de interesses naturalmente aconteceram ao longo de todo esse período, mas as que envolvem diretamente Glauber Rocha, críticos de cinema e mais um punhado de atores relevantes no campo cinematográfico brasileiro só acontecerão a partir de 1966.

Entre 1964 e 1966 há edições de alguns decretos que, de alguma maneira, favorecem o cinema nacional como Decreto 4.622 de maio de 1965 que isenta tributação por três anos sobre materiais de laboratórios para fábricas de filmes virgens e o Decreto nº 56.499 de dezembro de 1965 que amplia a obrigatoriedade de exibição compulsória de filmes nacionais para todas as salas de exibição de grandes cidades do Brasil, mesmo que o filme já tivesse sido exibido em outro cinema do mesmo lugar. Em 1966 o Ministério da Indústria e Comércio (MIC) envia ao Congresso o projeto de criação do INC subordinado ao MEC com diferenças substanciais daquele que seria o do Geicine, pois neste havia a universalização da censura em âmbito federal sendo composto por secretaria executiva e um Conselho Deliberativo constituído exclusivamente por representantes de órgãos de governo entre os quais a presença obrigatória

de um membro do Conselho de Segurança Nacional.<sup>490</sup> Tais exigências já significam a intervenção do Estado em todas as frentes do cinema brasileiro, reflexo do autoritarismo ditatorial implantado em 1964.

O INC em processo de instalação, dessa forma, provoca um conflito ético e com os interesses cinematográficos do Cinema Novo. Mais uma vez, demonstrando seu espírito combativo de cinemanovista, Glauber e Nelson Pereira dos Santos escrevem um manifesto reativo à criação do INC nos moldes apresentados e José Ortiz Ramos evidencia.

No Rio, um manifesto liderado por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos (“o projeto hoje conserva, no fundamental, as características de uma autarquia estadonovista”. O Instituto é “autarquia fascistóide”, paternalista, polariza as fontes de recurso para a produção cinematográfica, “temo que o cinema brasileiro, após a criação do Instituto, deixará de ser livre e leve, fluente e realista, para se transformar em oneroso pedinte, subvencionado por burocratas”).<sup>491</sup>

O manifesto conseguiu adesão de nomes como dos colegas cineastas (basicamente todo o pessoal do Rio de Janeiro) Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman e de produtores como Hebert Richers.

A oposição e a crítica feita pelos cinemanovistas ao INC não se tratava *apenas* da intervenção de um Estado autoritário gerando um embate político e ideológico com seus opositores. Um Instituto intervindo em todas as etapas do chamado *processo do cinema* criado logo após uma virada golpista reacionária, autoritária e que em 1966 já se mostrava uma pedra no sapato do cinemanovismo em termos práticos (basta lembrarmos do que aconteceu com *O Desafio* e a censura do Estado) definitivamente não era do interesse do Cinema Novo.

É neste contexto turbulento que o crítico Ely Azeredo adquire proeminência na defesa INC frente aos ataques do cinemanovistas, especificamente em relação à carta-manifesto supracitada. Note-se que Azeredo jamais faria parte do Conselho Deliberativo (que era restrito a agentes públicos) do INC. Quando muito, do Conselho Consultivo, mas se sente verdadeiramente ofendido com o discurso de Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos. De acordo com Luis Geraldo Rocha, Azeredo era um ferrenho defensor da criação do Instituto e que a discordância presente sobre em tal processo acirrou ainda mais as tensões com os cinemanovistas.<sup>492</sup> E aqui, convém dizer, Glauber foi o centro e o alvo da divergência do crítico.

Desse modo, Azeredo pública a 6 de setembro de 1966 um texto intitulado *Pregoeiros do Caos contra o INC* comentando o manifesto contrário à Instituição e assumindo um tom bastante pessoal sobre todo o imbróglio. De saída, afirma que jamais aceitara submeter seu

---

<sup>490</sup> Ibidem. p. 237

<sup>491</sup> Ibidem. p. 254.

<sup>492</sup> ROCHA, Luis Geraldo. Op Cit. p. 62.

trabalho jornalístico a serviço de facções ou interesses pessoais e por isso o criticam por ousar discordar do Cinema Novo, que outrora ajudou a se impor por acreditar que seria um “movimento libertário e respeitador das liberdades individuais”.<sup>493</sup>

Azeredo demonstra estar atento aos problemas que INC representa para a produção e a distribuição de obras oriundas do Cinema Novo;

Não posso, entretanto, só para conseguir a lucrativa e prestigiosa carteirinha de esquerda e o apoio dos que se apropriaram do rótulo do cinema novo (transformando-o em *slogan* de uma campanha publicitária de uma firma distribuidora e alguns produtores estabelecidos na praça) negar o óbvio, isto é, que o projeto emanado do Geicine é merecedor de confiança, inclusive porque o evidente espírito público de seus dispositivos vem caucionado pelo fato de que o órgão tem muito mais acertos do que frustrações em sua curta história.<sup>494</sup>

Importante evidenciar que na época da publicação o projeto do INC ainda estava em análise pelo Congresso – pelo menos até ser implantado em outubro o AI-2 – portanto, o projeto que Azeredo se refere não é o elaborado pelo Geicine, mas sim um feito pelo MIC tendo o do Geicine como referência. É difícil saber se Azeredo, quando escreve o texto, soubesse das alterações feitas pelo Governo Federal, inclusive aquelas que obrigam que a composição do Conselho Deliberativo seja feita por servidores públicos e da obrigatoriedade de um representante em tal Conselho de alguém do Conselho de Segurança Nacional. Todavia, identificar que a indisposição cinemanovista ao Instituto pesava também choques de empreendimentos relacionados à produção e distribuição é certa.

O crítico chama atenção para algumas contradições dos argumentos de Glauber para invalidar o INC no sentido que o cineasta considera que é impossível, e até os países *totalitários* já perceberam, que é impossível enquadrar manifestações artísticas. Azeredo então questiona se os ditos países totalitários como China, Rússia, Hungria e a então Iugoslávia desistiram de *enquadrar* o cinema. Aponta também a incoerência do cineasta ao afirmar que países que adotaram órgãos e institutos de cúpula para o cinema acabam tornando-o medíocre onde é adotado, mas ignora as experiências francesa e italiana que recorreram ao financiamento estatal para produzir suas respectivas filmografias.

O cerne da questão toda certamente reside no financiamento estatal para os filmes. Diferentemente do que aponta Azeredo, Glauber Rocha nunca se mostrou avesso a tal prática, mas se preocupava com o fato de um Estado autoritário – este que Azeredo aparentemente parece não se incomodar com a existência – regulando de maneira unilateral todo o financiamento público ao cinema. Possivelmente o crítico, por não enxergar até o momento um

---

<sup>493</sup> AZEREDO, Ely. **Pregoeiros do Caos contra o INC**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil.. 13/07/1966.

<sup>494</sup> Idem.

grave problema na democracia brasileira, veja um financiamento globalizado pelo Estado, sem que os agentes do cinema precisem buscar avulsa e ocasionalmente financiamentos públicos, com bons olhos.

Por fim, Azeredo mostra-se irritado com o comportamento de Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman que, segundo o crítico, mentiram ao endossarem o manifesto afirmando que os cineastas não foram ouvidos no processo de elaboração do anteprojeto do INC pelo Geicine na medida que ele, Azeredo, relata que testemunhou tranquilas conversas dos referidos cineastas com o Secretário Executivo do Geicine.<sup>495</sup> Em seguida, como último parágrafo do texto, faz uma importante provocação direcionada aos dois e Nelson Pereira dos Santos;

Admito que os Srs. NPS, Hirszman, Joaquim Pedro e outros, discordassem das ideias do projeto do INC. Respeito opiniões. Mas, porque, como prova de sua sinceridade, nunca apresentaram, individualmente ou através do Sindicato Nacional da Indústria Cinematográfica (do qual fazem parte), uma alternativa para o impasse em que se encontra o cinema nacional, à falta de maiores finalidades de financiamento, recursos técnicos e dispositivos de fiscalização?<sup>496</sup>

Em síntese, o INC ainda nem tinha sido efetivamente criado, mas já acentuava indisposições em relações que já vinham azedando a algum tempo, como no caso de Glauber e Ely Azeredo. Indubitavelmente que o fato de tanto ele quanto Moniz Vianna terem feito parte do Conselho Consultivo, Vianna sendo, inclusive, Secretário Executivo, reverbera de uma maneira muito ruim para o cineasta baiano. Sempre houve entre ele e os críticos dissonantes/antagonistas de modo geral, mas principalmente esses dois citados aqui, divergências ao que tange à apreciação artística ou, para utilizar os termos de Jauss, uma distância estética. Entretanto, havia, na medida do possível, uma convivência respeitosa entre os envolvidos. O golpe de 1964 que reconfigura a política brasileira, bem como o processo de instalação do INC, acabam por quebrar a fronteira de uma aparente responsabilidade de Glauber para com os críticos divergentes do Rio de Janeiro. Nesse caso, as discordâncias políticas e ideológicas são mais potentes para agudizar a dissonância do que qualquer entrave estético ou de apreciação crítica do cinema.

Após esta longa, porém necessária digressão, poderemos mergulhar ainda mais nas rusgas entre Glauber e Azeredo analisando os textos destinados à *Terra em Transe* publicados pelo crítico. Assim como outros colegas de profissão, Azeredo também publica, antes de assistir, um texto falando da situação do filme frente à Censura. Com o provocativo título de *O*

---

<sup>495</sup> Idem.

<sup>496</sup> Idem.

*Falso Dilema do Transe*.<sup>497</sup> O autor constrói uma relação entre a indicação do filme a *Cannes* e a interdição da Censura.

O fato é que havia muitas expectativas sobre o desempenho do filme em festivais internacionais e o de *Cannes* gerava um grande furor nos cineastas, sobretudo os cinemanovistas que tinham um bom trânsito no Festival. Glauber especificamente já tinha demarcado seu espaço em *Cannes* desde *Deus e o Diabo* e, como é comum em movimentos de vanguarda cinematográfica, o desempenho dos filmes em certos eventos é algo muito importante e valorizado. O grande problema é que o Festival se aproximava e *Terra em Transe* ainda estava interdito, portanto sem condições de representar oficialmente o Brasil. Azeredo, que era integrante da Comissão de Seleção de Filmes do Itamaraty, defende sua posição de não indicar o filme por não ter assistido ainda e, pelos entraves com a censura, tal oficialização poderia ser institucionalmente danosa. Azeredo era partidário da percepção de que o Itamaraty deveria se isentar de criar polêmicas com a Censura Federal. O autor também demonstra um certo descontentamento com a ansiedade dos cineastas com *Cannes*, como se a premiação fosse um requisito obrigatório atestador da qualidade do diretor e cita alguns reconhecidamente talentosos, mas que nunca venceram o maior prêmio do Festival como Kubrick e Antonioni.

O problema com *Terra em Transe*, segundo o autor, é que os produtores estavam pressionando o Itamaraty pela oficialização e o seu nome acabou sendo envolvido no processo. O crítico relata a situação;

Como um dos produtores de *Terra em Transe* teve o inqualificável gesto (verbal em circunstância menor de esquina) de colocar-me como um dos defensores da proibição do filme – o que se encaixa bem na campanha de certos grupos contra críticos que não se curvam incondicionalmente a todos os seus filmes – sou obrigado a justificar em aberto o meu voto na Comissão de Seleção do Itamaraty: considero *Terra em Transe* um filme frustrado, que não representa o atual estágio da evolução do cinema brasileiro. Foi ótimo que a Censura não continuasse a trabalhar pela auréola de martírio procurada pelo realizador do filme. **Liberado, *Terra em Transe* está reduzido às suas dimensões mortais. Vai ser julgado, não canonizado a priori, pelos que gostariam de reduzir a mera campanha de publicidade a plataforma do cinemanovismo.**<sup>498</sup>

Reparemos que Azeredo não indica quem foi o produtor e muito menos cita o nome de Glauber Rocha, preferindo o tom impessoal de realizador, o fato de insinuar que *certos grupos* (Cinema Novo) se insurgem contra críticos que divergem de seus filmes são sinais da indisposição para com o movimento cinemanovista de maneira geral, principalmente com a figura de Glauber. Evidentemente que o crítico se posiciona contra a interdição, mas não tece nenhuma crítica à Censura, como fizeram José Carlos Oliveira, Salvyano Cavalcanti de Paiva

<sup>497</sup> AZEREDO, Ely. **O Falso Dilema do Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 05/05/1967. Caderno 2. p. 03.

<sup>498</sup> Idem. Grifo Nosso.

e Moniz Vianna, que ironiza os censores. Aliás, na fala do crítico a interdição tinha uma espécie de *lado bom* para os produtores e diretor porque com a arbitrariedade da Censura estava justificada a propaganda do filme. É problemática a afirmação de que censurados foram beneficiados pela censura. O que houve em torno do processo de interdição de *Terra em Transe* foi a utilização desta para ativar os circuitos de comunicação que sempre foram muito bem realizados pelo Cinema Novo e, desta vez, sua principal voz estava sendo calada. A capacidade de fazer *dos limões, limonada* não significa dizer que o filme fora beneficiado por causa da reação à censura. Pelo contrário, certamente Glauber e sua equipe não queriam passar pelos transtornos para alcançar a liberação da obra, tendo que lidar com os escalões militares do Governo Federal em Brasília.

Nesta publicação já é possível perceber um tostão da apreciação fílmica por parte de Azeredo. A crítica oficial surge a 10 de maio sob o título autoexplicativo de *As Decepções do Transe*.<sup>499</sup> Comunico ao leitor que esta, dentre todas as críticas identificadas, é a mais negativa a Glauber e logo em seu início já existe um demonstrativo disto na medida que o autor entende que a comoção diante do filme só pode ser explicada pela repercussão causada pelo que ocorreu na Censura e por, posteriormente, o desfile da obra pelos festivais internacionais. Certamente os acontecimentos mencionados geram burburinhos em volta do filme, todavia é preciso também considerar que naturalmente já havia tal movimentação diante do que foi *Deus e o Diabo*. Muitos estavam esperando pelo novo filme de Glauber Rocha, inclusive o próprio Azeredo. O fato de ele não reconhecer isso é revelador de seu antagonismo porque, caso o fizesse, reconheceria alguma qualidade no cineasta ainda que fosse para afirmar que ele consolidou uma decadência em *Terra em Transe*, como fez Moniz Vianna. Em outras palavras, a inimizade entre Azeredo e Glauber interfere no exercício profissional do crítico, uma vez que faz com que ele desconsidere elementos importantes na apreciação crítica da obra.

O antagonismo é completo e irrestrito e incide dramaticamente sobre as dimensões que a historiografia consolidou como cinema brasileiro moderno. Desse modo, o aspecto do *cinema de autor*, ainda que Azeredo não se refira dessa forma, é preponderante para que o filme seja um fiasco estético. Há elogios para a câmera de Dib Luft, a fotografia de Luis Carlos Barreto, para a trilha sonora de Sérgio Ricardo e para a atuação do elenco. Entretanto, o resultado conjunto na tela, como uma obra de cinema, é desastroso, segundo o crítico, por conta dos excessos do diretor, que utiliza o filme buscando o brilho pessoal, apenas.<sup>500</sup>

---

<sup>499</sup> AZEREDO, Ely. **As Decepções do Transe**. In *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro. 10/05/1967. Caderno B. p. 02

<sup>500</sup> Idem.

Este apontamento deixa subentendido que a percepção do autor sobre Glauber é de um megalomaniaco egocêntrico, pois quer dominar a tela ofuscando as boas atuações de sua equipe. Curiosamente, ao assumir tal posicionamento, o autor reconhece a validade de do *autor* no cinema como determinante a um filme, sobretudo um filme desvinculado de grandes estúdios e produtoras. A questão é que, diferentemente do que prega a historiografia, o *autor* nesse caso é artisticamente prejudicial à obra.

Declara também que os exegetas – e aqui ele parece se referir aos críticos consonantes ou aos integrantes do Cinema Novo – terão muito trabalho em atribuir sentido diante dos excessos de simbolismos para justificar a genialidade do diretor. Eis mais uma evidência do antagonismo estético e é reforçado quando das interpretações no sentido do filme como uma alegoria quase sempre desordenada e hermética que revela o primarismo do criador.

Mais do que o *autor* e as estruturas estéticas e narrativas, o antagonismo ao que tange o cinema moderno se completa quando afirma que o filme contraria as próprias raízes cinemanovistas que se procurava uma comunicabilidade popular. O resultado é a incomunicabilidade plena restando apenas na imagem as dúvidas do cineasta. É importante ressaltar esse ponto porque Azeredo, como já foi apresentado no segundo capítulo, nem sempre foi antagonista a Glauber e tampouco ao Cinema Novo. Seu antagonismo vai se construindo gradativamente à medida que processos históricos, sejam eles políticos ou cinematográficos, acontecem ao longo da década de 1960. A afirmação que *Terra em Transe* não atende mais aos princípios originais do cinemanovismo indica subjetivamente que o movimento estava em decadência e tal filme contribui ainda mais para isso. Azeredo, ao longo dos anos, se afasta dos cinemanovistas defendendo a tese que o movimento foi se tornando sectário e intolerante com os seus críticos.<sup>501</sup> Dessa forma, na percepção do crítico, *Terra em Transe* contribui para uma implosão irremediável do que se entende majoritariamente por cinema brasileiro moderno.

Diferentemente de AMV, a publicação de Azeredo versa sobre as representações históricas e as intencionalidades políticas de Glauber e, como já podemos imaginar, só reforçam a irritação do crítico para com o filme e o cineasta.

O transe em tela tem vagos e discutíveis parentescos com as convulsões políticas da América Latina. Ainda que fosse lícito (ou estratégico) esquecer o papel positivo das correntes mais avançadas da Igreja Católica, é forçoso admitir que a figura do padre no filme (o excelente Jofre Soares, sem papel) reflete uma fantasia anticlerical menos expressiva que a “figuração de época” de Clovis Bornay.

A efervescência na área estudantil tem apenas referência ligeira no diálogo, quando Paulo Martins condena as traições de Felipe Vieira às forças que o apoiaram. Eldorado desconhece o terrorismo e não se fala em existência ou perigo de guerrilhas, no

---

<sup>501</sup> AZEREDO, Ely. **Infinito Cinema**. Op Cit.



interior do país ou nas terras limítrofes. Mais curiosamente ainda, o militarismo latino-americano também está ausente do mitológico território em transe.<sup>502</sup>

Nítido está o caráter conservador na apreensão ideológica do filme e conseqüentemente na interpretação do processo histórico brasileiro de construção do golpe e sua consolidação via ditadura militar. O mecanismo discursivo usado por Azeredo que nos faz chegar nesta conclusão é o mesmo que ocorre com alguns censores; a linguagem. É possível traçar uma simetria entre nomear intenções de luta armada de extremistas como de terroristas. Tais termos, juntamente com a afirmação de *Terra em Transe* e seu aspecto anticlerical são significativos de uma cultura linguística que, geralmente, apoiou e/ou se beneficiou com o que ocorreu a partir de 1964.

Quando Azeredo afirma que o filme não é o suficiente porque se trata *apenas* das dúvidas presentes na cabeça atormentada do realizador, demonstra mais uma vez que sua inimizade com Glauber interfere negativamente em seu exercício profissional de crítico, ou poderíamos admitir que um bom filme só surge a partir de certezas? Tratar *Terra em Transe* como um filme ruim porque é fruto de perturbações de seu diretor é diferente de decretar que o cinema ou a arte não deveria ser realizada por meio, também, de incertezas ou perturbações. Tal raciocínio é tão despropositado que poderíamos gastar muita tinta apenas descrevendo obras de arte extremamente relevantes que saíram das supostas cabeças *atormentadas* de seus autores.

Azeredo não era um crítico inexperiente nem alguém incapaz de fazer crítica de cinema, era um sujeito influente e respeitado em seu segmento profissional. No entanto, quando se trata de Glauber Rocha e *Terra em Transe*, principalmente depois do que houve entre os dois com as questões do INC, o crítico perde a mão e invoca muito mais emoções negativas do que uma, por assim dizer, racionalidade analítica do crítico de arte. Isto é ainda mais evidente na medida que, assim como em seu texto *O Falso Dilema do Transe*, o crítico se recusa a utilizar o nome 'Glauber Rocha' na publicação, prefere 'realizador', 'diretor', 'autor' porque, ao que tudo indica, sentia-se plenamente desconfortável ao falar de um cineasta que um dia, há muito tempo, depositou alguma expectativa. Possivelmente também o fato de Glauber tecer uma crítica tão incisiva ao golpe e à ditadura, que o crítico parece desinteressado em afrontar como fazem inclusive seus pares dissonantes ou antagonistas, tenha contribuído ainda mais para o antagonismo. De todo modo, a aversão à esquerda era uma característica comum entre Azeredo e a Ditadura.

---

<sup>502</sup> AZEREDO, Ely. *As Decepções do Transe*. Op Cit.

Um outro crítico antagonista que se destacou nos embates com Glauber nos capítulos anteriores foi Benedito Junqueira Duarte. Entretanto, na época de lançamento de *Terra em Transe*, Duarte estava dedicado a outras atividades e fora da crítica cinematográfica de modo que não foi possível encontrar suas interpretações sobre o filme. O que podemos é meramente supor que, diante de tudo que ele escreveu sobre Glauber, sobretudo a *Deus e o Diabo*, sua crítica ao filme sucessor seria antagonista em todos os aspectos; estéticos, políticos e ideológicos.

Há também um movimento interessante de uma consonância convicta ao que me arriscarei em chamar de antagonismo em dois críticos específicos; Paulo Perdigão e José Lino Grunewald. Perdigão escreveu não uma crítica, mas um ensaio apaixonado dividido em dez publicações no Jornal do Brasil sobre *Deus e o Diabo*. Grunewald também escreveu um texto amigável e consonante ao filme. Não foi possível encontrar, se é que existem, as críticas dos dois a *Terra em Transe*, porém nas cotações dos filmes feitas no Jornal do Brasil e Correio da Manhã, é visível que os dois deram bola preta, a pior avaliação possível, portanto pode-se subentender que fizeram o movimento em direção ao antagonismo a Glauber.

Apenas em nível especulativo, o comportamento desses dois críticos pode ser reflexo do desgosto que as esquerdas, de modo geral, tiveram com o filme diante da tese política levantada por Glauber em relação ao povo que precisa da *morte como fé, não como temor* e pela opção última à luta armada. Se fosse para arriscar ainda mais, diria que a percepção dos críticos em voga se aproxima da que Gabeira explanou no debate no MIS, ou seja, uma intolerância às interações que Glauber desenha entre poesia e política através de Paulo Martins e a luta armada.

Em se tratando das situações envolvendo o prazer estético, a dissonância firmada por José Carlos Oliveira e Fernando Gabeira estão situadas numa frustração de *Terra em Transe* não ser o filme que eles esperavam em sentidos de cinema politicamente engajado. A crítica e o vômito que Glauber faz direcionado ao seu próprio tempo são aterradores. Os autores puderam desfrutar de alguns momentos, sobretudo aqueles em que há as marcas da direita e seu conchavo com a burguesia nacional e internacional e suas relações com a moralidade cristã no processo de confecção do golpe. Entretanto, a queda da esquerda, o desencanto sistêmico de seu protagonista que morre sozinho de metralhadora na mão impossibilitam qualquer efeito catártico no sentido de transformar convicções do espectador. A causa da dissonância aqui é histórica e incide drasticamente no efeito estético do receptor.

Em relação ao antagonismo, há, para além da frustração, uma irritação mais acentuada quando do contato com a obra. Os censores e os críticos certamente sentiram algum regozijo

no momento em que Glauber parte para cima do *demagogo* populista, mas isso é logo sobreposto por uma estética intolerável e, no caso dos censores, pelo teor subversivo do filme e dos críticos por um discurso político mal elaborado sob uma estrutura pífia. Não há, por parte dos antagonistas, nada passível de identificação, comunicação ou transformação no filme.

Depois desse trabalho analítico considerando as interpretações da recepção consonante, dissonante e antagonista a *Terra em Transe*, fica evidente que, na historiografia canônica do Cinema Novo e especificamente sobre Glauber Rocha, há ideias consolidadas e outras descartadas ou esquecidas. Não há espaço, por exemplo, para analisar a falta de linearidade narrativa ou os regimes alegóricos e simbólicos do filme como um revés ao entendimento deste, sobretudo à época de lançamento. A leitura de autores como Xavier e Nagib incute no leitor que a complexidade de *Terra em Transe* serve como uma espécie de desafio ao espectador contemporâneo, assim como fora para o da época. Um exercício da genialidade de seu criador/autor. Não seria de se esperar que a percepção política presente na recepção da censura, de críticos dissonantes ou antagonistas estivessem figurando na historiografia por conta dos problemas de interpretação histórica inerentes à tais percepções. Porém, o que chama a atenção é que não existe lugar para as percepções estéticas e cinematográficas em geral desses estratos negativos da recepção, nem mesmo para serem refutados. Nesse sentido, há uma carência de uma análise histórica mais abrangente a um filme que a própria historiografia o considera e o consolida como histórico.

Ao leitor que conservou fôlego e paciência para chegar até aqui, finalizaremos com o primeiro texto citado no primeiro capítulo afim de buscar um fechamento adequado das problematizações ao longo do texto. Trata-se, então, da *Perseguição e Assassinato de Glauber Rocha pelos Intelectuais do Hospício Carioca, sob a Direção de Salvyano Cavalcanti de Paiva* escrito em 1967. Para além, é um texto precioso para imergir nesse momento após análises das dissonâncias e antagonismo a Glauber via *Terra em Transe* justamente por se tratar de uma reação do cineasta à repercussão negativa do filme, não só dos críticos – embora seja direcionado especificamente a eles – mas a todos os estratos sociopolíticos que, por algum motivo, rechaçaram seu mais recente lançamento.

A *Ópera Atonal*, como o próprio Glauber caracteriza o texto, consiste num texto cênico, satírico e muito provocativo a todos que criticaram o filme seja por quaisquer motivos. A cena se organiza da seguinte forma; *Terra em Transe* é projetado num espaço teatral numa tela branca com marcas de tiros e facadas. A *mise en scene* ocorre depois da projeção. As abordagens são, por assim dizer, bastante glauberianas e seguem os mesmos fluxos de significações metafóricas dos filmes.

Salvyano Cavalcanti de Paiva, por exemplo, usa pernas de pau para se destacar na multidão após a exibição do filme e, quando consegue ser notado, se desfaz das pernas de pau, pega um chicote e grita “abaixo a inteligência!”.<sup>503</sup> A fala do *líder do hospício carioca* abre uma reação em cadeia de xingamentos por meio de composições alegóricas de estudantes, escritores, jornalistas, músicos, sociólogos, psicanalistas, entre outros. A avalanche continua e alcança os críticos de forma geral, esses não são nomeados e afirmam que o filme é cópia de Fellini, Buñuel e Godard, um cita que Moniz (AMV) disse que o filme é ruim em questões de linguagem e em seguida outro crítico afirma que o Moniz é genial e por isso vai dar bola preta, que é seguida pela crítica histórica.<sup>504</sup>

Chega o momento da esquerda que repudiou o filme se posicionar e, também conduzidos por Paiva, seguem a detração de Glauber como construtor de comunismo histórico e perverso, representante do capitalismo anárquico pequeno burguês e Paiva, no meio do enxame da vociferação antiglauberiana, o chama de terrorista e que, mesmo não sendo afeito à perseguições, propõe que o cineasta seja expulso do cinema brasileiro.<sup>505</sup> Ainda em meio ao furdunço estabelecido, Paiva sobe novamente nas pernas de pau e sentencia que *Terra em Transe* é

1. Irracional. Confuso. Gramaticalmente errado. Plasticamente pobre. Ritmicamente desinfluxo. Esteticamente opaco.
2. É despido de vergonha, ou seja, de princípios. É comunista. Mas é fascista. É anarcóide, surrealóide, boçalóide. Não ajuda o homem. Denigre. É moralmente nojento.
3. É antipúblico. Logo, como bem observou um ilustre intelectual aqui presente, é antipovo. É artigo de torre de marfim. É decadente. É histórico.
4. Literariamente é péssimo. Não conduz. Os adjetivos vivem no lugar dos próprios substantivos.
5. Sociologicamente falso. Historicamente deturpado. Caricaturalmente destorcido. É anticinema.<sup>506</sup>

Glauber concentra em Paiva todos os argumentos utilizados pelos críticos dissonantes e antagonistas e até mesmo, a despeito de provavelmente não ter visto, dos pareceristas do SCDP. Das questões envolvendo dimensões estéticas do cinema moderno até as políticas e de movimento cinematográfico de vanguarda imbuídos de arte politicamente engajada. Fica evidente que Glauber era um atento leitor de seus críticos, sobretudo dos que divergiam dele. No trecho supracitado há referências que ultrapassam a própria *crítica* (que nem houve, mas sim a comparação com *A Opinião Pública*) e alcançam as críticas de Moniz Vianna principalmente no primeiro ponto e Azeredo no quarto e quinto.

<sup>503</sup> ROCHA, Glauber. **Perseguição de Glauber Rocha...** Op Cit. p. 88.

<sup>504</sup> Ibidem. p. 89.

<sup>505</sup> Ibidem. p. 90

<sup>506</sup> Ibidem. p. 91.

A *Ópera Atonal* continua e Glauber permanece exposto e, até então, passivo diante dos ataques de seus opositores. Eis que, como num roteiro filmico previsível, surgem os amigos para ajudar a salvar o herói dos diabólicos vilões. É quando aparece *um batalhão de cinemanovistas* liderados por Gustavo Dahl e Maurício do Valle mandando todos se calarem. A primeira aparição de Azeredo acontece quando tenta falar alto, mas, por ser fraco, tosse e não consegue se expressar como queria. Ainda assim, o crítico consegue se expressar e sua fala demonstra que Glauber leu a sua publicação sobre *Terra em Transe* em Cannes intitulada *O Falso Dilema do Transe* que trabalhamos algumas páginas atrás. Isto se evidencia porque a fala de Azeredo atribuída por Glauber consiste que ele se posiciona contra o filme porque vai prejudicar o Brasil no exterior e logo é atravessado por um estudante que vocifera para o crítico calar a boca o chamando de verme.<sup>507</sup> Lembremos que em seus dois textos direcionados ao filme que analisamos Azeredo se recusa a pronunciar Glauber nominalmente. Curiosamente, na sátira glauberiana sobre a recepção de *Terra em Transe*, o crítico mal consegue falar, não há imponência em sua figura, o que o torna uma figura particularmente desprezível no texto.

Quando Zelito Viana, produtor de *Terra em Transe*, surge repentinamente em cena as coisas começam a serem revertidas. O produtor dana-se a falar dos muitos projetos que estão por vir citando vários cinemanovistas de modo que é o suficiente para provocar um literal derretimento de Salvyano Paiva e, assim, com o seu líder destronado, cada crítico vai murchando, como que perdendo suas forças e os intelectuais que estavam sugestivamente na ala direita da sala de exibição vão saindo do recinto.

Desse modo, com outros discursos de ode ao cinemanovismo, os antagonistas perdem todo o domínio espacial do ambiente. Luis Carlos Barreto, Saraceni, Diegues, David Neves, Joaquim Pedro, Walter Lima Jr e Alex Viany falam de seus projetos. Não há mais traço dos opositores, exceto por Ely Azeredo, que tentará sua última investida contra Glauber/Cinema Novo sacando uma arma e mirando para atirar pelas costas do cineasta, que é salvo por Geraldo D'El Rey que toma seu revólver e o atira para fora do palco. A atenção especial dada a Azeredo e a construção de sua metáfora de traidor e covarde, alguém que atira pelas costas sem possibilitar direito de defesa é explicada pelo fato de que o crítico, como vimos, inicialmente se mostrou um parceiro do cinemanovismo e gradativamente passou para a dissonância e, por fim, ao antagonismo pleno ao movimento e, principalmente, a Glauber.

O caminho está livre para que Glauber faça uma das coisas em que é mais perspicaz; construir monólogos e falar sobre si mesmo e sua própria obra. E assim o faz defendendo todos

---

<sup>507</sup> Ibidem. p. 93

os seus pontos de vistas e enaltecendo, inclusive de uma forma heroica, o Cinema Novo. Ainda há espaço para falar de Moniz Vianna, mas não de uma forma tão destruidora quanto faz com Azeredo. No limite, Glauber parece preservar o mesmo sentimento de frustração quando da crítica de *Deus e o Diabo* em que o crítico afirma ser o segundo melhor filme brasileiro, perdendo para *O Cangaceiro*. O cineasta valoriza o trabalho do crítico, considera que ele conhece o cinema, mas que tem *contra-ideologia* e uma necessidade da discordância que se manifesta com o Cinema Novo.<sup>508</sup> Certamente Glauber admitia o conhecimento cinematográfico de AMV e, possivelmente, sentia-se ainda mais frustrado pelo crítico, baiano como ele, não direcionar sua competência ao Cinema Novo para além da crítica destruidora.

A *Ópera Atonal*, paradoxalmente como um clássico filme *hollywoodiano*, termina com o Cinema Novo e, principalmente, Glauber vitoriosos de modo que este é mais um exemplo do quão magistral poderia ser o cineasta e sua capacidade de se colocar sempre nos centros das atenções e direcionar as narrativas sobre si mesmo, interferindo no seu próprio processo de mitificação. Escrever sobre si mesmo em relação aos inimigos e tomando suas vozes para orquestrar um discurso que o põe como vítima e ao mesmo tempo salvação do cinema brasileiro é uma estratégia bastante eficaz para se colocar no panteão artístico nacional.

O balanço geral das críticas contrárias a Glauber demonstra que a dissonância/antagonismo é gradativamente crescente com o passar dos anos na década de 1960. Foi possível constatar que o principal marcador deste aumento gradativo se encontra nos parâmetros do que a historiografia do cinema convencionou a chamar de cinema moderno brasileiro, seja em elementos estéticos, narrativos, procedimentos de produção fílmica, seja em elementos político e ideológicos de tocar em questões sensíveis da sociedade. Para críticos influentes, o moderno que o cinemanovismo dizia representar na linguagem nada havia de moderno e a intolerância estética a filmes como *Terra em Transe* evidenciam esse ponto de vista. Se em *Deus e o Diabo* ainda não havia de maneira consolidada um antagonismo a Glauber, não podemos dizer o mesmo quando do lançamento do seu filme posterior e, como vimos ao longo deste capítulo, o fator 1964 e a ditadura que se instala no Brasil, ao lado das já mencionadas questões do cinema moderno, são determinantes históricos relevantes para o aumento da indisposição a Glauber, mesmo que ela não seja revelada pela maior parte da historiografia do cinema brasileiro.

---

<sup>508</sup> Ibidem. p. 97.

## Considerações Finais.

Os quatro capítulos compositores deste trabalho demonstraram que a *vidraça* Glauber fora trincada no processo histórico do cinema brasileiro na década de 1960 por críticos de cinema importantes, com espaço editorial privilegiado, o que é algo muito significativo para a reflexão histórica acerca da recepção da crítica sobre o cineasta em questão. Nosso objetivo de evidenciar, comparar e problematizar os *trincos* na vidraça servem a abertura de novas possibilidades de um estudo sobre Glauber Rocha pelas margens, adentrando caminhos inexplorados e possibilitando olhares alternativos a um dos cineastas brasileiros mais estudados na academia, quiçá se não for realmente o mais estudado.

Tornou-se perceptível, por meio da leitura dos supracitados capítulos, que em relação aos filmes, um movimento contínuo por parte de alguns críticos que vão de uma dissonância no início da carreira de Glauber, principalmente em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e desemboca num convicto antagonismo em *Terra em Transe*. É o caso, por exemplo, de Antonio Moniz Vianna. E ainda há situações completamente opostas de um filme para o outro a depender do crítico, basta lembrarmos das dez colunas escritas por Paulo Perdigão maravilhadadas com *Deus e o Diabo* e a bola preta sem nenhum texto para o filme seguinte.

O que provoca esses movimentos, além do filme em si com suas peculiaridades, é a historicidade que o cerca. O *balde de água fria* que o golpe de 1964 provoca novos direcionamentos cinemanovistas e percebemos isto não apenas com *Terra em Transe*, mas também *O Desafio* e *O Bravo Guerreiro* de Gustavo Dahl lançado em 1969. Da água fria, para Glauber, surge uma reorientação estética e temática que o move para *Terra em Transe* a partir dos acontecimentos da História. Talvez este filme, ou algum similar, não teria sido realizado naquele momento se não fosse o início da Ditadura Militar. E assim, como vimos, chegamos a um ápice do antagonismo da crítica em relação a Glauber Rocha na década de 1960. Há, por assim dizer, outro clímax de antagonismos que irá acontecer na segunda metade dos anos 1970 e se torna mais agudo ainda com *A Idade da Terra*. Todavia, este será, assim espero, um trabalho ainda a ser feito pela historiografia que busca no processo histórico a reflexão em contramarche do que já está amplamente difundido.

Voltamos agora, para a nossa última reflexão, à Introdução deste trabalho a fim de lembrarmos da evocação do labirinto-livro na literatura de Borges para compreender que o que

fizemos aqui foi uma bifurcação nos estudos sobre Glauber Rocha. Para finalizar, a representação do labirinto permanece, porém agora por meio do documentário *Glauber o Filme, o Labirinto do Brasil* lançado em 2003 por Silvio Tendler. O cineasta decide começar o seu filme-labirinto sobre Glauber pelo fim, ou seja, pela sua morte precoce a 22 de agosto de 1981 aos 42 anos por problemas pulmonares.

A primeira imagem que nos deparemos ao assistir ao filme é de um depoimento de um Glauber simultaneamente resignado e orgulhoso da vida que viveu, dos filmes que fez, dos lugares em que esteve, das mulheres que amou, que 42 anos é muito para um homem latino-americano viver já que o próprio Che Guevara morrera aos 39 anos. Em seguida surgem alguns relatos de pessoas próximas a ele como João Ubaldo Ribeiro, Zuenir Ventura, Carlos Diegues, Gustavo Dahl e Orlando Senna falando de seus últimos momentos com Glauber e alguns ainda lembram que morrer com 42 anos era uma espécie de profecia que o cineasta já fazia desde muito antes de sua morte, algo como uma reencarnação do poeta baiano Castro Alves, que morrera com 24 anos. Inclusive, as falas do cineasta Mário Carneiro e da atriz Helena Ignez acompanham esta inferência.

É dessa forma que somos apresentados a Glauber Rocha no documentário, como um ser tão mítico a ponto de profetizar a própria morte, o que é completamente consonante com a sua personalidade e Tendler quis demonstrar isso de maneira perspicaz logo no início de sua produção. Em seguida, não muito diferente do que o próprio Glauber faz com o pintor Di Cavalcanti quando de seu funeral, Tendler nos apresenta imagens do cortejo do corpo de Glauber sempre preocupado em demonstrar a comoção dos que se despediam a uma das mais potentes figuras que o cinema brasileiro já possuiu.

Um dos mais consternados é Darcy Ribeiro e o diretor capta seu discurso diante do caixão do amigo. Ribeiro relata uma certa manhã que passara com Glauber que chorava compulsivamente. Custou para que ele pudesse entender o motivo do choro, mas enfim entendeu que o choro de Glauber materializava o choro que todo brasileiro deveria ter; o choro pelo país que não deu certo, pelas crianças com fome, chorava a brutalidade, a estupidez, a tortura, a mediocridade, a tortura. Doravante o amigo se questiona; o que fica de Glauber? A resposta em ato contínuo que o legado do cineasta é a indignação porque ele podia, assim como os que ali estavam presente, o mundo que ainda podia ser.

É conveniente recuperarmos uma citação de Pierre feita ainda na Introdução desse trabalho de que, em 1981, seis meses antes de sua morte, há o renascimento de Glauber em Portugal (local em que ele faz afirmações de que sua morte está próxima e cita Che Guevara). Seis meses depois, declarada sua morte clínica, tal renascimento é selado o alçando, nas



palavras da autora que já foram repetidas em outros momentos deste texto, ao Olimpo cultural brasileiro. Não havia, obviamente diante da consternação e do sofrimento da perda do amigo, essa intencionalidade na fala de Darcy Ribeiro, mas a ideia de assimilar o legado de Glauber como uma referência ou mesmo uma inspiração no que tange à indignação diante das desigualdades e injustiças históricas e estruturais brasileiras se tornou um lugar comum em muito do que se falou e estudou acerca do cineasta após 1981. Não que essas abordagens todas sejam tributárias da fala de Ribeiro, mas tal fala é, talvez, a primeira evidência de Glauber no Olimpo cultural brasileiro após sua morte.

Zuenir Ventura, também amigo de Glauber, publica a 02 de setembro de 1982 na revista *Isto É* um longo texto que mistura reportagem jornalística sobre a morte do amigo e homenagem à sua obra pavimentando a construção de seu legado e provocando o *renascimento* de Glauber como figura referência no cinema e na cultura brasileiro. Intitulado como *Gênio da Raça*, o texto faz alusão a uma carta muito polêmica que Glauber enviara ao leitor alguns anos antes chamando o Ex Ministro da Casa Civil Golbery do Couto e Silva como gênio da raça.<sup>509</sup> Ventura já inicia o texto com um tom irreverente e ao mesmo tempo traçando o perfil da persona glauberiana ao afirmar que, ao chegar aos céus, Glauber gritaria que “Foi um complô da CIA e da KGB. Me mataram, São Pedro!”<sup>510</sup>

Ao citar CIA e KGB como inimigas de Glauber, Ventura deixa transparecer que a presença do cineasta era incômoda para ambos os principais espectro ideológicos e políticos, coisa que já vimos que acontecia com muita veemência desde 1967 com *Terra em Transe*. A mesma ideia da premonição de sua própria morte presente no documentário de Tandler também se faz presente no texto de Ventura, só que com muitos mais detalhes. O autor transcreve um poema escrito por Glauber em junho de 1981 escrito numa folha avulsa de papel. Cito;

Tudo talvez se defina  
Na conspiração  
Da poesia  
E  
Da infecção  
Estou no começo da vida  
Mas não sei se a saúde resiste  
O mundo profetiza a guerra global  
E corta o mistério da existência  
Nos projetando nos braços vitais  
Revolucionando o prazer, essência.<sup>511</sup>

<sup>509</sup> VENTURA, Zuenir. **Gênio da Raça**. São Paulo. Revista *Isto É*. 02/09/1981.

<sup>510</sup> *Ibidem*. p. 44.

<sup>511</sup> ROCHA, Glauber. **Poema de Amor**. *Apud* VENTURA, Zuenir. *Op Cit*. p. 45.

A transcrição do poema na publicação busca, obviamente, não incutir no leitor a percepção literal de Glauber como um profeta, mas sim trazer algo verdadeiro para o público da revista; a sensibilidade que o artista tinha em relação a si mesmo e, ao avançar na leitura, o leitor também perceberá que tal sensibilidade se estendia também às dimensões artísticas, sociais e culturais. Glauber foi um artista que, infelizmente, morreu cedo demais, de maneira abrupta. Por mais que haja muita celebração – inclusive acadêmica – em torno de sua imagem e sobre isto fazemos a crítica, porém é sempre importante lembrarmos que o final de tudo poderia ser adiado se entendermos que 42 anos ainda é pouco para qualquer ser humano, mesmo que Che Guevara ou Castro Alves sequer tenham chegado a esta idade.

No limite, essa era a intenção do discurso de Darcy Ribeiro, do texto de Ventura ou mesmo do filme de Tandler; lamentar o fato intrinsecamente trágico e a apontar a potência que o Brasil perdeu, mesmo que esta fosse não raras as vezes contraditória, alguns diriam inquisidora e judiciária e outros radical, verborrágica, mas sem dúvidas uma potência. Eis o que escreve Ventura sobre isso;

Com a morte de Glauber, o Brasil perde o maior agitador cultural depois de Oswald de Andrade e possivelmente um gênio. Há um ano, quando seria mais fácil falar mal dele, houve um jantar na casa de Maria Clara Mariani, filho do banqueiro Clemente Mariani, em homenagem a Violeta Arraes, irmã do ex-governador de Pernambuco. Glauber não compareceu, mas foi servido como tema na mesa em que estavam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gustavo Dahl, Hélio Pelegrino, Arnaldo Jabor. Discutiu-se, e na sobremesa saboreou-se um amplo e irrestrito acordo: **se existia um gênio no Brasil, ele era Glauber Rocha.** [...] E, no entanto, todos daquela mesa, como de resto de muitas outras onde se sentam intelectuais e artistas, já tinham sido criticados, denunciados ou criticado publicamente por Glauber.<sup>512</sup>

Dito de outro modo, tudo isso que se perdera com a morte de Glauber seria transformado como seu legado. Entretanto, até aqui estamos falando dos amigos, daquelas figuras que salvaram Glauber do hospício carioca na *Ópera Atonal*. Mesmo um de seus maiores desafetos em termos de críticos de cinema no Brasil, como Ely Azeredo, publicou um artigo sobre o cineasta um dia após sua morte com o título *O Mito do Demolidor e o Gênio do Construtor*.<sup>513</sup>

Há basicamente duas percepções que chama atenção no artigo; a primeira se encontra no óbvio reconhecimento da morte prematura de Glauber, mas Azeredo lembra que a situação é ainda mais complicada pelo fato do Brasil se encontrar num momento em que a sobrevivência do cinema nacional se mostra difícil diante de condições de crise que envolvem o país.<sup>514</sup> Dessa forma, o autor reconhece que a perda de Glauber representa também um sério revés no que se

<sup>512</sup> Ibidem. p. 47-48. Grifo meu.

<sup>513</sup> AZEREDO, Ely. **O Mito do Demolidor e o Gênio do Construtor**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 23/08/1981. Disponível no acervo da Hemeroteca Nacional pertencente à Biblioteca nacional. Consultar edição 0137 do ano de 1981.

<sup>514</sup> Idem.

poderia entender como uma espécie de revitalização de um cinema nacional um tanto imobilizado na década de 1980, mesmo que o crítico já divergisse do cinema de Glauber desde os tempos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O cinema brasileiro, por assim dizer, só começou a se revitalizar na década de 1990 com o que se entende como cinema de retomada.<sup>515</sup>

A segunda percepção digna de ser evidenciada no texto de Azeredo é que a morte de Glauber, paradoxalmente, deverá tornar-se mais preciosas as reflexões feitas sobre ele, o que o autor considera como uma coisa cruelmente certa.

[...] morto Glauber, serão mais fáceis a discussão e a compreensão de seus filhos e de sua contribuição escrita e oral ao processo do cinema, em especial ao cinema dos países subdesenvolvidos. [...]

Morre o cineasta, fica a polêmica. Seus filmes e ideias, agora, podem ganhar reflexão mais rica, **não ofuscada pela luminosidade excessiva do mito**.<sup>516</sup>

Em certa medida Azeredo estava correto, ele talvez só não pudesse imaginar que Glauber Rocha, 40 anos depois de sua morte, ainda se manteria como o cineasta mais estudado do Brasil e considerado um marco na História do cinema brasileiro.

Com se pôde perceber, estas últimas considerações do nosso trabalho, este não foi um momento de trazer dissonâncias e/ou antagonismos a Glauber, mas sim de analisar qual a herança deixada pelo cineasta, o que dominou a narrativa da opinião pública quando do fim da sua vida. A morte de Glauber naquele momento e o que ela representou certamente o lança num potente simbolismo de representatividade cultural brasileira, principalmente ao que tange ao cinema nacional. De todo modo, infelizmente, não houve tempo suficiente para que Glauber retomasse a carreira de maneira consolidada no Brasil e pudesse gerar novas dinâmicas de dissonâncias, antagonismos e consonâncias na recepção de seus filmes e de suas práticas políticas através da arte engajada. Num exercício contrafactual que serve apenas para um misto de prazer e frustração especulativos, poderíamos imaginar; o que andaria dizendo Glauber sobre os tempos atuais do Brasil? Ele teria idade ainda para estar vivo. Muitos de seus contemporâneos amigos ainda estão, será que conservaria as amizades de outrora? Quais seriam as novas dissonâncias e antagonismos ao agora ancião cineasta? E talvez o mais importante, seria Glauber tão lembrado – e consagrado – pelos intelectuais se ainda estivesse vivo?

A tese se encerra, então, diante desta impossibilidade e com uma quantidade de perguntas semelhantes de quando fora iniciada, porém com novos questionamentos e tendo demonstrado que o caos do processo histórico sempre tem muito a nos ensinar, mesmo que ele seja sistematicamente pulverizado pela historiografia *vencedora*.

---

<sup>515</sup> LEITE, Sidney. Op Cit.

<sup>516</sup> AZEREDO, Ely. Op Cit. Grifo meu.

## Fontes

### Bibliográficas

AZEREDO, Ely. **Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo. Instituto Moreira Sales. 2009.

\_\_\_\_\_. **Infinito Cinema**. Rio de Janeiro. Unilivros. 1988

BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo**. São Paulo. Companhia das Letras. 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória Crítica**. São Paulo. Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo. Cia das Letras. 2007.

MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009.

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

VIANNA, Antonio Moniz. **Um Filme por Dia**. São Paulo. Companhia das Letras. 2012

VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro. Aeroplano. 1999.

### Documentos no antigo acervo do site [www.memoriacinebr.com.br](http://www.memoriacinebr.com.br)

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: a guerrilha**. In A Gazeta. 18/10/1968.

### Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca nacional

ARAGÃO, Edelmar de. **Barravento: uma perspectiva**. Salvador. Jornal da Bahia. 17/06/1962. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/018

CORREA, Hamilton. **Deus e o Diabo já está Consagrado Universalmente**. Salvador. Diário de Notícias. 17/09/1964. 1964. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-DE 02/40.

DUARTE, Benedito Junqueira. **Deus e o Diabo**. Folha de São Paulo. São Paulo. 24/08/1964. Código: BR CB GR-DE 02/027

\_\_\_\_\_. **Deus e o Diabo**. Folha de São Paulo. São Paulo. 24/08/1964. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Brasileira. Código: BR CB GR-DE 02/027

Jornal O Pasquim. **Uma Carta para Jarbas Passarinho**. Rio de Janeiro. 29/01/1970. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR DG 02/46.

KHOURI, Walter Hugo. **Fossa Sim, Fome Não – Khouri e o Cinema Novo**. 1969. O arquivo não explicitou em qual veículo esta entrevista foi publicada. Está disponível para consulta no Arquivo Glauber Rocha, código do documento GR-SC 02/42 do Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Brasileira

NEVES, David. **Um Filme de Autor**. Salvador. Jornal da Bahia. 24/06/1962. 1962. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/020

RALPH, **Deus e o Diabo na Terra do Sol não é Filme Autêntico**. Recife. Jornal do Commercio.. 30/08/1964. Disponível para consulta no Acervo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-DE 02/032.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo no tempo do exílio: Glauber Rocha se explica, desabafa, faz história e até futurologia**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil, Caderno B, Rio de Janeiro, 13/12/1975. p.10. Entrevista concedida a Symone Groper. Disponível no Arquivo Glauber Rocha na Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-DG 02/018.

\_\_\_\_\_. **O Filme não pode ser Arte, tem que ser Manifesto**. Salvador. Diário de Notícias. 25/12/1960. Salvador. Disponível no Arquivo Glauber Rocha da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/004

TEXEIRA, Novais. **Um Filme Brasileiro Autêntico**. Salvador. Jornal da Bahia. 26/06/1962. 1962. Código de Acesso: BR CB HR-BA 02/23.

SALES, David. **Um Filme Novo: Barravento**. Salvador. Jornal da Bahia. 17/06/1962.. 1962. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/019.

SENNA, Orlando. **Barravento ou um Manifesto aos Negros**. Salvador. Jornal da Bahia. Sem Data. r. Código de Acesso: GR-BA 03/20.

XAVIER, Ismail. **Barravento**. Jornal Diário de São Paulo. São Paulo. 26/07/1968. Disponível no Arquivo da Cinemateca Nacional. Código de Acesso: BR CB GR-BA 02/026.

### **Documentos oficiais do SCDP**

BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Carlos Lúcio. Brasília. 30/07/1967.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Guedes sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 30/07/1967.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. Autor desconhecido. 30/07/1967.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Maria Ribeiro de Almeida sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. Autor desconhecido. 01/07/1967.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de José Vieira Madeira sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 01/07/1967.

\_\_\_\_\_. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Parecer de censura de Manoel Leão de Souza Neto sobre Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasília. 02/07/1967.

BRASIL, Ministério da Justiça e Negócios Interiores. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de V. Veloso. 11/04/1964.

\_\_\_\_\_. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de Silvio Roncador. 11/04/1964.

\_\_\_\_\_. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer de José Vieira Madeira. 13/04/1964.

\_\_\_\_\_. Departamento Federal de Segurança Pública. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Ficha de Censura (Terra em Transe). Parecer Jacira de Oliveira. 18/04/1967.

BRASIL, Ministério da Justiça, Departamento da Polícia Federal. Relatório de Situação Censória. Brasília. 04/05/1970.

BRASIL, Ministério da Justiça. Serviço de Censura e Diversões Públicas. Portaria N° 16/67 – SCDP. Brasília. 19/04/1967

### **Acervo digital da Biblioteca Nacional**

AZEREDO, Ely. **Estranho Encontro e a Crítica Paulista**. Rio de Janeiro. Tribuna de Imprensa. 06/06/1958.

\_\_\_\_\_. **Rio, 40 graus**. Jornal Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 14/03/1955.

\_\_\_\_\_, **Ainda Rio, 40 graus**. Rio de Janeiro. Jornal Tribuna de Imprensa. Rio de Janeiro. 15/03/1955.

\_\_\_\_\_. **Barravento: prêmio em Karlov Vary**. Rio de Janeiro Tribuna de Imprensa. 26/06/1962.

\_\_\_\_\_. **Semana é de Deus & e o Diabo**. Rio de Janeiro. Tribuna de Imprensa. 06/06/1964. 1964.

\_\_\_\_\_. **Desafio entre Amigos**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 05/05/1965

\_\_\_\_\_. **Pregoeiros do Caos contra o INC**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 13/07/1966.

\_\_\_\_\_. **O Faso Dilema do Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 05/05/1967. Caderno 2. p. 03.

\_\_\_\_\_. **As Decepções do Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 10/05/1967. Caderno B. p. 02

\_\_\_\_\_. **O Mito do Demolidor e o Gênio do Construtor**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 23/08/1981.

CARVALHO, Arthur Eduardo de Oliveira. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Recife. Diário de Pernambuco. 20/09/1964.

CASTRO, Clovis de. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro. Luta Democrática. 09/06/1964.

DUARTE, Benedito Junqueira. **Estranho Encontro**. São Paulo. Folha de São Paulo. 30/05/1958. 1958.

\_\_\_\_\_. **Rio, Zona Norte**. São Paulo. Folha de São Paulo. 08/05/1958.

FERREIRA, Arley, **Consagrada no Mundo a Obra de Glauber Rocha: Deus e o Diabo... Tem Grandeza Shakespeareana**. São Paulo. Diário da Noite. 20/08/1964. 1964.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma Nova Crítica?** Suplemento Literário do Estado de São Paulo. São Paulo. 14/01/1960.

\_\_\_\_\_. **Perfis Bahianos**. São Paulo. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 24/03/1962.

\_\_\_\_\_. **Cultura e Custo**. São Paulo. Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. 06/12/1958. 1958.

\_\_\_\_\_. **Contribuição de Moniz Vianna**. São Paulo. Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*. São Paulo. 22/10/1960.

\_\_\_\_\_. **Literatura Cinematográfica**. São Paulo. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 27/07/1957.

\_\_\_\_\_. **Rascunho e Exercícios**. São Paulo. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 21/06/1958.

GRUNEWALD, José Lino. **Deus e o Diabo na terra do Sol: mas que a terra é do homem. Não é de Deus nem do Diabo**. São Paulo. Jornal das Letras. 01/04/1964. 1964.

LIMA, Pedro. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo. Revista A Cigarra. Setembro de 1964.



MORAES, Tati. **Deus e o Diabo na Terra do Sol (UH na Tela)**. Rio de Janeiro. Jornal Última Hora. 06/06/1964. 1964.

NEVES, David. **A Revisão de Glauber**. O Estado de São Paulo. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. 07/12/1963.

OLIVEIRA, José Carlos. **Entre Deus e o Diabo**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. 05/06/1964.

\_\_\_\_\_. **Lago em Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 20/04/1967. Caderno B. p. 3.

\_\_\_\_\_. **Eu em Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 10/05/1967. Caderno 02 s/p.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. **A Opinião Pública**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 25/05/1967.

PERDIGÃO, Paulo. **Deus e o Diabo na Terra do Sol – X**. Rio de Janeiro. Jornal Diário de Notícias. 28/06/1964. 1964.

PELEGRINO, Hélio. **Terra em Transe**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 31/08/1981

Revista Anhembi. 12/53 *apud* BERNARDET e GALVÃO. Op. Cit. p. 100

SPENCER, Fernando. **Notas em Torno de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Recife. Diário de Pernambuco. 27/08/1964. 1964.

SPENCER, Fernando. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Recife. Diário de Pernambuco. 27/08/1964. 1964.

SOUZA, Claudio de Mello. **Barravento** Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 11/07/1963.

VENTURA, Zuenir. **Gênio da Raça**. São Paulo. Revista Isto É. 02/09/1981

VIANNA, Antonio Moniz. **O Cangaceiro**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 12/04/1953. 1953

\_\_\_\_\_. **Na Garganta do Diabo**. Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã 31/05/1960. 1959.

\_\_\_\_\_.. **Noite Vazia**. Rio de Janeiro. Jornal Correio da Manhã. 27/11/1964.

\_\_\_\_\_.. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 22/08/1963.

\_\_\_\_\_.. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 05/06/1964. 1964.

\_\_\_\_\_.. **Desafio**. Jornal Correio da Manhã. Rio de Janeiro. 06/05/1966

-\_\_\_\_\_. **Terra em Transe**. Rio de Janeiro. Correio da Manhã. 11/05/1967. 2º Caderno. p. 03

VIANY, Alex. **Cinema: O Desafio**. Jornal Última Hora. Rio de Janeiro. 27/04/1966.

\_\_\_\_\_. **O Filme em Questão: Terra em Transe**. In Última Hora. Rio de Janeiro. 1965

\_\_\_\_\_. **O Filme em Questão**. Rio de Janeiro. Jornal do Brasil. 1967.

### Referências Bibliográficas:

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. **A Invenção do Nordeste e Outras Artes**. São Paulo. Cortez. 2011.

AZREREDO, Ely. **Olhar Crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo. Instituto Moreira Sales. 2009

BAMBA, Mahomed. **A Recepção Cinematográfica: teoria e estudos de caso**. Salvador. EDUFBA. 2013.

BANDEIRA, Moniz. **O Caminho da Revolução Brasileira**. Rio de Janeiro. Melso. 1962. p. 95-97.

BENTES, Ivana. **Cartas ao Mundo**. Companhia das Letras. São Paulo.1997.

BERNARDET, Jean-Claude, GALVÃO, Maria Rita. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: cinema**. Brasiliense. São Paulo. 1983.

\_\_\_\_\_. **Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1956**. Companhia das Letras. São Paulo. 1997.

\_\_\_\_\_. **O Autor no Cinema**. São Paulo. Edições Sesc São Paulo. 2018.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo. Companhia das Letras. 2007.

BORGES, Ítalo Nelli. **Olney São Paulo e as Margens Flamejantes do Cinema Novo: o caso de Manhã Cinzenta (1969)**. In MORAIS, Julierme. **A Sétima Arte por Historiadores**. São Paulo Edições Verona. 2018.

BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo. Cia das Letras. 3ª Edição. São Paulo. 1996

CARDOSO, Maurício. **O Cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução (1969-1975)**. São Paulo. LiberArs. 2017

CASTRO, Ruy. (org.) **Um Filme por Dia: crítica de choque. (1946-73)**. São Paulo. Companhia das Letras. 2004

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro. Forense-Universitária. 1982.

DANTAS, Cintia Cristiele Braga. **O Cinema Místico-Revolucionário de Glauber Rocha**. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia (tese de doutorado). Uberlândia. 2016.

DREIFUSS, René. **1964 – a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe**. Petrópolis/RJ: Vozes, 1983.

DUARTE, Ruth. **Memórias**. In. MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009.

ENGELS, Frederick, MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo. Boitempo. 2007.

FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O Brasil Republicano: volume 4: o tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. In Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.29-60 – 2004.

<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>

GERBER, Raquel. **O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e estética do inconsciente**. Petrópolis. Vozes. 1982

\_\_\_\_\_. Et al. **Glauber Rocha**. São Paulo. Paz e Terra (2º edição). 1991.

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

\_\_\_\_\_. **Será o Benedito**. In. MACEDO, Luiz Antonio Souza Lima. (org.) **Críticas de Benedito Junqueira Duarte: paixão, polêmica e generosidade**. Imprensa Oficial. São Paulo. 2009.

GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro. FGV Editora. 2005.

GOMES, Angela de Castro et al. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. 2014.

IANNI, Octávio. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1988

JAUSS, Hans Robert. **O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis.** In LIMA, Luiz Costa. (org). *A Literatura e o Leitor*. São Paulo. Paz e Terra. 1970.

JOSE, Angela. **Olney São Paulo e a Peleja do Cinema Sertanejo.** Rio de Janeiro. Quartet. 1999.

KATZ, Claudio. **A Teoria da Dependência 50 Anos Depois.** São Paulo. Expressão Popular. 2020.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado:** contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro. Contraponto, Ed PUC-Rio. 2006.

LEITE, Sidney. **Cinema Brasileiro:** das origens à retomada. São Paulo. Fundação Perseu Abramo. 2005.

LIMA, Fredirico Osanam de Amorim. **Uma Câmera na Mão e uma Ideia na Cabeça:** Glauber Rocha e a invenção do cinema brasileiro moderno. Curitiba. Editora Prismas. 2015.

MASCARELLO, Fernando. **Mapeando o Inexistente:** os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade Brasileira. In. *Revista Contemporânea*. Vol. 3. Nº 2. Julho/dezembro. Salvador. 2005.

MELLO, João Manuel Cardoso de, NOVAIS, Fernando. **Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna.** In. NOVAIS, Fernando. SCHWARCZ, Lília. *História da Vida Privada no Brasil*. (vol.4): contrastes da intimidade contemporânea. Cia das Letras. São Paulo. 1998.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol.** São Paulo. Anablume. FAPESP. Salvador. Fundação Gregório de Matos. UFBA. 2005.

MORAIS, Julierme. **Paulo Emílio Salles Gomes e a Eficácia Discursiva de sua Intepretação Histórica: reflexões sobre história e historiografia do cinema brasileiro.** Tese (doutorado) Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós Graduação em História. Uberlândia. 2014.

\_\_\_\_\_. **Paulo Emílio Historiador:** matriz interpretativa da história do cinema brasileiro. São Paulo. Pimenta Cultural. 2019.

MOTTA, Nelson. **A Primavera do Dragão: a juventude de Glauber Rocha**. Rio de Janeiro. Objetiva. 2011.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **A modernização autoritário-conservadora nas universidades brasileiras e a influência da cultura política**. In. REIS FILHO, Daniel Aarão. Et al. *A Ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro. Zahar. 2014.

NAZARIO, Luiz. **O Cinema Errante**. São Paulo. Perspectiva. 2013.

ORTIZ, Renato. **A moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo. Brasiliense. 3ª Edição. 1991.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha: um dramaturgo no coração de seu tempo**. São Paulo Huicitec. 1999.

PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha**. Tradução Eleonora Bottmann. Campinas. Papirus. 1996 (Coleção Campo Imagético)

RAMOS, Alcides Freire. **Memória Histórica (Carlos Alberto Visentini) e Doramundo (João Batista de Andrade, 1978)** In. \_\_\_\_\_, PATRIOTA, Rosangela. *Memória Coletiva, Memória Individual e Histórica Cultural*. São Paulo. Edições Verona. 2015.

\_\_\_\_\_. **Historicidade e Estudos de Recepção: “Os Inconfidentes” (1972, Joaquim Pedro de Andrade) na Itália e no Brasil**. In. \_\_\_\_\_, VANGELISTA, Chiara PATRIOTA, Rosangela. (orgs.). *Circularidades políticas e culturais: fronteiras – linguagens – cidadania*. São Paulo. Edições Verona. 2015.

RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **O Colapso do Colapso do Populismo do Brasil**. In. GOMES, Angela de Castro, FERREIRA, Jorge. *O Populismo e sua História: debate e crítica*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo. Cosac Naify. 2003.

ROCHA, Luis Geraldo. **A Crítica Cinematográfica de Ely Azeredo e o Cinema Brasileiro na Tribuna de Imprensa (1956-1964) e no Jornal do Brasil (1964-1973)**. Bauru. Programa de Pós Graduação em Comunicação (dissertação de Mestrado). Universidade Estadual Paulista; 2017

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. São Paulo. Record. 2000.

\_\_\_\_\_. **O Fantasma da Revolução Brasileira**. São Paulo. Editora UNESP. 2010.

SAID, Edward. **Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente**. São Paulo. Companhia das Letras.

SARACENI, Paulo Cesar. **Por Dentro do Cinema Novo: minha viagem**. Rio de Janeiro. Aeroplano. 1993

SCHWARZ, Roberto. **Que Horas São?** São Paulo. Cia das Letras. 1987.

SIEGA, Paula Regina. **O Reflexo de Calibã no Espelho de Próspero: Estudo sobre a Recepção Italiana do Cinema Novo (1960 – 1970)**. Veneza. Settore Scientifico – Discipline di Afferenza: Letterature Portoghese e Brasiliana (L-LIN/08) (Tese de Doutorado). Università Cá Foscari Venezia. 2010.

SIMIS, Anita. **Estado e Cinema no Brasil**. São Paulo. Editora UNESP. 2015

SIMONARD, Pedro. **A Geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro. Mauad X. 2006.

TEIXEIRA COELHO (Org.) **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna/Charles Baudelaire**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Capitalismo e Revolução Burguesa no Brasil**. Belo Horizonte. Oficina de Livros. 1990.

TOLEDO, Caio Navarro de. **1964: o golpe contra as reformas e a democracia**. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, no. 47, p. 13-28, 2004.

<https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100002>

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato: uma proposta de estudo da memória histórica**. São Paulo. Huicitec/História Social USP. 1997.

Xavier, Ismail. **Sertão-Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. Coscac Naify. São Paulo. 2007

\_\_\_\_\_. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo. Paz e Terra. 2004

\_\_\_\_\_. **O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência**. São Paulo. Paz e Terra. 2014.

\_\_\_\_\_. **Alegorias do Subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo. Cosac & Naify. 2012.

WEFFORT, Francisco C. **O populismo na política brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.