

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

O DRAGÃO E O LEÃO
- ELEMENTOS DA ESTÉTICA BRECHTIANA
NA OBRA DE GLAUBER ROCHA

Maria Alzuguir Gutierrez

Dissertação apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida

São Paulo

2008

Maria Alzuguir Gutierrez

O DRAGÃO E O LEÃO
– ELEMENTOS DA ESTÉTICA BRECHTIANA
NA OBRA DE GLAUBER ROCHA

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Área de concentração: literatura comparada

Orientação: Prof. Dr. Jorge Mattos Brito de Almeida
Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Banca examinadora:

Profa. Dra. Iná Camargo Costa
Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Prof. Dr. Rubens Machado
Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Departamento de Cinema, Rádio e Televisão

São Paulo

para o Vladimir

Agradecimentos

À FAPESP, pelo suporte financeiro à pesquisa.

A Rubens Machado e Iná Camargo Costa, pela atenção que dedicaram a meu trabalho, pelos comentários e sugestões da qualificação, decisivos nos rumos da pesquisa.

A Jorge de Almeida, pela confiança, pela compreensão com o meu ímpeto prático, por ter respeitado meu ritmo e por ter conservado o rigor no final, a despeito da proximidade do prazo.

Aos amigos do extinto coletivo Subvercine, pela discussão do trabalho, fundamental na elaboração da análise de *Der leone* (especialmente Gegê e Nicolau que, por seu repertório teórico e por polarizarem os debates, foram para todos os outros um fator de formação política). Companheiros de outros carnavais, ficam estes amigos como representantes de todos; aqueles ainda presentes e os que já se afastaram, mas carregam para sempre parte de minha memória.

Aos meus sogro e sogra, pelo apoio que têm dado à família.

À minha mãe, pelas revisões de português; e a ela, meu pai e meu irmão, pelo apoio incondicional e crítico.

Ao Augusto, por ter sido o interlocutor sempre presente para que eu pudesse, no diálogo, formular os pensamentos.

Às minhas filhas, por serem a minha alegria de viver.

Resumo

Esta pesquisa teve por objetivo verificar, nos filmes e na obra escrita de Glauber Rocha, a presença de elementos da estética de Bertolt Brecht. Foram selecionadas seqüências de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e de *Der leone have sept cabezas* para análises mais detidas, passando-se em seguida a uma observação mais geral dos procedimentos e conceitos brechtianos na obra de Glauber Rocha. A análise dos filmes levou ao encontro da história do Brasil, da América Latina em sua relação com a África, da guerrilha, do pensamento político e da figura mítica de Che Guevara. A observação de recursos do teatro épico em uma obra cinematográfica gerou a apreciação das especificidades do cinema na busca por uma participação reflexiva e crítica do espectador, e o aprofundamento na compreensão da relação entre cinema e teatro.

Palavras-chave: Glauber Rocha. Bertolt Brecht. cinema novo. teatro épico. antiimperialismo. guerrilha.

Abstract

This research is an attempt at finding, in the films and written work of Glauber Rocha, elements of Bertolt Brecht's aesthetics. Scenes from O dragão da maldade contra o santo guerreiro and Der leone have sept cabezas were selected for deeper analysis, then moving on to a broader observation of brechtian concepts and procedures in Glauber Rocha's work. The film analyses have led to the study of Brazillian history, Latin American history and their ties with Africa, with gerrilla warfare tactics and the mythical character of Che Guevara, whose political thoughts are also looked into in this study. By observing epic theatre techniques at work in a film, we could better appreciate cinema's specific traits employed in its search for the reflexive and critical participation of its viewer, leading to a deeper understanding of the relationship between cinema and theatre.

Keywords: Glauber Rocha. Bertolt Brecht. Brazillian new cinema. epic theatre. anti-imperialism. gerrilla warfare.

Sumário

<i>apresentação</i>	8
<i>introdução</i>	
<i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	
<i>e Der leone have sept cabezas na luta antiimperialista</i>	12
<i>capítulo 1</i>	
<i>O dragão da maldade contra o santo guerreiro</i>	18
<i>As armas do inimigo</i>	
<i>O intelectual e o homem das armas</i>	
<i>O pai do povo</i>	
<i>O juízo final</i>	
<i>capítulo 2</i>	
<i>Der leone have sept cabezas</i>	50
<i>Sagrado / materialista</i>	
<i>Che / Fanon</i>	
<i>O apocalipse de João / culto africano</i>	
<i>A ascensão da burguesia nacional</i>	
<i>A questão do público</i>	
<i>Didatismo / Agressão</i>	
<i>Tipos / documento</i>	
<i>Discussão estética / lição política</i>	
<i>capítulo 3</i>	
<i>Brecht ao longo da obra de Glauber Rocha</i>	94
<i>conclusão</i>	
<i>Brecht / crítica / crise / transe / Glauber</i>	119
<i>bibliografia</i>	131

Apresentação

Embora se encontre em vários textos menção à apropriação por Glauber de elementos da estética brechtiana, não há um estudo cujo autor tenha se proposto a debruçar-se sobre isto, verificá-lo na prática da análise de um filme. O próprio Glauber utiliza termos da estética brechtiana em vários de seus textos (especialmente as idéias de “épico” e “didático” expostas em “A revolução é uma eztetyka”, 1967¹), mas sem maior sistematização - a que se dizia avesso.

Em artigo a respeito de *Der leone have sept cabezas*, Ivana Bentes estabelece esta relação de uma maneira geral, sem proceder a uma análise mais minuciosa do filme. René Gardiès considera Glauber a “melhor descendência cinematográfica” de Brecht. Robert Stam e Maria Rosa A. Magalhães apontam procedimentos brechtianos na análise das seqüências do encontro com o povo em *Terra em transe*, mas não é este o foco de seu trabalho. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier também identifica recursos de distanciamento na seqüência “O encontro de um líder com o povo”, mas afirma que o filme acaba por se afastar do “sistema brechtiano”, pois, ao contrário deste, não possibilita a constituição do conflito, e sim seu “esmaecimento diante da ocupação das forças estabelecidas”. Amengual considera brechtianas algumas cenas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Der leone have sept cabezas*, mas conclui que o material empregado nos filmes e o espírito com que é utilizado não são propriamente brechtianos. Brecht partia de determinado material (como a liturgia protestante, a balada romântica, a ópera, etc) para voltá-lo contra ele mesmo; enquanto Glauber o utiliza pelo que é, atribuindo-lhe novos significados, mas que o “enriquecem no mesmo sentido original”, tomando-o pela positividade, da mesma maneira que Eisenstein, com seus filmes em que “a estética cristã fornece forças e não alvos, instrumentos e não ocasiões”. Há ainda um artigo de Rogério Bitarelli Medeiros sobre “o estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha”, mas é uma abordagem rápida. Ismail Xavier comenta a presença de Brecht em *Deus e o diabo na terra do sol*, e, na introdução à *Revolução do cinema novo*, afirma ser Brecht, para Glauber, “inspiração incorporada e celebrada, mas sem a articulação maior do método e de seus pressupostos”².

¹ ROCHA, Glauber. “A revolução é uma eztetyka”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 99-103.

² Os artigos e textos são, na seqüência mencionada: BENTES, Ivana. “África teórica”. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro: 1998, nº12. 204p. p. 93-102. GARDIÈS, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”; MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. “Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução

Neste contexto, revela-se oportuna a proposta desta pesquisa, que consiste em verificar a relação da obra de Glauber Rocha com a estética de Brecht, por meio da análise de seus filmes e da leitura de seus textos.

Qual o sentido de tal empreitada, quando se trata de artistas sobre os quais já existe tão vasta fortuna crítica? Por um lado, tentou-se preencher uma lacuna deixada pela literatura a respeito da obra de Glauber Rocha; pois, se sua relação com a estética de Brecht foi muitas vezes mencionada, raramente foi esmiuçada na análise de um filme. Por outro lado, esta espécie de desafio auto-imposto tinha um sentido de formação intelectual para mim, pois, tendo como objeto tais autores, buscava repensar a questão da arte engajada na revolução. Ao colocar em relação um autor de teatro alemão e um cineasta brasileiro, tivemos que nos confrontar com um duplo desafio: por um lado, explorar as peculiaridades da aplicação da teoria do teatro épico no Brasil; por outro, examinar as especificidades da arte cinematográfica na mobilização de uma postura reflexiva no espectador.

Eram muitos os caminhos através dos quais o trabalho poderia se desenvolver: a relação entre a apropriação de Brecht por Glauber e a chegada de Brecht à arte brasileira em geral, especialmente ao teatro; a relação de Glauber e Brecht com a obra de Eisenstein; a relação de Glauber Rocha com outros pensadores alemães do período de Brecht, como Bloch e Benjamin; a própria contextualização histórica dos filmes; só para citar alguns exemplos.

De certa forma nosso acesso ao material e à literatura crítica internacional de e sobre Brecht é quase o mesmo de que se dispunha na época de Glauber. Aumentou pouco o número de edições do autor em português (a não ser pelas obras completas de teatro publicadas editora Paz e Terra, um volume de poemas e os diários de trabalho) e quase não se acompanhou o desenvolvimento da literatura crítica a respeito de Brecht. É o que se depreende da introdução de Iná Camargo Costa à edição brasileira de *O método Brecht*, de Fredric Jameson. O livro é resposta a um debate ao qual não tivemos acesso, em que, segundo Iná, certa autora pós-moderna procurava “libertar o dramaturgo de seus pressupostos teóricos e ideológicos para melhor atualizá-lo”, numa tentativa de “expropriação do butim da

do populismo”; ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. “A montagem e a cena ou dois estatutos do povo”; AMENGUAL, Barthélemy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94, p. 148-156, p. 157-169, p. 95-122. MEDEIROS, Rogério Bitarelli. “O estilo épico de Brecht no cinema de Glauber Rocha”. In: BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil - experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 284p. p. 128-137. XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983. 171p. _____. Introdução a: ROCHA, Glauber *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p.

² ROCHA, Glauber. “A revolução é uma eztetyka”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 99-103.

esquerda derrotada”³. Trata-se de abstrair a forma proposta por um artista do seu caráter político, esvaziando-a de seu sentido revolucionário. O mesmo acontece, no Brasil, com Glauber Rocha, lembrado por seu estilo vanguardista, mas esquecido na dimensão de sua atitude política no campo da cultura. Ao colocá-los lado a lado, torna-se impossível não recuperar este sentido.

Dizer que distanciamento é uma forma e que a presença ou ausência dessa forma marca uma peça ou um filme como “brechtiano” ou “não-brechtiano” seria “uma incompreensão ou redução de Brecht”⁴. Considerar a noção de distanciamento como um simples conjunto de técnicas significa reduzir um modo de análise a mero decorativismo; nessa linha, teríamos que considerar alguns anúncios de televisão “brechtianos” ou então “eisensteinianos”, considerando que tanto as “técnicas” de Brecht como as de Eisenstein têm sido amplamente utilizadas na propaganda comercial. Não foi sem razão que Brecht observou que “o capitalismo tem o poder de transformar em droga, imediata e continuamente, o veneno que lhe é jogado na cara, e apreciá-lo”.

Além disso, seria interessante observar que os procedimentos de distanciamento não são exclusivos de Brecht, mas podem ser encontrados no conjunto da arte moderna que procura romper com a ilusão naturalista. A diferença está em que Brecht assumiu a experimentação artística não como uma coisa restrita ao campo artístico, mas com a idéia de que, através de soluções estéticas, é possível produzir a consciência social adequada à transformação da sociedade.⁵

Ou seja: já que os procedimentos estéticos ditos brechtianos são comuns a um conjunto de técnicas da arte moderna em geral, ou foram tomados por Brecht de outros períodos, culturas e formas artísticas e se, esvaziados de seu sentido, podem ser usados até na publicidade, quais os parâmetros para pensar em um “cinema brechtiano”, ou que procure assimilar as propostas do teatro épico?

A opção foi por concentrar o trabalho na análise de uma ou, no máximo, duas seqüências fílmicas, por sugestão da banca de qualificação. Assim o debate não se dispersaria no abstrato, e se poderia verificar nos filmes, enquanto obras em si e em nossa interpretação de seu todo, a presença de uma “atitude geral” brechtiana. Entretanto, era pela análise dos procedimentos estéticos de uma seqüência que poderíamos verificar a presença ou não deste “*gestus* fundamental” (para falar no vocabulário brechtiano). O método acabou correspondendo a uma politização do trabalho, pois deter-se significa não poder escapar a uma interpretação histórica do filme. Assim, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Der leone have sept cabezas* se impuseram por apresentarem temática política comum (a luta antiimperialista tricontinental, a guerrilha) e por serem filmes tidos como “didáticos” (em demasia para alguns) por críticos de Glauber Rocha.

³ COSTA. Iná Camargo. Prefácio a: JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p. p. 9-12.

⁴ *Screen*, 1974. p. 112. *Apud.*: SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 174p. p. 119.

⁵ SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *Op. cit.* p. 119.

Depois da análise dos filmes, verificamos procedimentos “brechtianos” (e outros nada ou não tão brechtianos) ao longo da obra de Glauber Rocha, com o interesse de ver se e como, no desenvolvimento da “*esztetyka da fome*” à “*esztetyka do sonho*”, permanecem as estratégias de distanciamento, o desvelar do “*gestus social*”, a historicização, o princípio de interrupção, o caráter didático, e o favorecimento da participação crítica do espectador. A partir das análises fílmicas e da observação de procedimentos formais encontrados em vários filmes de Glauber, passando pela leitura de textos dos dois artistas, traçamos afinal um paralelo mais amplo entre Glauber e Brecht, verificando os limites e a profundidade do diálogo do cineasta brasileiro com o teatrólogo alemão.

Introdução

O dragão da maldade contra o santo guerreiro
e Der leone have sept cabezas na luta antiimperialista

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969) e *Der leone have sept cabezas* (1970) são filmes guevaristas de Glauber Rocha, nos quais o diretor expõe ou ilustra as teorias foquista e tricontinental, fazendo uma homenagem a Che e uma adesão crítica à guerrilha. Glauber realiza na arte o sonho da guerrilha no Brasil e do combate do Che no Congo. Ambos os filmes são feitos após a morte do guerrilheiro e a publicação de seu famoso texto para a revista Tricontinental, quando Guevara deixou Cuba para engajar-se na guerrilha na Bolívia, logo após ter vivido a experiência no Congo, onde foi colaborar com a luta pela independência.

O dragão da maldade trata da possibilidade de uma coalizão espontânea de forças para uma batalha que se trava em função de uma conjuntura histórica momentânea, e não pela existência de uma convicção política amadurecida ou uma estratégia política pré-estabelecida. Duas conversões se operam no filme, a de Antônio e a do professor, gerando a união do intelectual com o homem de armas. O filme fala de diferentes dragões a se combater (o coronel, em âmbito local, o imperialismo, combatido pelo próprio filme), e trata a guerra como sucessão de batalhas em que os papéis não são permanentes, mas intercambiáveis.

Consideramos que tres aportaciones fundamentales hizo la Revolución Cubana a la mecánica de los movimientos revolucionarios en América, son ellas:

1º Las fuerzas populares pueden ganar una guerra contra el ejército.

2º No siempre hay que esperar a que se den todas las condiciones para la revolución; *el foco insurreccional puede crearlas*.

3º En la América sub-desarrollada, *el terreno de la lucha armada debe ser fundamentalmente el campo*.

De estas tres aportaciones, las dos primeras luchan contra la actitud quietista de revolucionarios o pseudo-revolucionarios que se refugian, y refugian su inactividad, en el pretexto de que contra el ejército

profesional nada se puede hacer, y algunos otros que se sientan a esperar a que, en una forma mecánica, se den todas las condiciones objetivas y subjetivas necesarias, sin preocuparse de *acelerarlas*.¹

A idéia de “acelerar” a luta de classes está presente em muitos filmes de Glauber, materializando-se em determinadas personagens *catalisadoras*, de que Antônio das Mortes é o emblema por excelência.

Em *O dragão da maldade* eu queria mostrar, precisamente, como dois personagens chegam à ação por caminhos diferentes. O professor e Antônio das Mortes explodem num massacre total dirigido contra a opressão mas suas motivações são totalmente diferentes. Eles não têm idéias teóricas com características de liderança. Sou contra o proselitismo.²

Der leone have sept cabezas apresenta a teoria geral da luta anti-colonialista do terceiro mundo, em sua expressão na África, com idéias de Guevara e Fanon sobre o neo-colonialismo e seu funcionamento, por meio da força bruta ou através das burguesias autóctones aliadas aos interesses da metrópole. O filme revela a adesão de Glauber à Tricontinental, sendo uma resposta direta ao texto de Che Guevara, “Mensaje a la Tricontinental”, e à sua morte.

Toda nuestra acción es un grito de guerra contra el imperialismo y un clamor por la unidad de los pueblos contra el gran enemigo del género humano: los Estados Unidos de Norteamérica. En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ése, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo, y otra mano se tienda para empuñar nuestras armas, y otros hombres se apresten a entonar los cantos luctuosos con tableteo de ametralladoras y nuevos gritos de guerra y de victoria.³

Assim termina o texto do Che, e Glauber lhe devolve a imagem no final de *Der leone have sept cabezas*.

O filme estrutura-se sobre duas colunas, a materialista histórica e a místico-sagrada, erguidas sobre o pensamento de Guevara e Fanon, o apocalipse de João e a ritualística africana. Ao refazer a experiência de Guevara no Congo, conhecida por seu fracasso (é assim que Che a ela se refere no *Diário do Congo*), Glauber concretiza o sonho frustrado de Guevara, encena a reconciliação de Che e o Congo. *Der leone* termina materializando a imagem com que Che encerra seu texto de despedida ao mundo, em que anuncia e justifica seu sacrifício. Glauber personifica na figura do guerrilheiro o mito cristão. O guerrilheiro que evoca Guevara no filme chama-se Pablo, qual o apóstolo, judeu convertido que peregrinou

¹ GUEVARA, Ernesto Che. *La guerra de guerrillas*, 1960. In: *Obra revolucionaria*. México, DF: Ediciones ERA, 1989. (10ª edição, 1ª edição: 1967). 663p. p. 23-109. p. 27.

² ROCHA, Glauber. “*Cahiers du cinéma 69*”. In: *Op. Cit.* p. 193-221. p. 199.

³ GUEVARA, Ernesto Che. “*Mensaje a la Tricontinental*”. In: *Obra revolucionaria*. México, DF: Ediciones ERA, 1989. (10ª edição, 1ª edição: 1967). 663p. p. 640-650. p. 650.

pelo mundo pregando o cristianismo e acabou morto pelo Império Romano. O apóstolo cristão e o espírito guerreiro africano se unem para combater o Mal, encarnado nas várias faces do imperialismo.

Quanto a *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Ismail Xavier chama a atenção para a estrutura cristã do filme, pois é o sacrifício que mobiliza a ação. Se Coirana “é puro teatro”, o seu martírio e morte, seu sacrifício é o que leva Antônio, e daí o professor, à ação. Qual paixão exemplar, é o sacrifício que mobiliza a ação contra o dragão.

A conjuntura desfavorável parece solicitar uma alegoria de positividade mais palpável, o sacrifício deve ter a contrapartida do êxito visível. Nestes termos, a alegoria didática não quer ser uma recapitulação transfigurada do processo histórico (*Deus e o diabo*); ela quer atualizar o mito pelo lado da moralidade (o dever ser) e encenar um percurso de consumação da justiça, uma vitória dos agentes do Bem. Ou seja, quer *materializar o sonho da vitória do oprimido*.⁴

É em sacrifício que Che fala quando parte para a Bolívia, no texto para a Tricontinental. É também em termos morais, e não em termos econômicos, que Guevara se refere ao imperativo da revolução. Ele fala em sacrifício, no exemplo que o soldado guerrilheiro deve ser, no amor ao próximo que o deve distinguir.

Déjeme decirle, a riesgo de parecer ridículo, que el revolucionario verdadero está guiado por grandes sentimientos de amor.⁵

Logo após a morte do Che, imediatamente convertido em mito, Glauber procurava dar-lhe forma, recolocando a história dos vencidos, tal como fez em *Deus e o Diabo na terra do sol* com cangaceiros e beatos. Em *O dragão* e *Der leone* liga os guerrilheiros a esta tradição rebelde, inclusive à de Zumbi e dos quilombolas. Trata-se da preocupação do cineasta com a construção de nossa mitologia, imaginário, memória, com nossos “heróis” ou mártires; Glauber luta para criar a épica latino-americana e terceiro-mundista. O cineasta falava naquele momento da necessidade do mito como “ideograma primário”⁶, e de Che, como “o verdadeiro herói épico”, visto como “uma saída política realmente atual e válida, e

⁴ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187. p. 177.

⁵ GUEVARA, Ernesto Che. “El socialismo y el hombre en Cuba”. In: *Obra revolucionaria*. México, DF: Ediciones ERA, 1989. (10ª edição, 1ª edição: 1967). 663p. p. 627-639. p. 637.

⁶ ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69”. In: *op cit.* p. 150-154. p. 153.

que responde a todas as insuficiências teóricas dos Partidos Comunistas tradicionais latino-americanos”⁷.

Minha intenção final de um cinema épico / didático não poderá anteceder mas se confundir à epopéia / didática posta em cena por Che. Um *western* ao contrário, com os substantivos da nova poética que uma revolução integral provoca, destruirá as fronteiras idealistas do cinema.⁸

O que Guevara valoriza é que a guerrilha não é uma aventura romântica, mas uma epopéia didática. Um pouco como os personagens de *western*, com uma ressalva: a missão é muito precisa, trata-se de politizar.⁹

É sempre uma adesão crítica porque, embora encene a guerrilha, em *O dragão da maldade*, o grotesco que mina o lado solene do discurso, o final melancólico e a infiltração do progresso duvidoso da modernidade material conferem ironia e põem dúvida sobre a mensagem positiva (cf Ismail Xavier¹⁰). Ismail menciona o foquismo, mas descarta a hipótese de que esta teoria política seja central no filme, pela abordagem que coloca o eixo da análise sobre a chegada daninha da modernização. Observando, porém, o filme retrospectivamente a partir de *Der leone*, voltamos a pensar que existe em *O dragão* uma ilustração da teoria foquista, a busca de sua concretização na arte, um elogio crítico da guerrilha. Se o filme deixa dúvidas sobre a vitória do professor e de Antônio, faz-nos sentir o gosto da vitória e acena com o que resta por combater. O símbolo da Shell que paira sobre a estrada por onde se afasta Antônio ao final do filme é o inimigo implícito no combate estético do filme, antiimperialista na forma, ao elaborar uma conversão antropofágica do *western* e do musical.

Nos dois filmes fica em questão a adesão do narrador à guerrilha. No primeiro, o final melancólico e o tom irônico conferem dúvida à ação afirmativa, mas deixam a possibilidade aberta no horizonte. No segundo, a adesão parece ser inequívoca, com a marcha final e a promessa da luta. Aqui o guerrilheiro tem uma dignidade que em *O dragão* não há em nenhuma de suas personagens, todas elas patéticas. Em *Der leone*, tanto o líder guerrilheiro africano como o guerrilheiro branco e Zumbi conservam certa dignidade, a despeito de suas contradições. Especialmente o guerrilheiro branco, submetido ao martírio. Mas o filme também revela a sua solidão, a dificuldade de comunicação, de integração, transplante de

⁷ ROCHA, Glauber. “*Positif 67*”. In: *op cit.* p. 110-127. p. 118.

⁸ ROCHA, Glauber. “*Tricontinental 67*”. In: *op cit.* p. 104-109. p. 109.

⁹ ROCHA, Glauber. “*Positif 67*”. In: *op cit.* p. 110-127. p. 121.

¹⁰ O autor conclui: “Novamente, a *mise-en-scène* de Glauber faz conviver os imperativos da “passagem à militância” com a sua problematização; afirma o primado da Revolução mas apresenta uma configuração visível onde reconhece sua escassa viabilidade”. Cf.: XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187. p. 170.

conceitos, a discrepância entre o discurso pronto que parte de uma intelectualidade progressista e a realidade local. E fica em aberto a possibilidade do massacre anunciado pelo alemão.

Em toda a obra de Glauber Rocha há o momento do transe, uma configuração de forças que pode favorecer uma revolução ou uma contra-revolução. Em *O dragão*, o transe que toma a todos após as mortes de Coirana e Matos leva o povo ao extermínio; em *Der leone*, o transe se acomete sobre os colonialistas que disputam o osso, permitindo a fuga de Pablo e a revanche dos guerrilheiros¹¹.

De ambos os filmes emanam dois sujeitos revolucionários além do povo: o negro e a mulher. A análise feita por José Gatti do filme *O dragão da maldade* privilegia a representação do negro, a passagem de Antão da passividade à ação¹². Em *Der leone*, ao incluir o espírito de Zumbi, vindo das Américas de volta para a África, o filme abarca não apenas o movimento de libertação africano, mas o movimento geral de consciência negra que despertava no mundo. Quanto à mulher, a dualidade que se apresentara em *Terra em transe* ganha contornos mais nítidos em *O dragão da maldade*, com a separação entre a Santa e Laura, a Eva¹³. A questão da mulher ganha um tratamento mais interessante em *Der leone*. Neste filme, Marlene é a máxima encarnação do Mal, é a tentação, a besta de ouro que deve ser sacrificada para que triunfe o Bem. Mas é também vítima da opressão patriarcal, esta que dissocia a mulher entre puta e santa, sem integrá-la em sujeito.

Nos dois filmes desenvolve-se outra tendência que já se percebia em *Terra em transe*, e que dominará a cena em *Cabezas cortadas*: é a de representar a farsa do poder. As personagens do poder fazendo um teatro no qual povo é espectador, farsa representada em gênero ou estilo literário associado à classe burguesa. Também está presente em ambos os filmes, e ao longo da obra, a metáfora que associa a luta dos cristãos contra o império romano à luta contra o capital, e a oposição entre o cristianismo enquanto religião do oprimido e o catolicismo colonizador.

Da aproximação rápida entre *O dragão* e *Der leone*, encontramos nos dois filmes a presença da guerrilha, e o negro e a mulher como potência revolucionária. A representação é feita por meio de mitos e imagens cristãs, no sincretismo afro-brasileiro ou ligados ao

¹¹ Cf.: CARDOSO, M. *O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução*. 275f. Tese de doutorado em história. FFLCH, USP, 2007.

¹² Cf.: GATTI, José. "(In)visibilidade racial em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*". In: *Cinemais*. Rio de Janeiro, 1998, nº13. p. 101-121.

¹³ Cf.: XAVIER, Ismail. "O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo". In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

ritualismo africano. Nos dois filmes predomina o “teatro ao ar livre”, e há mistura da “cena ritual” com o “teatro épico didático”. Além disso, na produção de ambos, Glauber repete o gesto da guerrilha: em *O dragão da maldade*, ao confinar-se com a equipe numa cidadezinha do sertão nordestino reproduz a prática da guerrilha foquista, e na filmagem na África, refaz o caminho de Che ao engajar-se nas lutas de libertação africanas.

Na análise de uma seqüência de cada filme buscamos ver como a estética de Brecht foi assimilada por Glauber, bem como em certas personagens enquanto personificação de forças políticas históricas e na abordagem ao problema do público por cada filme. No primeiro, a resposta é a antropofagia e a opção pela “ópera nacional-popular”; no segundo, verifica-se a exacerbação da contradição entre o “excesso de consciência clara” e o “excesso de opacidade poética”¹⁴, com a conseqüente radicalização da relação com o público.

¹⁴ AMENGUAL, Barthélemy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 95-122. p. 115.

Capítulo 1

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

A ação se passa em Jardim das Piranhas, povoado longínquo do sertão nordestino onde um bando de cangaceiros e beatos ameaça a ordem com sua presença. O jagunço Antônio das Mortes é chamado para resolver o problema; mas, logo após o duelo com o líder dos cangaceiros, entra em crise ao encontrar a Santa que protege os beatos, e vive uma iluminação. Tendo falhado Antônio na resolução do problema, o coronel convoca outro jagunço à cidade, Mata-Vaca. Enquanto isto, o coronel descobre a infidelidade de sua mulher, Laura, que é humilhada publicamente. Laura mata seu amante ao mesmo tempo em que Coirana, o líder dos cangaceiros, agonizante desde o duelo com Antônio, dá seu último suspiro. Antônio resolve enterrá-lo no fundo do sertão, enquanto Laura e o professor fazem um funeral para o amante dela, Matos. Ocupadas as personagens nestes dois funerais, o povo fica desprotegido para que o bando de Mata-Vaca o ataque e extermine num massacre. O professor e Antônio, após bebedeira e nova iluminação, decidem vingar o povo numa batalha final contra o coronel, Mata-vaca e seu bando.

Os episódios da história são muito bem delimitados, poderíamos separá-la em: 1) chegada da gente de Coirana, e de Antônio, à cidade; 2) duelo entre Antônio e Coirana; 3) iluminação de Antônio; 4) “drama burguês”, humilhação pública de Laura; 5) transe dos funerais e extermínio do povo; 6) batalha final.

A metáfora toma o título do filme e sua estrutura. São Jorge era um soldado abastado que havia derrotado o dragão que tiranizava uma cidade, mas abandonou tudo em defesa da crença reprimida, quando o Império Romano ameaçava dizimar a população cristã. Sua convicção e coragem ao enfrentar o martírio converteram muitos que depois também derramaram sangue em nome da fé. Considerado defensor dos marginalizados e excluídos, é chamado de grande mártir pela igreja do Oriente e foi trazido ao Ocidente pelos cruzados,

que o tomaram como símbolo na luta pela fé cristã. Na Bahia, a Umbanda e o Candomblé associaram-no à figura de Oxóssi, deus caçador.

Erguido sobre a base deste mito, *O dragão da maldade* ilustra a teoria do foquismo, é sua concretização onírica; e corresponde a uma busca do épico contemporâneo a partir da fusão de referências da cultura popular nordestina e da indústria cultural (hollywoodiana e local).

O filme narra várias batalhas do santo guerreiro contra o dragão da maldade, sendo que há um intercâmbio entre as personagens que desempenham o papel do santo e do dragão nas sucessivas batalhas. As posições não são estanques, o intelectual pode jogar tanto de um lado como do outro, assim como o homem das armas e até mesmo, por que não, o coronel.

As organizações de esquerda armadas anunciavam para o ano de 1969 o início da guerrilha rural. A ALN divulgou manifesto através de rádio, entrevistas e documentos publicados no exterior naquele ano, e a VPR deu início às atividades na escola de treinamento no Vale do Ribeira, enquanto o PC do B, sem qualquer anúncio, desde 1967 já enviava militantes à região do Araguaia. 1969 era o ano da guerrilha também como resposta ao fechamento completo da ditadura militar com o AI-5; nesta ocasião outras organizações se juntaram às poucas que já haviam optado pela luta armada¹. Todos os grupos estavam inspirados pela revolução cubana, pela resistência vietnamita e pelas lutas de independência africanas. Cuba irradiava a idéia da revolução continental e tricontinental; era de certa forma uma condição para sua própria sobrevivência, garantir que a revolução se disseminasse pela América Latina. Porque sua batalha era como aquela de *O dragão da maldade*: exemplar, isolada, com o imperialismo pairando à sua porta.

As armas do inimigo

No livro em que apresenta a teoria do foquismo, Guevara defende a guerrilha no campo, que deve partir da demanda econômica da reforma agrária, da fome de terra do camponês contra o latifúndio. A manutenção do latifúndio é a expressão local do neo-colonialismo, portanto é ele que deve ser combatido, localmente. O combate ao imperialismo se faz através do desgaste em sua base de sustentação, os países do Terceiro Mundo. Este desgaste se faz pela guerra de guerrilhas, que é antes de tudo uma guerra de resistência, e não

¹ Cf.: GORENDER, Jacob. *O combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1990. (4ª edição). 255p.

uma guerra de posições. A tática das emboscadas, para desmoralizar o inimigo e arrebatá-lhe as armas é central no foquismo. A guerra de guerrilhas se faz com as armas do inimigo.

Em 1967, Glauber lança a proposta de uma “Internacional cinematográfica”, que garantisse a distribuição e produção do cinema independente, colocando o cinema como “arma fundamental na luta contra o imperialismo” e afirmando que o “cinema americano deve ser batido em seu próprio terreno”². Logo, defende a “instrumentalização” da técnica cinematográfica do mundo desenvolvido:

A técnica do cinema passado e atual do mundo desenvolvido me interessa, na medida em que eu possa “instrumentalizá-la” assim como o cinema americano foi “instrumentalizado” por alguns cineastas europeus. O que é esta “instrumentalização”? Aplicar, como método, determinadas chaves da técnica cinematográfica, pedras de toque gerais que, na evolução da técnica, transcendem ao espírito individual de cada autor e se implantem no vocabulário estético do cinema: se filmo um “cangaceiro” no deserto, está implicada uma determinada *decupage / montage* fundada pelo *western*, fundação esta mais própria do *western* do que de Ford ou Howard Hawks. Ao contrário, a imitação nasce de uma atitude passiva do cineasta diante do cinema, de uma suicida necessidade de se salvar na linguagem estabelecida, pensando que, se salvando pela imitação, salva o filme.³

Assim faz Glauber: incorpora os gêneros de Hollywood para criar um épico brasileiro e opor-se à dominação cultural imperialista.

Desta maneira, Glauber materializa no filme toda uma discussão teórica que se fazia no cinema brasileiro, em que desde cedo as discussões a respeito da cinematografia nacional envolveram o problema de impor-se contra a dominação do mercado brasileiro pelo cinema americano⁴.

Ismail Xavier chama a atenção para as várias referências que compõem o filme: o mito cristão e a iconografia católica pós-renascentista, a tradição oral popular, a indústria cultural, o melodrama burguês com que se representa a farsa do poder, o *kitsch*. Nesta mistura de gêneros e estilos, que nos faz transitar entre ancestral e moderno, sublime e grotesco, Ismail aponta a convivência de três “ordens do tempo”: a profético-teleológica, a do ciclo de repetições arquetípicas e a evolução linear. É a infiltração entre os pólos da história, é o choque entre mundo arcaico e moderno que desenrola o próprio enredo do filme. Há nesta mistura de referências um juízo de valor, pois há gênero específico para cada classe de personagem. A diferença de estilo na representação das classes aparece em muitos filmes de Glauber. Aqui, existe não apenas a conversão / subversão dos gêneros hollywoodianos do

² ROCHA, Glauber. “Revolução cinematográfica 67”. *In: op. cit.* p. 101-103. p. 102.

³ ROCHA, Glauber. “Tricontinental”. *In: op. cit.* p. 104-109. p. 108.

⁴ Jean-Claude Bernardet e Maria Rita E. Galvão nos trazem trechos deste debate, desde os primórdios do cinema brasileiro até o período de Glauber em: *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266p. Os textos “Uma situação colonial” e “Trajetória no subdesenvolvimento”, de Paulo Emílio Salles Gomes, são paradigmáticos na formulação do problema.

western e do musical, como também a intriga de traição a que Ismail Xavier se refere como melodrama⁵.

Ainda, mesmo dentro do rol de composições religiosas, há uma distinção: há os *tableaux* renascentistas que caracterizam o lado do coronel (cena da chegada de Mata-Vaca, morte de Batista e desafio final) e há por outro lado a iconografia religiosa que caracteriza o martírio de Coirana (morte, crucificação). Nesta distinção se evidencia a dupla postura de Glauber frente à religião, na separação entre o catolicismo que serviu à dominação colonial e a religiosidade popular.

O uso paródico dos gêneros é uma forma de contestar a sociedade que os criou; a arte anti-ilusionista apropria-se dos gêneros, “a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação”, com consciência da linguagem e muitas vezes sob a forma de paródia, que “demonstra a historicidade da arte, sua contingência e sua transitoriedade”⁶. Na mescla de gêneros um procedimento comum é a apropriação de gêneros considerados “baixos” e seu nivelamento com outros mais “elevados”; o artista anti-ilusionista lida com a multiplicidade de estilos à sua disposição.

Afinal, de um modo geral, as convenções genéricas e as convenções sociais estão fortemente ligadas umas a outras. Em termos históricos, a separação dos estilos sempre esteve propensa – conforme demonstrado por Auerbach com tanta eficácia em sua *Mimesis* – a seguir amarrada à divisão de classes; e todo “nivelamento” que se faça no domínio da arte sempre parecerá, ao crítico conservador, um nivelamento ameaçador dentro da própria sociedade.⁷

A apropriação dos gêneros de Hollywood neste filme de Glauber faz lembrar as óperas de Brecht, em que o autor lançou-se no mesmo jogo arriscado de incorporação da forma mercadoria, acompanhado de sua crítica⁸.

Por mais culinária que seja Mahagonny (e o é bastante), tem uma função de transformação social. Além de colocar o culinário em discussão ataca a sociedade que tem necessidade de tais óperas.⁹

A ópera dos três vinténs apresenta certas concepções burguesas, não somente como tema – pelo simples fato de apresentá-las no teatro – mas também na maneira de apresentar este tema. É uma espécie de

⁵ Cf.: XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

⁶ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 198p. p. 56, p. 29.

⁷ *Idem, ibidem*. p. 105.

⁸ Cf.: PASTA JÚNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986. 239p.

⁹ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre ‘Mahagonny’”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 54-65. p. 65.

relatório do que o espectador deseja ver da vida no teatro. Como porém o espectador vê coisas que não desejaria ver, como vê seus desejos não apenas saciados mas criticados (vê-se não tanto como sujeito, mas como objeto), ele encontra-se teoricamente capaz de atribuir ao teatro uma nova função.¹⁰

Em *A ópera dos três vinténs*, bem como em *A santa Joana dos Matadouros* e outras de suas peças, Brecht faz o mesmo uso paródico dos gêneros e estilos. Em *A ópera dos três vinténs* Brecht esvazia o romantismo das cenas de amor, ao elaborar para as canções letras que corroem o tom idílico da melodia. Há “transcendência perpétua de registros”, “diminuição satírica” e “rebaixamento violento”, não só com o “estereótipo de cultura de massas”, mas também com a retórica religiosa que conforma a primeira fala de Peachum, o patrão dos mendigos¹¹. Em *A santa Joana dos matadouros* há o mesmo desmascaramento da “filantropia liberal”¹², sendo que aqui o classicismo alemão é colocado na boca de especuladores da bolsa; novamente há “multiplicação operática de timbres literários, [...] impensável sem a noção muito verdadeira da luta de classes no âmbito da cultura”¹³.

No momento de politização anterior ao golpe, a busca por raízes na cultura popular era um movimento geral na cultura brasileira, como testemunham Jean-Claude Bernardet e Anatol Rosenfeld¹⁴. Depois do golpe, também foi amplo o movimento de reelaborar essas tradições dentro do contexto de colonização cultural, de assimilação de culturas externas. Tentava-se, menos ingenuamente, sem buscar raízes a partir do zero, reconhecer a mentalidade colonizada.

[...] superar o subdesenvolvimento com os meios do subdesenvolvimento. O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia); aceitamos a *ricezione integrale*, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os *nostris succhi* e através da utilização e elaboração política correta. É a partir deste momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente.¹⁵

A dialética entre adesão e oposição à linguagem do inimigo manifestou-se no Brasil na antropofagia e no tropicalismo, que fez dela o eixo de sua criação. Glauber Rocha se vale do hibridismo na luta contra a dominação colonial.

¹⁰ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre ‘A ópera dos três vinténs’”. In: *idem*. p. 66-76. p. 67.

¹¹ Cf.: JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p. p. 198, p. 199, p. 195.

¹² *Idem, ibidem*. p. 206.

¹³ Cf.: SCHWARZ, Roberto. “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 249p. p. 113-148. p. 143.

¹⁴ Cf.: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo, Cia das letras, 2007, 225p. e ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996. Trata-se de uma compilação de textos sobre o Teatro de Arena, Dias Gomes e Jorge de Andrade, todos girando em torno dos temas que dão título à coletânea.

¹⁵ ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: *op cit.* p. 150-154. p. 150-151.

No momento de *O dragão da maldade* Glauber estava justamente num movimento de crítica ao populismo que via na agitação cultural anterior. A crise havia se evidenciado em *Terra em transe*, e em *O dragão* Glauber parece buscar uma síntese e uma solução para o eterno problema do gosto do público. Assim, concede o prazer pelo filme de aventuras e combates, materializado na época pelo gênero *western*, mas infiltra sua crítica. Esta dialética e o humor grotesco que surge pela primeira vez na obra de Glauber são consoantes com seus textos do período, em que, junto com a estética do sonho, expunha a idéia de um “surrealismo concreto”:

Pablo Neruda já falava de um surrealismo concreto por ser este aspecto surreal um fato dentro da realidade da América Latina e do Terceiro Mundo.

Existe um surrealismo francês e outro que não o é. Entre Breton e Salvador Dali tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina. Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é o surrealismo do sonho, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo e da antropofagia.

A função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção de uma liberação anárquica, a única possível. Hoje utilizada dialeticamente, em sentido profundamente político, em direção do esclarecimento e da agitação.¹⁶

Dentro da ampla gama de arte anti-ilusionista, Stam aponta as vanguardas do início do século passado como uma culminação em que entra em jogo a hostilidade ao mundo burguês, que se traduz em negação à narrativa e às convenções do realismo pelo recurso a técnicas aleatórias e ao acaso. As vanguardas praticam a “dessacralização da arte num exorcismo depurador”, “o triunfo lúdico sobre o confinamento inibidor da lógica”, “a selvageria contra a civilização, contra o superego da cultura estabelecida”.

Em “Cultura e Política” Schwarz contrapõe o teatro de Arena ao Oficina, criticando ambos: no primeiro certo didatismo ingênuo e no segundo a agressividade que não leva à crítica dos valores burgueses e sim a uma atitude sadomasoquista no público, constituindo-se por fim num passo atrás, já que volta a girar em torno da moralidade burguesa¹⁷.

Estas críticas poderiam ser endereçadas a *Deus e o diabo na terra do sol* e *Terra em transe*. No primeiro havia um forte pendor didático, calcado na possibilidade da revolução, então vislumbrada; no segundo prevalece a agressão, o filme volta-se para a pequena-burguesia existencialista. Schwarz criticava ainda o Arena por ter assimilado o

¹⁶ *Idem, ibidem*. p. 153.

¹⁷ Cf.: SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 147p. (2ª edição, 1ª edição: 1978). p. 61-92.

distanciamento brechtiano somente com relação às personagens más, mantendo o herói no paradigma da identificação.

Em *O dragão contra o santo guerreiro* Glauber parece atingir uma síntese da estética dos dois grupos teatrais e dos filmes anteriores: há o didatismo e a cultura nacional-popular. Entretanto, abandonada a certeza de *Deus e o diabo*, agora o didatismo é infiltrado, corrompido por estruturas de agressão - Ismail o afirma, acrescentando que *O dragão é Deus e o diabo* atravessado por *Terra em transe*¹⁸.

No mesmo texto, Schwarz fazia uma crítica ao tropicalismo:

Houve um momento um pouco antes e um pouco depois do golpe, em que ao menos para o cinema valia uma palavra de ordem cunhada por Glauber Rocha (que parece evoluir para longe): “por uma estética da fome”. A ela ligam-se alguns dos melhores filmes brasileiros, *Vidas Secas*, *Deus e o diabo* e *Os fuzis* em particular. Reduzindo ao extremo, pode-se dizer que o impulso de sua estética é revolucionário. O artista buscava a sua força e modernidade na etapa presente da vida nacional, e guardaria quanta independência fosse possível em face do aparelho tecnológico e econômico, em última análise sempre orientado pelo inimigo. A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país.¹⁹

Por aí se constrói a crítica de Schwarz ao tropicalismo; segundo ele, este movimento apóia sua crítica ao arcaico nos pressupostos dos desenvolvidos. O vanguardismo de Glauber Rocha, ao contrário, opunha-se ao primeiro mundo. Ismail Xavier, em sua análise deste filme, afirma que *O dragão da maldade* opera uma “inversão da colagem tropicalista”, na medida em que valoriza a dignidade do arcaico e desautoriza o moderno espúrio.

O filme desconfia, sem dúvida, da modernização e lhe endereça sua condenação moral. Mas sabe da sua efetividade, do quanto ela negou a antiga teleologia do sertão/mar e exhibe a sua inclusão no diagnóstico geral, aqui formulado de modo oblíquo. Neste sentido, Glauber tem uma forma muito peculiar de trabalhar a articulação arcaico/moderno, *inversão da colagem tropicalista*.²⁰

O intelectual e o homem das armas

No calor da hora, em 1967, Jean Claude Bernardet conta que Antônio das Mortes causou grande furor na época do lançamento de *Deus e o diabo na terra do sol*, e afirma ser ele o representante da parte progressista da burguesia. É Antônio quem interrompe as experiências de revolta do camponês, o beatismo e o cangaço.

¹⁸ Cf.: XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

¹⁹ SCHWARZ, Roberto. *Op. cit.* p. 76-77.

²⁰ XAVIER, Ismail. *Ibidem*. p. 186.

Eliminando as fontes de alienação, dá a Manuel a possibilidade de agir racionalmente, deixando-o livre para ação que só pode ser a “grande guerra”; mas Antônio não o faz como revolucionário pela causa, e sim porque é pago pelos opressores de Manuel. Essa situação apresenta elementos antagônicos: se ele mata a soldo do inimigo, não pode ser pelo bem do povo: se ele é pelo bem do povo não pode ser obedecendo ao inimigo. Antônio das Morte*s* é essa contradição.²¹

Bernardet localiza Antônio no que identifica como uma tradição da personagem pêndulo, marginal ou bastarda no cinema brasileiro. Antônio faria parte de um rol de personagens que não são encaminhadas no fim dos filmes, simplesmente desaparecem; que dão as possibilidades de realizar uma guerra que não é sua, e devem eliminar-se; mas Antônio das Morte*s* tem uma dimensão que faltava aos outros: a má consciência. A partir daí, Bernardet coloca Antônio como personagem inaugural de uma nova fase do cinema novo, em que serão focalizados personagens urbanos, mais próximos dos próprios emissores da mensagem, os cineastas.

Antônio despertou não só o interesse da intelectualidade pelas contradições que concentrava em si e a resistência que oferecia à interpretação, mas também estava apto a seduzir o grande público, por seu caráter “misterioso”. Segundo Bernardet, houve até uma proposta para que se fizesse uma novela que o tivesse como personagem principal.

Deve ter sido por estes motivos que Glauber retomou esta personagem: por seu apelo junto ao grande público, alvo expresso do cineasta, e também para responder a tanta especulação em torno dela.

Bem mais tarde, em análise de *Deus e o diabo*, Ismail Xavier refere-se a Antônio como o “curto-circuito alienação-lucidez”, ele tem a “pragmática consciência da missão preparatória daqueles que não vão chegar lá porque estão irremediavelmente comprometidos com a ‘cegueira de deus e do diabo’”; “a história se põe no caminho certo através das figuras da alienação”²².

Na sua análise de *O dragão da maldade*, Ismail comenta que de um filme para o outro ocorre uma “pessoalização” de Antônio. Se em *Deus e o diabo* ele era agente do destino, aqui aparece no plano psicológico, ganha espessura a ponto de termos acesso a sua decadência em Salvador, ao passo que em *Deus e o diabo* ele era misterioso e infalível. Aqui ele volta como o “herói vencedor de duelos tão a gosto dos gêneros industriais e também da tradição oral popular”, tornando-se “fiador da dignidade dos cangaceiros”. “Figura da impureza, sua ação

²¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Op. cit.* p. 73.

²² XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrasilme, 1983. 171p. p. 113, p. 105, p. 113.

faz a ponte entre mito e história”²³; entre as personagens arcaicas e as laicas, transitando entre grotesco e sublime.

Em *O dragão da maldade*, o professor transforma-se em herói, enquanto Antônio deixa de sê-lo. Se antes era misterioso e infalível, agora ele entra em crise. Ao passo que o professor por um momento sai da crise permanente em que vive para assumir na seqüência final função de herói (voltando logo ao estado anterior), junto com Antônio que por um momento se recompôs.

Sobre o espetáculo *Arena conta Tiradentes*, Rosenfeld apontava dois problemas; um era a necessidade de conciliar “fábula mítica e momento histórico atual”, de inserir no teatro épico “elementos empáticos”, de recolocar herói mítico, “entendido não apenas como foco de interesse e personagem central”, “mas no sentido de grande personalidade, indivíduo excepcional, modelo, super-homem, inspiração nacional, mito”; o segundo era o erro de representar um herói mítico em chave naturalista: “mitizar o herói com naturalismo é despsicologizá-lo através de um estilo psicologista, é libertá-lo dos detalhes e das contingências empíricas através de um estilo que ressalta os detalhes e as contingências empíricas”²⁴.

Rosenfeld expõe as idéias de Hegel: o herói mítico não tem consciência crítica, os valores que defende, o faz por intuição. Nesse sentido, poderíamos dizer que Antônio se presta ao papel, na medida em que age sempre em conformidade a uma espécie de ética do matador (“se ele existe, vou ter de matar ele também”). Mas Antônio aqui estaria mais para uma paródia de herói mítico, pois a crise lhe dá profundidade psicológica que destrói a aura de matador, tornando-o patético. Se Antônio poderia ser comparado ao protagonista do modelo do Arena, poderíamos dizer que o professor seria o equivalente ao Coringa, como comentarista da narração. Mas também ele como Coringa é precário, pois sua consciência crítica se reverte em bebedeiras e escárnio, não em comentário esclarecedor. Segundo Ismail Xavier, “comentarista, espécie de voz cúmplice da narração de *O dragão da maldade* em alguns episódios, o professor não compõe propriamente a figura do saber”²⁵. No momento da transformação, é o professor quem se converte em herói, mas tampouco o faz por uma

²³ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187. p. 177, p. 178, p. 178.

²⁴ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996. 122p. p. 14, p. 15, p. 22-23.

²⁵ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187. p. 181.

convicção racional e ideológica, e sim por um sentido abstrato de justiça e por uma espécie de iluminação.

Se há em Glauber a convivência do épico brechtiano com o mítico, não se trata nunca, como Rosenfeld apontava a respeito das encenações do Arena, de um herói mítico com quem o espectador é convidado a identificar-se. Com relação ao naturalismo, este nunca é a linha resultante na *mise-en-scène* de Glauber, que talvez o admitisse como técnica de interpretação para os atores – como, aliás, também Brecht, para os ensaios²⁶.

A personagem do professor está aí para dizer que Antônio não é mesmo o intelectual, mas o homem de armas que a cada hora pende para um lado. Pode se transformar no guerrilheiro ou no mercenário, figuras reincidentes ao longo da obra de Glauber Rocha, aquelas personagens com mobilidade social, que podem se transformar em catalisadores do processo da luta de classes.

Há no professor um caráter bufão, de bobo da corte como o de Rei Lear, que assiste a tudo com escárnio. Em vários momentos ele é espectador irônico, observa por muito tempo, como o guerrilheiro de *Der leone have sept cabezas*, até tomar parte na ação. Ismail Xavier afirma que o professor é marcado pela ambigüidade e pelo imobilismo, e comenta a sua manifestação de desejo nas ocasiões de morte (atraca-se com Laura no funeral de Matos, sobre o cadáver, e após o duelo final, quando ela agoniza). O professor sinaliza, para Ismail, “o caráter precário do processo civilizatório”, pois apesar de ser representante da cidade e da escolaridade, vive imerso na ironia, no ressentimento e no álcool e, mesmo após a iluminação e combate finais, seu gesto final é de “retorno ao estado anterior”²⁷, e não uma passagem definitiva à militância.

Mas, além das manifestações de escárnio (ri no momento que antecede o duelo entre Coirana e o professor, humilha Matos quando este está desesperado com Antônio, envolve-se na seqüência da execração pública de Laura, novamente para torturar Matos), o professor também tem, ao longo do filme, manifestações de solidariedade, seja ao recolher o moribundo Coirana (apesar de dizer que quer levá-lo para “não se encher o saco” com mais

²⁶ Glauber afirmou ter misturado, neste filme, vários métodos de interpretação, levando, por exemplo, alguns atores a decorar o texto e outros a improvisar, misturando a fala declamada e a coloquial. *O dragão da maldade* pode ser considerado uma experiência de atuação, pelo confinamento da equipe no povoado que serviu de locação, pelo uso do som direto, então novidade, e do plano-sequência, que valorizam o trabalho do ator. Trecho da entrevista: “Eu gosto, às vezes, de trabalhar com várias técnicas, como um meio de evitar a esquematização. Gosto da interpretação, da representação, esta atitude mais histórica, esta busca da catarse. De Brecht e Stanislavski ao mesmo tempo.” ROCHA, Glauber. “*Cahiers du cinéma* 69”. In: *Op cit.* p. 193-229. p. 214.

²⁷ XAVIER, Ismail. *Ibidem.* p. 182.

derramamento de sangue na cidade), seja quando acompanha Antônio em sua iluminação ou em suas conversas de bar.

O que faz em Jardim das Piranhas este professor que sequer recebe o salário? Seria ele um exilado interno? Alguém que abandonou a luta numa cidade, e ficou no sertão esperando o tempo passar?

Do niilismo à ação, o professor está à deriva, deixa-se levar pelas situações. Esta condição pode levá-lo ao fundo do poço ou pode se traduzir em disponibilidade. O intelectual da vez é arrastado pelos acontecimentos. Mesmo que queira só ficar bebendo e rindo, quando as coisas se precipitam ele é lançado no turbilhão da história, e ainda é capaz de optar pelo lado certo.

Ismail Xavier afirma que em *O dragão da maldade* se atualiza a promessa da guerrilha não realizada por Paulo Martins em *Terra em transe*. Ao falar da união do professor e Antônio, refere-se a ela como estranha, esdrúxula.

Estranhos companheiros, Antônio e o professor travam, na iminência da luta, um diálogo que explicita, num pequeno lance de peça didática, a exemplaridade do seu combate como “reconciliação das letras e das armas”. Na hora das imprecações, a sucessão dos gritos para o inimigo é cortada ao meio por este diálogo, espécie de “exposição da tese” onde Antônio manifesta enorme respeito ao valor das idéias e se põe a seu serviço. Desde o início, Antonio dedicou ao professor certa reverência. Mas soa estranho aqui erigir a idéia – associada à política e posta como instância exterior à religião – como valor maior num contexto onde a razão já foi afastada como fundamento da ação histórica e se viu toscamente representada pela figura inepta do professor (só redimida nesta metamorfose mágica).²⁸

A fala de Antônio, ao selar a união com o professor diante da igreja, não manifesta um demagógico respeito ao valor das idéias, nem se coloca a seu serviço, mas quer pôr as coisas em seu devido lugar: o professor com a política, ele com as armas, ou com Deus, cada um com seus motivos, numa frente que se une contra um inimigo comum. Um busca a concretização do sentido abstrato de justiça, o outro, sua própria redenção, o expurgo dos pecados cometidos a vida toda como matador de cangaceiro.

É preciso lembrar a importância que a idéia de “reconciliação das letras e das armas” tinha naquele momento, no ano de 1969²⁹. Nas organizações de esquerda que decidiram pela luta armada, havia justamente uma tentativa, ou necessidade, de reunir militantes que vinham da política estudantil e partidária, com ou sem “trabalho de massas”, com certo militarismo nacionalista ou de esquerda. A COLINA, por exemplo, era composta por dissidentes da

²⁸ *Idem, ibidem*. p. 183.

²⁹ As informações que se seguem foram extraídas de: GORENDER, Jacob. *Op. cit.*

POLOP, organização trotskista, e ex-militares do MNR, subalternos excluídos das forças armadas, da mesma forma como a VPR; sendo a VAR-Palmares uma fusão das duas últimas. Após congresso em Teresópolis, Lamarca recria VPR; segundo Gorender, a linha divisória estava no “grau de militarismo”. O militarismo nacionalista tinha certa expressão antes do golpe; em setembro de 1963, houve um levante na aeronáutica e na marinha, que culminou com a prisão de 600 subalternos; logo após abril de 1964, houve um verdadeiro expurgo nas forças armadas.

As discussões na esquerda radical que decidiu pela luta armada giravam entre foquismo e “massismo”, algumas organizações tentavam fazer uma conciliação entre as idéias partidárias e doutrinárias e o foquismo, em que há primazia do fator militar sobre o político. O foquismo podia ser visto como atalho para contornar o trabalho com as massas, agora inviabilizado pela repressão; porém, as organizações se viam na necessidade de uma ginástica retórica para justificar a opção. A guerrilha rural era priorizada tanto pelos grupos de ênfase foquista como por maoístas partidários da guerra popular prolongada. Entretanto, poucas foram as experiências rurais que chegaram a se realizar.

Só o PC do B fez a opção de ir direto à guerrilha rural, sem passar pela fase prévia de guerrilha urbana como tática logística. Em 1967 começa a enviar militantes para a região do Araguaia. Eles não fazem militância política, mas prestam assistência à população da região, colaborando no que podem em educação e saúde. De resto, procuram se integrar às atividades locais. Só depois de 1972, quando começam as primeiras investidas dos militares, divulgam panfletos explicando a sua causa ao povo da região. Os militares impõem grande repressão à população, passando em seguida a uma política dúbia de repressão e assistência. Coagem ou compram mateiros locais para serem seus guias, e, por fim, um jagunço mata Osvaldão.

Na cidade, entre as ações que as diferentes organizações levaram a cabo, estavam assaltos a bancos e carros-fortes, para obtenção de recursos para financiar a guerrilha. O seqüestro para troca por presos virou alternativa a partir da ação combinada entre MR-8 e ALN de seqüestro do embaixador americano, que teve êxito e resultou na libertação de 15 pessoas. Poucas organizações praticaram o que se chamou de “justiçamento”, com atentados a altos representantes da repressão (certa vez com o resultado lamentável de uma morte por engano). A violência assume aí o sentido do “olho por olho, dente por dente”; não deixa de ser um grito de revolta, que lança para o futuro uma recusa, um apelo por justiça e liberdade. Eis que se estabelecem os mártires: “Tiradentes foi maior do que o castigo. Esquecemos os tropeços do agitador e reverenciamos a firmeza serena do mártir. O mesmo processo de

memorização coletiva certamente se dará com relação aos insurretos de 1935 e aos combatentes de 68-74”³⁰.

O ano de 1968 foi o auge das lutas sindicais durante a ditadura militar, houve grandes greves e a passeata dos cem mil por ocasião da morte de um jovem estudante no Rio. Naquele ano só VPR, COLINA e ALN já estavam na luta armada. A partir do fechamento total da ditadura com o AI-5 e a criação de órgãos de repressão extralegais como OBAN e DOI/CODI, livres da burocracia para a prática irrestrita da tortura e do homicídio, a opção pela luta armada como que se confirma, e outras organizações passam à prática, não sem conflitos internos.

A ALN anunciava para 1969 o ano da guerrilha rural. Após a derrota de Caparaó e de Guevara na Bolívia, a estratégia do foco foi alterada pela ALN pela proposta de ação por colunas móveis, como fizeram os cangaceiros e a coluna Prestes. Em agosto tomou rádio em Piraporinha (Diadema, São Paulo), e veiculou manifesto, publicado em jornal brasileiro por Sachetta; Marighella deu entrevista a um jornalista belga, e a revista *Temps modernes* publicou documentos da ALN. Para novembro daquele ano, estava programada uma reunião entre a VPR e a ALN, com a proposta de unificação das organizações. Marighella é assassinado dias antes, frustrando a idéia. Em 1970, Lamarca lança o documento “Frente – a grande tarefa”, em que falava da necessidade de união da esquerda armada. Em 1971 é assassinado em Buriti Cristalino, Brotas de Macaúbas, Bahia. Lamarca e Marighella, um de origem militar e o outro de precedência partidária, eram procurados pela ditadura como inimigos públicos número um e dois.

Gorender comenta o isolamento político em que se encontravam as organizações da esquerda militarista, e avalia o erro de terem feito, da opção pela luta armada imediata, o divisor de águas com relação ao reformismo pacifista do PCB; e o engano fatal dos militantes de que “a justeza de sua causa, a audácia dos seus feitos e a difusão de suas proclamações lhes garantiam o apoio das massas oprimidas”.³¹ A esquerda armada ficou isolada em atuação sem base social; este isolamento correspondia à escalada da repressão e também ao ascenso econômico, conhecido como “milagre brasileiro”, de 1968 a 1974.

De volta ao nosso filme, é afastado das massas (de maneira definitiva, aliás, já que o povo fora exterminado) que Antônio e o professor combatem o coronel, combate este que tem caráter de revanche, de justificação. Se Antônio e o professor fossem Lamarca e Marighella, Antão poderia ser Osvaldão, mítico combatente do Araguaia, negro alto e

³⁰ *Idem, ibidem.* p. 250.

³¹ *Idem, ibidem.* p. 158.

carismático que diziam ter o corpo fechado. Para completar o padre seria Camilo Torres, como representante de outros tantos religiosos que arriscaram a vida contra a ditadura. Coirana e sua gente representam a geração anterior do espírito rebelde e guerrilheiro, do cangaço, dos quilombos, das colunas³².

Dada a centralidade das conversões do professor e de Antônio e de sua união na história, vamos nos debruçar um pouco mais sobre a relação entre eles. Os seus diálogos são marcados pelo caráter didático desde o início do filme. Aliás, é em suas figuras e na de Coirana que se concentra a palavra didática, nos sucessivos santos guerreiros.

O primeiro encontro do professor com Antônio se dá no bar, ambiente que abriga as figuras marginais: o professor, Antônio e Matos. Nesta cena, há o “bilhar político” entre Matos e o professor³³. Matos e o professor jogam sinuca, fazem chacotas: Matos comenta sobre as mulheres de Salvador, o professor diz que Matos tem uma no vizinho, conta que o padre quer lançá-lo prefeito - “a plataforma? O púlpito!”. Matos fala de suas ambições: ser prefeito, deputado, etc, até arranjar um emprego na capital para o professor com salário em dia. O professor diz não receber o seu há meses. Matos diz que vai dar impulso econômico à cidade, o professor cita os ciclos econômicos: “ouro, cacau, açúcar, borracha”. Matos diz que o que vai salvar o país é o dólar dos americanos, ao que o professor responde: “o Brasil, ou o bolso de quem recebe?”. Os dois cantam: “Ai, ai, ai, ai, está chegando a hora...”, “eu amei, amei demais, o que eu sofri por causa do amor ninguém sofreu...”. O professor deixa a conta para Matos - “o tempo e a cachaça, é você quem paga”, Matos sai e o professor, agora sério, senta-se ao lado de Antônio. Serve-se e bebe.

Intercala-se a esta cena um plano do povo, em que Coirana e Antão dialogam (Coirana afirma a ética do “olho por olho, dente por dente”, eles se opõem entre conformismo e violência).

³² Ivana Bentes nos fala do “militarismo revolucionário” de Glauber, com sua “mitologia militar salvacionista”, que gerou a controvérsia da entrevista de 1974 à revista *Visão*. Ivana lembra que Glauber se aproximou da ALN em Paris e que estava naquele momento impactado pelo surgimento de Alvarado no Peru e Kadhafi na Líbia. Ela traz citações de duas cartas do cineasta, que vale a pena reproduzir: “o Capitão Lamarca demonstrava, em assaltos, seqüestros e ocupações, que o único caminho de sua geração humilhada por americanos marechais vendidos era passar de armas e bagagens para os fronts populares de operários, camponeses, negros, marginais, classe média, burguesia liberal. Completava a jogada de Marighella.” (carta a Miguel Arraes, de 20/11/1971). “Afim, Antônio das Mortes, em pleno albuquerqueismo, peruanismo e kadafismo é um jagunço do latifúndio que se une à esquerda para matar o dragão. A profecia se cumpre.” (carta a João Carlos Rodrigues, de 31/08/1973). BENTES, Ivana. Introdução a: BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794p. p. 51.

³³ Amengual menciona a cena, considerando-a “brechtiana”. Cf: AMENGUAL, Barthélemy. *Op cit.*

Volta a cena do bar. À mesa, Antônio e o professor conversam. Antônio diz: “antes do ano de 1945 o Brasil entrou numa guerra nas Oropa distante, e era a ditadura do Dr. Getúlio. O Brasil ganhou uma, não ganhou?” O professor: “eu por mim já perdi todas. De medo, covardia, até o inimigo já perdi de vista”. Antônio: “Professor, tá vendo essa mão? Já matou mais de 100 cangaceiros. Agora só vivo na tristeza da lembrança. Por isso é que eu tive de arranjar outro inimigo, pra ter uma outra vida. Por isso é que eu quis vir ver de perto. Para saber se esse tal de Coirana é cangaceiro mesmo. Se ele existe, professor, eu vou ter de matar ele também”.

É interessante ver como, em diálogos aparentemente sem importância na ação, surge a contextualização histórica do filme, e se apresenta o caráter político das personagens. Numa cena anterior, que comentaremos a seguir, em que Matos apresenta Antônio ao coronel, Matos e o coronel já haviam discutido sobre progresso, reforma agrária, Getúlio Vargas. Aqui, Matos mostra-se como o agente ambicioso do neo-colonialismo, os ciclos lembrados pelo professor são todos ciclos da exploração colonial e neocolonial, e a seqüência seriam os dólares dos americanos, a nova forma de dominação imperialista. Além disso, ficamos sabendo das intenções políticas do padre, que quer lançar o professor candidato. (Ao final do filme, quando o professor e Antônio parecem voltar ao estado anterior, é provavelmente ao padre que caberá dar continuidade à luta, transformando-se no próximo santo guerreiro como Camilo Torres, na Colômbia, e como o Nando de *Quarup*).

No diálogo que se segue, além da importante fala do professor sobre perder de vista o inimigo, premente hoje (quem seria o inimigo para o professor? Matos e os dólares dos americanos? O coronel e o latifúndio? A própria inércia e conformismo? O símbolo da Shell? A ditadura militar não entra na conversa); há esta intrigante fala de Antônio, em que menciona a segunda guerra e a participação do Brasil de Getúlio Vargas. Não parece estranho que um jagunço perdido no tempo mencione a guerra nas “Oropa distante”? O que tem isso a ver com sua preocupação em confrontar-se com o último dos cangaceiros?

O que interessa a Antônio talvez seja a vitória do Brasil numa guerra tão maior que o país (como se fosse uma vitória do Brasil), ou como um país periférico insere-se num conflito mundial e esse conflito mundial se reflete no país, e a associação desta vitória à ditadura de Getúlio (o político voltará à baila, mas sempre que surge, é por seu lado nacionalista - teria ele impedido a venda do país aos dólares dos americanos?). Outra questão importante que surge neste diálogo prosaico de bar é a de inventar um inimigo. Antônio diz que teve que inventar um inimigo, para ter outra vida. A história do século XX é cheia de

invenções de inimigos, que muitas vezes desviaram a guerra da luta de classes, inclusive no caso daquela mencionada por Antônio com seus desdobramentos; com a Guerra Fria, as disputas locais passam a ter novo significado no cenário internacional.

O pai do povo

Além do professor e de Antônio, outra personagem merece nossa atenção antes de passarmos à seqüência a ser mais detidamente analisada: o coronel. Ele representa o latifúndio e as oligarquias até hoje presentes no nordeste. É marcado por uma impotência, sua deficiência visual, e busca concretizar sua virilidade através de outros homens. Assim, tinha em Matos um pau-mandado que deveria resolver os seus problemas na cidade e satisfazer sua mulher. Matos não cumpre nenhuma das duas tarefas, então Mata-Vaca é chamado para defender o patriarcado do Coronel. Com seu bando de homens mata a gente de Coirana (composta principalmente por mulheres) e humilha Laura.

Ele representa, mais do que o poder econômico local, o poder patriarcal. Na batalha final ele é o dragão da maldade. Mas há nuances na sua caracterização, que tornam a personagem mais interessante. Ismail ressalta sua dignidade ao dividir as personagens entre laicas e dignas e colocá-lo, por falar ainda a linguagem do sertão, entre as últimas. De fato, é de igual para igual que ele desafia verbalmente Antônio para a batalha final (apesar de ele ter um exército e Antônio, apenas um parceiro), e ele entende as regras do sertão (“jagunço de graça, traz desgraça”).

Há uma cena curiosa, logo após o duelo entre Coirana e Antônio. O duelo termina em confusão. O professor, o padre e Laura carregam o ferido embora. As beatas entoam a sua ladainha. O Coronel começa a gritar que parem com essa cantoria dos demônios, enquanto Antônio mostra-se perturbado pela presença da Santa. Vemos a porta do bar, onde entram os três carregando Coirana. A Santa se posta na frente do bar, e Antônio depara-se com ela ao tentar entrar. Sobre esta cena, ouvimos a voz do coronel que continua mandando que parem a música: “... é o coronel que está mandando. Eu sou um homem bom...”. Corte para imagem do povo, que segue dançando em confusão, e segue a voz do coronel: “...eu sou como um pai para vocês. Jardim das Piranhas é uma cidade pobre, olhem para mim, para minha roupa, para minha casa. O governo está me enganando, me prometeu mandar mais comida...”. Entra a imagem de potes sendo servidos com farinha, o plano se abre revelando as beatas e cangaceiros que comem, a voz do coronel continua: “... mais verba para doutor, e não

mandou coisa nenhuma. Não posso fazer nada, eu não sou Jesus Cristo para dar comida de graça para vocês. Eu sou um homem bom. Eu não sei fazer milagres, vocês ouviram? Vocês ouviram?! Vão todos embora, vão todos embora! Mas esperem, que eu vou fazer uma caridade. Batista! Batista, abre o armazém e dá farinha e carne seca para todos. Mas lembrem-se, é uma caridade, Batista, caridade. Matos, meu filho, eu vou fazer uma caridade, vou dar farinha e carne seca para todos.” Na imagem, encostado na porta do armazém, está Matos observando as pessoas comerem, o coronel prossegue: “Vão e diga para todo mundo que eu sou um homem bom, vou dar farinha e carne seca para todos”. Neste momento vemos também o coronel parado diante do armazém, como se observasse as pessoas. Corte de som e imagem: o coronel está parado, Batista traz uma grande tigela com farinha, e cumbucas, e as coloca no chão em meio ao povo, que começa a se servir. Junto, entra a voz do coronel, que, agora num tom bem menos exaltado, diz: “Antônio Conselheiro nos Canudos, Beato Lourenço no Caldeirão, Beato Sebastião na Pedra Bonita, Lampião, Antônio Severino, grande poeta, meu padinho Ciço no Juazeiro, é um mundão de gente que ficaram louco querendo mudar esse sertão. O que foi feito por Deus, ninguém muda. Aquele cangaceiro... Por que Antônio das Mortes não acabou logo com a raça dele? Faço muito mais fé em Mata Vaca.” Corte: entra a imagem de Antão dançando no meio do povo e uma música sinistra ao se anunciar o nome de Mata Vaca. No bar, Coirana agoniza, e Antônio das Mortes conta ao professor ter ficado impressionado com a santa.

Antes, na cena em que Antônio chega a Jardim das Piranhas e Matos leva-o a sua casa para apresentá-lo ao coronel, ele já havia feito um discurso. Antônio espera diante de uma porta e uma janela, caminhando de um lado para o outro. Da janela aparece Laura, que se encosta e fuma com piteira. Depois, da porta surge Matos, seguido pelo coronel e Batista. “O homem é este, Laura”, diz Matos, e, com pouco caso, para o coronel: “Eu ia esquecendo, trouxe Antônio das Mortes”. “Quem? Antônio das Mortes? Eu não disse para trazer reforço da polícia?”, responde o velho. Matos segue: “Antônio das Mortes é melhor. Se passa fogo nesta gente, não vai haver inquérito, exploração pela imprensa e a gente resolve logo da nossa maneira. Além do mais, ele veio de graça”. “Jagunço de graça, traz desgraça”, sentencia o coronel, e continua: “eu acho até que não era preciso, dizem que este cangaceiro é puro teatro”. Matos responde: “O senhor pode não ter medo, mas qualquer desordem pode esculhambar o futuro de Jardim das Piranhas. Eu quero instalar uma indústria aqui. E o pessoal do sul, que vai investir, exige ordem. É preciso acabar com a fama de violência no nordeste. A reforma agrária vem acabar com os conflitos”. “Reforma agrária?!”, indigna-se o coronel, e Matos: “é o progresso, sinal dos tempos”. O coronel afasta-se para um dos lados

com Batista, a câmera acompanha o solilóquio do coronel: “Reforma agrária... Eu vou dividir minha terra com esses miseráveis? Você ficou doido? Eu lá vou dividir minha terra com esses preguiçosos? O governo está ficando maluco. Por que é que esses doutores ficam se metendo com as coisas da terra? As coisas da terra é comigo, eles podem entender de máquinas, sei lá, mas a terra é comigo. Eu não quero saber de ajuda de americano, de reforma agrária, de indústria, de desgraça nenhuma. Eu só quero saber de minhas vacas, minhas vacas. E outra coisa: eu não tenho medo de jaguncinho nenhum. Esse Antônio das Mortes você pode levar ou ficar com ele. Eu só quero saber de Laura. Laura, Laura, vem ficar comigo, vem, meu bem.”. O coronel continua resmungando ao lado de Laura, enquanto Matos vem à frente, com Antônio: “Não liga, não, que o velho tá ficando maluco, deixe suas coisas na pensão e fique no bar esperando as ordens”, Antônio se retira, Matos entra na casa assoviando “Carinhoso”, Laura também deixa a janela e some na escuridão, ficam somente o coronel e Batista. O coronel ainda resmunga: “Se Getúlio Vargas fosse vivo, ninguém queria tomar a terra dos outros. A culpa de tudo isto é a bomba atômica.” Corte para o povo que dança, *zoom out* revela a paisagem, o abrigo do povo na encosta da montanha.

O corte é significativo: após dizer “bomba atômica”, explode o som e o movimento do povo, abrigado na encosta da montanha. A paisagem é algo lunar, ou poderia ser a paisagem devastada de uma terra bombardeada em que só sobreviveria o povo, que vive pelas encostas, grutas e buracos, protegido da radiação. Este povo que por sua simples presença famélica ameaça o poder.

Massa humana que, na uniformidade de sua ação (ou inação), traz, em primeiro lugar, uma idéia unitária de “povo”.

[...]

O “povo” de Coirana não carrega uma intencionalidade mas é presença estranha, fora de controle. Pela sua *performance* – alguns dirão dionisíaca – encarna um fantasma de desordem que atinge em cheio a segurança dos poderosos.³⁴

É esta ameaça que o paternalismo do coronel vem calar com farinha e carne seca. O populismo (estético e político) sempre veio à tona na obra de Glauber. O tema surge em sua imagem mais evidente, a doação de comida, e é falado em todas as letras (o coronel se diz pai do povo).

A seqüência não tem uma construção comum: a voz do coronel entra antes do início da cena, sobre imagem ainda pertencente à seqüência anterior. Depois as imagens da distribuição de comida não estão organizadas em ordem cronológica. Primeiro vemos o povo

³⁴ XAVIER, Ismail. *Ibidem*. p. 167.

já comendo, e depois a chegada de Batista com a farinha. O que motiva esta construção invertida da seqüência? Por que é dada autoridade narrativa ao coronel, com direito a discurso *over*? E na cena da chegada de Antônio, por que a atenção da câmera aos resmungos getulistas do coronel?

Na doação de comida, a autoridade do coronel domina a própria *mise-en-scène*; por outro lado, a construção estranha desnaturaliza o fenômeno do coronelismo. Já em sua menção a Getúlio e no praguejar contra os americanos, temos no coronel um representante do nacionalismo, que poderia ter sido contribuído na independência brasileira, mas não o fez, superado pela modernização conservadora. Assim, se podemos ver no coronel o representante do latifúndio contra o qual o guerrilheiro foquista deve lutar em âmbito local para desestabilizar as bases do imperialismo, ele também poderia ter se tornado um aliado na luta antiimperialista.

O coronel do filme chama-se Horácio, o delegado pau-mandado Matos, e sua amante Laura. Nas primeiras décadas do século XX, ergueu-se na região da Chapada Diamantina o coronel Horácio de Matos. Ele comandava jagunços contra outros chefes regionais, e empreendeu até mesmo uma marcha contra a capital baiana, a fim de derrubar o governador Seabra. A marcha não chegou ao fim, tendo sido interrompida por uma intervenção federal, que propôs ao coronel um acordo de paz, o “Convênio de Lençóis”, em que se nomeou Horácio de Matos delegado regional³⁵.

Quando da passagem da Coluna Prestes pelo sertão nordestino, o governo federal e o estadual, antes em guerra contra Horácio de Matos, pedem a ajuda do coronel com seus jagunços. Os membros da Coluna cogitaram convencer Horácio de Matos a reunir-se aos revoltosos, e por pouco não o conseguiram, tivessem chegado quando Horácio estava em confronto com as autoridades. Mas chega ao sertão já na vigência do acordo, então Horácio de Matos põe seu exército de jagunços na cola da coluna Prestes, perseguindo-a por vários estados até expulsá-la do país. O influxo das mudanças na capital do país causava reviravoltas no sertão, mexendo com alianças políticas e alterando a correlação de forças no local. Se houvesse chegado algum tempo antes, talvez a conjuntura favorecesse a união do Coronel Matos à Coluna Prestes, e a história teria sido outra.

O coronel Horácio de Matos não era, inicialmente, um latifundiário. Herdou terras de um tio, e, com habilidade política, estabeleceu-se na região em pouco tempo como um dos

³⁵ As informações sobre este coronel foram extraídas de *Jagunços e heróis*, em que o autor descreve, com verve épica, as várias batalhas da vida de Horácio de Matos. Cf.: MORAES, Walfrido. *Jagunços e heróis*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia/Assembléia Legislativa, 1997. (5ª edição). 217p.

mais respeitados chefes locais, sendo seu apoio disputado em âmbito federal. O poder do coronel estava mais fundado numa ética patriarcal do que num poder econômico de fato. Horácio de Matos seguia à risca a ética do sertão, punindo aliados quando fossem autores de desmandos de guerra, sabendo reconhecer e respeitar um inimigo à sua altura.

Horácio de Matos é tido como um dos últimos grandes coronéis, pois a política coronelista teria perdido espaço com a revolução de 30, os militares que chegam ao poder com Getúlio desbarataram a organização dos coronéis da Diamantina, tendo sido Horácio de Matos preso e levado à capital baiana, onde acabou morto por um tiro nas costas. É curioso portanto que no filme o coronel exalte Getúlio.

Nos filmes de Glauber é muitas vezes tratada a centralidade do fenômeno do populismo na América Latina³⁶. Aqui no Brasil, Glauber pertence a uma geração marcada pela morte de Getúlio, mas o continente dá mostras de que ainda espera o pai do povo. O início dos anos 30, com a crise mundial e no Brasil a chegada de Getúlio Vargas ao poder, representam um baque no setor agrário-exportador. Getúlio funda as bases de sua liderança no populismo, no Estado paternalista, em que combina trabalhismo e industrialização.

Nos anos 30, a relação do PCB com Getúlio foi de um extremo a outro. Primeiro impulsionou a intentona de 1935, em seguida, em 1938, compôs coalizão com Vargas na união nacional contra o fascismo. Mais tarde acabava por alinhar-se à UDN na campanha pela deposição de Vargas. Gorender compara este erro do PCB à posição da POLOP de não apoiar Goulart no período anterior ao golpe militar.

A década de 40 é o período da indústria estatal de base, enquanto os anos 50 são marcados pela abertura ao capital estrangeiro, e por um salto industrial no período de Juscelino Kubitschek, acusado de entreguista por nacionalistas como o general Lott. Em 1953, Vargas entra em colisão com o imperialismo dos EUA.

Depois, o sedativo populista perdeu o efeito; com o golpe de 64, substituiu-se o “controle pela ideologia consensual do populismo pelo coercitivo extremado”³⁷. É a promessa sinistra com que termina a cena da doação de comida pelo coronel. Primeiro, sem aparato repressivo, decide abrir o armazém para o povo. Mas termina, dizendo: “faço muito mais fé em Mata-Vaca”. Ele virá para exterminar o povo.

Nos anos 60, houve uma revisão da teoria da revolução por etapas (primeiro “democrático-burguesa”, antifeudal e antiimperialista, em aliança com a burguesia nacional,

³⁶ Foi bem analisada a desconstrução do populismo operada por *Terra em transe*. Cf: MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. *Op cit.*

³⁷ GORENDER, Jacob. *Op. cit.* p. 52.

depois a revolução socialista), que norteou grande parte da esquerda tanto na era Vargas, com a União Nacional contra o fascismo, quanto no período de Jango, na frente pelas reformas de base. Entra em voga a idéia da estagnação estrutural, a teoria da dependência. Segundo Gorender esta teoria “absolutizou a causalidade do sistema imperialista no desenvolvimento econômico”³⁸, para ele, ao contrário do que muitos pensavam na época, em 1964 a burguesia já era a classe dominante e o país apresentava desenvolvimento (em modernização conservadora).

A alternância de papéis que existe no filme é muito própria da política, em que dependendo de fatores internos e externos, inimigos tornam-se aliados e vice-versa. Encontramos este funcionamento tanto nas relações entre os coronéis do sertão nordestino e os governos estadual e federal, como, no Brasil, entre as esquerdas e os líderes populistas. Os fluxos vindos do exterior alteram a correlação de forças no interior. Esperava-se que o mesmo se desse no sentido oposto.

A coincidência é que Lamarca morreu justamente na região que fora dominada por Horácio de Matos. Poderíamos dizer que Glauber encenou a batalha mítica de Lamarca e Marighella contra o coronel Horácio de Matos (embora a morte de Lamarca tenha se dado depois do filme – não se trata de corroborar a tese do “Glauber profeta”, mas de ver como cristaliza aí algo que pairava no ar). Da mesma maneira que, apesar de frágil, a vitória de Antônio e o professor no final do filme fica como possibilidade aberta, permanece suspensa outra possibilidade para o coronel, que poderia, também ele, mudar de lado. Brecht pretendia, através do recurso às estratégias de distanciamento, tirar dos acontecimentos seu caráter natural, para, desnaturalizando-os, permitir ao espectador imaginar outra possibilidade. *O dragão da maldade* deixa as possibilidades no ar, é uma guerra em que as posições não são estanques.

O juízo final

Para analisar a incorporação de algumas propostas de Brecht na obra de Glauber, vamos nos deter na última seqüência deste filme, ao mesmo tempo em sua autonomia e em sua representatividade com relação ao todo.

³⁸ *Idem, ibidem.* p. 75.

O “sonho de redenção” realizado na praça é um quadro que, como outros na sucessão dos teatros de O Dragão da Maldade, tem certa autonomia de composição que dispensa rigorosa continuidade com os demais. As cenas do filme, embora se encaixem numa estória linear, tendem a ser bloqueadas como unidades justapostas, esquema favorecido pelo uso de planos-seqüência e composições que funcionam com um *tableau* independente.³⁹

Visto que o público não é solicitado a lançar-se na fábula, como se fora num rio, e a deixar-se levar a deriva, os acontecimentos isolados têm de ser interligados de tal forma que as juntas sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de neles intervir com nossos juízos críticos. (...) Devemos, pois, contrapor cuidadosamente as diversas partes da fábula, dando-lhes uma estrutura própria, a de uma pequena peça dentro da peça. Para atingirmos este objetivo, a melhor maneira é adotarmos títulos (...). Os títulos devem conter certas flechas, adentro de uma perspectiva social e explicitar, simultaneamente, algo acerca da forma de representação desejável, isto é, devem imitar, consoante o caso, o estilo do título de uma crônica, de uma balada, de um jornal ou de um quadro de costumes.⁴⁰

Consoante à proposta de Brecht, o filme pode ser separado em seqüências autônomas. Brecht sugeria que o espectador tivesse liberdade para divertir-se somente com determinado quadro, determinada performance do ator, como num circo ou num cabaré. A seqüência do juízo final oferece assim um prazer próprio.

Ela começa em seguida ao transe que se abateu sobre a cidade após a morte de Coirana, quando Antônio e o professor se ocupam dos cadáveres de Coirana e Matos, dando margem a que Mata-Vaca e seu Bando exterminem o povo. Ainda toca a música sinistra do transe. Os corpos das beatas e cangaceiros estão espalhados pelo chão. No fundo do quadro, Mata Vaca dá risadas demoníacas diante de Antão e da Santa, que tem presos. Ele solta Antão, que fica de quatro pelo chão. A Santa se vira para Mata-Vaca e o encara. Mata-Vaca foge. A música pára, e aqui começa nossa seqüência, no refluxo do transe da anterior. O coronel fala para um assum preto na gaiola “Laura, venha ficar comigo, venha me proteger dos demônios da escuridão! Sonhei que Antônio das Mortes ia me matar, chame Mata-Vaca!”

O padre corre para a Igreja, Antônio corre, o professor corre, Antônio corre. Plano médio da Santa, que segura uma faca na altura dos olhos. O professor, na encosta da montanha, anda pelo meio dos corpos, recolhe o estandarte de Antão, o vento começa a soprar, ao fundo estão Antão e Antônio. Novo plano da Santa, que agora segura a faca na altura dos olhos de Antônio. Em voz *over*, ele diz: “foi o destino que segurou os meus braços”. Sua voz continua sobre plano em que, com ar protetor, chapéu na mão, ele abraça a Santa, que segura seu fuzil; e sobre o mesmo plano da Santa com a faca na altura dos olhos de Antônio, que segue dizendo: “Eu perdi as forças, agora não valho mais nada”. De volta à

³⁹ XAVIER, Ismail. *Ibidem*. p. 182.

⁴⁰ BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno organon’ para o teatro”. In: *O teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 181-219. p. 214.

encosta da montanha, Antônio das Mortes ao fundo, o professor está montado em Antão, o estapeia, e diz: “Eu vou embora, negro, eu vou voltar pra cidade, vou encontrar a mesma desgraça, vou ficar girando, apanhando, sofrendo, girando, sofrendo, chorando, Brasil!”.

O grito de Brasil ressoa ainda sobre várias imagens, sobrepostas em *faux-raccords*, do professor pedindo carona na beira da estrada, com som de buzinas. Seguem-se planos lentos do professor, distanciando-se na estrada atrás dos caminhões, e depois de Antônio, que também vai para a estrada e procura nos bares, no posto. O silêncio vem suceder o som da seqüência anterior. *Zoom in* em Antônio. Planos próximos frontais da Santa, em que anuncia a guerra do sem fim, se intercalam com planos de Antônio na estrada, à procura do professor. Após a terceira aparição da profecia da santa, Antônio encontra o professor, e arrebenta a música “Volta por cima”: “...não procurei resistir. Fingiram pena de mim, não precisava. Ali onde eu chorei, qualquer um chorava, dar a volta por cima que eu dei, quero ver quem dava. Um homem de moral não fica no chão, nem quer que a mulher lhe venha dar a mão. Reconhece a queda e não desanima, levanta, sacode a poeira, dá a volta por cima...” Os dois caminham em direção à câmera, e, noutro plano, afastam-se, ainda em meio ao posto e aos bares de beira de estrada.

No cenário do sertão, os dois aproximam-se, Antônio escorando e carregando o professor, até pararem diante da câmera. Neste momento, Antônio fica imobilizado ao observar algo fora do quadro. Numa carícia, levanta o rosto do professor para que também veja, e o ele desperta. O contra-plano revela que os dois observam o corpo de Coirana, estendido numa árvore, como crucificado. Um movimento de câmera na mão aproxima o plano, antes geral, até mais próximo de Coirana, e começa a ouvir-se a música “Descida de Lampião aos infernos”. Em plano médio lateral, vemos o professor abraçado ao cadáver, pegando então a espada de Coirana e afastando-se. A câmera acompanha a movimentação do professor ao afastar-se, passando por Antônio, que fica no centro do quadro. O padre cruza o plano em diagonal. Um plano geral frontal, tomado pelo outro lado do eixo do anterior, mostra Antônio e, ao fundo, Coirana crucificado na árvore e velado pelo padre. A santa e Antão se aproximam, ela com o chapéu e o fuzil, que entrega a Antônio. Este caminha em direção à câmera, que o acompanha quando ele passa e mostra-o afastar-se de costas, junto com o professor, que caminha mais à frente. A música, cujo volume havia baixado para a entrega do chapéu e da arma, volta a aumentar.

Em plano geral, tomado do alto, uma procissão de homens, com o coronel e Laura à frente carregados em uma liteira. A câmera acompanha a evolução do cortejo, enquanto ouvimos a música “Descida de Lampião aos infernos” por um longo tempo.

Plano frontal da igreja. Plano frontal do coronel que, ladeado por Laura e com seus homens perfilados abaixo, a paisagem ao fundo, em *tableau*, chama Antônio para o combate: “Antônio das Mortes! Antônio das Mortes: tô aqui com Mata-Vaca e uma porção de jagunço de valia disposto a lutar até a última gota de sangue para defender o pai e protetor deles. Ói, cabra, eu fui contra Lampião, Antônio Conselheiro, mas sou da mesma fibra deles. Antônio das Mortes, Antônio das Mortes, apareça, homem! Apareça e vamos ajustar nossas contas aqui diante da praça, diante da igreja e com a testemunha cega desse povo covarde, que fica atrás da janela, embaixo das camas. Antônio das Mortes, Antônio das Mortes, ói, se Deus vai ajudar um criminoso vai ficar do meu lado, porque derramei menos sangue do que você”. Do escuro da porta da igreja sai o professor, que responde ao chamado do coronel: “Coronel, coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar. Quem está falando é um homem que nunca derramou o sangue de ninguém, mas que agora está disposto a derramar o sangue dele para vingar a metade desse sertão injustiçado. É conforme as palavras da bíblia: olho por olho, e dente por dente!”. Em plano próximo de seu rosto e do de Laura, o coronel responde: “Então você é o anjo da peste, é a besta fera que eu tava esperando. Não é aquele cangaceiro vagabundo, não. Só podia ser um homem como você, um daqueles errantes desgraçados, que vêm da cidade para semear idéia de destruição. Estou lhe ouvindo, peste, estou lhe ouvindo, anjo ruim.” No próximo contra-plano, em plano médio, Antônio já está ao lado do professor: “Eu tenho mais umas coisas para dizer para o senhor. A gente briga junto nesta briga, mas que de um modo diferente. Esse negócio de política é com o senhor, meus negócio é só com Deus”. O professor diz: “está bem, Antônio, eu divido o inimigo contigo. Só que você briga com a sua valentia, e eu brigo na sua sombra”. Antônio fala: “Isso não, professor, lute com as forças das suas idéias, que elas vale mais do que eu”; o professor tira a arma do coldre e caminha para trás, posicionando-se na retaguarda do companheiro. Entra a música do duelo entre Antônio e Mata-Vaca, Antônio dá um passo à frente e lança o desafio: “Quero que apareça o chamado Mata-Vaca, é covarde corredor, é filho de uma macaca.” A fala segue sobre imagem de Mata-Vaca, fazendo um gesto para que seus homens se afastem, e todos se escondem. Mata-Vaca saca o facão e avança, Antônio continua: “Na ponta da peixeira se prepara para rezar, na ponta da peixeira que venham seis para começar!”.

Em plano geral, tomando Antônio de costas, o duelo começa, Mata-Vaca e Antônio brigam com facões. O corte de plano vem com a mudança de música, de volta com “Descida de Lampião aos infernos”, que agora narra já a batalha entre Lampião e o exército demoníaco. Novo corte: num golpe Antônio faz Mata-Vaca perder a faca e este imediatamente saca o revólver. Antônio se esconde na igreja e começa o tiroteio.

A um plano de Mata-Vaca e os seus, que atiram, seguem-se vários planos, montados em *faux-raccords*, de Antônio e o professor, que, abrigados atrás da sacada da igreja, atiram. Eles pulam de um lado para o outro e atiram. Gritos começam a se ouvir. Um plano geral tomado por detrás deles mostra o inimigo. No contra-plano, um plano geral da igreja e então vários planos se sucedem, começando mais abertos e depois sucedendo-se fechados, do bando de Mata-Vaca. Eles começam a cair mortos, um a um. O professor e Antônio saem de sua trincheira no cercado da igreja e começam a descer a escada em direção à praça onde estavam os inimigos, avançando em linha reta. De uma porta, surgem Laura e o coronel gritando desesperado. O professor toma Laura, ferida, no colo. Os gritos dominam a cena. Antão vem a cavalo e enterra a lança no coronel, o gesto se repete várias vezes, com planos montados em *faux-raccord*. Volta a música de Lampião, que havia abaixado durante o tiroteio. O professor coloca o corpo da Laura no chão e beija-a. Antônio passa, o padre segura a rédea do cavalo em que estão montados Antão e a santa, eles dão voltas em torno de Antônio. O professor beija Laura, ouve-se choro de crianças. A música pára: o vento começa a soprar e Antônio se afasta. Ouvimos a música tema de Antônio. Em plano médio, perfilados, estão o padre, com Antão e a santa sobre o cavalo, por trás de Antônio. O cavalo se afasta ao fundo do quadro, enquanto o professor, à frente e de costas para eles, os observa, a cabeça voltada para trás. Vemos Antônio afastando-se pela estrada, sob o símbolo da Shell.

Nesta seqüência final podemos encontrar todos os elementos que estruturam o filme: a mescla de gêneros e a reapropriação de gêneros industriais, a sobreposição de elementos narrativos, o princípio didático, a autonomia da música, que narra, ironiza, comenta ou participa da ação, os enquadramentos em *tableaux* associados à iconografia católica e cristã, a alternância de tom entre solene e grotesco, a recorrência a referências da bíblia e à oralidade popular nordestina, e as conversões religiosas/políticas.

Na primeira cena, da bebedeira do professor na beira da estrada e da busca de Antônio por ele, a profecia da santa anuncia a revanche que veremos em seguida. O anúncio do que sucederá funciona como os títulos entre cenas das peças de Brecht, que recomendava para eles o uso de um estilo que desse o tom da cena. Neste caso, trata-se de tom profético, dado

pelo enquadramento frontal, pela seriedade com que a santa o profere e pela repetição do plano, três vezes sobre a imagem de Antônio, como se fosse esta profecia, ou a memória da santa que o movesse. A solenidade da profecia coloca-se sobre um momento patético da *mise-en-scène*, reproduzindo-se nesta cena a infiltração grotesco/sublime de todo o filme. O momento profano sobre o qual a profecia se insere é a bebedeira do professor na beira da estrada, representado por planos do professor caminhado torto entre caminhões ou na estrada, pedindo carona. A economia da narração representa toda a bebedeira (já anunciada pelo estado do professor na cena anterior, quando, no refluxo do transe, espanca Antão e anuncia sua fuga) em poucos planos; nesta caminhada trôpega temos a dimensão da crise que se abateu sobre o professor, de seu estado de decadência e degradação. Vêm os planos de Antônio em meio aos caminhões em busca do professor. Quando se encontram, explode “Volta por cima”.

O filme, como ópera nacional-popular, além de operar uma conversão antropofágica do *western*, o faz também com relação ao musical. Nos filmes deste gênero, a música entra em momentos de escalada emotiva, os atores cantam como se fosse natural fazê-lo. Segundo Brecht, na ópera dramática a música está a serviço do texto, intensificando-o e o impondo, servindo para ilustrar, pintar a situação psicológica; enquanto na ópera épica a música comunica, comenta e pressupõe o texto, assume uma posição e revela um comportamento⁴¹.

Há, pois, que intimar todas as artes afins da arte dramática a não produzirem uma “obra de arte global”, na qual todas renunciem a si próprias e se percam, mas, sim, a promoverem nas suas diversas formas, em conjunto com a arte dramática, uma missão comum. As relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente.⁴²

A relação da música com a diegese tem várias funções em *O dragão da maldade*, mas nunca uma função subalterna à imagem. Na famosa seqüência em que Laura e Matos cantam “Carinhoso”, há dissociação entre o que cantam e o que fazem, conferindo ironia à cena: embora cantem esta bela música de amor, os dois estão como que se arrumando após um encontro de amantes, mas a ação deles centra-se em manusearem bijuterias, caracterizando sua relação, de interesse material e não de amor. Brecht sugere que atores interpretem contra a emoção evocada pela música⁴³.

⁴¹ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre ‘Mahagonny’”. In: *Op. cit.* p. 54-65. p. 60.

⁴² BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno organon’ para o teatro”. In: *Op. cit.* p. 181-229. p. 218.

⁴³ Cf.: BRECHT, Bertolt. “O uso da música no teatro épico”. In: *Op. cit.* p. 81-89.

Em outros momentos, a música tem função narrativa. Coirana canta sua história, apresentando a vida de um sertanejo. O duelo entre Mata-Vaca e Antônio é cantado em duas músicas, a que o descreve especificamente (“Antônio das mortes chegou, Mata-Vaca correu, com medo de seu facão”) e “Descida de Lampião aos infernos”, que conforma toda a seqüência final, sobre a qual falaremos adiante. A música é muitas vezes portadora da cultura popular, seja ela tradicional ou já ligada à indústria cultural. Aliás, o filme traz a apropriação do popular pela indústria, em gravações radiofônicas como as de “Volta por cima” e “Carolina”, de Luiz Gonzaga, fazendo ele próprio a reapropriação da indústria pelo popular. “Carolina”, sobre o cheirinho da mulher que bota a cidade toda para dançar, incluindo o delegado, mina a cena da execração pública de Laura, tornando cômica sua tragédia. Vale lembrar ainda a música de Marlos Nobre que acompanha o momento macabro do transe. Aqui a música parece voltar à sua função clássica de criar atmosfera, mas, ao invés de fazê-lo como auxiliar da imagem, preside a cena.

Voltando à nossa seqüência, é como se “Volta por cima” participasse da ação, desse um alento aos dois e os levasse a dar a volta por cima, como se a música, extra-diegética, se relacionasse com a ação em curso, encaminhando-a e fazendo presente o narrador que define os rumos da história. Além disso, confere tom patético à bebedeira.

A música dá ensejo a que Antônio, puxando o professor, volte com ele ao sertão, onde haverá a iluminação que os transforma de parceiros de bar em companheiros de guerra e a cerimônia que os prepara para o combate. Quando Antônio depara-se com o corpo de Coirana e levanta o rosto de professor para que também veja, o afago que faz no professor seria de estranhar vindo de um jagunço matador de cangaceiro. No entanto, o plano reitera o caráter crucial da parceria, é a culminação do companheirismo que se desenvolve entre eles desde o início do filme, à margem da ação, e que nesta seqüência vem recobrar-se de sentido.

Iluminados os dois pela crucificação e o martírio de Coirana, vêm Antão e a santa, esta dando a benção (e, quem sabe, perdoando-o?) a Antônio, agora que luta do lado certo, devolvendo-lhe o chapéu e o papo amarelo. A composição do plano imprime solenidade cerimonial ao gesto da santa. É um batismo de guerra (como havia sido com Manuel em *Deus e o diabo* e como haverá em *Der leone*), que os prepara para o grande combate.

O palco onde acontece este ritual, o descampado do sertão, é o espaço mítico onde já ocorrera a primeira iluminação de Antônio e sua aparição mítica no primeiro plano do filme. Em *O dragão da maldade*, muitas vezes o espaço é tratado como palco de teatro, e não como *continuum* do real. Assim, na cena da chegada de Antônio, quando Laura surge da escuridão

na janela, a casa onde está parece fachada de cenário. A praça é o palco privilegiado da festa ou do duelo, com o público de beatas delimitando o espaço cênico. A locação é transformada em palco pelo enquadramento frontal da câmera e pelo posicionamento dos atores, colocados diante da câmera de maneira artificial que evidencia a composição feita para o espectador, e com os atores relacionando-se somente dentro do espaço mostrado pela câmera e não para além do quadro.

O cinema novo teve relação estreita com o teatro, compartilhando-lhe idéias e atores. Glauber estava antenado à cena teatral e à história do teatro no Brasil e no mundo, em seus filmes há várias referências teatrais além de Brecht, influxos que às vezes vão ao encontro das propostas de Brecht (como o teatro medieval e Shakespeare, por exemplo), às vezes em contraposição a estas (como Artaud), e Glauber os faz conviver de maneira dialética⁴⁴. Já em *Terra em transe* Glauber põe em prática a proposta de um *happening* no meio do povo. Ele menciona a seqüência do comício de Vieira, em que os atores se misturaram no povo, e algumas pessoas pensavam que estava havendo um comício de fato⁴⁵. Esta proposta de *happening*, ou teatro invisível segue em prática nos próximos filmes, tornando-se mecanismo central em *Claro*. O filme começa com uma performance de Glauber e Bertô, que grunhem, deitam e rolam por ruínas romanas em meio a turistas estupefatos; e se compõe todo de cenas longas e autônomas, em que nos é dado ver um jogo de atores. Outros teatrólogos em voga no momento eram Grotowski e Barba, que, junto à prática do *Living Theatre*, determinavam uma experiência radical do ator. A idéia de que no Brasil as referências culturais são importadas de maneira aleatória poderia ser aplicada a Glauber, que, entretanto, usa os diferentes métodos de maneira dialética e potencializadora.

Há também, na cerimônia de batismo de guerra de Antônio e o professor, a presença da iconografia religiosa, usada para representar, no geral, a paixão cristã do martírio de Coirana, que culmina com sua crucificação nesta cena; e também está presente na longa seqüência da iluminação de Antônio, que representa uma virada importante no enredo e é um espelho desta nova iluminação, que sela a união de Antônio e o professor. Mas a iconografia católica está também associada ao universo do coronel. O enquadramento da cena em que Matos desiste de matá-lo, baixando a faca frouxamente, e em que há ao fundo imagens

⁴⁴ Adeilton Lima nos mostra a presença das noções artaudianas de ritual, duplo e transe nos filmes *Barravento*, *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, bem como a de crueldade. Glauber se aproxima de Artaud também por uma busca das origens (que Artaud foi procurar na cultura indígena mexicana) e da liberação do homem enquanto “animal erótico”, em conformidade a necessidade que Glauber via de uma revolução antropológica. Cf.: LIMA, A. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Dissertação de mestrado. UnB, Instituto de Letras, Depto. Teoria Literária e Literaturas. Brasília, 2007. 92f.

⁴⁵ Cf.: ROCHA, Glauber. “Positif 67”. In: *op cit.* p. 110-127.

religiosas de gosto duvidoso, repete-se na chegada de Mata-Vaca, que, ao contrário de Matos, levanta virilmente e abocanha uma banana. Existe nestes enquadramentos uma curiosa associação da potência / impotência patriarcal com o catolicismo, com a religiosidade oficial, o que nos leva a Buñuel, que subvertia a iconografia católica, cutucando os tabus e agredindo a burguesia. Também em *tableau* é enquadrada a morte de Batista e, finalmente, os desafios que o coronel lança a Antônio e ao professor antes da batalha final. No caso do desafio, “este tipo de composição ressalta uma leitura da personagem e da ação como paradigma, uma exposição do gesto como arquetípico e exemplar, cunhagem do que é vivido por estruturas de significação já dadas”⁴⁶; mas parece estranho que a morte de Batista, personagem menor na história, mereça ser representada em *tableau*.

O filme parece seguir a construção de um *tableau*, composto por elementos da iconografia reconhecida globalmente ou consagrada pela cultura “oficial”. No caso de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o quadro que se compõe é aquele do retrato típico de São Jorge, que já aparece como fundo nos créditos iniciais do filme, e que reproduz o estilo das onipresentes *imageries d'Épinal*, produzidas em massa pela indústria gráfica francesa a partir do século XIX. É a mesma estética das imagens religiosas reproduzidas pela indústria inglesa para o mercado hindu.⁴⁷

Assim, fica a contradição com que é tratada a iconografia religiosa, ora conferida à paixão cristã, ora enquadrando o lado do dragão, ligada à dominação colonial e também ela industrializada.

Além dos quadros religiosos e da composição teatral do espaço, os planos frontais são usados de forma didática: nas ameaças lançadas por Coirana à ordem de Jardim das Piranhas, nas profecias da santa ou nas decisões de Antônio, demarcando a cena na memória, como recomendava Brecht, e constituindo-se por vezes numa abordagem direta ao público.

Deixando o batismo de guerra, entramos na procissão do coronel com Laura e o bando de Mata-Vaca, estiramento do tempo que não gera suspense, mas pausa reflexiva, fôlego narrativo que prepara a virada que veremos a seguir. A música “Descida de Lampião aos infernos” torna-se uma narração paralela: narra o duelo de Lampião com o demônio e seu exército, enquanto na imagem se prepara o combate entre Antônio e o professor contra o coronel e seus asseclas. A música descreve, no momento da procissão, a chegada de Lampião

⁴⁶ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187. p. 182-3.

⁴⁷ GATTI, José. “(In)visibilidade racial em O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. In: *Cinemais*, Rio de Janeiro: 1998, nº13, p. 115.

aos infernos e sua conversa com o porteiro. Lampião manda chamar o patrão, e o exército do demônio é enviado. Somente quando assistirmos ao combate na imagem é que passaremos a ouvir o trecho da música que narra o confronto entre Lampião e o exército infernal. José Gatti, na sua análise a respeito do papel do negro nesta obra de Glauber, chama atenção para a letra da música em que o exército do demônio é descrito como “a negrada”, e a contradição entre o posicionamento, na música, dos negros ao lado do demônio e o gesto final de Antônio. Mas também chama a atenção, na música, o fato de o inferno ser descrito como mundo do trabalho, espécie de armazém em que este exército trabalha batendo ponto, e onde a confusão gera prejuízo de 600 contos na perda de mercadorias. Desviando o foco da análise da questão do negro, o que importa é o caráter épico que esta narrativa musical confere à batalha, e a reposição do mito de Lampião que, afinal, não fica no céu nem no inferno, mas permanece no sertão.

Chegamos ao embate verbal entre o coronel e Antônio e o professor. O coronel, fazendo parte da tradição, afirmando-se da mesma fibra de Lampião e Antônio Conselheiro, lança o desafio a Antônio. Quem responde é o professor, completamente transformado. Deixa de lado a covardia e a pusilaminidade que o caracterizaram ao longo do filme para surgir valente, certo, fisionomia alterada do desleixo anterior para uma virilidade resplandecente. Vem Antônio e estabelece o diálogo da “reconciliação das letras e das armas”.

Glauber incorporou à sua obra as noções de épico e de didático presentes na estética de Brecht. Há filmes do cineasta em que a própria estrutura é didática, como *Der leone have sept cabezas*, que veremos a seguir, e mesmo *Deus e o diabo na terra do sol*, com a exposição das sucessivas fases de rebeldia anárquica. Aqui, o didatismo encontra-se principalmente na palavra, pois a estrutura do filme é minada pela infiltração do drama burguês, que corrompe e corrói o que poderia ser uma paixão exemplar. A palavra didática sai da boca dos distintos santos guerreiros, por vezes ligada à oralidade popular nordestina, à tradição do repente, noutras no estilo “exposição de tese”. Segundo Brecht, para que a ópera não se limitasse “no terreno do absurdo, havia que tirar do divertimento elementos didáticos, diretamente consumíveis”⁴⁸.

Antônio vem completar o lado justiceiro, ainda no registro da tradição dos embates verbais que caracterizam os dois grandes duelos do filme. Mata-Vaca não segue o cerimonial popular dos desafios, traíndo a honra e partindo para o tiroteio.

⁴⁸ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre ‘Mahagonny’”. In: *Op cit.* p. 54-65. p. 61.

Aí é levada à exacerbação a apropriação do *western*, que já havia aparecido no enredo de sucessão de duelos, na figura de Antônio e no extermínio do povo pelo bando de Mata-Vaca, com sonoridade de autêntico banguê-banguê. O duelo seria o perfeito *happy-end*, tiroteio de *western* daqueles que encantavam os garotos nos cinemas, mas sua montagem gritante, despreocupada da verossimilhança, acaba por dar ares de juízo final ao combate, como se a justiça feita fosse de fato ação divina.

Isto acontece pela não construção do tiroteio em plano e contra-plano de herói e inimigo trocando tiros e caindo, mas sim por uma montagem em *faux-raccords*, com a repetição de planos dos heróis atirando, dando saltos e fazendo gestos nada realistas, seguida de vários planos dos inimigos caindo em ritmo acelerado. Após a queda de muitos deles, Antônio e o professor começam a sair da sacada da igreja, onde se protegiam, e avançam destemidos, caminhando de frente para o inimigo e atirando, sem que os disparos inimigos os atinjam, como se estivessem de corpo fechado.

O caráter espetacular ou narrativo do filme esconde, no entanto, uma obra que tem correspondência fiel à realidade e ao universo mítico do sertão nordestino. As batalhas de jagunços que narra Walfrido se assemelham muito ao representado no filme: longas marchas de jagunços pelo sertão, viajando de uma fazenda a outra para o combate. Walfrido nos fala da tradição dos jagunços de fazer verdadeira gritaria durante os tiroteios e conta das ladainhas assustadoras com que as mulheres cantavam as almas. Além disso, a materialização onírica da “vitória do oprimido” corresponde a um combate que era travado “nas trevas”, na clandestinidade da ditadura militar, encoberto pela censura.

O inverossímil da construção não esconde o prazer lúdico da violência e coloca dúvida sobre a viabilidade da vitória, aponta Ismail Xavier⁴⁹. A satisfação com a justiça consumada é negada pela debandada dos heróis após o combate:

Mas nem bem terminada a batalha dissolve-se este coletivo e também a alegoria pedagógica com seus heróis exemplares. O efeito épico-didático se confronta com a atmosfera melancólica das retiradas.⁵⁰

O coletivo não se formou, mas a batalha foi travada em prosa e verso. O filme permanece atual: em tempos de capitalismo financeiro, globalização, crise da centralidade do

⁴⁹ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

⁵⁰ *Idem, ibidem*. p. 185.

trabalho, perdeu-se de vista o inimigo, sempre mais imaterial, não se sabe contra quem e como dirigir as lutas. A batalha no plano simbólico se faz cada vez mais crucial. Daí a necessidade de ter sempre presentes Brecht e Glauber.

Capítulo 2

Der leone have sept cabezas

Antes de entrar na análise da seqüência selecionada para análise dos procedimentos relacionados à estética brechtiana, deve-se discorrer brevemente sobre aquilo que consideramos os dois pilares da obra: seu lado mítico, e seu lado político. Não há porque dizer que um dos lados se sobreponha ao outro: claro está que, com vistas à análise, podemos eleger um ponto de vista a partir do qual adentrar o filme, e este é, no nosso caso, a prática de propostas de Brecht, um ponto de vista portanto que dá ênfase ao lado materialista. Mas a obra em si não pende para nenhum dos lados; ao contrário, desenvolve-se na dialética entre a ritualística africana, as imagens bíblicas e o lado material, de exposição das teorias políticas, do neo-colonialismo e das lutas de liberação africanas. Aliás, consiste nisto o que há de sublime na obra de Glauber Rocha, a maneira como se vale de estrutura e forma míticas, fundadas na mística popular e na psicanálise, para abordar temas históricos e políticos.

É a história de Che Guevara e Zumbi dos Palmares na África, mas eles baixam através da materialização dos pretos. Acho que os europeus não entenderam porque os mitos vão baixando, desencadeando e indo embora. O filme é inteiramente mágico nesse sentido, mas ele é materialista, rigorosíssimo no seu discurso político, quer dizer, o diálogo é rigorosamente didático, mas toda a transa da *mise-en-scène* do filme é inteiramente mágica como se fosse uma grande invocação de macumba que baixasse; porque tem o ritual da morte no começo, onde baixa o Zumbi depois tem o ritual da ressurreição no final onde o Che é ressuscitado pela mágica dos negros, e há transformação dos macumbeiros nas colunas de Amílcar Cabral.¹

Guevara e Fanon

A partir da leitura do diário de Guevara no Congo², publicado mais de trinta anos depois do malogro, é impressionante ver como o filme corresponde ao vivido pelos

¹ ROCHA, Glauber. *Apud*: GATTI, José. “Der Glauber Have Sept Cabeças”. *In*: *Cinemais*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p. 113-132. p.118-119.

² GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 294p.

guerrilheiros cubanos, ainda que às avessas; descobrir a sensibilidade com que Glauber foi capaz de imaginar a experiência.

O relato chega a ser desesperador. Cuba envia ao Congo 120 homens. Eles se deparam com uma guerrilha desorganizada, com divisões internas, sem comando central, com dirigentes que permaneciam afastados dos pontos de luta, sem treinamento, sem nenhuma disciplina, e, o que é pior, com uma relação parasitária em relação à população local.

Tudo ao contrário dos ensinamentos do livro *Guerra de guerrilhas*³, manual elaborado a partir da experiência cubana, em que Guevara ressalta a importância de obter-se o apoio da população local, com defesa, apoio médico, pedagógico, e trabalho político, a fim de convencer o povo da causa por que lutam, e conseguir dele lealdade e proteção. Guevara coloca o combatente guerrilheiro como um exemplo moral: deve ajudar sempre, nunca beber, nem tomar nada à população. No Congo, os guerrilheiros exploravam os camponeses para que os alimentassem, aterrorizavam as comunidades, bebiam, prostituíam. A qualquer ataque, muitos saíam correndo.

Outra lição de extrema importância do manual de guerrilhas é relativa às armas. As armas da guerrilha deviam ser tomadas do exército inimigo, por isto mesmo as munições seriam usadas com total parcimônia, e as armas guardadas como o tesouro de cada combatente, que dormiria sobre seu fuzil. No Congo, há abundância de armas, doadas pelos grandes países socialistas, URSS e China. As armas são distribuídas entre os grupos guerrilheiros sem qualquer critério, tornando-se objeto de disputa entre eles.

No manual, Guevara recomenda que receber um fuzil seja uma conquista de cada guerrilheiro, que antes de andar armado deve provar sua lealdade, convicção e combatividade em outras tarefas. No Congo, os guerrilheiros recebiam as armas imediatamente e sem qualquer treino, a maioria sem saber manejá-las, e foram inúmeros os casos de homens feridos pelos próprios companheiros. Ainda por cima, os desertores saíam levando as armas.

Che afirma também a importância de haver um tratamento igualitário entre os guerrilheiros em diferentes postos no exército rebelde, igualdade que devia se mostrar na divisão do alimento e do fumo. No Congo, além da separação entre os grupos guerrilheiros de diferentes tribos, havia os guerrilheiros que vinham de uma incipiente pequena burguesia, com conhecimento do francês e cultura colonizada, e os camponeses, que falavam as línguas tribais. Alguns estudantes eram levados à formação na URSS, China e Bulgária, e, de volta,

³ GUEVARA, Ernesto Che. *La guerra de guerrillas* (1960). In: *Obra revolucionaria*. México DF: Ediciones ERA, 1989. 663p. (10ª edição – 1ª edição: 1967) p. 23-109.

não queriam entrar no combate: “Voltavam com um verniz superficial de marxismo, imbuídos de sua importância de ‘quadros’ e com um desaforado afã de mando que se traduzia em atitudes de indisciplina e até de conspiração”⁴.

No Congo, Che também entra em confronto com o caráter supersticioso da tropa. Preocupa-se com o fato de tomarem o *dawa* (poção que deixaria os combatentes imunes à artilharia aérea), chegando a dizer que este é o principal problema da guerrilha. Mas acaba por tentar adaptar-se, e contrata um bruxo para acompanhar o grupo, para que este não se disperse em busca de *dawa* antes de cada ação. Guevara relata o temor supersticioso dos africanos de entrar em buracos cavados por si próprios, o que impedia uso de trincheiras, e acrescenta que não se recolhiam os mortos por medo dos cadáveres, outra falta grave para um guerrilheiro, que não deve deixar rastros.

No filme, reconciliam-se a figura do guerrilheiro e o misticismo africano. Numa das imagens finais, os guerrilheiros atiram para o alto com seus fuzis. Eles não se protegem da aviação, é como se estivessem de corpo fechado, protegidos por alguma poção mágica. Há também os rituais, sendo que o guerrilheiro branco participa do batismo de guerra no final do filme. Há uma ligação direta, no filme, entre o misticismo africano e as reviravoltas da luta: a lança de Zumbi muda de mãos, e os colonizadores tomam o poder ou o entregam à guerrilha⁵.

A falta de disciplina da guerrilha congoleza era acompanhada de um humor insolente que deixava Guevara desconcertado. Ao serem instados a carregar os equipamentos do grupo, os congolezes diziam “*mimi hapana motocari, mimi hapana cuban*” (“eu não sou caminhão, eu não sou cubano”). Noutra frente, diziam ao chefe dos cubanos: “*hapana masasi, hapana chakula, hapana travaillê*” (algo como: “sem mandioca, nada de trabalho”). Num dado momento, Che sai do sério e começa a dar uma “bronca” no grupo, dizendo que seria melhor um exército de mulheres. O tradutor verte a bronca ao swahili, e os homens riem às gargalhadas, com uma ingenuidade para ele incompreensível. O cúmulo do cômico e patético vivido pelos cubanos no Congo foi assistirem a uma parada militar do exército guerrilheiro:

⁴ GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 294p. p. 129.

⁵ Cf.: CARDOSO, Maurício. *O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução*. Tese de doutorado. USP, FFLCH, Depto. de História, 2007. 275f.

O importante era organizar o “show”; o general Moulane pôs sua roupa de combate, que consistia em um capacete de motociclista com uma pele de leopardo, um aspecto bastante ridículo, fazendo que Tumaini o batizasse de “cosmonauta”.⁶

Parada militar com discurso do general Moulane: ali o ridículo assumiu uma dimensão chapliniana; tinha a sensação de estar observando um mau filme cômico, chato e com fome, enquanto os chefes davam gritos, pontapés no chão e tremendas meias-voltas e os pobres soldados iam e vinham, desapareciam e voltavam a aparecer, fazendo suas evoluções. O chefe do destacamento era um antigo suboficial do exército belga. Cada vez que uma tropa caía em mãos de um desses suboficiais aprendia toda a complicada liturgia da disciplina de quartel, com matizes locais, sem chegar nunca além disso, mas isto serve para mobilizar-se organizando uma parada cada vez que se move uma mosca na zona. O pior é que os soldados assimilam com mais disposição todas essas fofocas em lugar do ensino da tática.⁷

O relato da parada militar nos faz lembrar a cena da posse de Dr. Xobu, em que vemos a assimilação do cerimonial branco pelos africanos. José Gatti comenta em nota a artigo sobre *Der leone*: “Parece que a maior parte das nações africanas – estejam elas alinhadas à esquerda ou à direita – se esforçam em produzir uma imagem séria, em estilo europeu, de seus aparatos”⁸. Quanto ao humor dos congolese, o desconcerto entre eles e o guerrilheiro surge no filme em tantas cenas em que o povo, assistindo à ação dos brancos, ri às gargalhadas, como se fosse uma pantomima da qual eles não fizessem parte e que não lhes dissesse respeito.

Em contraste com a insolência dos congolese e o desconcerto de Guevara perante ela, o rigor com que tratava os cubanos e que exigia de si próprio tornavam-se ainda mais duros. Para Che, e para Cuba, o envio de uma tropa ao Congo tinha um caráter moral e exemplar. Diante do imperialismo, “não somente a defesa, mas o ataque”. Diante dos países socialistas, mostrar uma solidariedade ímpar, que coloca seus combatentes lado a lado com os congolese e não apenas envia armas. Che exigia de seu exército portar-se como exemplo; numa mensagem escrita aos combatentes cubanos, dizia:

⁶ GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 294p. p. 137.

⁷ *Idem, ibidem*. p. 138.

⁸ GATTI, José. “Der Glauber have sept cabeças”. In: *Cinemais*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p 113-132. p. 131. Gatti também menciona Bokassa, que teria encomendado na França uma réplica do trono de Napoleão para cerimônia de coroamento, que esvaziou os cofres da nação. Entre os anos 60 e 70, Bokassa passou de ditador militar a presidente vitalício e depois a imperador. Ele se erigiu após atentado a bomba dos colonialistas franceses ao primeiro presidente da República Centro-Africana, Boganda. Gatti menciona os filmes *Xala* (1974), de Ousmane Sembene e 25, compilação de Celso Lucas e José Celso Martinez Correa, exibida na mostra internacional de São Paulo de 1979, que alegorizam e documentam esse imaginário. Ao que eu acrescentaria os filmes *Mueda, memória e massacre* (1980) e *Mestres loucos* (1955), de Ruy Guerra e Jean Rouch, que também nos mostram imagens da reformulação africana do cerimonial dos brancos, num dos casos muito criativa e impressionante no outro. Em *Mueda, memória e massacre*, numa manifestação em comemoração à independência de Moçambique, Guerra filma uma encenação do massacre realizada na praça, em homenagem aos mortos de Mueda. Grande parte do teatro consiste numa comédia da hierarquia militar. Rouch registra um ritual na Nigéria, em que não são orixás que incorporam nos homens em transe, mas sim entidades do mundo colonial (tais como o cabo da polícia, o governador, o doutor, a mulher do capitão, o general, o condutor da locomotiva, etc).

Nossa experiência deve ser transmitida de uma ou outra forma aos combatentes; o afã de ensinar deve primar entre nós, mas não de uma maneira pedante, olhando de cima aos que não sabem, mas fazendo sentir o calor humano junto ao ensinamento. A modéstia revolucionária deve dirigir nosso trabalho político e deve ser uma das nossas armas fundamentais, complementando com um espírito de sacrifício que não só seja exemplo para os companheiros congolese mas também para os mais débeis de nós.⁹

Mais tarde, avalia:

Nunca houve a integração necessária e não se pode atribuir à cor da pele; alguns eram tão negros que não se podiam distinguir dos companheiros congolese, mas ouvi um desses negros dizer: “me manda dois negros desses pra cá”; dois congolese. Os nossos eram estrangeiros, seres superiores e o faziam sentir com muita freqüência. O congolês, sensível ao extremo pelos vexames sofridos nas mãos dos colonialistas, notava certos gestos de desprezo no tratamento dos cubanos e o sentia no mais profundo de si mesmo.¹⁰

Além das diferenças de postura, outra barreira que se colocou entre os cubanos e os congolese foi a lingüística. A maioria dos congolese não falava o francês, língua que alguns dos cubanos dominavam e com a qual podiam comunicar-se somente com os líderes africanos. Além disso, mesmo o swahili, que Guevara tentou aprender, não acabava com o problema:

Existia outro inconveniente que não fui capaz de superar durante toda minha estada no Congo; o swahili é uma língua com gramática bastante desenvolvida e rica, mas nesse país, por suas peculiaridades, as pessoas falam com o que elas chamam sua língua nacional, ao lado da língua materna, o dialeto de sua própria tribo, de maneira que o swahili vem a ser, de certa forma, língua de conquistadores ou símbolo de um poder superior.¹¹

No epílogo do livro, escrito na volta de Guevara a Cuba e enquanto se preparava para engajar-se na guerrilha boliviana, ele faz uma avaliação de toda a experiência, não só da participação dos cubanos, mas da correlação de forças no Congo, da situação econômica do país e da conjuntura internacional do momento. Em *Guerra de guerrilhas*, Che aponta que o essencial para fazer uma guerrilha no campo é trabalhar com os camponeses a partir de sua fome da terra, ou seja, a partir da demanda econômica concreta da reforma agrária, contra os latifúndios que seriam a expressão local do colonialismo na América Latina. No Congo, encontra uma situação bastante distinta: não há o fenômeno do latifúndio e da fome da terra, portanto esta não é a demanda econômica a ser explorada entre os camponeses. Não há cercados individuais e uma convenção garante o fruto a quem cultiva, o conceito de

⁹ GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000. 294p. p. 99.

¹⁰ *Idem, ibidem*. p. 262.

¹¹ *Idem, ibidem*. p. 55.

propriedade sobre a terra não existe. Mais ao norte, existia o latifúndio, mas onde agiam os cubanos o camponês era independente, convivia numa espécie de comunismo primitivo. O campesinato vivia em miséria absoluta, mas que não fora alterada pela história, e “interessa menos o nível de vida comparativo de um povo em relação a outros do que o nível comparativo desse povo em relação a si mesmo”¹².

Assim, a barreira é lingüística e também conceitual. Guevara avalia ser preciso buscar a universalidade dos conceitos em torno dos quais se luta, sabe que não é possível fazer um puro transplante das idéias socialistas, e diz ser necessário dar uma imagem concreta das melhorias que podem ser conquistadas.

As barreiras lingüística e conceitual são questões essenciais no filme, como também a diferença entre os quadros de cultura colonizada e os camponeses. O guerrilheiro branco, no início, participa da manifestação contra o colonialismo, mas é o único que grita uma palavra de ordem diferente (enquanto os africanos clamam pela morte do colonialismo, o branco grita por resistência – possivelmente por ser latino-americano, seu clamor era por resistência às ditaduras militares). Zumbi faz ao líder tribal um discurso lógico sobre as desigualdades entre ocupantes e ocupados, um discurso pronto e estrangeiro ao contexto da tribo: o cacique termina a conversa em sua língua, concluindo: “nós vai fazer revolução”. A palavra revolução é a única em francês, conceito importado que não faz parte do universo do líder tribal e que provavelmente não lhe faz sentido.

Outro problema enfrentado pela guerrilha no Congo, bem representado no filme, é o do domínio da técnica. No filme há, de um lado, os fuzis e o caminhão, e, do outro, a lança e a canoa. Do domínio destes objetos, depende a balança da luta: enquanto a lança está nas mãos dos colonizadores, impera o extermínio e a barbárie, na ascensão da burguesia nacional. Depois que os guerrilheiros retomam a lança, eles prendem dois dos colonizadores, Xobu é eliminado, e os guerrilheiros voltam a empunhar fuzis. O caminhão está com o alemão no momento em que extermina o povo, e com os guerrilheiros em sua volta por cima. No diário do Congo, Che fala dos problemas não só com o manejo de armas, mas com a manutenção de aparelhos de rádio e de lanchas que deveriam cruzar o lago Tanganica.

Por sinal, no filme há uma cena em que Samba liberta o guerrilheiro branco, ele vem de canoa pelo lago e toca uma doce melodia africana. No relato de Che, vinham precisamente do lago as notícias, os mantimentos, e também o lago era um refúgio visto de forma negativa por ele, pois era por ali que se oferecia a possibilidade de fuga e deserção por parte dos

¹² *Idem, ibidem*. p. 270.

guerrilheiros, e foi por onde os próprios cubanos partiram quando a situação ficou insustentável. Glauber não filmou no Tanganica, pois reproduziu a experiência no Congo Brazzaville e não na República Democrática do Congo, mas traduziu a relação com o lago, cordão de ligação entre os guerrilheiros cubanos e o mundo exterior.

Por fim, Glauber captou a solidão de Che. Na cena da tortura, o americano chama-o de Quixote, e ele mesmo referiu-se assim a si próprio em uma carta, foi como se sentira no Congo, em que viveu uma experiência profunda de desilusão. Se confrontamos os ensinamentos de Guevara em *Guerra de guerrilhas* com o relato do Congo, temos a dimensão do desencanto, de como encontra tudo às avessas, contrariando seus ideais. É uma experiência não somente de desencanto, mas de solidão e culpa. Há um episódio em que morre um combatente cubano, depois de dias sendo transportado ferido. Guevara o havia repreendido duramente pouco tempo antes de ser ferido, o rapaz morre heroicamente tentando defender um canhão, e Che vê-se obrigado a comandar o enterro: “Reunida a pequena tropa dos derrotados, fiz o discurso final do enterro, era quase um solilóquio carregado de ataques contra mim mesmo”¹³.

Guevara era, de início, o único branco, e fala de seu afastamento, não somente em relação aos congolezes, mas também ao próprio exército cubano. Apesar de pensar em cortar as ligações com o lago, que garantiria a saída para Cuba, ele não pôde fazê-lo por respeito à tropa. Depois que Fidel deu a conhecer publicamente sua carta de despedida, Che achou que isto o distanciava ainda mais dos combatentes, porque na carta ele abria mão de sua nova pátria cubana em nome da luta internacionalista, e daquilo que o homem comum valoriza, sua família, seu lar:

Na realidade, a idéia de ficar continuou rondando minha cabeça até as últimas horas da noite e talvez nunca tenha tomado uma decisão, mas fui um fugitivo a mais.

A forma pela qual os companheiros congolezes viam a evacuação me parecia degradante; nossa retirada era uma simples fuga e, pior, éramos cúmplices do engano com que se deixava as pessoas em terra. Mas quem era eu agora? Ficava com a impressão que depois de minha carta de despedida a Fidel começaram a me ver como um homem de outras latitudes, distanciado dos problemas concretos de Cuba e não me animava a exigir o sacrifício final de ficarmos.¹⁴

Parecia que se tivesse rompido uma amarra e a exultação de cubanos e congolezes desbordava como água fervendo o pequeno recipiente dos barquinhos, ferindo-me sem me contagiar; durante aquelas últimas horas de permanência no Congo me senti sozinho, como nunca havia estado, nem em Cuba nem em nenhuma parte do meu peregrinar pelo mundo. Podia dizer: “Nunca como hoje voltei como todo meu caminho a me ver sozinho!”¹⁵.

¹³ *Idem, ibidem*. p. 183.

¹⁴ *Idem, ibidem*. p. 247-48.

¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 249.

Esta solidão está presente no filme, mas ao final, o guerrilheiro branco parece integrar-se na coluna de guerrilheiros africanos, e esta parece convicta e combativa. Assim, Glauber transforma em encontro o desencontro. Sendo dois latino-americanos, a diferença é que um nasceu na Bahia, onde está a maior cidade negra do mundo, e o outro na Argentina, o país mais branco da América Latina.

Alguém pode objetar que *Der leone have sept cabezas* é uma obra datada. Ao final do filme, não há uma vitória da guerrilha, ao contrário do que dizem muitos críticos, mas ficam duas possibilidades no ar: de um lado, a vitória daqueles que sobem a montanha entoando canções de união africana. Do outro, a ameaça do alemão. Qual seria o próximo rio manchado de sangue, depois daqueles cantados pelo alemão, o Mississipi, o Volga e o Danúbio?

Pois o lago Tanganica onde esteve Guevara presenciou recentemente um massacre, o genocídio de Ruanda. Kabila, o líder que Guevara via com desconfiança, chegou ao poder e sua ditadura ordenou extermínios. O conflito entre tutsis e hutus (separação étnica estimulada pelos belgas durante a colonização) foi financiado por companhias extratoras de diamantes e órgãos internacionais, e incentivado pela TV e pelo rádio, através dos quais os governantes compeliavam a população a atacar a outra etnia. Foram muitos os linchamentos públicos, como os que vemos no filme. E a mulher, sacrificada nas imagens de Glauber, permaneceu como a maior vítima da guerra, havendo nesta região do Congo um fenômeno terrível de estupros em massa.

Há quem critique o sacrifício consciente de Che, talvez por não ter sido capaz de viver as contradições de uma revolução no seu dia a dia nem sempre tão glorioso em Cuba, ou por não ter sido capaz de medir as correlações de forças nas novas lutas nas quais se engajou. Mas os lugares para onde apontou não são lugares quaisquer: no Congo, a barbárie tomou conta com a proliferação de armas, proporcional ao número de campos de refugiados. A Bolívia é o centro da luta sul-americana pelos próprios recursos naturais, onde diariamente há greves de fome, bloqueios de estradas, confrontos de paus e pedras, onde brancos querem separar-se para vender o país e indígenas tentam impedi-los, onde já não é ameaça a guerra civil, ou sempre um novo golpe da direita.

A presença de Guevara no filme se completa com o pensamento de Fanon. O militante negro se desdobra em duas personagens: Zumbi e Samba, o espírito guerreiro ancestral e sua encarnação atual, histórica; nela podemos encontrar Fanon.

Zumbi é, em primeiro lugar, o espírito guerreiro de modo geral, presente na religiosidade africana e afro-brasileira; em segundo, localiza-se este espírito no passado histórico da resistência à escravidão no Brasil: Zumbi dos Palmares resistiu ao cerco com emboscadas e táticas de guerrilha¹⁶. Novamente há a presença de uma geração anterior a alimentar a nova revolta, cuja luta se repõe na atual (os cangaceiros como tradição a que a guerrilha dos anos 60/70 se ligaria em *O dragão*, e Palmares aqui). Em *Der leone*, Glauber liga as lutas de libertação africanas às lutas de resistência à escravidão, que teria na libertação do continente a sua redenção. Além disso, há um resgate da combatividade e da rebeldia ancestrais, para além da idéia contemporânea de revolução.

Glauber mencionou em entrevista que Zumbi era referente a Amílcar Cabral, que havia morrido anos antes¹⁷; Maurício Cardoso sugere Lumumba e Aimé Césaire¹⁸. Mas Fanon, martiniquenho que viveu na África e se engajou na luta anticolonial, é a figura histórica que mais vem à mente como correspondência à personagem do militante africano, companheiro de luta para o Che. Porque se detecta em *Os condenados da terra* o “roteiro” didático do filme, e alguns dos discursos proferidos pelas personagens revolucionárias.

Fanon serviu de inspiração a muitos cineastas da época, sendo citado no clássico *La hora de los hornos* (“todo espectador é um cúmplice ou um traidor”). Na obra de Glauber, já *Terra em transe* traz a marca da leitura de Fanon, através de expressões textuais como “aventureiro e anarquista”, a própria idéia de transe, e a questão do papel do intelectual na descolonização cultural.

O pensamento de Fanon foi tomado como alternativa ao stalinismo, e, junto com o de Mao Tsé-Tung, colocava o camponês no centro da revolução. Mohammed Harbi aponta como problemas de *Os condenados da terra* o que chama de “temas líricos questionáveis” – o messianismo camponês, a violência redentora, e a constituição artificial do Terceiro Mundo em bloco geopolítico¹⁹. Pois são justamente os fatores que interessaram a Glauber, bem como a análise de Fanon sobre o papel do intelectual e a libertação subjetiva do povo colonizado.

Fanon, como Guevara, ressaltava a importância do campesinato no mundo subdesenvolvido, bem como a inserção das lutas por independência no quadro da guerra fria: “a guerrilha do colonizado não seria nada como instrumento de violência oposto a outros

¹⁶ Cf.: COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Iná traz essa informação para seu trabalho e comenta as várias obras artísticas que abordaram a figura de Zumbi além de *Arena conta Zumbi*, que analisa, entre as quais *Ganga Zumba*, de Cacá Diegues.

¹⁷ Valeria a pena trazer à tona também seu pensamento, visto que Amílcar Cabral também era revolucionário escritor, e deixou textos sobre a resistência cultural.

¹⁸ CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

¹⁹ Cf.: HARBI, Mohammed. Posfácio de 2002 a: FANON, Frantz. *Op. cit.* p. 372.

instrumentos de violência, se não fosse um elemento novo no processo global da competição entre cartéis e monopólios”²⁰. As colônias se tornaram um mercado, e é a guerra implacável entre grupos financeiros, que repartiu a África em zonas econômicas na Conferência de Berlim (1884), que coloca as lutas de libertação na arena política internacional. Após a segunda guerra, há a transposição do conflito do centro para a periferia: “a coexistência pacífica entre os dois blocos mantém e provoca a violência nos países coloniais”²¹.

O processo de independência e a reação dos colonialistas são relatados por Fanon, muitas vezes em termos literários. Glauber segue passo a passo o roteiro. Fanon menciona, por exemplo, a “farsa da independência nacional”, a independência negociada orquestrada pelos colonizadores para conter as reivindicações. Glauber representa a fase como farsa, na seqüência da ascensão da burguesia nacional, mais adiante analisada. Fanon relata as medidas espetaculares tomadas pelos colonizadores e a “atmosfera de drama” que se estabelece, muitas vezes com prisões de líderes, que fazem a luta se desviar para o bordão “soltem X ou Y”, tudo está presente na seqüência, como veremos.

O psiquiatra descreve o mundo colonial como um mundo maniqueísta. Diferente do mundo desenvolvido, onde a ordem é transmitida através do ensino, da “formação de reflexos morais” e de “formas estéticas de respeito à ordem estabelecida”, o mundo colonizado é “cortado em dois”: “o intermediário, soldado ou policial, usa linguagem de pura violência”²².

O questionamento do mundo colonial pelo colonizado não é um confronto racional dos pontos de vista. Não é um discurso sobre o universal, mas a afirmação passional de uma originalidade apresentada como absoluta. O mundo colonial é um mundo maniqueísta.²³

Às vezes, esse maniqueísmo vai até o fim de sua lógica e desumaniza o colonizado.²⁴

Este maniqueísmo é expresso no filme, tendo sido muitas vezes criticado como esquemático ou primário, quando se tratava da *representação de uma realidade*.

Através da luta de libertação a subjetividade do colonizado se recupera, “a ‘coisa’ colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta”, a luta “transforma espectadores esmagados pela inessencialidade em atores privilegiados”²⁵. No filme, o povo é

²⁰ FANON, Frantz. *Op. cit.* p. 372. p. 82.

²¹ *Idem, ibidem.* p. 98.

²² *Idem, ibidem.* p. 55.

²³ *Idem, ibidem.* p. 57.

²⁴ *Idem, ibidem.* p. 59.

²⁵ *Idem, ibidem.* p. 52.

muitas vezes espectador, seja das pregações históricas do profeta, das decisões de Xobu, do ritual de batismo católico, das exposições espetaculares da independência negociada e dos linchamentos, da violência praticada contra o guerrilheiro ou Marlene. Na luta, o povo vai tomando parte como sujeito: nas manifestações em que erguem os punhos, nos rituais nativos de morte e de guerra, ou nas filas da guerrilha.

Fanon discute o papel do intelectual e da cultura no processo de libertação nacional. Num primeiro momento, a preocupação de tomar distância da cultura ocidental leva o artista a uma busca no passado pré-colonial, com a recuperação de episódios da coletividade e de seus heróis. Na tentativa de construção da identidade nacional, a história da resistência colonial à conquista é recuperada, pela compreensão de que “o colonialismo não se satisfaz em prender o povo nas suas redes, em esvaziar o cérebro colonizado de toda forma e de todo conteúdo. Por uma espécie de perversão da lógica, ele se orienta para o passado do povo oprimido e o distorce, desfigura, aniquila”. O risco de tornar-se alienado, “lugar vivo de contradições que ameaçam ser insuperáveis”, impulsiona o artista a uma busca desesperada por raízes, no anseio de escapar ao complexo de inferioridade que leva o intelectual colonizado, qual filho adotivo, a tentar fazer sua a cultura ocidental²⁶.

O processo de descolonização do intelectual passa por uma primeira fase em que o artista prova que assimilou a cultura do ocupante; num segundo tempo, decide lembrar-se, mas mantém ainda relações de exterioridade com o povo, portanto limita-se à lembrança; “enfim, num terceiro período, dito de combate, o colonizado, depois de tentar perder-se no povo, com o povo, vai, ao contrário, sacudir o povo”, pois, “quando utiliza o passado, deve fazê-lo na intenção de abrir o futuro, convidar para a ação, fundar a esperança”. É preciso “superar o grito”, a arte não deve ser mais “invocação, mas reunião, convocação ‘para’”, e o mundo “perde seu caráter maldito”. Num primeiro momento o intelectual dirige-se ao opressor, para seduzi-lo ou denunciá-lo, depois passa a dirigir-se ao povo. A fase maldita revela a necessidade que sente o intelectual colonizado de extirpar um mal, de “se livrar de uma parte do seu ser que já continha germes de podridão”²⁷.

Não basta pois tentar soltar-se acumulando as proclamações ou denegações. Não basta reunir-se ao povo nesse passado em que ele não está mais, mas nesse movimento revolucionário que ele acaba de esboçar e a partir do qual, subitamente, tudo vai ser questionado. É para esse lugar de desequilíbrio oculto em que se mantém o povo que devemos ir, pois – não tenhamos nenhuma dúvida – é ali que sua alma se congela e que se ilumina a sua percepção e a sua respiração.²⁸

²⁶ *Idem, ibidem.* p. 252, p. 244.

²⁷ *Idem, ibidem.* p. 257, p. 266, p. 275, p. 279, p. 254.

²⁸ *Idem, ibidem.* p. 261.

É este “desequilíbrio oculto”, e a esperança que nele se contém, que sempre se revela nos filmes de Glauber Rocha.

A descrição de Fanon nos leva de volta ao pensamento exposto por Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*. Analisando a cinematografia recente daquele período, ele sinalizava os mesmos problemas e um processo de conscientização parecido, com o erro de denunciar a situação aos dirigentes, ou o paternalismo na tentativa de comunicação com o público. Na obra do próprio Glauber encontramos este percurso - em *Deus e o diabo* existe a tentativa de recuperar heróis e formas do romanceiro popular, em *Terra em transe* prevalece o caráter “maldito”, o sentimento de repulsa; numa relação dialética com o colonizador, com a busca pela apropriação de suas técnicas, de um lado, e do outro, a tentativa gradual de afastar-se dos fantasmas culturais, de despir-se da cultura colonizada.

“A consciência nacional é a forma mais elaborada da cultura”²⁹, afirma Fanon. Este pode ser um dos significados da cena em que os africanos movimentam os braços e citam os nomes de seus países, que também remete ao navio negreiro e à necessidade de forjar a unidade continental. A respeito dos partidos nacionalistas Fanon aborda, como Guevara, o problema da importação de conceitos:

A própria noção de partido é importada da metrópole. Esses indígenas lutam a partir de uma palavra de ordem abstrata: ‘O poder para o proletariado’, esquecendo que, na sua região, é primeiro a partir de palavras de ordem nacionalistas que se deve realizar o combate.³⁰

Fanon alerta também para o problema das minorias étnicas e religiosas; sendo frágil a identidade nacional, era fácil para os colonizadores jogar povos uns contra os outros.

O psiquiatra descreve ainda a burguesia nacional no mundo colonizado, que, por sua preguiça e formação cosmopolita, não é capaz de assumir um papel positivo no processo de independência, pois se conforma a atividades de tipo intermediário, negando-se enquanto burguesia, porque não é empreendedora, sendo decadente antes de ter passado por período de florescimento ou apogeu. Já vimos como o problema da burguesia nacional é fundamental naquele momento, quando se superava a idéia de revolução por etapas nos países subdesenvolvidos. Em *Der leone*, a burguesia nacional será encarnada na grotesca figura de Xobu.

Maurício Cardoso, ao verificar a presença do pensamento de Fanon neste filme, aponta como temas em comum a violência e bestialidade, sugerindo que o filme realiza uma

²⁹ *Idem, ibidem*. p. 282.

³⁰ *Idem, ibidem*. p. 77.

inversão, em que os colonialistas é que são animalizados, como faziam com relação aos africanos³¹. De fato, existe esta inversão, especialmente da noção de barbárie (o tema é colocado textualmente nas bocas de Zumbi e Samba, que falam da violência da colonização em oposição à recepção amigável dos autóctones). Quanto à violência, é central na obra de Glauber, que o expressa na famosa conferência de 65, transformando-a em violência estética: “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”³²; e Fanon: “a violência desintoxica, ela livra o colonizado de seu complexo de inferioridade”³³.

Apocalypse de João / culto africano

O filme faz uma exposição de teorias políticas e fatos históricos, mas extrai imagens e metáforas do *Apocalypse* de João, que inspiram principalmente a representação do Mal. Além disso, as noções de transe e encarnação determinam o andamento do filme, conduzido segundo o cerimonial da ritualística africana³⁴.

Porque todas as nações beberam do vinho da ira da sua prostituição, e os reis da terra se corromperam com ela, e os mercadores da terra se fizeram ricos com o excesso de suas delícias.

[...]

Porque num momento veio a tua condenação. E os negociantes da terra chorarão e se lamentarão sobre ela, porque ninguém comprará mais as suas mercadorias. Mercadorias de ouro e prata; de pedras preciosas e pérolas; de linho finíssimo e escarlata; de seda e granada – e toda a madeira odorífera, e todos os móveis de marfim, e todos os móveis de pedras preciosas; de cobre e ferro e mármore e de cinamomo; de perfumes, bálsamos e incenso; de vinho e azeite; de flor de farinha e trigo; de animais de carga e ovelhas; de cavalos e carroças; de escravos e almas humanas.³⁵

A cena do banquete sobre o cadáver condensa vários trechos do *Apocalypse*. Nela, além de os poderosos festejarem sobre um cadáver, uma imagem apocalíptica (novamente a profanação da morte no momento do transe, como em *O dragão da maldade*), Marlene e os outros disputam o butim da África enquanto Xobu enumera as riquezas espoliadas da África, exatamente como no trecho acima citado. O *Apocalypse* associa luxúria e ostentação, sua condenação é de que “ninguém mais comprará suas *mercadorias*”. Maurício Cardoso afirma que Marlene representa o imperialismo, e, sobretudo, seus “falsos encantos”, que relaciona ao cinema de Hollywood (segundo citação tomada de Glauber) e à “publicidade das

³¹ Cf.: CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

³² ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome”. *In: Op. cit.* p. 63-67. p. 66.

³³ FANON, Frantz. *Op. cit.* p. 113.

³⁴ Cf.: CARDOSO, Maurício. *Op. cit.* Já nos referimos, no capítulo anterior, ao trabalho de Adeilton Lima, que analisa a cena ritual em *Barravento*. Glauber retoma na África o cerimonial que encontrava na Bahia na juventude. Não à toa, Glauber sugeriu que fossem exibidos juntos em retrospectiva de sua obra.

³⁵ NOVO Testamento. São Paulo: Edições Paulinas, 1975. 783p. p. 760-761.

sociedades de consumo de massa”. Marlene seria o “poder sedutor que o imperialismo exerce sobre as elites dos países pobres”, pelos aspectos modernizantes e pela “difusão ideológica do *american way of life*”³⁶.

No *Apocalypse* são condenados os impérios e reinos, “os povos, as nações e as línguas” que blasfemaram contra Cristo. O título do filme já traz a torre de Babel da colonização, a disputa entre as nações imperialistas pela África. O problema lingüístico se apresenta portanto nos dois lados: entre os africanos “culturalizados” e aqueles ligados à tradição, entre o guerrilheiro branco e os africanos, como já vimos; no lado do poder, também cada um fala uma língua, e tem uma linguagem para se relacionar com o colonizado.

Os três colonizadores são os demônios representantes do Mal. Nesta edição do Novo Testamento, uma nota a respeito do terceiro sinal vislumbrado por João, o monstro marinho parecido com um leopardo, com pés de urso e boca de leão, identifica os três animais à Babilônia, Pérsia e Macedônia, relacionados, respectivamente, ao poder político, à força material e à agilidade astuta. Estas três características poderiam ser associadas aos três representantes do neo-colonialismo: o americano com o poder político, o alemão com a força material, e o português com a astúcia.

No *Apocalypse* há a imagem de uma mulher em trabalho de parto que foge do dragão: aí a mulher como mãe, sagrada, num momento extremo de fragilidade e força, em que a vida pode multiplicar-se ou perder-se. Do outro lado temos a imagem da prostituta, a cidade da Babilônia, que atrai os homens para o pecado. A dualidade bíblica do papel da mulher aparece em muitos filmes de Glauber³⁷: entre Sílvia e Sara de *Terra em transe*, entre Laura e a santa, em *O dragão da maldade*, e assim por diante. A personagem feminina associada ao poder é quase sempre uma loura, encarnada nos filmes anteriores em Danuza Leão e Odete Lara. Em *Der leone*, além da loura, há outras figuras femininas imersas no povo. Chamam a atenção, pois em muitas cenas de multidão há várias mulheres com seus bebês, e na cena em que os africanos recitam os nomes de países a câmera faz um movimento em direção ao rosto de uma mulher, com *dreadlocks* de medusa: como Marlene, ela esconde o mistério.

Marlene é a besta de ouro, a tentação do Mal. Representaria ela o capital, ou, melhor, o fetiche? Seu nome, cantado na canção da segunda guerra mundial, é associado à prostituta de guerra. Mas ela não é somente isto, há nesta personagem algo que escapa ao esquema do

³⁶ CARDOSO, Maurício. *Op cit.* p. 38, p. 49, p. 67. A entrevista mencionada está em: ROCHA, Glauber. Depoimento ao cineasta cubano Daniel Diaz Torres. Havana, 30 de outubro de 1971. In: ROCHA, Eryk (org.). *Rocha que Voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 98.

³⁷ Cf.: XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

filme, tanto nela como no profeta. Marlene a loura, a mulher, o mais especulado dos fetiches, uma triste Marilyn Monroe ou Brigitte Bardot, tanta beleza que se sacrifica no capitalismo, enquanto o guerrilheiro se sacrifica pela revolução. O profeta promove o encontro entre os dois, flerte misterioso cujo significado escapa ao didatismo do resto do filme. O que pode significar a atração da besta pelo guerrilheiro santo? A loura lembra uma modelo, um *outdoor*, e é em tom de publicidade que o alemão e o português anunciam Marlene em uma das primeiras cenas do filme. Hoje, quando a imagem de Che virou estampa de biquíni na bunda de Gisele Bündchen, foi representada por vedetes em filmes comerciais, quando o capitalismo já se apropriou do grande mito revolucionário latino-americano, o flerte entre Marlene e o guerrilheiro não parece tão estranho. A beleza triste do capitalismo e a beleza terna e dura de um guerrilheiro latino-americano se cruzam e se tocam, um terá de destruir a imagem do outro.

Então veio um dos sete Anjos que tinham os sete cálices, e falou-me, dizendo: “Vem cá, e eu te mostrarei a condenação da grande prostituta, que está sentada sobre as grandes águas, com a qual fornicaram os reis da terra, e que embebedou os habitantes da terra com o vinho de sua prostituição. E levou-me em espírito ao deserto. E vi uma mulher sentada sobre uma besta cor de escarlata, cheia de nomes blasfemos, com sete cabeças e dez cornos. E a mulher estava cercada de púrpura e escarlata; e adornada de ouro, de pedras preciosas e de pérolas. Tinha na sua mão uma taça de ouro, cheia de abominação e da imundície da sua fornicação. E na sua testa estava escrito este nome: “Mistério”. “A grande Babilônia, a mãe das fornicações e das abominações da terra”. E vi esta mulher ébria do sangue dos Santos, e do sangue dos Mártires de Jesus.³⁸

Marlene se encontra por duas vezes com o guerrilheiro: na primeira, trata-se de um encontro no plano mítico-espiritual: começa com pés femininos pisando o rosto do guerrilheiro, machucado, com a boca já cheia de baba. Depois ela o levanta, e beija seu rosto, lentamente, por três vezes. Ele a encara repetindo a ladainha “tu és a besta de ouro da violência, és tu que provocas minha violência”, uma “esconjuração”, como afirma Cardoso³⁹. Mas se os dois cedessem à atração, poderíamos pensar, qual seria o filho que resultaria desta relação? Possivelmente a síntese entre capitalismo e socialismo que Glauber almeja no sermão do planalto de *A idade da terra*. De toda forma, este encontro tem muito mais tensão sexual do que a cena em que Marlene se esfrega com o americano, logo no início do filme. Em seguida, Marlene encontra-se novamente com o guerrilheiro, agora diante dos colonizadores, no plano material. Ela o encontra como se fosse a primeira vez, o encara e, olhando para a câmera, comenta como ele é maravilhoso, porém em tom de escárnio. É a partir desta cena que ela passa a seguir o profeta. Além da atração pelo guerrilheiro, Marlene

³⁸ NOVO Testamento. *Op. cit.* p. 758.

³⁹ Cf.: CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

tem um fascínio pelo profeta, não importa o que esteja fazendo, é só ele passar para segui-lo. Marlene tem fascínio pelo profeta que anuncia sua condenação, que a crucifica.

Quando ela passa a seguir o profeta, há uma cena em que eles dialogam (no descampado que é o espaço mítico da vez), ele a penteia e veste. Ela pergunta por que todos a odeiam. O padre diz que ela fica com o fruto do trabalho deles, que deveria ser dividido. Ela pergunta se eles a odeiam, o padre diz que eles não têm tempo para isto, mas que há aqueles que a odeiam pelo povo. Nesta cena Marlene está melancólica, ao perceber-se fonte de tanto sofrimento. Ela parece frágil, no jeito como se deixa cuidar pelo padre. Além disso, durante o filme, Marlene é somente o símbolo do Mal, não perpetra diretamente nenhuma violência. Ela brinca com os colonizadores, os seduz e domina. Marlene é meio cúmplice, meio vítima da opressão (como diz Beauvoir na abertura de seu livro, citando Sartre). Esta atitude passiva em relação ao padre (a quem chama de meu pai – padre em francês), deixando-se cuidar e guiar por ele, como observa Cardoso, é expressão da relação patriarcal⁴⁰. Depois Marlene será sacrificada como uma besta.

Com relação ao profeta, novamente surge uma personagem, que, de fora da contenda, vem encaminhar a ação, como fizera Antônio das Mortes em *Deus e o diabo na terra do sol*, como fará o santo de *Cabeças cortadas* e a moça de *Claro*. Cada qual com seus matizes, são o que chamamos de personagens catalisadores, ou demiurgos. Ao mover-se a ação pela interferência arbitrária destas personagens, a atenção do espectador é deslocada do desenvolvimento da intriga para a observação das situações. O profeta é o narrador do apocalipse, promovendo o encontro entre o santo e a besta.

Ele é também ambivalente, sendo outra personagem que foge à estrutura maniqueísta do filme. Primeiro ele captura Pablo e o tortura publicamente, entregando-o depois aos colonizadores ao aperceber-se de que Pablo não era a besta que procurava, e sim Marlene. Então ele captura Marlene e a crucifica. O profeta, além de trabalhar para os dois lados, ao capturar Pablo e depois Marlene, revela uma face cruel e outra caridosa, quando espanca Pablo e depois cuida de Marlene. O padre representaria então a dupla face dos missionários religiosos, historicamente e naquele período em particular: na América Latina diversas autoridades religiosas se engajaram na defesa dos direitos humanos durante as ditaduras militares, havendo padres que passassem à luta armada ou colaborassem com ela. No Brasil, antes do golpe de 64, as organizações católicas tinham participação efetiva nos movimentos sociais; nos anos 70, estabeleceu-se a Teologia da Libertação. No meio cinematográfico,

⁴⁰ Cf.: CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

destaca-se a atividade pró Terceiro Mundo do padre Arpa. Por outro lado, no Congo, novas missões religiosas foram enviadas da Bélgica para desmobilizar a luta anticolonial, e, na Bolívia, missões religiosas eram enviadas dos EUA para esterilizar indígenas.

A questão do papel da igreja na colonização está muito presente no filme, não apenas na personagem do profeta. Entra nos discursos de Samba, de Pablo e de Xobu. Há a cena do batismo católico: os africanos cantam músicas que lembram o estilo *gospel* das igrejas norte-americanas, enquanto um homem maduro é batizado. O profeta interrompe a cerimônia, trazendo Pablo amarrado, entoando um canto gregoriano e golpeando Pablo. Na música cantada pelos africanos havia o sincretismo, a criatividade na assimilação da religião alheia, mas o profeta introduz a violência.

Maurício Cardoso privilegia o tom cerimonial do filme, exacerbado pela construção em planos-seqüência, pela coreografia e pelo ritmo, que respeitariam o tempo e a movimentação do ritual africano, e mostra como a ação acaba ocorrendo sempre por intervenções místicas. De fato, como em muitos filmes de Glauber, é por intervenções místicas que a ação segue seu curso⁴¹. Como em *O dragão da maldade* é por uma iluminação mística que Antônio muda de lado, aqui é quando a lança muda de mãos que os guerrilheiros recobram forças contra o colonialismo. Maurício chama a atenção para o ritual em torno de Zumbi, quando Samba lhe devolve a lança, e sua ligação com o transe que se abate sobre os poderosos, dando ensejo a uma virada no jogo. Também podemos lembrar que quem prende o guerrilheiro e o entrega nas mãos dos colonizadores é o profeta, que também acaba com Marlene.

A ascensão da burguesia nacional

Sobre a presença da estética de Brecht neste filme, todos a comentam, seja para recusá-la como fator central, como se fosse incompatível com o lado mágico do filme⁴²; seja para considerar primário ou exacerbado o brechtianismo de Glauber (especialmente críticos europeus da época, como veremos adiante); ou para simplesmente detectá-la. É impossível escapar a isto, uma vez o próprio Glauber trouxe para as discussões sobre o filme com a crítica européia os nomes de Brecht, Eisenstein e Godard. De qualquer jeito, mais do que as

⁴¹ Cf.: XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983. 171p.

⁴² Cf.: CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

teorias políticas apresentadas no filme, a estética brechtiana tornou-se mote das discussões que põem ênfase sobre seu lado político.

Vamos analisar a incorporação da estética de Brecht no filme através de uma seqüência a que podemos intitular “A ascensão da burguesia nacional”. Ela se encontra mais ou menos no meio do filme e é, devido ao nosso enfoque, não à toa um trecho mais materialista do filme, em que não tomam parte personagens míticas como Zumbi, Marlene e o profeta. Para analisá-la, faremos antes um breve resumo da fábula do filme, e das relações que já haviam se delineado até o momento da seqüência analisada, que, em nossa divisão, inclui-se na terceira parte do filme.

1) Na primeira parte o profeta denuncia a chegada da besta, e a agitação popular movimenta a cidade em nome de seus mortos e com o apoio de um guerrilheiro. 2) A partir da prisão do guerrilheiro pelo profeta, somos apresentados ao mundo do poder, de Marlene, do americano, do alemão e do português, que levam o guerrilheiro ao martírio. Do outro lado há africanos que pregam o bom-senso ou a guerrilha. 3) Por um momento vence o bom-senso, e a aliança com a burguesia nacional prevalece, quando por um acordo com os colonizadores Dr. Xobu é levado à presidência. 4) Aí passa a imperar a luxúria e a barbárie, o extermínio, até que o espírito guerreiro recobre forças e o guerrilheiro seja libertado. 5) O americano e o português são presos, Xobu é eliminado, Marlene, sacrificada; e fica o prenúncio do combate, o caminho da liberação.

Nas duas primeiras partes se apresenta o conflito e as personagens que irão travá-lo. De um lado, temos os africanos e o guerrilheiro, que, em passeata ou em ritual, clamam a morte do colonialismo. Zumbi vem à câmara contar a história da África e da colonização. Enquanto isto, os poderosos anunciam Marlene. Durante estas duas primeiras partes, vemos a hierarquia e a não solidariedade que preside a relação entre os poderosos. Em mais de uma cena, o português caça o americano, que tem poder sobre o português e o alemão. Este contesta o método com que o americano pretende conter a crise, mas é o que será levado a cabo primeiro, a partir da seqüência que mais detidamente vamos analisar. Até o momento desta seqüência, se desenham duas opções, tanto para os colonizadores como para os africanos. Para os primeiros, cabe decidir entre os métodos de sufocar a rebelião: se através de um governo-fantoches, como quer o americano, ou pela força, como prefere o alemão. Para os africanos, a escolha é entre a aliança com a burguesia nacional, ou a guerrilha. Entre estes dois lados está o profeta, que brada suas profecias apocalípticas sob o olhar e a chacota do povo. Está atrás da besta de ouro do apocalipse, que identifica primeiro no guerrilheiro, para, depois da nossa seqüência, encontrar em Marlene. Assim, é o profeta quem entrega o

guerrilheiro aos colonizadores, para que o torturem. Estando preso o guerrilheiro, a rebelião fica enfraquecida e por um momento vence a proposta da independência negociada. Depois da nossa seqüência, a barbárie toma conta, há o extermínio organizado do povo e a orgia dos poderosos, até que a lança volte para as mãos de Zumbi. O guerrilheiro é libertado, o português e os americanos são presos, Marlene é sacrificada, Xobu é eliminado, e fica a promessa do combate entre as colunas da guerrilha e o exército mercenário comandado pelo alemão.

Na cena que precede a seqüência, o americano anuncia uma idéia mais espetacular para aplicar ao guerrilheiro. Em seguida, os africanos defensores do bom senso, após golpear Samba e deixá-lo caído no fundo do quadro, caminham até a câmera para defender novamente a sua opção, dizendo ser preciso negociar a independência, e isto através da burguesia nacional, representada por Dr. Xobu.

Com uma bata, Xobu está sentado com o português e o americano sentados um de cada lado, o alemão atrás e depois deste, os asseclas de Xobu. O americano tenta convencer Xobu, dizendo ser ele o mais importante representante da burguesia local, que precisam combater o comunismo. Xobu não o compreende, respondendo em inglês “*I don't understand*”. O português diz que deixe com ele, que com esta gente ele se entende, e fala ao ouvido de Xobu. Xobu ouve confirmando, “ah, sim, independência amigável”. Todos aplaudem. O português lhe passa então a bebida para um brinde, Xobu bebe e passa a garrafa ao americano que a passa ao alemão sem beber. Este dá um gole e passa a garrafa novamente para o português. O americano oferece apoio tecnológico e econômico, o alemão, proteção militar, e o português, integração racial. Xobu então declara, em tosco francês, que preparará novas roupas e um discurso para sua posse. Todo o plano é tomado frontalmente por câmera fixa.

Num desfile de carro conversível, Xobu toma posse. Está vestido com roupa da aristocracia francesa do *Ancien Régime*, inclusive com peruca branca. Tem nas mãos um cetro e um osso. À frente do carro, toca uma banda de saxofonistas, vestidos à ocidental e de óculos escuros. À volta do carro, além do povo festivo, o português, com chapéu de navegador das caravelas, e o alemão; a câmera dá a volta no carro para revelar também o americano, que dança puxando o guerrilheiro, preso por uma corda. A câmera acompanha a evolução do carro e das personagens.

Novamente através de câmera fixa que revela a cena frontalmente, ouvimos o discurso de posse de Xobu, em que exalta os benefícios trazidos pelos colonizadores, tais como a religião, as línguas civilizadas, a ciência, o conhecimento, a arte e a economia. Sobre

o discurso de Xobu, entra a voz de Clementina de Jesus, entoando em português a *Marselhesa*.

A câmera se solta outra vez para acompanhar o festivo desfile, o americano arrisca passinhos de samba, e os saxofonistas continuam sua demonstração, enquanto ainda ouvimos também o vozeirão de Clementina.

Câmera fixa para que o guerrilheiro demonstre sua teoria tricontinental: o mundo está dividido entre países ricos e pobres. O colonialismo domina através de religião, cultura, economia. Para romper com o colonialismo, será preciso acabar com o complexo de inferioridade dos países pobres.

Os três colonizadores estão de costas, os saxofonistas passam da esquerda para a direita do quadro, e então os três se viram, cantando em coro: “eis a anarquia, eis a violência, eis o sangue, eis a morte”. O português e o americano saem de quadro, deixando o alemão. Os saxofonistas passam mais uma vez, de volta da direita para a esquerda e então o alemão, puxando o guerrilheiro pela corda atada a seu pescoço, faz sua acusação: a de que o guerrilheiro quer substituir o controle militar pela milícia popular. O português troca de lugar com o alemão, para acusar o guerrilheiro de substituir o comércio privado pela propriedade popular, e então cede lugar ao americano, cuja acusação é a de que o guerrilheiro quer substituir a moral familiar pela corrupção popular.

Volta a cena do desfile, os colonizadores arrastam o guerrilheiro para que seja humilhado pelo povo, que, à sua volta, o empurra e dá risada, enquanto Xobu caminha acenando e os saxofonistas seguem com a música.

Na mesma janela do açougue moderno onde se fizeram acusações ao guerrilheiro, Xobu vem, de osso e cetro em riste, cantar o progresso (com suas estradas, escolas, hospitais, telefone internacional, televisão, tele transmissão), o progresso e a liberdade (de trabalhar sem reivindicar, amar sem erotismo, criar sem vanguardismo, e falar sem admiração).

Podemos encontrar nesta seqüência vários aspectos da incorporação das propostas de Brecht por Glauber, que se desdobram no filme todo: a abordagem direta ao público, o princípio da interrupção, a peça dentro da peça, a autonomia das seqüências, a contradição interna à cena, a exposição didática, a relação dialética entre som e imagem, e os motivos da escolha e do julgamento.

Na cena que anuncia a seqüência, contrasta com a afirmação dos dois cavalheiros de que o bom-senso deve triunfar, de que se deve negociar a independência para evitar a luta armada, com a ação que eles acabam de fazer antes de aproximarem-se de câmera para dizê-lo: sob a observação do povo, que não intervém, mantendo-se como espectador do teatro,

batem em Samba e o deixam caído, tomando sua lança. Ou seja, pregam o bom senso, mas praticam a violência. O anúncio do bom senso logo irá contrastar, também, com o absurdo que é a ascensão da burguesia nacional, marcada pelos ridículos e farsescos desfile e discurso de Xobu. Nesta primeira cena, já a ação nega o discurso dos defensores do bom-senso, visto que: “as manifestações dos homens são necessariamente contraditórias; é portanto necessário dispormos da contradição por completo”⁴³. Além da contradição entre ação e palavra que poderia ser encontrada em Brecht, temos a comunicação direta com o público e o anúncio da seqüência que virá, como funcionavam os títulos escritos que sintetizam, a priori, certas cenas de suas peças.

[...] o homem de Augsburgo corta uma peça em pequenas peças independentes, ficando assim descontínua a seqüência da ação. Recusa o deslizar imperceptível de uma cena para a seguinte. Mas como corta, segundo que critérios? *Corta de maneira que o título que pode ser dado a cada cena individual tenha um carácter histórico ou social ou sociopolítico ou relativo à história dos costumes.*⁴⁴

A fala dos dois remete a uma cena vista anteriormente na qual, dando voltas em torno de Zumbi, que está sentado num banquinho diante de uma casa, discutem com Samba, personagem africano que defende a guerrilha, e a organiza junto com Pablo, e que seria, digamos, a encarnação atual de Zumbi⁴⁵. Na cena da discussão, os dois defensores do bom-senso entram em quadro pela direita e começam a girar em torno de Zumbi, acusando-o pelas baixas trazidas pela guerrilha: mortos, feridos, casas queimadas, vilas saqueadas, presos, e tudo o mais. Pela esquerda entra Samba, que passa a dar voltas em sentido contrário aos dois primeiros, defendendo a guerrilha, dizendo ser preciso aceitar o sacrifício: “quanto sacrifício o povo deve fazer para obter sua liberdade?” Então ele se aproxima da câmera e passa a explicar para o público os motivos pelos quais recorre à luta armada: “Sabemos que usaram o cristianismo para atrelar nossos pais ao carro da escravidão. Erramos em dar a mão ao inimigo. Ao estrangeiro demos de beber, de comer. Éramos considerados primitivos, crianças que não tinham outra coisa a fazer senão sorrir a quem vinha saquear o povo. Mas a experiência mostrou que os verdadeiros selvagens são os colonizadores, porque usaram todos os meios de repressão para nos espoliar”. Os dois outros vêm até ele, e, cada qual de um lado, chamam-no de anarquista e aventureiro (da mesma forma que Paulo fora acusado em *Terra em transe*), e ficam dizendo que não deve levar o povo a uma aventura, a uma luta que não se

⁴³ BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p. p. 112.

⁴⁴ *Idem, ibidem*. p. 57. (grifo nosso).

⁴⁵ O seu nome é um dado que obtivemos da leitura do roteiro, pois, que eu me lembre, não há nenhuma menção ao nome durante o filme. Em geral preferimos adotar somente informações que extraímos do próprio filme, mas, neste caso, para facilitar a menção a esta personagem, usaremos o nome apresentado no roteiro.

pode vencer, enquanto Samba se afasta e se retira pela esquerda do quadro. Os dois sensatos vão até Zumbi, tiram a lança de sua mão, deixam-na no chão, e levam-no, puxando-o pelos braços e saindo os três pela direita. Samba volta pela esquerda, pega a lança, vem até o primeiro plano e diz que o problema não é só fazer a revolução, mas encontrar a via justa da revolução.

Esta cena apresenta a situação dos africanos, e o problema em torno do qual gira a escolha que devem fazer. Aqui surgem as personagens que virão mais para a frente anunciar a seqüência da ascensão da burguesia nacional. A movimentação das personagens representa seu posicionamento ideológico, nada tem a ver com uma movimentação realista. Eles caminham em círculos, rodam em falso, enquanto não se toma decisão por um dos lados. Os dois que defendem a aliança com a burguesia nacional vêm da direita, enquanto o outro entra pela esquerda. Os dois levam Zumbi, na tentativa de conter o espírito revolucionário, enquanto o outro fica com sua lança.

A arte, quando espelha a vida, fá-lo com espelhos especiais. A arte não deixa de ser realista por alterar as proporções... É, evidentemente, necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas sim que a intensifique. Porém, seja qual for o caso, a verdade é que o teatro que tudo extrai do “gesto” não pode prescindir da coreografia. A elegância de um movimento e a graça de determinada disposição coreográfica são, desde já, em si, efeitos de distanciação, e a invenção pantomímica é um precioso auxiliar da fábula.⁴⁶

Nesta cena Samba expõe para o público sua defesa da guerrilha, e é para o público que os outros dois virão anunciar depois a vitória momentânea da aliança com a burguesia nacional.

Voltando à nossa seqüência, portanto, quando da primeira aparição de Xobu no filme, já sabemos de quem se trata, qual a sua função social e política. Podemos imaginar logo o que pretendem com ele os colonialistas, uma vez que o americano já anunciara uma idéia melhor e mais espetacular para resolver o problema da guerrilha, e já havia contado, por duas vezes, como na América Latina havia sido fácil conter um movimento revolucionário, apenas ligando para um militar, que depôs o regime que lhe desagradava em poucas horas. Sabendo também que os defensores do bom senso esperam que Xobu seja o representante da burguesia nacional que irá negociar pacificamente a independência, vemos que não se trata exatamente de uma negociação que Xobu trava com os colonialistas, mas, ao contrário, de um negócio que estes propõem àquele.

⁴⁶ BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno organon’ para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d. 253p. p. 159-215. p. 212.

Os colonialistas estão sentados à volta de Xobu, cercando-o. O alemão coloca-se por trás de Xobu, de forma que poderia, a qualquer evasiva de Xobu, coagi-lo. É exatamente por trás de Xobu que mais tarde o alemão dará a ordem para que seja executado, quando Xobu já não é mais do interesse do colonialismo, fracassado o método do americano. O “*gestus* social” subjacente à ação dos três colonialistas é o da manipulação e da hipocrisia. Isto virá a se confirmar logo adiante, quando Xobu vier à janela do açougue moderno falando como fantoche, e durante o desfile, quando os colonizadores conduzem a cena.

O americano, de seu lado, em sua objetividade, tem impaciência e pressa em que Xobu assine logo o acordo, e tenta convencê-lo por meio de argumentos “racionais” – “você é o maior representante da burguesia nacional”, ou com preocupações que concernem ao americano – “precisamos conter o comunismo”. Xobu não entende este tipo de argumento, mas, como bom colonizado, esforça-se por responder em inglês “*I don't understand*”. O português, falando-lhe ao ouvido, logra convencer Xobu com a malícia daqueles que promovem a “integração racial”.

O diálogo se refere às ideologias que foram cultivadas pelas classes dominantes portuguesas desde o século XIV até o início dos anos 70. Elas ressaltavam a proximidade geográfica de Portugal com a África e as navegações pioneiras em torno do continente. Essa idéia viria a ser um dos pretextos para a malfada empreitada de D. Sebastião em 1578. Ela emergiria novamente nos discursos que adornavam as operações militares da ditadura salazarista nos anos 60 e 70, que significaram a última tentativa de manutenção das colônias portuguesas. [...]. Nos anos 70, a propaganda portuguesa ainda mostrava comandantes militares portugueses e chefetes africanos reafirmando a noção de uma única “pátria indivisível”. Por outro lado, o “discurso de parentesco” usado com tanta frequência pelos colonizadores não abalava suas convicções de superioridade étnica em relação aos africanos. Não evitou, por exemplo, que soldados portugueses jogassem futebol com as cabeças dos prisioneiros africanos nas guerras coloniais.⁴⁷

O perfil de cada colonizador se traduz no que cada um oferece a Xobu (proteção técnica e econômica, proteção militar e integração racial). Além deste momento em que o português, com sua malandragem, toma a palavra ao americano, o caráter de cada um também se sobressai na hora em que Xobu, compreendendo a explicação do português, aceita o acordo. O português, colocando em prática sua maneira de “integração racial”, logo compartilha a garrafa de bebida com Xobu, que bebe várias goladas, e passa a garrafa ao americano. Este não brinca em serviço, *business is business*, dá a garrafa ao alemão e tem pressa em que Xobu assine logo o acordo, passando-lhe a pena e o papel. O alemão também bebe.

⁴⁷ Gatti afirma ter visto estas imagens brutais no filme 25, mencionado na nota nº8 deste capítulo. GATTI, José. “Der Glauber have sept cabeças”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p. 113-132. p. 121.

Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o “gesto” destas tem que ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico.⁴⁸

O objetivo do efeito de distanciação é distanciar o “gesto social” subjacente a todos os acontecimentos. Por “gesto social” deve entender-se a expressão mímica e conceitual das relações sociais que se verificam entre os homens de uma determinada época.⁴⁹

Atrás dos três há pessoas alinhadas que observam a negociação e aplaudem quando o acordo é firmado. Mais uma vez temos, dentro da cena, o espectador, uma vez que em muitas cenas o povo mantém-se nesta atitude de observador (como na primeira desta seqüência, quando os defensores do bom senso agridem Samba, ou nas cenas em que o profeta declama suas profecias e agride Pablo ou Marlene).

Em muitos filmes de Glauber é ressaltado o caráter teatral, de representação, da política. Assim, veremos que grande teatro será a posse de Xobu logo em seguida, e aqui, já nesta cena, as primeiras providências que Xobu pensa em tomar são arranjar um novo traje e preparar um discurso, decisões que ele afirma numa espécie de francês facilitado.

É preciso voltar nossa atenção mais uma vez para a questão da língua. Os outros africanos que haviam falado até então não apresentavam este sotaque de estrangeiro (havia falado os rebeldes, Zumbi, Samba e os dois defensores do bom senso). É digno de nota, portanto, que justamente aquele que foi escolhido para a presidência, seja quem tem maior dificuldade com a língua do colonizador. Mais para frente será o líder tribal que falará em tosco francês, mas aí a dificuldade estará justificada, uma vez que se trata de uma pessoa que está inserida ainda na tradição tribal, e se comunica de fato em outra língua. Gatti usa os conceitos de *poliglossia* e *heteroglossia*, de Bakhtin (*Discourse in the novel*), para comentar a cena: “é a diversidade discursiva que revela as diferenças sociais (ou étnicas) entre os personagens”⁵⁰.

O desfile é filmado em plano-sequência, com câmera na mão. A câmera se mistura à multidão, circula o carro para encontrar o guerrilheiro e o americano, participa da ação, qual a câmera de um documentário que filmasse uma campanha política real. Os poderosos encenam uma farsa: encontramos aqui a solução mais espetacular que o americano anunciava pouco antes da seqüência. A forma irreverente como os três poderosos se põem a dançar em meio à multidão contrasta com a seriedade (e até desprezo) com que o guerrilheiro observa tudo. Já começa a se delinear a oposição que virá a seguir, durante o período em que a farsa

⁴⁸ BRECHT, Bertolt. “O efeito mediato do teatro épico”. In: *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugália editora, s/d. p. 45-69. p. 61.

⁴⁹ BRECHT, Bertolt. “A nova técnica da arte de representar”. In: *Estudos sobre teatro*. Lisboa, Portugália editora, s/d. p. 129-139. p. 137.

⁵⁰ GATTI, José. *Ibidem*. p. 121.

da burguesia nacional se mantiver, entre o grotesco dos poderosos e a dignidade do guerrilheiro, na maneira como resiste à tortura e à execração pública.

A cena nos remete imediatamente à seqüência “O encontro de um líder com o povo”, de *Terra em transe*. Trata-se do mesmo teatro político. A similaridade das cenas coloca no mesmo patamar o populismo brasileiro, desconstruído em *Terra em transe*⁵¹, e a burguesia nacional africana, que de fato foi levada ao poder na África para sufocar certas lutas de liberação (como foi o caso do Congo, por exemplo).

O samba de *Terra em transe* é substituído pelo jazz que aqui tocam os três saxofonistas. O jazz, como o samba, é um estilo musical criado pelos negros nas colônias da América. Ao mesmo tempo em que tem sido um fator de resistência cultural, a musicalidade negra foi transformada em mercadoria apropriada pela cultura hegemônica. Os negros são aceitos quando cantam e dançam para os brancos. O jazz tem ainda a característica especial de ter sido assimilado por seu lado erudito e de virtuose instrumentista. A questão do negro e de sua cultura a um só tempo de resistência e conformismo, que afronta e apraz, sempre esteve na obra do cineasta, muito além deste filme realizado na África; sendo dado à religião um tratamento similar.

Sobre *Barravento* existe a análise de Ismail Xavier, já mencionada, em que demonstra a dialética entre o conteúdo de desmistificação da alienação religiosa e a adesão formal do filme ao mesmo misticismo. Depois, há o samba em *Terra em transe*. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o negro Antão é marcado, num primeiro momento, por seu conformismo (na conversa com Coirana e quando apanha do professor), mas ao final é ele quem enterra a lança no dragão da maldade⁵². Após *Der leone have sept cabezas*, o tema está presente ainda em *Cabeças cortadas* e em *Claro*. Em *Cabeças cortadas*, o ditador assiste, entre as várias apresentações que ocorrem no estábulo, a uma dançarina crioula que dança rumba. Em *Claro*, a personagem central defronta um negro com o problema, acusando-o por sorrir e dançar. Aqui, além destes saxofonistas, há mulheres que rebolam com complacência enquanto o português declama Camões e o alemão canta, e Samba coloca o tema em termos didáticos⁵³.

⁵¹ Cf.: MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. “Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. (2ª edição, 1ª edição: 1977). 169p.

⁵² Cf.: GATTI, José. “(In)visibilidade racial em O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro: 1998, nº13. p. 101-121.

⁵³ Com relação ao jazz, Fanon comenta que somente foi aceito enquanto era “a nostalgia rouca e desesperada de um velho negro preso entre cinco uísques”, quando se desenvolveu no be-bop um estilo vibrante, este foi recusado pelos especialistas brancos. Brecht também escreveu a respeito: “O jazz significou uma enorme afluência de elementos populares musicais na música moderna, apesar do que se fez logo com ele em nosso

Voltando ao desfile, quem estranha a cena é o guerrilheiro Pablo, como Paulo em *Terra em transe*. No entanto, aqui não lhe é dada narração *over* subjetiva, mas sim, logo em seguida, um plano em que objetivamente apresentará sua teoria; ao contrário do poeta, o guerrilheiro não se dá a vacilos, indagações, lamentos.

Quando se interrompe o desfile para o discurso de Xobu, salta aos olhos a composição frontal do plano, por oposição à movimentação da câmera e à sua imersão na ação e nos corpos do plano anterior. A composição do filme por oposições, formais e de conteúdo, lhe realça o caráter didático.

Gatti analisa a inversão carnavalesca operada por esta seqüência:

A roupa lembra os trajes usados pelos participantes de escola de samba tradicionais. O figurino é modelado nos trajes dos escravocratas coloniais do século XVIII, que por sua vez imitavam o estilo parisiense, isto, é, o estilo usado pela corte francesa, um estilo que significa nobreza, aristocracia e monarquia (decididamente “brancas”). Na primeira metade do século XIX Jean-Baptiste Debret notou que nas celebrações carnavalescas do Rio “grupos de negros desfilavam usando máscaras e costumes dos antigos europeus, imitando graciosamente seus gestos e cumprimentando as pessoas instaladas nos balcões...” Dessa perspectiva, os negros estariam desempenhando uma típica inversão carnavalesca – tanto em termos de classe social como de etnicidade.⁵⁴

Ivana Bentes encontra a inversão carnavalesca também na cena da negociação com Xobu, que recebe poder imaginário e cuja coroa “não é de ouro nem de prata”⁵⁵. Xobu seria assim uma espécie de Momo a brincar de ser rei por um dia. Gatti continua a elucubração sobre o traje, lembrando que também era usado nos maracatus de Pernambuco, que, “desde o início do século XVIII, apresentam personagens que encenam a coroação do rei e da rainha do Congo vestidos no estilo Luís XV”⁵⁶. Por outro lado, o figurino *Ancien Régime* também era usado por lacaios das casas burguesas do XIX, o que lhe traria sentido dissonante ao da carnavalização. Mas, seguindo na festa popular, o traje continuou a ser usado, mesmo quando o período histórico a que o samba-enredo se referia era outro. Até hoje, permanece como figurino do mestre sala. Seu significado cobriria um leque que passaria da paródia à dignidade reivindicada, fazendo se acumular sobre Xobu inúmeras possibilidades de leitura.

Enquanto Xobu discursa, os três colonizadores ouvem em atitude *blasé*. No discurso, Xobu exalta os benefícios da colonização (segundo Gardies, lembrado por Gatti, o discurso é

mundo comercializado. Sua relação com a emancipação dos negros é bem notória”. FANON, Frantz. *Op. Cit.* p. 278. BRECHT, Bertolt. “*De la lírica sin rima con ritmos irregulares*”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 295-303. p. 303.

⁵⁴ GATTI, José. “Der Glauber have sept cabeças”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p. 113-132. p. 125.

⁵⁵ BENTES, Ivana. “Áfrika teórica”. In: *Cinemas*. 1998, nº12, 204p. p. 93-102. p. 99.

⁵⁶ GATTI, José. *Ibidem*. p. 131.

uma “mistura de clichês da poesia francesa”⁵⁷). Já é grotesca a falsa integração dos colonizadores à multidão, mas nada pior do que o traje de monarca de Xobu, os objetos em riste com os quais discursa.

Assim, a *Marselhesa* de Clementina de Jesus vem reforçar o caráter crítico de toda a seqüência, ironizando o que se vê na tela e acrescentando até certo tom melancólico, de lamento, conferido pela voz da cantora. O fato de a música logo se sobressair e impedir a audição da fala de Xobu revela o desinteresse do conteúdo de sua fala, pura retórica. Além disso, trata-se da voz de uma negra exaltando valores que não são os seus. A integridade desta bela gravação é quebrada pela saturação sonora da seqüência, pois seguimos ouvindo o som dos saxofones.

O filme é coalhado de citações à cultura mais ou menos “civilizada”: Camões, Lili Marlene⁵⁸. A citação de Glauber a textos considerados clássicos traz em si um acúmulo de referências. No caso da *Marselhesa*, se sobrepõem as contradições. Por um lado, há o já mencionado fato de a música ser cantada por Clementina de Jesus, tratando-se de uma descendente de escravos que entoa o hino francês, portanto do colonizador. Por outro lado, a *Marselhesa* é uma canção de guerra, popularizada durante a Revolução Francesa, e adotada posteriormente em outras revoluções, e, neste sentido, a música “aparentemente contradiria um dos significados do figurino *Ancien Régime* de Xobu: justamente o que conecta o ícone à própria aristocracia que foi derrubada pela revolução simbolizada pela *Marselhesa*”⁵⁹. Mas, nesta versão de Clementina, se trata antes do hino da França do que da canção de guerra, uma vez que ela agrega trechos que não existem de fato na letra, com uma exaltação a Napoleão e Lamartine. A canção foi adotada como hino do país durante a Revolução francesa, e, justamente, proibida no período de Napoleão; portanto esta versão endossa “não a Revolução, mas a restauração do século XIX”⁶⁰. Assim, nos parece que a música, neste caso,

⁵⁷ GARDIES, René. *Op. cit.* Apud: GATTI, José. *Ibidem.* p. 125.

⁵⁸ No caso de Camões, parece haver mesmo uma pequena obsessão de Glauber em estabelecer a épica brasileira por oposição aos *Lusíadas*: “A estratégia colonizadora é conquistar terras ‘além da Taprobana’, segundo canta o grande Luís Vaz de Camões na maior epopéia literária européia, *Os Lusíadas*, que, de leve, bordejando o Vietnã. Qualquer crime é justificável desde que seus autores proclamem valores mais altos que a vida”. O mesmo vale para a *Marselhesa*, sempre usada por Glauber para remeter à civilização iluminista. No mesmo texto, ele afirma: “Moisés comanda a Inglaterra na conquista da América do Norte. Cristo comanda Espanha e Portugal na conquista das Américas do Centro e Sul. Vencidos, os deuses afro-asiáticos são humilhados por Moisés e Cristo”. Assim, em *Der leone*, os deuses são chamados à luta anticolonial. ROCHA, Glauber. “Apocoppolakalypse – um discurso alienado e alienante sobre a guerra do Vietnã”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 153-157. p. 153.

⁵⁹ GATTI, José. *Ibidem.* p. 128.

⁶⁰ GATTI, José. *Ibidem.* p. 129.

vem para generalizar o que vemos na imagem, a apropriação pelos colonizados dos valores do colonizador⁶¹.

A música continua sobre novo plano em câmera na mão do desfile. Agora Xobu já desceu do carro e caminha em meio ao povo, os colonizadores dançam a som do jazz que continua. Os colonizadores aqui não disfarçam sua condição de responsáveis pela farsa e procuram dirigir a cena: o alemão traz Xobu para diante da câmera, o português e o americano conduzem o guerrilheiro, conclamando o povo a agredi-lo (Glauber faz o mesmo por de trás da câmera; em *off*, ouvimos sua voz dizendo “empurra ele, guri!”).

Entra então a fala do guerrilheiro, captada por câmera fixa e reenquadrada por uma janela. De maneira didática, o guerrilheiro explica sua teoria política tricontinental. O discurso remete às teorias de Che Guevara e Frantz Fanon, estabelece a divisão do mundo entre norte e sul, países ricos e pobres, e não entre leste e oeste, comunistas e capitalistas. A colonização é religiosa, cultural, econômica. A dominação colonial é o que determina a alienação destes povos (alienação a que assistimos imediatamente antes), e o programa de sua libertação deve passar pela destruição de seu complexo de inferioridade.

Entra aí o didatismo com que as decisões e teorias políticas são apresentadas neste filme. No início, Zumbi e Samba apresentam os problemas do lado dos africanos, enquanto, do lado dos colonizadores, cabe ao alemão discorrer sobre a situação. Aqui se trata da apresentação de uma teoria política, aquela que está subjacente a todo o filme, mas que neste plano é verbalizada. A clareza da lição é reforçada não só pela dignidade conferida ao guerrilheiro ao longo do filme, como pela forma como é filmado o plano: tomado frontalmente e reenquadrado pela janela, o guerrilheiro fala diretamente para nós, sem interferência sonora, permitindo que ouçamos somente o que ele diz.

Salta à vista o fato de o desfile (e o filme) ser interrompido por uma *sketche*, um número musical. Mais ainda porque a *sketche* nos lembra, por ser representada no cenário de uma janela com uma plaquinha em cima, um teatro de fantoches.

No que respeita à efabulação, encontramos na revista literária valiosas sugestões. Nela, renuncia-se a uma fábula uniforme e contínua e apresentam-se “números”, ou seja, *sketches* independentes, se bem que combinados entre si.⁶²

⁶¹ O episódio encontra reverberações no livro de Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*. No Haiti, uma revolta de escravos acaba por resultar na monarquia auto-proclamada de um negro, que vestiu-se à francesa. Assim, o estranhamento em Glauber Rocha é característico de toda a sociedade colonizada, que assimila valores e costumes que não são os seus, e que estão “fora de lugar”. Este estranhamento fundamental, por assim dizer, é expressado na obra de Glauber Rocha de duas maneiras: seja por um distanciamento à Brecht, seja pelo “surrealismo concreto”, nas palavras de Glauber, que tem ecos na literatura, no realismo maravilhoso latino-americano. Também de Carpentier, *El siglo de las luces* trabalha sobre os desdobramentos contraditórios da Revolução francesa no mundo colonizado.

Só o guerrilheiro e Xobu estão dentro do açougue, os outros ficam fora, como fatores externos que tentam manipular o guerrilheiro (pela força, com a corda) e Xobu (pela cobiça, com cetro e osso). A aparição de Xobu na mesma janela em que o guerrilheiro expôs sua teoria faz com que, por contraposição ao primeiro e retrospectivamente, se ilustre a alienação de que falava Pablo.

A maneira como os colonizadores acusam o guerrilheiro neste teatro para o povo (que, pelo reenquadramento, no ponto de vista de Maurício Cardoso, lembra um programa de televisão), traz à tona a propaganda anticomunista, a paranóia norte americana divulgada na época, hoje revertida contra o “terrorismo” árabe⁶³.

Além disso, a *sketche* funciona como um julgamento popular. O filme é permeado por julgamentos e de escolhas, que devem ser feitos pelo povo e pelo público, que este espelha. Nesta cena, o guerrilheiro e Xobu são levados a julgamento, e em outras ao longo do filme há linchamentos públicos (do guerrilheiro no meio da multidão, e do português e do americano pelos rebeldes no final). Esta forma de justiça popular, que existe ainda hoje no Congo, é revelada em sua arbitrariedade, pois o povo grita tanto contra o guerrilheiro como contra os colonizadores.

O julgamento remete à Bíblia, ao juízo final, já que o filme é inspirado no *Apocalipse* de João, mas também é muito ao gosto de Brecht, repetindo-se em inúmeras de suas peças, sendo o mais célebre aquele de *O círculo de giz caucasiano*, mas presente também em *A decisão*, *A alma boa de Setsuan*, *O julgamento de Luculus* e *Galileu*, entre outras. Com os julgamentos, coloca-se a questão da escolha, tão prezada por Brecht, que traduziu a necessidade de transmitir as condições históricas como transformáveis pelo homem no princípio da vontade e contra-vontade, ou do “não-antes-pelo-contrário”. Em *Der leone have sept cabezas* há decisões a serem tomadas tanto pelo povo africano como pelos poderosos: o povo deve escolher entre o sacrifício e o bom-senso, entre a luta pela libertação ou a submissão a um governo fantoche, entre a união africana ou a desintegração. Os poderosos devem escolher a forma de oprimir e abafar as lutas populares: com o método americano, de inteligência e através de fantoches locais, ou pela força, como quer o alemão.

⁶² BRECHT, Bertolt. “Notas sobre teatro popular”. In: *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d. 253p. p. 141-151. p. 142-143.

⁶³ Agradeço a Nicolau por esta contribuição.

A questão do público

Equivalente aos lados materialista e sagrado em sua estrutura, na forma do filme isto se reflete na convivência entre a *mise-en-scène* ritualística e as estratégias de distanciamento; entre a representação tipificada dos colonizadores e militantes políticos e o estilo documental com que se registra o povo africano; entre a exposição didática da teoria tricontinental e os procedimentos agressivos ao espectador “culturalizado”.

Princípio didático / Agressão

O princípio didático está na palavra, nos discursos políticos apresentados diretamente ao público, como aqueles de Zumbi e do guerrilheiro, na exposição da situação dos colonizadores pelo alemão e na discussão entre os defensores do bom-senso e Samba em que se apresenta a situação do ponto de vista africano. O caráter didático do filme também se mostra na evidente construção por oposições: a apresentação do colonialismo nas figuras do português e do alemão que para todos os males oferecem Marlene é interrompida por cartazes e punhos que clamam a morte do colonialismo; esta cena, cheia de som e energia popular, é por sua vez interrompida pela silenciosa opressão do exército que marcha sobre o povo, e esta terrível opressão, representada apenas por soldados que marcham de um lado para o outro à frente de uma fileira de pessoas imóveis, é interrompida pelo grito por resistência do guerrilheiro tomado em primeiro plano. A população rebelde segue clamando a morte do colonialismo, e então vemos que carregam um morto. A cena é seguida pelo governador, que faz massagem enquanto a revolta popular toma as ruas. Isto para tomar como exemplo apenas o início do filme, quando se apresentam os dois lados do conflito, mas a estrutura de oposições segue ao longo de todo o filme (a cultura portuguesa letrada *x* sonoridade da cultura africana, a brutalidade da cena da execução *x* a leviandade do banquete dos poderosos, os cantos gregorianos do profeta *x* os atabaques africanos, e assim por diante). Vale lembrar o uso didático dos símbolos: a lança, poder ancestral, por oposição às armas de fogo, que estão nas mãos do americano ou do guerrilheiro. O osso, símbolo da cobiça sem limites dos poderosos. E os meios de transporte, canoa e caminhão, que acompanham as armas na oposição entre cultura ancestral e técnica. O combate se faz na disputa pelo domínio destes objetos.

A agressão que permeia toda a filmografia de Glauber Rocha é legado de vários mestres: já vimos como se relaciona ao pensamento de Fanon, mas podemos relacioná-la também a Buñuel, Artaud e ao próprio Brecht.

Em *Der leone have sept cabezas*, vários são os elementos de agressão, mas não há nada mais contundente que a cena da execução dos africanos. A inocência com que eles descem da árvore e cumprimentam o alemão, e a organização do fuzilamento ordenado por um bater de pés compõem uma cena brutal; a barbárie que a Europa via no nazismo é na África um genocídio cotidiano, totalmente arbitrário.

Além dessa cena, há a crucificação de Marlene, com o angustiante grito sobre o olhar do povo, o açoite ao guerrilheiro a machadadas e a tortura pelos estrangeiros. As cenas de tortura ao guerrilheiro traziam a angústia de ser algo que acontecia de fato nos porões das ditaduras militares latino-americanas.

As cenas em que o guerrilheiro apanha do profeta e dos estrangeiros são teatrais, Jean Pierre Léaud não toca o outro ator com o machado, basta o gesto, a representação, não é necessário o ilusionismo que levaria ao espetáculo da violência. Glauber Rocha recusa este espetáculo e, sem qualquer artifício, produz um efeito muito mais violento e desagradável do que um filme como *A batalha de Argélia*, em que o autor, ao recorrer à espetacularização da violência, realiza uma obra na perspectiva do colonizador.

Em *Der leone have sept cabezas* também os cortes abruptos funcionam como agressão, pois o filme é composto quase inteiramente de planos-sequência, quando há um corte isto por si só produz o choque. Bons exemplos disto são o momento em que o profeta desfere golpes de machado no guerrilheiro e a cena da crucificação de Marlene.

Demais das cenas de violência, há uma profusão de cadáveres. Logo no início do filme, após a cena de Marlene com o americano e de uma aparição do profeta, vemos um ritual a um morto, a que é consagrado rito fúnebre ancestral e protesto moderno, na manifestação que vem em seguida, quando os rebeldes clamam a morte do colonialismo e carregam o morto. Mais adiante vem a terrível cena do fuzilamento, e logo depois os poderosos fazem um banquete sobre um cadáver, decerto fruto da execução em massa anterior. Os poderosos se distraem na disputa de um osso, o revolucionário chega de canoa e liberta o guerrilheiro. Um irá atrás dos homens e o outro das armas, eles saem cruzando caminhos e deixando a câmera sobre o cadáver. A profusão de mortos é o saldo do colonialismo.

Por fim, funciona de forma agressiva o esvaziamento do erotismo de determinadas cenas. A começar pela primeira, em que Marlene e o americano se esfregam e brincam sobre a relva. Por abrir o filme sem qualquer introdução, e por ser acompanhada de ruídos estranhos à cena, esta perde todo apelo erótico que poderia ter⁶⁴. O mesmo acontece em quase todas as cenas em que Marlene aparece nua, ou em que brinca com os poderosos. A cena da orgia nada tem de erótico, é grotesca, e os momentos em que Marlene está nua transmitem melancolia e não apelo sensual. Esta estratégia do esvaziamento do erotismo está presente também em Godard, e, juntamente com a recusa ao espetáculo da violência, constitui grande afronta ao cinema comercial, que especula principalmente sobre estes dois elementos, o erotismo e a violência.

Tipos / documento

Os colonizadores são apresentados nos estereótipos de seus respectivos países, o que se constrói pelo tipo físico de cada ator, pelo figurino, por suas falas, e, especialmente, pela relação que estabelecem entre si. O alemão é um sujeito louro, grandão e barrigudo, vestindo uma farda cheia de condecorações. O português é baixo, cabelos pretos e bigode, veste roupa civil, camisa aberta, e usa por vezes um chapéu de navegador das caravelas. O americano, agente secreto, veste-se à paisana, num estilo meio *hippie*⁶⁵. É um tipo bonito, louro, magro, parece um galã de cinema.

Na relação entre eles, há uma clara cumplicidade entre os europeus. Os dois estão juntos quando anunciam Marlene em sua primeira aparição e em seguida, quando o alemão apresenta a situação na perspectiva dos colonizadores. O português está de pé fazendo massagem nas costas do alemão, que, sem camisa, sentado de frente para a câmera, pega, de uma mesinha diante dele, uma garrafa para dar goladas de tempos em tempos, enquanto explica os problemas, segundo seu ponto de vista: pressionado por capitalistas negros e

⁶⁴ Sobre esta cena, escreve Maurício Cardoso: “Dois personagens envolvidos num jogo sexual agressivo, misto de coito animal e ‘transa neurótica’, de desejos não realizados, de avanços e recuos sem êxtase, nem gozo, marcam o início de *O leão de sete cabeças*.” Cardoso exprime bem nesta frase algo que Glauber sempre procurou mostrar, a insatisfação sexual implícita no voyeurismo e fetichismo hollywoodianos, e na própria sociedade capitalista. Uma das frentes de sua revolução era certamente a liberação do homem enquanto “animal erótico”. Segundo Brecht, o teatro carrossel estimula desejos que não sacia. CARDOSO, Maurício. *Op. cit.* BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p.

⁶⁵ Gatti afirma que o rosto estampado no *dashiki*, túnica típica africana vestida pelo americano, seja o de Bokassa, segundo ele, um dos “dr. Xobus mais bem-sucedidos do continente africano”. Cardoso, no entanto afirma não ter conseguido comprovar tal informação. Cf.: GATTI, José. *Op. cit.* p. 123. CARDOSO, Maurício. *Op. cit.*

brancos, ele tem que satisfazer a todos e não lucra, tornou-se um mercenário miserável depois da derrota de Adolf, tem que lambe os pés de Marlene. Se os negros querem fazer a revolução, só pode matá-los: “eu não sei evitar revoluções, só sei destruir revoluções”, conclui. Esse é o único momento em que é dado aos colonizadores explicar sua posição de maneira didática. O ponto de vista da classe dominante é evidenciado enquanto tal⁶⁶, e também já se explicita a posição do alemão na disputa entre os colonizadores quanto ao método a ser aplicado à guerrilha: destruí-la.

Estando ali há mais tempo, o português e o alemão já estão mais integrados ao local, freqüentam o bar, onde, em meio a mulheres de rebolado complacente, nostálgicos e embriagados recitam pérolas de seus países ou canções amargas.

Toda vez que o americano chega contando vantagens (a história de sua rápida e eficaz ação na América Latina), o português caçoa dele (na cena em que o americano chega para conter os rebeldes e os três conversam num salão de vidro, o português fica dizendo “como é inteligente este gajo”); na cena em que resolvem dar uma solução mais espetacular ao guerrilheiro, o americano conta mais uma vez a história da América Latina, e o português fica atrás imitando. Na cena do banquete, em que todos disputam o osso, e entram numa espécie de transe, o português fica imitando um personagem hollywoodiano, de faroeste ou filme policial, fazendo ameaças “*i’m gonna kill you*”).

O americano, por sua vez, submete os outros: em primeiro lugar, impõe o seu método para abafar a revolta. Na mesma cena em que anuncia sua idéia mais espetacular, manda o alemão, que estava cantando Lili Marlene, calar a boca. No entanto, quando são presos, é o mais covarde, abraçando o português, se escorando nele e se escondendo atrás. O americano é o único dos três a não ter o seu momento de declamação de cultura (letrada ou não): o português recita Camões, o alemão canta Lili Marlene ou a música dos rios. A letra desta fala da guerra civil americana, da revolução russa e do holocausto, guerras que mancharam os rios Mississipi, Volga e Danúbio, e que, se pode dizer, tiraram EUA e Rússia do atraso, ficando a Alemanha entre os dois. O alemão canta em inglês (por que cantará em inglês? É provável que o ator simplesmente não soubesse falar alemão. Mas pode ser já o sinal de uma capitulação): “Eu amo sexo e ouro. Quando era jovem, acreditava que o mundo era maravilhoso, sonhos de minha juventude. Mas logo na primeira aventura descobri um mundo sujo, sujo. Perguntei ao Senhor, à minha mãe e ao rei e eles responderam: é um mundo sujo,

⁶⁶ Cf.: BRECHT, Bertolt. “O popular e o realista”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 115-122.

sujo. O velho Lincoln era louco, tentando pôr negros em liberdade, fez guerra, não amor, matando milhares de garotos brancos. As águas leitosas do Mississipi ficaram pretas, pretas. O velho Lênin era louco, em 1917 tocou fogo na grande Rússia e mujiques sujos invadiram o lindo, lindo palácio do meu czar. As águas leitosas do meu querido Volga ficaram vermelhas, vermelhas. E Adolf Hitler era um louco também, tentando dominar o mundo todo, matou milhões de filhos de David. E o sol não brilhou por algum tempo sobre o meu Danúbio azul, azul. Oh, Tannenbauen, nunca mais haverá um dia para os filhos de Hitler”.

Enfim, parece ser com mais simpatia que nos são apresentados o português e o alemão do que o americano, seja porque o português é encarnado pelo nosso Hugo Carvana, seja porque o alemão é quem sobrevive, seja porque eles têm mais direito à palavra. Segundo Ivana Bentes, “são apresentados como perigosamente amistosos”⁶⁷. O alemão é quem sobrevive para, livre do americano, combater a guerrilha por seus próprios métodos⁶⁸.

Brecht alertava, em conferência de escritores antifascistas, para a representação do inimigo nazista: “não se pode dar à selvajeria aparência de força natural, de potência invencível dos infernos”⁶⁹. Em *Der leone*, certamente há algo de demoníaco nos colonizadores, cuja maldade demanda ritual de purificação. Aliás, não só o alemão (o mais brutal dos três, que comanda o extermínio dos africanos e manda matar Xobu) é quem sobrevive para combater a guerrilha, mas também emerge, da seqüência final do filme, o nazismo como expressão máxima da barbárie capitalista. Após a prisão do americano e do português, Xobu e o alemão recebem a notícia por telefone. O alemão reitera sua posição pelo uso das armas para acabar com a guerrilha. Xobu clama contra derramamentos de sangue e logo, levantando-se da cadeira, dando a volta na mesa e aproximando-se da câmera, dá vazão à sua retórica num discurso de exaltação ao império romano. O alemão levanta-se e, com o osso na mão, faz um gesto ameaçador ordenando que dois dos soldados que estavam perfilados atrás levem Xobu. Ouvimos seu grito em *off*, e o alemão começa a cantar em inglês “nós nascemos no Paraíso, somos felizes no Paraíso, somos ricos no Paraíso, somos sexy no Paraíso, temos poder no Paraíso” – uma ironia com o americano morto? - e ordena:

⁶⁷ BENTES, Ivana. *Áfrika teórica*. In: *Cinemais*. 1998, nº12, 204p. p. 93-102. p. 99.

⁶⁸ Cardoso observa que os diferentes métodos correspondem a diferentes temporalidades do processo de dominação da África: “De fato, em fins dos anos 1960, conviviam distintas formas de dominação dos países industrializados sobre as regiões pobres do mundo, revelando uma sobreposição de temporalidades que impunham, sob a mesma batuta, métodos arcaicos e invenções modernas de dominação”. CARDOSO, Maurício. *Op. cit.* p. 62.

⁶⁹ BRECHT, Bertolt. “Discurso pronunciado en el I congreso internacional de escritores para la defensa de la cultura - Una aclaración necesaria para la lucha contra la barbarie”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 448p. p. 172-176. p. 174. (tradução do espanhol minha).

“às armas!”. Os africanos fazem ritual de guerra, de que participam o guerrilheiro e Zumbi. No descampado, o profeta grita com expressão de dor, Zumbi está atrás cantando, o plano se abre revelando Marlene, que está ao lado e ergue o braço fazendo o gesto de “heil, Hitler”. Zumbi negro brilhante, Marlene branca reluzente. O nazismo pretendia impor-se como império, o pintor de paredes preocupava-se em deixar prédios que resistissem à ruína da civilização, era uma ideologia racista, que pregava a eugenia. O profeta grita sobre tabus permanentes, passageiros e gerais: entre os permanentes, reis, padres e mortos, entre os passageiros, estados como a menstruação, o parto e o estado guerreiro. A seqüência segue com os guerrilheiros que atiram para cima em defesa a um ataque aéreo, a cena da crucificação de Marlene, novamente os tiros para o alto e então a cena em que o alemão canta a música dos rios. Numa montanha, sobe a coluna de guerrilheiros cantando a África em coro. Emerge nesta seqüência algo como o “espírito nazista”, tanto no gesto de Marlene, como na invocação do alemão com sua música. Mas quando Brecht falava em não representar o inimigo como potência invencível dos infernos, o problema era mais o “invencível” do que os “infernos”. O que queria dizer é que a situação não devia parecer inalterável:

Uma consideração que acentue bem o transitório, é um bom meio para encorajar os oprimidos. Ao mesmo tempo, é importante mostrar aos vitoriosos que, em tudo, em cada coisa, em cada acontecimento, existe uma contradição que se manifesta e cresce inexoravelmente.⁷⁰

Com relação à representação dos inimigos, Brecht pedia especial cuidado, tanto em passagens nas notas sobre a montagem de *O senhor Puntilla* quanto no estudo sobre a composição da personagem de Galileu por Laughton. Recomendava que Puntilla não fosse mostrado de forma grotesca e brutal nos momentos de sobriedade, e que ele tivesse algo de poético e delicado na embriaguez; em Galileu, sugeria realismo para a representação dos bispos, que não deveriam ser caricaturados⁷¹. Em *A compra do latão*, volta à questão da representação do nazista, o ator recomenda que se evite a composição do “nazi nato”, seria preciso mostrar o que havia de contraditório na personagem, “um animal talvez quando está

⁷⁰ BRECHT, Bertolt. “Cinco dificuldades no escrever a verdade”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 19-34. p. 33. A tradução ao espanhol nos pareceu melhor, vale a pena comparar: “Un modo de ver las cosas que subraye especialmente lo efímero es un buen medio para estimular a los oprimidos. También el hecho de que en cada cosa y en cada situación nazca y crezca una contradicción es algo que debe utilizarse como argumento en contra de los vencedores”. BRECHT, Bertolt. “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 448p. p. 169.

⁷¹ Cf: BRECHT, Bertolt. “As peças populares” e “A composição de um personagem: o Galileu de Laughton.” In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 153-159, p. 230-238.

entre nazis, ou mais ainda quando vive no regime nazi; ao mesmo tempo, um homem vulgar, quer dizer, portanto, um homem”⁷².

Brecht inclusive aponta, em mais de um texto, o erro de associar o teatro épico à caricatura, afirma que o teatro épico nada tem da “estilização comum”⁷³ e que “a caricatura é a forma em que aparece a crítica na representação que pretende a identificação”⁷⁴. No teatro épico não se trata de caricaturas, mas de selecionar as características relevantes àquela representação, tratando-se de uma “imitação sumária e seletiva”, em que o caráter da personagem se revela totalmente a partir de suas ações, tornando possível julgá-las⁷⁵, e as personagens se relacionam de forma que “as leis sociais a que estão sujeitas vêm à luz”⁷⁶.

Em *Der leone*, as disputas entre os colonizadores, o “algo de humano” que vem do caráter patético tanto do alemão como do português, e da melancolia de Marlene, traz a nuance necessária para que eles possam ser vencidos, apesar da intenção deliberada do filme de revelar, sem ambigüidades, o antagonismo. Além disso, não somente as personagens do poder são tipificadas, mas também os militantes revolucionários e o profeta, ou seja, todos os envolvidos no teatro mítico-político. O proselitismo que fora erradicado de *O dragão da maldade* surge aqui com total objetividade, mas também é revelado em suas contradições - “Dizer que os bons são vencidos, não porque sejam bons, mas porque são fracos, isto requer coragem”⁷⁷.

Por outro lado, se as personagens do poder, as personagens míticas e os líderes revolucionários são apresentados de maneira esquemática e estereotipada, à representação do povo africano cabe uma câmera documental, com um olhar não etnográfico, que se envolve e participa das cenas, que entra no meio do povo e transmite a energia popular, sua integração à natureza. Como em todos os filmes de Glauber, surge esta entidade coletiva, que não é encarnada em nenhum ator. Na cena em que as pessoas cantam na árvore, naquela em que fazem uma coreografia que lembra o movimento de remar, nas cenas de rituais (tanto o batismo de guerra no final como o ritual do começo para um morto e até o batismo católico) se transmite esta energia e integração à natureza, de uma religião que é vivida no corpo, na

⁷² BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999. p. 123.

⁷³ BRECHT, Bertolt. “O efeito de distanciamento nos atores chineses”. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 104-114. p. 109.

⁷⁴ BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p. p. 111.

⁷⁵ BRECHT, Bertolt. “A cena de rua”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 141-152. p. 145.

⁷⁶ BRECHT, Bertolt. “O uso da música no teatro épico”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 81-89. p. 83.

⁷⁷ BRECHT, Bertolt. “Cinco dificuldades no escrever a verdade”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 19-34. p. 21. (grifo do autor).

música; a vinculação telúrica das religiões africanas ao contrário do ascetismo católico que priva o corpo da experiência religiosa. Por sinal, um dos rituais é um rito fúnebre, em que o som e a dança fazem sobressair aos nossos olhos uma outra relação com a morte, bem distinta do tabu ocidental subvertido por Glauber em *Di*.

O povo surge também como espectador, público popular às vezes passivo, noutras vezes ativo, participante e debochado, fazendo de nós “espectadores em segundo grau” (cf. Bernardet, a respeito de *A grande cidade*⁷⁸). Assim, logo no início, quando o profeta grita suas profecias e bate no chão com o martelo, o povo, sentado atrás do ator cuja movimentação está disposta para a câmera, fica como um espelho do público do filme, e reage à cena: alguns riem, outros se assustam quando o ator desfere golpes ou grita mais alto, mudam de lugar. Em seguida, quando o profeta caminha e levanta o martelo de forma ameaçadora, todos em volta levam as mãos à cabeça, debochados. O povo assiste às agressões do profeta ao guerrilheiro, sem intervir, como dizendo, “vocês que são brancos, que se entendam”; assiste ao acordo entre os colonizadores e Xobu como espectadores passivos do teatro político; participa com humor e curiosidade da cena do desfile de Xobu, agindo contra o guerrilheiro levado à execração pública, e depois o mesmo fazem os rebeldes com o português e o americano. Surge ainda no seio do povo o canto coral⁷⁹: experimentado por Brecht na fase didática e por Villa-Lobos no Brasil, Glauber irá reencontrá-lo na tradição africana, como vemos na cena em que Zumbi retoma sua lança, e canta acompanhado de mulheres. No último plano, a voz coletiva que reverbera em coro o canto à África se sobrepõe ao lamento individual do alemão.

Discussão estética / lição política

Depois do sucesso obtido com *O dragão da maldade*, que ganhou o prêmio do festival de Cannes, *Der leone have sept cabezas* foi mal recebido pela crítica europeia. Sylvie Pierre conta como Glauber era atento à crítica estabelecendo com ela um diálogo tanto em seus escritos como em seus filmes, e menciona a recusa que significou *Der leone* na seqüência do sucesso (de crítica; de público, relativo) de *O dragão da maldade*. Segundo Sylvie Pierre, o ano de 1969 representou uma encruzilhada na carreira de Glauber, em nome

⁷⁸ BERNARDET, Jean-Claude. Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. São Paulo, Cia das letras, 2007, 225p.

⁷⁹ Agradeço ao Nicolau por chamar atenção a este aspecto.

de *Der leone* ele teria sacrificado a oportunidade de realizar um filme de grande orçamento, que poderia tê-lo colocado no “*hit parade*” do cinema de autor. Após 1970, com exceção de *Di*, que ganhou um prêmio em Cannes, os filmes de Glauber não são aclamados no exterior, e, no Brasil, não são sequer exibidos⁸⁰.

A relação do cineasta brasileiro com a Europa é plena de contradições. No início, havia a necessidade de buscar reconhecimento no exterior para que o cinema novo fosse respeitado no Brasil. Glauber especificamente fazia grande esforço para participar de festivais, para ter cópias dos filmes distribuídas na Europa, todo um trabalho documentado em suas cartas. O cineasta reconhecia a necessidade de se aproveitar do mercado de cinema de arte europeu, e, a partir de sua saída do Brasil, a Europa era o lugar mais apropriado para viabilizar suas produções. Existe, além disso, o diálogo estético de Glauber com os “mestres colonizadores do cinema político”⁸¹. Ele afirmou, neste período: “Em 1971, o cinema político se transformou em comércio e, no interior desse comércio eu já estava me convertendo em artigo de luxo”⁸². Glauber não estava disposto a satisfazer a expectativa depositada sobre ele: após a aclamação de seus primeiros filmes, Glauber já havia decepcionado a inteligência de esquerda brasileira com o “nietzscheísmo” de *Terra em transe*⁸³ e o tropicalismo de *O dragão da maldade*, despertando a mesma reação na crítica européia a partir de *Der leone*.

Barthélémy Amengual traz trechos da polêmica causada pelo filme, citando o crítico Jean-Louis Curtis, que não se admitiria entre os destinatários de *Der leone*, considerado por ele uma “chanchada brechtiana de um primarismo deliberado”⁸⁴. Amengual procura esmiuçar o problema, perguntando-se se a exibição do filme em cinemas de arte europeus teria sido um erro de distribuição ou concepção: “seria o caso de um desses espetáculos para primitivos que só podem ser apreendidos e apreciados por intelectuais sofisticados e masoquistas?”⁸⁵. E continua o questionamento: “Não teria sido melhor visar um espectador menos universalmente abstrato?”⁸⁶. Amengual procura respostas entre as declarações contraditórias de Glauber, de que realizou um “filme popular para um público popular”; ou de que, como

⁸⁰ Cf.: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996. 276p.

⁸¹ ROCHA, Glauber. Entrevista a Louis Marcorelles. *Le monde*, 11/03/1971. *Apud*: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.* p. 193.

⁸² *Idem, ibidem*. p. 193.

⁸³ Cf.: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.*

⁸⁴ CURTIS, Jean-Louis. *Les Nouvelles littéraires*, 08/03/1971. *Apud*: AMENGUAL, Barthélémy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.169p. (2ª edição 1ª edição: 1977). p. 95-122. p. 115.

⁸⁵ AMENGUAL, Barthélémy. *Op. cit.* p. 115.

⁸⁶ *Idem, ibidem*. p. 115.

Vent D'Est, Der leone seria mais voltado para autores de filmes políticos, uma “teoria sobre a possibilidade de cinema político”, ao mesmo tempo que um “discurso sobre a impossibilidade do discurso cultural”.

A polêmica em torno do filme passava portanto por dois problemas fundamentais, o que chamaram de “primarismo” e a questão do público: a quem se dirigiria este filme? Ele seria demasiado primário para a platéia europeia freqüentadora de cinemas de arte e complexo demais para um público popular, ao qual de qualquer maneira dificilmente chegaria.

Quanto ao primarismo, vimos como o maniqueísmo do filme correspondia à realidade colonizada (Fanon⁸⁷) e como era consoante à intenção didática de Glauber. O teatro épico também sofreu este tipo de acusações. Brecht comentou que certas simplificações na dramaturgia moderna relativas à descrição da vida psíquica fizeram-na ser taxada de primitivismo, “a crítica burguesa perdeu seu interesse quando se levaram a cabo simplificações neste ponto, posto que o que lhe importava era este ponto”⁸⁸; o teatro épico renuncia às experiências psíquicas porque elas não situam o espectador na luta de classes, mas o tiram para fora dela.⁸⁹ Com relação ao público, o filme não visa um espectador “universalmente abstrato”, mas, ao contrário, supõe o público e o divide, endereçando para uns a lição política anticolonialista e para outros a discussão estética a respeito da arte política, ou dirigindo-lhe a agressividade; destrói-se, como no teatro épico, a “comunidade do gozo artístico”.

A liberdade na relação entre o ator e o seu público também consiste em que ele não o considera uma massa uniforme. Ele não une as pessoas como se fossem um bloco sem forma com as mesmas emoções. Ele não se dirige da mesma maneira a todos; ele mantém as divisões existentes no público, ele chega a torná-las mais profundas. Ele tem amigos e inimigos, ele é amigável com os primeiros e hostil com os segundos.⁹⁰

Existe ainda, no entanto, o problema de fazer o filme chegar à parcela do público a que era endereçada a lição política. Em carta a Glauber, Paulo Emílio, a quem o filme foi dedicado, colocava de forma delicada o problema:

⁸⁷ Cf.: FANON, Frantz. *Op. cit.*

⁸⁸ BRECHT, Bertolt. “Hans Eisler - [apuntes para una] contribución al tema carácter popular”. *In: El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 448p. p. 244-247. p. 245. (tradução do espanhol minha).

⁸⁹ BRECHT, Bertolt. “Transición del realismo burgués al socialista”. *In: Ibidem*. p. 278-280. p. 279.

⁹⁰ BRECHT, Bertolt. “Uma nova técnica de representação”. *In: Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 160-177. p. 172.

Em suma, a minha tese é que o *Leão* era uma fita ótima – mas uma fita ótima para a qual faltava um elemento fundamental para uma fita ótima ser ótima, isto é, você já está vendo, o público. E aí entram as baleotas sorridentes dos milagres; porque que outro público poderia ser senão o português, de agora? Ou então precisaria esperar aqui, mas não agora. Ou Angola, Moçambique, ou Haiti. Eu estou pensando só de público no espaço, que para mim importa muito. Me preocupa o *Outubro* só ter encontrado o seu público no tempo. Não é que seja mau sinal, mas é sinal de outra coisa.⁹¹

O filme seria uma boa peça de agitação e propaganda, serviria para iniciar debates e neste sentido Paulo Emílio sugere países onde poderia, naquele momento, cumprir sua função, países onde a luta anticolonial ainda fervesse. *Der leone* teria que ser acompanhado de um trabalho de exibição militante, tal como faziam os argentinos do *Cine de la base*, com exibições clandestinas em sindicatos. Na luta contra o nazismo, Brecht escreveu que não bastava a coragem de escrever a verdade, nem a inteligência de reconhecê-la; era preciso “a arte de tornar a verdade manejável como uma arma”, “a capacidade de escolher aqueles em cujas mãos a verdade se torna eficiente” e “a astúcia de divulgar a verdade entre muitos”; enfim, a verdade deve ser endereçada a alguém que com ela possa começar algo⁹². Glauber sabia que a distribuição é o ponto pernicioso do processo cinematográfico, e por isto propunha a idéia de uma distribuidora internacional para o cinema independente, pois “qualquer talento individual e marginal a um processo revolucionário internacional se transforma, pelas contradições, em instrumento dialeticamente útil ao pensamento imperialista”⁹³. No Brasil, de fato, o público só se fez no tempo, e, ainda assim, somente um público cinéfilo. O brasileiro seria certamente o público que melhor reconheceria referências como o guerreiro Zumbi dos Palmares, a cena da desconstrução do populismo, com Xobu mestre-sala e a voz de Clementina. Mas o filme não podia chegar aqui naquele momento.

Brecht viveu situação semelhante no exílio, e discorreu sobre o problema do escritor de escrever para um público com o qual não vivia, mas concluiu que a questão do público era anterior ao nazismo e ao exílio, afinal, “a estética dominante, o preço dos livros e a polícia puseram sempre uma distância considerável entre escritor e povo”⁹⁴. Por outro lado, a separação entre opressores e oprimidos ficou mais clara, instalou-se uma guerra aberta no

⁹¹ Carta de Paulo Emílio Salles Gomes a Glauber Rocha, de 30/04/1975, publicada em: BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha – cartas ao mundo*. 794p. p. 519.

⁹² Cf.: BRECHT, Bertolt. “Cinco dificuldades no escrever a verdade”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 19-34. e BRECHT, Bertolt. “Cinco obstáculos para escribir la verdad”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Edicions 62, 1973. 448p. p. 157-171.

⁹³ ROCHA, Glauber. “Revolução cinematográfica 67”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 101-103. p. 103.

⁹⁴ BRECHT, Bertolt. “Carácter popular y realismo”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 235-241. p. 235.

público, tornando mais fácil tomar partido e mais imperioso escrever de forma popular⁹⁵. O contexto de exacerbação da luta de classes aproxima o escritor do povo.

Brecht colocou-se o problema da criação de um público novo e de uma nova relação do palco com a platéia. Glauber enfrentava também no Brasil a questão, combatendo a imitação passiva do modelo hollywoodiano e o populismo estético na simplificação da linguagem para adaptação ao gosto dos espectadores. Ele recusa o “aproveitamento comercial do condicionamento cultural do público”⁹⁶, por isso empenha-se em uma transformação qualitativa do espectador, segundo Glauber, trata-se de “uma luta fundamental entre o artista e o vício passivo do público”⁹⁷. Brecht trabalha sobre a “tensão entre as imagens que o espectador está acostumado a ver e imagens que contrariam o ‘hábito’”, na tentativa de “deformar o ideograma”⁹⁸. Assim, não se trata somente de estabelecer algo novo, é preciso enfrentar-se com o embotamento da crítica do público, é necessário chocar a expectativa do espectador, sua arraigada “tendência a se entregar à ilusão” deve ser “neutralizada”⁹⁹. Havia também para Glauber a tarefa de “demolir o edifício de uma pseudocultura degradada ou importada”¹⁰⁰. Na opinião de Gardies, o cineasta travava no campo da cultura um duplo combate “através da cenarização informativo-crítica de uma cultura alienada” e “através da reivindicação e da expressão de uma cultura autêntica”, manejando o código cultural “como uma arma”¹⁰¹. Como afirmou Brecht, “o olhar impávido de uma arte nova tropeça também com o destruído”¹⁰².

Como em *O dragão da maldade*, houve nas óperas de Brecht a tentativa de criticar a arte culinária a partir de dentro, usar uma técnica para fazê-la voltar-se contra si mesma, revelando o caráter mercadoria não só da diversão como do próprio espectador, que vai ao teatro como um fugitivo e um cliente. Na fase didática de Brecht há uma recusa ao caráter culinário implícito nas óperas, a lição é para os que participam do coro. Em *Der leone*

⁹⁵ *Idem, ibidem.*

⁹⁶ ROCHA, Glauber. “O cinema novo e a aventura da criação 68”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 127-150. p. 130.

⁹⁷ ROCHA, Glauber. “O novo cinema no mundo”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 343-352. p. 346.

⁹⁸ SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *Op. cit.* p. 133-134. A idéia de “deformar o ideograma”, entendido como imagem sobre a qual já está estabelecida uma leitura condicionada, Ilma traz de: JAKOBSON, Roman. *Über den Realismus*. In: *Alternative*, 1969, n°65. p.76-80.

⁹⁹ BRECHT, Bertolt. “Uma nova técnica de representação”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 160-177. p. 163.

¹⁰⁰ GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94. p. 45.

¹⁰¹ *Idem, ibidem.* p. 45.

¹⁰² BRECHT, Bertolt. “Apuntes sobre el estilo realista”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 258-276. p. 263.

também Glauber depura sua forma para tornar mais clara a lição: “Existe uma recusa da sedução da linguagem e uma vontade da maior expressividade didática e informativa”¹⁰³.

Brecht argumenta, no artigo sobre o problema dos escritores exilados, que, naquele contexto, era imperioso dizer a verdade contra as mentiras das classes dominantes, e era preciso, mais do que nunca, falar a linguagem do povo, coincidindo assim de forma natural as palavras “popular e realismo”¹⁰⁴. Chamando atenção ao cuidado necessário com os dois termos, Brecht afirma que:

O *popular* é inteligível para as amplas massas / apropria-se de suas próprias formas de expressão e as enriquece / adota e consolida seu ponto de vista / representa os setores mais progressistas do povo, de tal forma que pode liderá-lo e ser inteligível aos outros setores também / liga-se à tradição e a leva adiante / entrega as conquistas da camada dominante às camadas do povo que estão lutando pela hegemonia.¹⁰⁵

E conclui: “além do que *é popular* existe o que *se torna popular*”¹⁰⁶.

Por outro lado, *Der leone* também se colocava como discussão teórica a respeito do cinema político, dirigindo-se neste sentido a um público restrito. Brecht não negava a possibilidade de dirigir-se a grupos reduzidos: “Escrever para pequenos grupos não é sinônimo de menosprezar o povo. Depende de se estes grupos por sua vez servem aos interesses do povo ou os obstaculizam”¹⁰⁷. Brecht falou também na necessidade de converter o pequeno círculo de “iniciados” num grande círculo de entendidos, “porque a arte precisa de conhecimentos”, isto seria mais democrático do que o que fazem certos artistas que pretendem criar para todo o povo¹⁰⁸.

Se com *O dragão da maldade* Glauber dava uma resposta prática à discussão sobre como o cinema nacional deveria fazer frente à dominação do mercado pelo cinema de Hollywood, com *Der leone have sept cabezas*, filmado logo após sua participação em *Vent d’Est*, Glauber inseria-se no debate internacional a respeito do cinema militante. Era a resposta prática de Glauber ao questionamento colocado pelo filme de Godard. Em *O dragão da maldade* já havia discussão implícita com a *Nouvelle vague* em sua relação com o cinema

¹⁰³ ROCHA, Glauber. “A passagem das mitologias – entrevista a João Lopes”. *Apud*: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.* p. 203.

¹⁰⁴ BRECHT, Bertolt. “Carácter popular y realismo”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 235-241.

¹⁰⁵ BRECHT, Bertolt. “O popular e o realista”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 115-122. p. 117-118.

¹⁰⁶ *Idem, ibidem*. p. 122.

¹⁰⁷ BRECHT, Bertolt. “[sobre] carácter popular y realismo”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 241-243. p. 242. (tradução do espanhol minha)

¹⁰⁸ BRECHT, Bertolt. “Observación del arte y arte de la observación – reflexiones sobre el arte del retrato en la escultura”. *Ibidem*. p. 196-200. p. 196. (tradução do espanhol minha)

clássico. Glauber já declarara que, se ao cinema europeu cabia destruir tudo, no Brasil se estava para construir: casas, escolas, hospitais, cinemas¹⁰⁹, e *Der leone* vem trazendo uma resposta propositiva e positiva, pois Glauber via no cinema de Godard, em sua guerra ao cinema de representação, uma atitude niilista, uma “*démarche* mais existencial do que política”¹¹⁰. Segundo Glauber, Godard resumiria “todas as questões do intelectual europeu – vale a pena fazer arte?”¹¹¹. A resposta de Glauber é de que no Terceiro Mundo vale a pena fazer arte, e daí a importância do princípio didático que rege a composição de seu filme. Dentro deste diálogo podemos lançar novo olhar à personagem do profeta. Como em toda a obra de Glauber, o ator por trás da personagem fica à mostra e aqui, mais do que todos, vemos a presença de Jean Pierre Léaud, um dos atores principais da *Nouvelle Vague* francesa, transformado em alter-ego por Tuffaut. Ele vem representar assim o cinema francês: apocalíptico, destrutivo, como via Glauber a desconstrução francesa.

No filme há o diálogo com outros cineastas além de Godard. Por exemplo, no uso radical do plano-seqüência, a que Glauber deu o nome de “plano integral”, estão presentes Eisenstein e Straub, cineasta em que o plano integral, segundo Glauber, atingiria sua plenitude. O objetivo é o acúmulo de contradições no plano, cada elemento exercendo sua expressividade, compondo não harmonia, mas um cinema polifônico¹¹². O diálogo também se estende aos cineastas italianos admirados por Glauber. De Visconti, Glauber traz o uso do zoom como forma dramática; de Rossellini, o realismo místico e o uso do plano geral como maneira de estabelecer um olhar distanciado. A cena do fuzilamento lembra o texto de Glauber em que elogia uma cena de fuzilamento no filme *De crápula a herói*, pela recusa ao *close* no momento da morte e a fotografia em plano geral que “atravessa o heroísmo”; “como Brecht, Rossellini deixa que o espectador seja um crítico”¹¹³.

Der leone have sept cabezas é uma operação de descolonização intelectual, e, ao longo de sua obra, Glauber vive o processo de descolonização descrito por Fanon de maneira visceral. Nos seus filmes sempre transparece o diálogo com mestres do cinema europeu e americano, e isto tem algo de um falar de igual para igual. É uma maneira de enfrentar ele próprio o complexo de inferioridade apontado por Fanon como o maior problema a ser

¹⁰⁹ ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 150-154. p. 152.

¹¹⁰ ROCHA, Glauber. Entrevista a João Lopes, 08/04/1981. *Apud*: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.* p. 203.

¹¹¹ ROCHA, Glauber. “O último escândalo de Godard”. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 313-319. p. 318.

¹¹² Cf.: ROCHA, Glauber. “O novo cinema no mundo”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 343-352.

¹¹³ ROCHA, Glauber. “O neo-realismo de Rossellini”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 206-215. p. 213.

enfrentado na descolonização. Segundo Ismail Xavier, Glauber estabelece “uma série de identificações que faz de cada cineasta um avatar (plano mítico), uma personificação alegórica (plano figurativo) ou uma projeção (plano psicanalítico)”¹¹⁴. É como se Glauber fosse tentando, ao longo dos filmes, dialogar com todos os seus mestres para, em *A idade da terra*, despir-se de quaisquer paradigmas. Com *Der leone* e *Cabezas cortadas*, realizado no mesmo ano, Glauber Rocha paga tributos às suas grandes referências. Mostra que aprendeu a lição e ensina a sua, tricontinental, antiimperialista.

O leão das sete cabeças é uma teoria geral do colonialismo euro-americano na África, segundo uma informação e uma educação política determinadas. É um balanço, uma síntese, um comunicado sobre o cinema político dos anos 60. *É meu diálogo – eu, cineasta inspirado e oprimido – com os mestres colonizadores da arte política que eu mais admiro: Eisenstein, Brecht e Godard*. É um diálogo de agradecimentos e de adeus. Tudo é claro, esquemático, direto e, ao mesmo tempo, misterioso.

A clareza está no esquema político, o mistério está na transação dos *mitos*. Uma característica de todos meus filmes é o contato com certos arquétipos mitológicos de minha civilização: *a relação dialética entre essa pura existência vital e as camisas de força do comportamento político*. Em *O leão das sete cabeças*, a simplificação do modelo político e a magia redentora dos mitos atingem uma contradição radical porque estão ligadas e separadas no mesmo corpo: Zumbi, o líder revolucionário negro, é um esquema de contradições políticas, mas é, ao mesmo tempo, um mito que retorna do passado brasileiro para a África atual (Zumbi foi um chefe rebelde dos escravos no Brasil), através de uma mágica possível para mim, isto é, o cinema. E assim para cada não personagem. A evocação de Eisenstein, Brecht e Godard não deve ser interpretada como “homenagem”: é utilizada como método para melhor me aproximar dessa pré-história do homem do Terceiro Mundo. É um filme sem ilusões quanto ao passado e profético quanto ao futuro do cinema.¹¹⁵

Os críticos europeus acharam o filme *trop* didático porque não gostaram de aprender esta lição. Se estes pensaram que ia fazer concessões porque filmava com produção européia, Glauber mostrou que não, e entregou um filme desagradável aos colonizadores e libertador ao público potencial de três continentes. Como a lança de Zumbi, o filme divide os espectadores entre colonizadores e colonizados: os primeiros sentem sua inteligência ofendida, os segundos, revigoram seu ânimo revolucionário.

Não basta exigir do teatro conhecimentos, imagens elucidativas da realidade. O nosso teatro tem de suscitar o desejo de conhecer, tem de fomentar o prazer da transformação da realidade. Os nossos espectadores têm não só de conhecer a maneira como é libertado o Prometeu agrilhado, mas também de se adestrar no desejo de o libertarem. O teatro tem de nos ensinar a sentir os desejos e prazeres dos inventores e dos descobridores, e, também, o triunfo dos libertadores.¹¹⁶

¹¹⁴ XAVIER, Ismail. Prefácio a: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 9-31. p. 29.

¹¹⁵ ROCHA, Glauber. Entrevista a Louis Marcorelles. *Le monde*, 11/03/1971. *Apud*: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.* p. 193.

¹¹⁶ BRECHT, Bertolt. “A obra clássica intimidada”. *In: Estudos sobre teatro*. Lisboa, Portugal editora, s/d. p. 153-157. p. 157.

Capítulo 3

Brecht ao longo da obra de Glauber

No momento da realização de *A idade da terra*, Glauber afirma um afastamento do guevarismo por recusar então a idéia de sacrifício e da luta armada¹. Existe um deslocamento, da violência para o amor, não se trata mais da tomada do poder político, já que isto não corresponde à necessidade de uma revolução antropológica, sexual, espiritual, etc, conforme nos diz seu “sermão do planalto”. Em Sintra, Glauber afirma também o afastamento de suas referências estéticas “Se eu fosse, por exemplo, um adepto de Lukács, do realismo crítico, ou ainda um brechtiano como pretendi ser há dez anos, ou se ainda eu me sentisse eisensteiniano com os engajamentos da revolução soviética... enfim, existe uma série de metodologias que foram apresentadas em sua própria cultura, mas que lhe respondem apenas relativamente, que não respondem tudo, não existe Deus”, diz Glauber, “a resposta da cultura não me satisfaz”².

Como já foi observado, tanto a respeito dos filmes aqui analisados como nas inúmeras análises existentes sobre a obra de Glauber Rocha, nela a política convive com o mítico. Seria o recurso ao mito incompatível com a crítica? Sobrepor-se-ia na obra o impulso irracional e inconsciente ao histórico e crítico? Os filmes perdem cada vez mais a estrutura narrativa, chegando à “montagem espacial” de *Cabezas cortadas* e à “montagem nuclear” de *A idade da terra* (termos de Glauber). Na passagem da fome ao sonho, teria Glauber perdido os pressupostos da estética bechtiana? Na obra de Glauber não somente a estrutura se repete, como certos aspectos formais dos filmes. Neles se desdobram várias soluções formais que poderíamos considerar serem incorporadas da estética de Brecht, ou a ela relacionadas. A desintegração da obra convive com o princípio de distanciamento e a historicização até o fim.

¹ ROCHA, Glauber. Apud AVERBURG. *Cinemais*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p. 149-179.

² ROCHA, Glauber. “A passagem das mitologias – entrevista a João Lopes”. Apud: PIERRE, Sylvie. *Op. cit.* p. 206.

A obra de Glauber sugere a leitura intertextual³, e os filmes são conhecidos dos cinéfilos e acadêmicos, o que favorece a proposta de um giro por outros de seus filmes, anteriores e posteriores a *O dragão e Der leone*.

Salto / cortes abruptos

O teatro épico traz, por seu caráter narrativo, a possibilidade de evolução da história em diferentes sentidos, permite digressões e comentários. Não se trata de “despertar intensa participação emocional do espectador”, o que demanda que a “ação decorra em direção linear”; ao contrário, a arte dramática épica, “indiferente aos investimentos emocionais do espectador”, permite que a ação se desenvolva “em curvas ou até em saltos”⁴.

Ismail Xavier analisa, em *Deus e o diabo na terra do sol*, a narrativa que se faz por reviravoltas, que a um longo tempo de imobilidade sobrepõe uma convulsão de ações, que interrompem as experiências de Manuel. O crítico compara esta forma de encadeamento, a que se refere como pulsação, ao próprio movimento da História:

Os tempos fracos não são neutros, pura extensão, mas participam da geração dos tempos fortes, dos saltos qualitativos. O movimento interno da narrativa, na sua desmedida e nos seus saltos, afirma uma presença descontínua, mas necessária, da transformação.⁵

Deus e o diabo na terra do sol é um filme que se constrói por saltos abruptos de ação que interrompem longos períodos descritivos. Assim são todas as suas viradas narrativas: um longo momento de estilo documental, emblemática descrição da vida de Manuel e Rosa, interrompe-se pela violenta morte do coronel, que açoitara Manuel. Após a morte, há uma progressão de ações: a perseguição de Manuel pelos capangas do coronel até a morte de sua mãe. Manuel e Rosa partem para junto dos beatos e há novamente um longo período

³ Gardies foi possivelmente quem colocou de maneira mais radical a idéia de analisar a intertextualidade entre os filmes de Glauber, chegando mesmo a elaborar tabelas com personagens e outros aspectos dos filmes. Ismail Xavier, na introdução a *Sertão Mar*, considera que o método “deixa a leitura a meio caminho”, porque “perde a dinâmica de cada filme na sua particularidade”. Ismail tem razão, mas não se pode negar que a análise de Gardies abriu sendas para outras que vieram da obra de Glauber, mapeando uma série de temas e aspectos formais de importância ao longo da sua filmografia, e chamando a atenção para o inegável fato de que, na obra de Glauber, cada filme lança luz sobre o outro, retrospectiva e prospectivamente. O método aqui presente, de qualquer maneira, não equivale ao de Gardies, uma vez que não estamos extraindo o sentido dos filmes de sua comparação; trata-se somente de um recurso a mais para podermos verificar a presença de Brecht *ao longo* da obra de Glauber, antes e depois dos filmes que foram analisados em “sua particularidade”. XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrasil, 1983. 171p. p. 20.

⁴ BRECHT, Bertolt. “Notas sobre *A ópera dos três vinténs*”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: civilização brasileira, 1967. 283p. p. 66-76. p. 74.

⁵ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrasil, 1983. 171p. p. 89.

descritivo, em que vemos a histeria dos fiéis e as práticas macabras de Sebastião. O martírio junto a Sebastião é interrompido repentinamente pela ação de Antônio das Mortes, que extermina os fiéis. Por fim, a fase do cangaço, em que assistimos principalmente às reflexões de Corisco, também é interrompida pela ação violenta de Antônio. Esta forma de construção esvazia o interesse pelo desenvolvimento da ação, fazendo com que o espectador se volte para a reflexão em torno dela. Não é o desenlace que deve prender o espectador à narrativa, e sim os fenômenos sociais de que trata.

No filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, retorna a forma de construção que sobrepõe, a longos períodos descritivos, uma torrente de ações. Depois de muito tempo em que não acontece nada - já que o conflito que se anuncia na apresentação do filme, entre Antônio e Coirana, logo se resolve -, a partir da chegada de Mata-Vaca os acontecimentos se sucedem em progressão geométrica, com mortes se acumulando até o ápice do genocídio da gente de Coirana e o tiroteio entre o bando de Mata-Vaca e Antônio e o Professor. Além disso, também de uma hora para outra o filme, que mantinha um ritmo lento, acelera-se ao ser tomado por intrigas de adultério, desde que Laura planeja a morte do Coronel e este, a morte de todos os outros por Mata-Vaca.

As ações abruptas marcam as reviravoltas da própria história, as viradas narrativas, mas também há cortes e *faux raccords* que interrompem bruscamente os planos-sequência, gerando o mesmo estranhamento no espectador. O corte abrupto representa uma oposição ao cinema industrial, que dá preferência a cortes tão discretos quanto possível: no cinema de Hollywood criou-se uma gramática própria, toda voltada para neutralizar os cortes e ocultar a manipulação do olhar do público pela decupagem; para isto existem, por exemplo, as regras de eixo e continuidade, de motivação psicológica ou de movimento para mudança de plano, de maneira a diminuir ao máximo o estranhamento causado pelos cortes, que denunciam a presença do narrador. Segundo Benjamin, a interrupção é um princípio importante do teatro épico, porque, sendo ele gestual, “quanto mais freqüentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos. Em consequência, para o teatro épico a interrupção da ação está no primeiro plano”⁶.

⁶ BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253p. p. 78-90. p. 80.

Gêneros

Os saltos qualitativos são não só de momentos de calma para momentos de convulsão, como de uma forma narrativa para outra. Assim, em *Deus e o diabo na terra do sol*, um estilo documental, de inspiração neo-realista, que privilegia a duração dos planos, dá lugar a tiroteios dignos de um *western* ou de uma montagem à Eisenstein. Além dessa mistura de estilos cinematográficos, há mescla de referências culturais. Cordel na narração de cego Júlio e das canções, teatro medieval nas fases de peregrinação do casal, teatro épico e absurdo na fase do cangaço: os relatos de Corisco nos remetem diretamente ao teatro épico de Brecht, enquanto cenas em que Dadá e Rosa brincam com objetos no meio do nada, com véu e guarda-chuva, nos fazem lembrar uma peça apocalíptica de Beckett. Na análise de *Terra em transe*, Robert Stam identifica também este tipo de procedimento, na coexistência do estilo *cinéma direct*, que prioriza a documentação da realidade por planos longos filmados em câmera na mão, com o estilo de montagem eisensteiniano e a ópera⁷.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme que também remete ao auto medieval e à tradição do cordel, uma narrativa parada e de pincelada documental dá lugar a uma rede de intrigas que termina em tom macabro. Toda a seqüência de ações que se inicia com a conspiração de Laura contra o coronel, até o cortejo fúnebre do Doutor, no qual Laura pálida vestida de roxo beija o Professor sobre o cadáver de seu amante, parece estranha em relação ao resto do filme. Ela faz lembrar *Câncer*, filme que Glauber Rocha realizou durante um intervalo na produção de *O dragão da maldade* e que é, segundo o autor, o precursor do cinema marginal. A hilária cena em que o Doutor dá a resposta do Coronel a Antônio das Mortes, a humilhação de Laura, o assassinato do Doutor a facadas e a funesta cena do cortejo do Doutor, tudo parece absurdo, surreal. Justamente o ritual macabro em torno do defunto Doutor acontece em paralelo com a tragédia do extermínio do povo, numa cena de tiroteio em que só vemos os pistoleiros em banguê-banguê. Então, não é só a ação que se desenvolve aos saltos, mas a própria narrativa também evolui assim, dando lugar a diferentes gêneros.

Os diferentes estilos estão relacionados às várias referências estéticas que Glauber incorpora em sua obra, mas marcam também as diferenças sociais entre as personagens, seja no estilo de representação, no estilo musical ou no estilo de composição do quadro. Vimos como em *O dragão* certo tipo de iconografia religiosa é usada para delimitar o universo do coronel, de um lado, e do martírio de Coirana, de outro. Em *Terra em transe*, o jazz

⁷ STAM Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 198p.

acompanha as cenas da burguesia, enquanto o samba está no encontro do líder com o povo. Em *Der leone*, o povo é retratado por câmera documental e participativa, enquanto os poderosos são representados em chave satírica ou paródica, e assim por diante. Em vários dos filmes, aos poderosos estão reservadas intrigas shakespearianas de poder e traição; “a culpa palaciana”, a decadência dos donos do poder é oposta à “inocência do povo”, à “dignidade do oprimido”⁸, reafirmada pela adesão do narrador a suas tradições culturais, tais como a ritualística africana em *Der leone*, o cordel em *Deus e o diabo*, ou a música cigana em *Cabezas cortadas*.

Planos seqüência / independência de seqüências

Todos os filmes de Glauber Rocha constroem-se de memoráveis planos-sequência. Se nos primeiros filmes estes planos são interrompidos por cortes abruptos que inserem ações repentinas, nos últimos filmes há cada vez maior ênfase ao trabalho com os planos-sequência, numa ostensiva recusa à decupagem clássica.

Em *Deus e o diabo na terra do sol*, os planos-sequência da fase religiosa de Manuel são por vezes agressivos na angústia de sua duração, como a cena em que Manuel deve subir o monte de joelhos com uma pedra na cabeça ou aquela em que Rosa se exaspera no meio dos fanáticos. Elaborados planos-sequência compõem a fase do cangaço, como aquele da pilhagem da fazenda: a cada momento uma personagem vem a primeiro plano, seja Dadá que encara Corisco antes que este ataque a noiva, seja Rosa que brinca com a grinalda, seja Manuel que encontra uma cruz e fica estático perante ela, ou de novo Dadá que se distrai dedilhando um piano, para culminar no momento em que Corisco interrompe todo o transe com um golpe no piano e ordena que Manuel-Satanás castre o noivo, numa coreografia dos atores diante da câmera que se contrapõe ao caos da própria cena. Em *Terra em transe* o que se destaca dos planos-sequência é a coreografia da câmera, que se sobressai tomando status de personagem, o balé da câmera na relação com as personagens. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* um plano-sequência memorável é o do duelo de Antônio e Coirana. Este plano foi criado, segundo entrevista de Glauber Rocha à revista *Cahiers du cinéma*, de forma espontânea. Foram as próprias mulheres que representam a gente de Coirana que propuseram as músicas, e os atores, cada qual encarnado em sua personagem, interagiram em improvisação. Em *Cabezas cortadas*, a duração das seqüências e o som contribuem para a

⁸ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. 156p. p. 117-143. p. 137.

criação da atmosfera de sonho. Há muitos planos-seqüência e eles conferem autenticidade à imagem, ao mesmo tempo em que a encenação é bastante teatralizada, o espaço é um palco aberto. Estabelece-se por meio deles uma outra relação com o tempo, de disponibilidade, de entrega, em que nos transportamos das cruzadas à colonização e daí à guerra civil.

O plano-seqüência foi enaltecido pela tradição realista de Bazin, que acreditava no poder revelatório da imagem fotográfica e especialmente do plano-seqüência. Em Glauber Rocha ele não é usado num sentido realista baziniano, mas de qualquer maneira o plano-seqüência ressalta, em sua duração, o fato concreto diante da câmera, expondo assim o caráter documental da cena (diz Brecht: “o acontecimento real, tangível, não mais será velado aos olhos do público”⁹). O plano-seqüência libera o espectador e os atores, cuja interpretação não é picotada em ações mecânicas (como abrir a porta de um lado e fechar de outro, acender o cigarro em plano médio, depois de novo em *close* para um *insert*, e assim por diante). Eles têm tempo para o improvisado, numa experiência bem mais próxima do teatro. Quanto ao espectador, o plano-seqüência não impõe um olhar e um ritmo em que não há espaço para pensar, como ocorre na decupagem hollywoodiana.

Além dos planos sem corte, há nos filmes de Glauber Rocha a independência e a separação evidentes entre as seqüências de que fala Brecht. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, as diferentes fases do percurso de Manuel e Rosa são claramente delimitadas e separadas pelas já mencionadas viradas narrativas bruscas. Desta forma evidenciam-se o período prévio à revolta e as fases do beatismo e do cangaço, como também através da narração musical, as canções introduzem a ida para junto de Sebastião e o novo capítulo do cangaço, reforçado ainda pela presença de cego Júlio, que encaminha Manuel e Rosa apresentando-os a Corisco. Podem-se mencionar os *travellings* vertical e horizontal que abrem as seqüências do beatismo e do cangaço, bem comentados por Ismail Xavier em *Sertão mar*, que são mais um elemento a separá-las, evidenciando de forma didática em que consistem as seqüências que virão, com o *travelling* vertical na subida ao céu e o horizontal ao rés do chão. Em *Terra em transe* há o uso de títulos para determinadas seqüências como o primeiro comício de Vieira (“para governador vote em Felipe Vieira”), o “encontro de um líder com o povo”, a reportagem de Paulo a respeito de Diaz, que Robert Stam nomeia como *micro-récit*, “a peça dentro da peça”, e, além disso, a narração lírica de Paulo, que entra em momentos chave delimitando as seqüências. A partir de *Claro* a independência entre as seqüências se torna mais radical, já não é mais possível estabelecer um enredo narrativo, se trata mesmo de

⁹ BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno organon’ para o teatro”. In: *O teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 181-219. p. 203.

seqüências autônomas, costuradas pela presença da moça no caso de *Claro*, ou dos cristos em *A idade da terra*.

Enquadramentos

Muito se falou na impressão de realidade trazida pelo cinema, a “ideologia do visível”; alguns teóricos, como Comolli, chegaram mesmo a falar nos “efeitos ideológicos do aparelho de base”: “Já que os mecanismos da câmera incorporam o código de perspectiva da Renascença, a câmera, segundo esses mesmos críticos, exprime o ‘espaço centrado’ do ‘sujeito transcendental’ da Renascença”¹⁰. Essa discussão já foi superada e nos parece desacertada, uma vez que o ponto de vista único e a perspectiva podem ser quebrados pelas tomadas em diferentes ângulos e pela montagem, como já o havia provado Eisenstein. Stam menciona o trabalho de Metz, que reconheceu que a imagem fílmica não é um simples análogo do real por receber uma codificação elevada, então a correspondência deveria ser feita entre a similaridade da percepção fílmica e da natural em função da perspectiva. Esta cria a ilusão de sua própria ausência, e é mais um dos códigos invisíveis que o anti-ilusionismo deve desmistificar, assim estratégias anti-ilusionistas teriam que “achatar” a imagem.

Acima de tudo eu acredito que o efeito da performance de um ator sobre o espectador não é independente do efeito do espectador sobre o ator. No teatro o público regula a representação. O cinema neste sentido tem uma enorme fraqueza que parece teoricamente insuperável... A rígida fixidez da perspectiva: não vemos nada senão o que o olho único da câmera registrou... Aliado ao fato da reprodução mecânica, tudo tende a se apresentar como resultado acabado, constricto, imutável. Nós voltamos à reprovação fundamental: o público não tem oportunidade de mudar a performance do ator, ele não se encontra frente a uma produção, mas ao resultado de uma produção realizada na sua ausência.¹¹

Além do problema da perspectiva única registrada pela câmera, Brecht falou da natureza estática do cinema, que devia ser considerado como uma série de *tableaux*¹². Robert Stam comenta o uso que Godard faz dos planos frontais, como forma de revelar a bidimensionalidade da tela e ressaltar a composição do quadro. Nos filmes de Glauber Rocha, há planos frontais em abundância, além dos quadros religiosos, composições teatrais no posicionamento dos atores diante da câmera, enquadramentos didáticos em momentos de

¹⁰ STAM, *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 198p. p. 143.

¹¹ BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Apud: WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: BFI Pub., 1981. 136p. p. 60. (tradução do inglês nossa).

¹² BRECHT, Bertolt. Apud: SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 174p.

decisões ou de falas importantes; o que configura outra oposição ao cinema clássico, em que a câmera deve portar-se como janela transparente aberta sobre mundo dado, que existe independente da narrativa (da mesma maneira que, no teatro, a “quarta parede” a que se contrapõe Brecht deve criar a ilusão de que a ação se desenrola independente da presença do público).

Em *Terra em transe* os quadros não são tão estáveis pois, na maior parte do tempo, trabalha-se com a câmera na mão, mas esta muitas vezes isola um ator em um enquadramento próximo quando diz algo importante, que merece registro. Segundo Brecht, “determinadas falas das personagens só poderão ser completamente entendidas quando se sabe o que estas personagens dizem mais adiante. É, assim, necessário dar aos acontecimentos e às falas um cunho especial que as enquadre na memória”¹³. Um exemplo disto é a cena em que Paulo encontra Vieira após o assassinato do primeiro homem do povo. Paulo anda de um lado para o outro e a câmera acompanha, mas estabiliza-se num plano médio de Paulo para que este diga: “romper de vez, deixar o vagão correr solto”. Mais tarde é Vieira quem o dirá a Paulo, após a morte do segundo homem do povo.

Espaço cênico / objetos

O espaço cênico na maioria dos filmes de Glauber Rocha é usado de maneira didática e socialmente típica: as classes estão separadas, enquanto os representantes do poder aparecem em ambientes fechados e privados, o povo ocupa os espaços abertos. Além disso, o espaço é muitas vezes tratado como palco, e não como *continuum* do real. Isso se dá pelo não uso do espaço fora do quadro, a ação se efetua somente dentro do espaço delimitado pela câmera.

Em *Terra em transe*, o povo está nos espaços abertos, seja nos grandes comícios de Vieira, seja no morro onde vivem. Diaz mora em uma espécie de palácio e Vieira em um casarão colonial. Todas as confabulações e decisões políticas do filme acontecem em varandas, seja a do apartamento de Paulo em Eldorado, seja a de Vieira, seja a cobertura do prédio de Fuentes. Os espaços de poder são privados e afastados do povo, configurando uma

¹³ BRECHT, Bertolt. “O efeito mediato no teatro épico – notas sobre a peça *A mãe*”. In: *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d. 253p.. p. 45-62. p. 62.

“política de cúpula”. Em *Eldorado e Alecrim*, Paulo mora em modernos apartamentos burgueses¹⁴.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* há também este tipo de demarcação pelo espaço cênico, com separação de classes. O povo novamente encontra-se nos espaços abertos, seja abrigado na encosta da montanha ou na praça. A casa do coronel, único espaço privado, é o ambiente do poder e da traição. O descampado do sertão é o espaço mítico das revelações, e o bar, o abrigo dos marginalizados, como o professor, o delegado e Antônio das Mortes.

Na maioria dos filmes há também um uso simbólico dos objetos cênicos, que foge à representação naturalista. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* há uma profusão de cruces e bandeiras, punhais e armas de fogo, elementos da religião e da violência que se misturam. *Cabezas cortadas* é provavelmente o filme em que o uso simbólico dos objetos ganha maior ênfase. Não arriscaria interpretá-los aqui, somente lembro a pedra se transforma em areia, o pedaço de estátua clássica com que Diaz chafurda na lama, uma vaca que avacalha as cenas da nobreza; Diaz observa o mar com o ovo de Colombo e um relógio sem agulha. Em *A idade da terra* uma TV chiando atrás do globo terrestre decora o inferno.

Música e som

Brecht, como Eisenstein, propunha a relação dialética entre os elementos da obra. Assim, a música, por exemplo, não viria para reiterar o sentimento evocado pela cena, deveria “resistir à sintonização”¹⁵, comentar, ironizar, minar o seu conteúdo, causando um efeito de distanciamento: “as relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente”¹⁶.

O cinema comercial usa a música justamente para criar os “estados de alma” de que fala Brecht, para colocar o espectador no “clima” da cena, e o faz da maneira mais discreta

¹⁴ Bernardet usa a expressão “política de cúpula” ao falar sobre *Barravento* em: BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo, Cia das letras, 2007, 225p. Para a questão do espaço em *Terra em transe*, ver: BERNARDET, Jean-Claude e Teixeira Coelho (orgs). *Espaços e poderes: Terra em transe, Os herdeiros*. São Paulo: COM-ARTE, 1982. 182p. e também: MACHADO, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. USP, Escola de Comunicações e Artes São Paulo, Depto. de Cinema, Rádio e Televisão. São Paulo, 1997. 213f.

¹⁵ BRECHT, Bertolt. “‘Pequeno organon’ para o teatro”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 181-219. p. 216.

¹⁶ BRECHT, Bertolt. “Pequeno organon para o teatro”. In: *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d. 253p. p. 159-215. p. 212.

possível: as músicas entram e saem em *fade*, sempre com motivação psicológica. Os ruídos são tratados da mesma forma, submetidos à ação que se desenrola, sempre motivados pelo que se vê na tela, entrando e saindo discretamente (existem inclusive truques sonoros para suavizar o estranhamento que poderia causar a mudança de uma cena para outra: assim, por exemplo, entre uma cena e outra a música continua, para sair na cena seguinte, gradativamente).

Em *Kuhle Wampe*, Brecht pôs em prática “uso ‘consciente’ da música como contraponto da imagem”¹⁷. Ilma Santana descreve a organização da música neste filme. Há blocos musicais de diferentes procedências, com relação de contraponto entre si: “prelúdio polifônico – música de rua – marchas militares – Canção da Primavera – canções populares – canções politizadas”, além disso, as canções do esporte e da solidariedade, poemas de Brecht com música de Eisler, “têm uma função ativa e a intenção clara de criar um *Grundgestus* revolucionário”¹⁸. Ilma menciona momentos do filme em que a música tem efeito cômico, como é o caso das “marchas militares sobrepostas à representação das relações lúmpen-pequeno-burguesas no acampamento”¹⁹.

Godard, como ninguém, desconstruiu os padrões dominantes, em seus filmes há um trabalho complexo e por vezes muito divertido com o som e a música, que vem minar a forma como são usados no cinema clássico. O cineasta recorre ao som para lançar suspeitas sobre a imagem, através de falas que negam o conteúdo dela; quebra os tabus da mixagem ao deixar falas inaudíveis pela superposição de ruídos, ao cortar sons sem transição, ao dar espaço a silêncios; atua pela dispersão das trilhas, e pelo uso anti-realista da música²⁰.

Nos filmes de Glauber Rocha encontra-se o mesmo tipo de subversão no uso do som e da música, que se tornam fatores de intenso efeito de estranhamento. Em *Deus e o diabo na terra do sol*, além da canção de cordel narrativa, há inúmeros cortes bruscos de som, e saturação sonora que irrompe em longos períodos de silêncio. Também há interações entre as personagens e a música da narração fílmica, entre o mundo diegético e o extra-diegético. Por exemplo, na cena da pilhagem à fazenda, há música e ruídos até que Corisco dá um golpe no piano e todo o som é interrompido para que ele ordene a Manuel castrar o noivo.

Em *Terra em transe* existe o mesmo tipo de interação entre o mundo ficcional e a narração cinematográfica: no encontro de um líder com o povo, o comunista interrompe todo

¹⁷ SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 174p. p. 89.

¹⁸ *Idem, ibidem*. p. 111.

¹⁹ *Idem, ibidem*. p. 96.

²⁰ Cf.: STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 198p.

o som da cena com uma rajada de metralhadora. Há superposição de músicas: na mesma cena, à música africana que dá o tom do comício carnavalesco vem sobrepor-se música instrumental, que se refere ao alheamento de Paulo. A música também atua ironizando o conteúdo de algumas cenas: é o caso do trompete cômico que soa sobre a imagem de Vieira ridicularizando sua figura de líder, e também da cena em que, sobre a imagem de Vieira na varanda vazia, quando ele e Paulo discutem o que fazer após a morte do primeiro homem do povo, ouve-se o verso musicado “a praça é do povo, como o céu é do condor”. A música atua ainda na caracterização social das personagens, da mesma forma que o espaço cênico: óperas e músicas clássicas acompanham Diaz, o jazz embala a burguesia, o samba está com o povo em comícios populistas. Há ainda uma profusão de ruídos não motivados pelo conteúdo diegético, por exemplo, rajadas de metralhadoras sobre a imagem do homem do povo com o revólver na boca, ou sobre a ópera do confronto entre Paulo e Diaz, enfim, sobre momentos de transe e violência.

Em *Cabezas cortadas* novamente são mescladas várias referências musicais, como música flamenca e gregoriana na mesma cena do milagre. Há os tangos cantados pelo ditador e a música brega que o ironiza no final: “*e tu que te creias el rei de todo el mundo...*”. Além da interferência entre diferentes estilos musicais, muitos deles expressando um pendor patético tipicamente latino-americano, há ruídos estranhos a perturbar as cenas: um relinchar de cavalo que se repete sobre a cena da lama, uma espécie de alarme que toca sobre o ataque dos cavaleiros aos republicanos, um tóiiiiin que atordoia a “solenidade” da cena da partilha da herança. Há também separação entre trilha de som e de imagem. Por exemplo, na cena em que o santo faz com que o velho volte a andar, enquanto os ciganos tomam a bênção do santo e quando este se afasta, ouvimos a voz de Diaz que fala sobre um ataque em sua colônia, dizendo que os índios precisavam ter sido catequizados. Só então vemos a imagem correspondente à fala, Diaz está ao telefone e recebe notícias sobre uma revolta de índios e estudantes. Há nesta superposição de som da cena subsequente sobre a cena anterior a oposição entre a religião vivida pelo povo e a oficial, entre o êxtase dos místicos e o catolicismo colonizador; por outro lado, novamente a voz do poderoso se sobrepõe ao povo, como havia feito o coronel Horácio de *O dragão da maldade*.

A trilha sonora chama especial atenção em *A idade da terra*, sempre saturada numa profusão de estímulos sensoriais. Logo no início, uma flauta melodiosa se alterna a gritos e ruídos, transmitindo uma atmosfera de alegria e inocência à sensualidade do bacanal. Em seguida, na seqüência do carnaval, repentinamente o samba é interrompido por música instrumental e cortes rápidos na imagem, quebrando-se a comunhão do samba em imagem e

som para se introduzir a tensão da presença dos poderosos na cena. Causa um efeito de estranhamento genial a música de Jorge Ben *Jesus Christ is my love* sobre a cena de Brahms abraçando estátuas em Brasília. A música em si é o cúmulo do tropicalismo, uma música *gospel* cantada com inglês xucro com letra festiva que não diz nada. Como sempre, há superposição de estilos musicais.

Personagens tipo / personagem coletivo

Em todos os filmes de Glauber as personagens são principalmente forças políticas, representam tipos ou grupos sociais. Em *Terra em transe* as personagens podem ser relacionadas a políticos reais como João Goulart e Juracy Magalhães, mas também a forças políticas em jogo no período, tais como o populismo, a ditadura e a intelectualidade. Em *Deus e o diabo na terra do sol* estão representadas duas formas históricas de revolta popular nordestina, beatismo e cangaço. Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* estes movimentos ainda resistem, mas agora em confronto com o progresso técnico que tende a acabar com o universo dos beatos, cangaceiros, jagunços e coronéis; estão representados a guerrilha, o militarismo revolucionário e o intelectual.

Em *Cabezas cortadas* há personagens que fazem parte do teatro do poder, ou que orbitam em torno dele: o ditador, a rainha, os bastardos, os agregados, o médico e o padre; e personagens que a ele se opõem, como os guerrilheiros, os republicanos e o santo. Há também uma série de figuras populares, como a cigana, o cego, uma dançarina, um velho que canta.

Em *Claro* os irmãos, o pai, migrante italiano *self-made man* que fez fortuna no EUA, e sua puta oriental são a atualização da decadência romana. Com isto e a presença do soldado americano em crise, estão alinhados o império romano e o imperialismo estadunidense. (Em *Os negócios do Senhor Júlio Cezar*, história e atualidade se distanciam reciprocamente, só que ao revés: o mecanismo financeiro de especulação é colocado na história romana – parece, aliás, que com muita precisão).

Fora da chave alegórica aparece muitas vezes o povo, personagem coletiva que surge de corpo presente em todos os filmes (os beatos de *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade*, a gente de Felício em *Terra em transe*, o povo africano em *O leão de sete cabeças*, os ciganos em *Cabeças cortadas*, o povo da periferia romana em *Claro* e a população baiana que domina a tela ao final de *A idade da terra*). Somente alguns dentre o povo se sobressaem. Em *Terra em transe*, os dois que falam e por isso são mortos. Em *Deus e o diabo* e *Cabezas*

cortadas, os cantadores cegos. Neste filme, o velho cantador popular de lamentos é uma personagem notavelmente bela, as cenas dos milagres são a melhor expressão do que Glauber dizia sobre o êxtase dos místicos, ele é capaz de inventar o branco, na escuridão enxergar a luz, e na fome, deus.

Catalisadores / narradores, demiurgos

Estão sempre presentes personagens intermediárias entre o povo e as figuras do poder. Antônio das Mortes em *Deus e o diabo*, este e o professor em *O dragão da maldade*, Paulo em *Terra em transe*, o profeta e o guerrilheiro em *Der leone have sept cabezas*, o profeta em *Cabezas cortadas*, e os Cristos de *A idade da terra*. São personagens que transitam entre povo e poder ou estão marginalizados, que em alguns casos podem pender para um lado ou para o outro, e têm a função de ser catalisadores da luta de classes. Gardies fala do papel dos mediadores na estrutura mítica, citando Lévi-Strauss: “essa função explica que ele retém alguma coisa da dualidade que tem por função ultrapassar”²¹.

A função do mediador se completa pela das personagens narradoras. Elas foram a personificação que o teatro e o cinema brasileiros deram à afirmação de Brecht de que no teatro épico o palco começou a narrar. Bernardet descreve, por exemplo, o filme *A grande cidade*, em que o Rio de Janeiro é filmado como palco no qual Calunga maneja a ação. O teatro de Arena deu o nome de Coringa a esta função. Cego Júlio, Paulo Martins, o profeta de *Der leone* narram ou encaminham a história. Em *Claro*, temos pela primeira vez uma mulher no papel de demiurgo, é a moça quem nos conduz por Roma e conduz a cena. Ela ouve a história romana contada pelo travesti bêbado, incita os dois filhos a agirem contra o pai e a matarem-no enquanto proclama a decadência do ocidente, interage com a cidade de distintas formas, rola e faz sons primitivos nas ruínas em meio a turistas estupefatos, assiste a uma parada católica babando, participa de uma manifestação de esquerda, ouve uma mulher falar dos problemas de moradia do bairro, brinca na praia e adentra a periferia.

Atores / coreografia

Além da analogia e da perspectiva da imagem fotográfica, Stam afirma que outro importante fator de ilusionismo no cinema é o movimento. O ilusionismo engendrado pelo

²¹ GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94. p. 63.

movimento interno ao plano poderia ser minado pela sua minimalização - como acontece em cineastas como Straub, Fassbinder ou Godard -, ou pela coreografia do movimento, como vemos em Glauber ou Jancso²².

A importância da coreografia em Glauber Rocha é apontada por René Gardiers, que busca o sentido simbólico de certos movimentos recorrentes nos filmes. A coreografia pode ser vista sob o conceito brechtiano de “*gestus social*”. Em *Der leone have sept cabezas*, a forma como bebem o português e o alemão, os rebeldes levantam os punhos, os poderosos se relacionam entre si, o guerrilheiro recebe cada golpe de tortura, ou como os três africanos andam em círculos ao discutir, tudo isto revela o comportamento social das personagens.

Existem, na obra do cineasta, cenas abertamente coreografadas, como a do confronto entre Paulo e Diaz em *Terra em transe*, em que Jardel Filho e Paulo Autran se estapeiam sem se tocar e, em *Der leone have sept cabezas*, o espancamento do guerrilheiro pelo profeta, também encenado sem que o martelo toque o ator. Em *Cabezas cortadas*, também os golpes de foice desferidos pelo santo são feitos, não em câmera lenta, mas em gestos lentos. Há, além da demarcação do gesto e da ação significativos, a mesma recusa em tratar a violência de forma naturalista e espetacular característica de todos os filmes de Glauber Rocha. Ele atinge cenas de máxima violência e agressão sem jamais aderir ao espetáculo da violência, num posicionamento ético ainda mais admirável se pensamos nos dias de hoje, quando a miséria brasileira tornou-se espetáculo sangrento bem fotografado e montado em ritmo de videoclipe, e prima uma espécie de “hiper naturalismo”.

Os intérpretes dos poderosos devem ser grandes atores. Paulo Autran já cumprira seu papel em *Terra em transe*, dando a grandiloquência necessária a Diaz, e Jofre Soares empresta autenticidade ao coronel de *O dragão da maldade*. Em *Cabezas cortadas* Francisco Rabal domina a cena ao enfrentar grandes monólogos em plano-sequência, nos quais fala ao telefone e canta sozinho, ou a longa cena na lama, em que rasteja, baba, e proclama grandes decisões.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* há a célebre interpretação de Othon Bastos na cena em que interpreta o diálogo entre Corisco e Lampião, passando de uma personagem à outra. A contra e justaposição de dois horizontes de consciência é típica do teatro épico (cf Rosenfeld²³); por passar de uma personagem a outra, o ator se faz presente. O gestual de Corisco chama a atenção em seus movimentos algo *clownescos*, com pulos e movimentos

²² Cf.: STAM, Robert. *Op. cit.*

²³ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996. 122p.

duros dos braços e das pernas, qual boneco articulado. O mesmo Othon Bastos empresta sua voz aos sermões de Sebastião, o que confere estranha identidade entre Corisco e Sebastião.

É interessante observar como Glauber Rocha joga com a consciência do espetáculo e da apropriação pela engrenagem, subvertendo-a. Da mesma forma com que se coloca como vedete em seus próprios filmes, a repetição de certos atores ao longo da obra faz com que reconheçamos o ator por trás da personagem, como queria Brecht. Ishaghpour afirma que, no cinema, o ator já encarna o papel antes de interpretar²⁴, mas em *A idade da terra* Glauber consegue quebrar esta identificação do ator com a personagem, e isto pela consciência do *star system* que impera até no cinema brasileiro com suas vedetes (mas especialmente na TV).

Assim, os atores escalados são os mesmos que já haviam aparecido em vários filmes da carreira de Glauber: Danuza Leão, novamente como a mulher do poder, já estivera em *Terra em transe*. O ator Maurício do Valle estivera em *Deus e o diabo* e em *O Dragão da maldade* como Antônio das Mortes, aparecera em *Terra em transe* e agora volta como Brams. Geraldo D'El Rey, que fora o Manuel de *Deus e o diabo*, e Antônio Pitanga, que fora o protagonista de *Barravento* também estão de volta. Pitanga, inclusive, assume vários papéis ao longo do filme, representando-se a si próprio na entrevista a Castelo Branco, sendo operário nas cenas com Diaz para por fim encarnar o cristo negro. O babalaô que batiza o cristo índio é interpretado por Mário Gusmão, o mesmo ator que interpreta em *O dragão da maldade* o negro Antão.

Mas, mais importante do que todos estes atores que remetem à intertextualidade da obra de Glauber, há a presença de atores que marcaram a história do cinema brasileiro. Jece Valadão e Norma Benguell, juntos no famoso *Os cafajestes*, aqui aparecem unidos com ternura, e Norma, sempre em papéis sensuais oprimidos pelos homens, volta aqui como uma guerreira amazona. Há por fim a curiosa presença de Tarcísio Meira, naquele então já canastrão consagrado da pornô-chanchada, e que nunca deixa de ser Tarcísio Meira para dissolver-se em personagem.

Mesmo Glauber assume a sua própria vedete, já que nunca teve medo do outro lado da câmera. Em *Abertura* ele apresentava o programa com naturalidade, sem se mistificar. Aqui, ora aparece em cenas prosaicas com seu amigo Ubaldo na praia, ora como “o diretor”. Há uma cena em que Brahms está na praia com Aurora Madalena, mas a encenação pára porque o ator tropeça e passa mal com o calor, pede desculpas e toma água; noutra cena

²⁴ Cf.: ISHAGHPOUR, Youssef. “La théorie brechtienne et le cinema”. In: *D'une image a l'autre - la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Editions Danoël/Gonthier, 1982. 309p. p. 13-82.

Glauber maquia Geraldo D'El Rey; e há várias cenas em que o diretor dirige os atores como aquela entre Danuza e Geraldo D'El Rey (“rebola, Danuza!”), aquela do Cristo negro e uma mulher com fome, entre outras. “Na arte auto-reflexiva a mão do artista é, antes de mais nada, visível”, afirma Robert Stam; assim como Brecht também assume sua presença criativa nos entre-cenas da peça *Um homem é um homem*²⁵.

Quebra da quarta parede / intervenção direta

Não há quebra da quarta parede mais eficaz do que aquela de *Terra em transe* em que Diaz interpela o público perguntando qual é a sua classe. Pois justamente o efeito que Brecht pretendia fazer surgir era o de dividir o público, ao invés de homogeneizá-lo na identificação com um herói.

Seja qual for o caso, [na dramaturgia aristotélica] cria-se entre os espectadores um todo coletivo, surgido a partir do “humano universal”, comum a todo auditório, durante o tempo da fruição artística. A dramática não-aristotélica, do tipo de *A mãe*, não está interessada na produção deste gênero de coletivismo, e, muito pelo contrário, divide o seu público.²⁶

A cena em que Diaz interpela o público é genial, tanto mais se o associamos a Juracy Magalhães e Fuentes, a Roberto Marinho, pois é célebre o fato de que o político foi ministro da justiça durante a ditadura militar e, ao ordenar que o empresário despedisse duas pessoas, este teria respondido “dos meus comunistas, cuido eu”. A fala de Diaz ao público se dá justamente no momento em que ele toma satisfações com Fuentes por haver concedido a Paulo o controle da mídia. Fuentes responde que é um homem de esquerda, ao que Diaz o

²⁵ Uma entrevista de Glauber revela como a posição do ator na cultura cinematográfica do país pesava na composição do elenco. Vale a pena reproduzir um trecho: “No Brasil é diferente. Há uma grande atividade teatral. Encena-se Brecht. Muitos atores estiveram nos EUA e trabalharam no Actor’s studio. Othon Bastos (Corisco em *Deus e o diabo*) é o ator brasileiro que melhor representa Brecht no teatro. Acho que ele deu uma certa dimensão ao seu personagem e quando eu discutia com ele, me revelava muitas coisas. Ele é culto e tem uma voz excepcional. Foi ele quem fez em *Deus e o diabo* a dublagem de Sebastião que é interpretado por um amador, um membro da aristocracia negra da Bahia que também trabalha em *Barravento*. Maurício do Valle, que é Antônio das Mortes, é ator de televisão. Ele havia feito o Zorro. Eu o escolhi porque ele era familiar ao público e Antônio das Mortes é um herói popular. Geraldo D’El Rey, que faz Manuel, é ator muito conhecido no Brasil, um cartaz. Othon Bastos, D’El Rey e Sônia dos Humildes (Dadá) são atores do grupo teatral da Bahia, onde estudaram numa escola muito boa. Em *Terra em transe*, são grandes atores de teatro, mas eu os escolhi em função do assunto. José Lewgoy, que faz o Vieira é o ator de cinema mais popular do Brasil: ele faz sempre o chefe dos bandidos nos filmes de gângsters, e aparece também nas comédias. É espontâneo e inteligente. Paulo Autran é ator de teatro quase oficial, representa tragédias gregas, interpreta então um papel teatral, um personagem de mistificador. Jardel Filho, que é o herói do filme, é também ator conhecido no Brasil. Já fez mais de quarenta filmes, trabalhou na Espanha e na Argentina”. ROCHA, Glauber. “Positif 67”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 110-127. p. 115-116.

²⁶ BRECHT, Bertolt. “Carta ao teatro de trabalhadores Theatre Union de Nova Iorque acerca da peça *A mãe*”. In: *Estudos sobre teatro*. Lisboa, Portugália editora, s/d. 353p. p. 69.

interpela e ao público: “olha, imbecil, escute: a luta de classes existe, qual é a sua classe? Vamos, diga-me, qual é a sua classe?”. Fuentes insiste: “se desenvolvermos a indústria, seremos empregos, talvez...” e Diaz continua: “como feras famintas eles desejarão sempre mais, até o seu próprio sangue. Eles querem o poder. O povo no poder, isto nunca, entende, nunca! Pela liberdade morreremos, por deus, pelo poder”.

Durante o encontro de um líder com o povo, o público é novamente interpelado, sendo que Paulo como que responde a Diaz sobre a idéia do povo no poder, numa perspectiva semelhante: cala a boca de Jerônimo e diz “estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram, Jerônimo no poder?”, até que intervenha o segundo homem do povo, que pede a palavra e, virando-se para a câmera, diz: “com a licença dos doutores: o povo não é Jerônimo, o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar”. O público suposto é a classe média intelectualizada, a quem o homem do povo se dirige por “doutores”.

Além de servir para dividir e o público e coagi-lo a uma definição de classe (“vamos, diga-me, qual é a sua classe?”), a intervenção direta funciona como apelo didático, seja quando há exposição de tese (como são os casos das falas de Samba, Zumbi e Pablo em *Der leone*), narração de uma história (como quando Coirana narra sua origem em *O dragão da maldade*), ou ainda para enquadrar uma fala importante na memória.

Presença documental

Segundo Ismail Xavier, a partir de *Câncer*, “ficção e documentário não mais procuram o encaixe invisível, a continuidade, mas exibem sua franca diferença”²⁷. Em *Terra em transe* foram incorporadas cenas filmadas por Glauber em documentário sobre Sarney. Em toda sua obra há uma dialética entre ficção e documento, mesmo que se trate do registro de uma representação (*Der leone* pode ser visto como o documentário de um apresentação de teatro na rua, por exemplo).

Em *Claro* esta dialética compõe o filme, com cenas atuadas e cenas documentais, sendo elas costuradas pela presença da moça, segundo Glauber, figura da inocência. A idéia *happening* ou de teatro invisível ganha força, há seqüências em que, dentro da própria cena, há o confronto entre encenação e documento, como aquelas das ruínas, em que Glauber e Bertô emitem sons guturais, se empurram e rolam em meio a turistas curiosos e estupefatos.

²⁷ XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. 156p. p. 117-143. p. 130.

Em *A Idade da terra* há uma interrupção das seqüências encenadas por uma entrevista de Antônio Pitanga (saindo de seu papel de Cristo e entrando como o ator Pitanga) ao jornalista Carlos Castelo Branco. Trata-se de algo distinto do que sucedia em *Claro*: este filme é todo construído na relação dialética entre encenação e documentário. Aqui, a entrevista interrompe um fluxo sensorial e encenado que estava em curso e é depois retomado, para contextualizar o momento histórico. O jornalista fala de todo o período da ditadura, citando os diferentes militares que se sucederam no poder e a política externa de cada um deles, especialmente a de Geisel. Uma música solene é entoada para dar destaque à pergunta: “e o povo em tudo isto?”. Nesta cena revela-se a música agindo para dar intensidade emocional à fala, revelando a manipulação em uma cena aparentemente documental (o jogo já começa na presença do ator como entrevistador). Mas o documental não aparece somente nesta cena, está presente em todas as encenações feitas na rua: nas obras em Brasília, no desfile de carnaval, no balé da amazona pelas ruas de Salvador, e na procissão do final do filme, salta a vista o caráter de registro das imagens.

Glauber admirava em Rossellini o que chamou de realismo místico: “seu realismo é um ‘Porquê’, lúcida e livre interrogação poética”²⁸. O cinema-novo latino americano integrou o neo-realismo à montagem eisensteiniana (cf Ismail Xavier²⁹). Glauber nega as idéias realistas de Lukács e Bazin, “a crítica fenomenológica francesa” e a “crítica marxista inspirada em Lukács”, “influência catastrófica” no cinema³⁰. O cineasta coincide assim com Brecht na noção de realismo: não se trata de mimese, mas de um compromisso com o real. Trata-se de desnudar uma verdade escamoteada pelo que percebemos como natural, de descobrir o funcionamento da realidade, fazendo uso de todos os recursos estéticos disponíveis, da fantasia e da criação, e não um realismo naturalista ou psicológico, atrelado à superfície da realidade. O recurso ao documentário também é usado por Brecht em *Kuhle Wampe*, nas cenas filmadas no acampamento e na festa esportiva da organização proletária. A possibilidade de registro *in loco* pela câmera é aproveitada, sem excluir a invenção artística.

Princípio didático

²⁸ ROCHA, Glauber. “O neo-realismo de Rossellini”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 206-215. p. 213.

²⁹ Cf.: XAVIER, Ismail. Prefácio a: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 9-31.

³⁰ ROCHA, Glauber. “É preciso voltar a Eisenstein”. In: *ibidem*. p. 274-276. p. 275.

Os enfrentamentos são sempre esquemáticos na obra de Glauber. Há alternância de papéis na sucessão de batalhas, mas estas estão sempre bem delimitadas nos pólos da oposição. Assim é a batalha entre os cavaleiros de Diaz e os republicanos: um plano apresenta os republicanos, com seus fuzis, na boléia do trator. Outro plano apresenta seus opositores, os cavaleiros. Os guerrilheiros aproximam-se de frente para a câmera. Os cavaleiros e seus escudeiros postam-se frontalmente diante da câmera, os primeiros alinhados em segundo plano, e os outros dois em primeiro plano, nos cantos do quadro. O índio faz um sinal e Diaz se aproxima da câmera. Um guerrilheiro desce da boléia do trator e aproxima-se da câmera, fuzil em riste. Diaz entra em quadro e o despoja da arma. Entram o índio e o careca, fiéis escudeiros de Diaz, e cercam o guerrilheiro, apontando armas à sua cabeça. Os guerrilheiros vêm atirando em direção à câmera, os cavalos correm, em cortes rápidos alternando patas e dorsos em movimento, os guerrilheiros atiram, os cavaleiros entram em quadro ao ataque, em câmera lenta. Jameson, a respeito de *Na selva das cidades*, analisa o interesse de Brecht pela batalha como *agon* fundamental, o conflito dramático na sua essência³¹. Assim podemos ver os duelos de *O dragão da maldade* e de todos os filmes de Glauber.

Em *A idade da terra* deve ser destacado o fator didático que convive com a composição caótica e sensorial do filme. O didático se manifesta em certas oposições como, por exemplo, entre as cenas de balé na rua e as obras com seus ruídos; ou os gritos guturais primitivos da amazona e os textos citados da civilização, *Os lusíadas* e a *Marselhesa*; em movimentos de câmera como a panorâmica de *outdoors* para operários e as imagens da Coca-cola sobre Diaz; no texto dito pelos atores (“a história feita pelo povo, escrita pelo poder”) ou nos “filés” que Glauber vem nos entregar, para quem ainda não tenha captado a mensagem. Sua voz entra em dois momentos, para explicar os temas essenciais do filme: a oposição entre países ricos e terceiro mundo, entre primitivo e civilização, entre a insuficiência da linguagem e da ciência e o amor.

Multiplicação do foco narrativo

Em *O dragão da maldade*, Coirana conta sua história para a câmera. O coronel toma a palavra para apresentar seu ponto de vista. A música também serve como voz narrativa, seja quando a letra se refere às personagens do filme, seja quando traz um relato relacionado,

³¹ Cf JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p.

como é o caso da *Descida de Lampião aos infernos*. Em *Terra em transe*, além da narração lírica de Paulo Martins, há a peça dentro da peça, com a reportagem de Paulo sobre Diaz. Em *Cabezas cortadas* sobre a cena da lama entra a voz *over* de Glauber fazendo um histórico de Eldorado, sendo que, a partir daí, o diretor se fará cada vez mais presente nos próximos filmes. Glauber entra aqui não necessariamente como ele mesmo, mas como narrador que conta a história de Eldorado sobre as imagens de Diaz na lama. Diaz participou da independência de Eldorado, nomeou-se rei, foi exilado, retornou por um golpe de estado, é protegido de um milionário americano, muitas vezes voltou e voltará. Nesta narração sobre a história de Eldorado se condensa a história da América Latina, com exploração de monoculturas, ditadores populistas, burguesias nacionais traidoras. O filme se passa na Ibéria, aborda várias de suas referências culturais, mas trata da América Latina e das contradições do terceiro mundo. Numa de suas fugas, Diaz foi ajudado por um escravo fiel; o índio, depois de subjugado, mantém-se o mais dedicado escudeiro de Diaz, fazendo sempre o serviço sujo; a negra dança rumba para o deleite do ditador. Novamente, a cumplicidade das vítimas da dominação, que neste filme ganha sua melhor expressão na fidelidade do índio subjugado a Diaz. Nas apresentações feitas para o ditador no rancho, o velho canta uma música narrativa sobre uma história de amor. Em *Claro* há vários níveis e vozes narrativas: a do próprio filme em todos os seus elementos; a da personagem-demiurgo, que nos grita mensagens apocalípticas e é a nossa porta de acesso a todo o universo apresentado; e a de personagens que relatam histórias para a câmera: o próprio Glauber, que relata a história de Otávio Augusto diante da estátua; o travesti, que conta a história de Roma; a mulher, que conta a história da expulsão dos moradores do centro para a periferia; e o americano, que conta sobre a guerra do Vietnã. A multiplicação do foco narrativo possibilita que diferentes perspectivas se apresentem, abre espaço para digressões épicas, traz à cena o comentador, torna-a mediada.

Estruturas de agressão

O antiilusionismo é uma tendência da arte moderna que pode tomar forma didática, lúdica, ou agressiva³². Todas estas formas de que se reveste o antiilusionismo são

³² Cf.: STAM, Robert. *Op. cit.*

encontradas na obra de Glauber Rocha. Brecht afirma que o “elemento chocante é um dos princípios” da *Ópera dos três vinténs*, pois “não se pode contrabandear a novidade”³³.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* há violência em todo o filme, nas cenas de açoite (do coronel e de Rosa em Manuel, de Sebastião nas mulheres de um bordel), cenas de extermínio (de Antônio aos beatos), de assassinatos (do coronel, da mãe de Manuel, de Sebastião, do noivo da fazenda), de martírio, de estupro, de castração, e do sacrifício de um bebê. Além desta violência concreta, a agressão se dá pelos cortes abruptos de som e imagem e pela duração angustiante de alguns planos.

Em *Terra em transe* são bastante incômodas as cenas de opressão ao povo, a falta de referência espacial pela recusa aos *establishing shots*, pela movimentação atormentada da câmera, pelos *faux raccords*, mas principalmente causam desconforto as atitudes de desprezo de Paulo em relação ao povo. Paulo é das poucas personagens de Glauber Rocha que é revelada em profundidade psicológica. O público, suposto pelas interpelações diretas como burguês intelectualizado, quase se identifica com Paulo e então depara-se com seu desprezo ao povo.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, o elemento mais agressivo é a contaminação da narrativa solene por cenas grotescas, como a já mencionada seqüência do assassinato a facadas do delegado por sua amante e o funeral, quando Laura e o professor entram num furor sexual sobre o cadáver, enquanto o padre tenta separá-los. Também entram de forma agressiva elementos *kitsch* trazidos pelo progresso (cf Xavier³⁴), como a decoração da casa do coronel, elementos que vêm corromper a cultura popular que resistia até então no cordel de Coirana e nas ladainhas das mulheres que o acompanham.

Em *Der leone have sept cabezas* persiste o humor cruel de *O dragão da maldade*, mas sem o mesmo clima lúdico. Aqui a lição está totalmente depurada, bem como as estratégias de agressão. Em *O dragão da maldade* o lúdico agia infiltrando na estrutura mítica momentos de agressão no jogo com os gêneros; aqui, a violência entra de modo mais pontual e contundente. O humor ácido também se vê nas peças didáticas de Brecht, que põe a nu o absurdo das situações, tornando-as estranhas.

Em *Cabezas cortadas* apresenta-se a mesma subversão das convenções temporais operada pelo surrealismo e apontada por Stam em Buñuel, cujo filme *L'Âge d'Or* apresenta

³³ BRECHT, Bertolt. “Diálogo sobre a arte de representar”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 42-45. p. 44.

³⁴ XAVIER, Ismail. “O dragão da maldade contra o santo guerreiro: mito e simulacro na crise do messianismo”. In: *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora brasiliense, 1993. 281p. p. 162-187.

justaposição anacrônica de personagens. Stam considera a subversão das convenções temporais uma das formas do anti-ilusionismo, porque rompe com a aparência de continuidade, pedra de toque da estética dominante³⁵. Em *Les carabiniers*, de Godard, também há mistura anacrônica de períodos históricos, a guerra do filme condensando diversas guerras.

Estruturas míticas / encenação ritual

O problema é o seguinte: todo autor, todo filme conta a mesma estória, toda estória conta a mesma história que é a luta da humanidade pela liberdade, a grande luta do homem contra a opressão rumo à liberdade, como a história dos judeus, dos árabes, dos negros, dos povos europeus, as revoluções. Quer dizer, a grande história é sempre a mesma história, enquanto reinar a tirania não haverá felicidade. Então a luta pela democracia é uma luta que estrutura todas as histórias. A partir daí, eu trato sempre do mesmo tema, ou seja, a luta de classe. Sou um cineasta que tem um esquema muito aberto do jogo: os meus filmes refletem as lutas de classes.³⁶

René Gardiers observou precisamente que os filmes de Glauber Rocha deveriam ser vistos como um só texto, em que as figuras se atualizavam. Seria sempre a reposição do mito do São Jorge contra o dragão, uma sucessão de batalhas entre o Bem e o Mal (ou, se preferirmos, a luta de classes), encarnados por diferentes figuras em cada filme. Segundo Gardies, a reversibilidade de papéis corresponde à estrutura mítica. Gardies elenca “relações operatórias” sempre presentes (“reino de um dragão e seus malfeitos; revelação de um São Jorge; discurso propiciatório; preparação do combate, combate; São Jorge vencido, vencedor ou traído”³⁷). O herói surge no ciclo vida-morte-ressurreição. Gardies identifica, além desta estrutura que encontra nos vários filmes, mitos solares e telúricos e o combate entre Eros e Tântatos.

Ismail Xavier analisa no livro *Sertão mar* as três formas de tempo que se desenvolvem em *Deus e o diabo na terra do sol*: a profético-teleológica, a ordem materialista-evolutiva, e a do ciclo de repetições míticas. A ação se encaminharia por intervenções místicas que furam o desenvolvimento linear da ordem materialista-evolutiva e a evolução cíclica das repetições míticas.

O uso dos mitos por Glauber deve ser visto por dois prismas: um é abalar formas arraigadas no inconsciente coletivo para combatê-las pela raiz, tal como o patriarcalismo.

³⁵ STAM, Robert. *Op. cit.*

³⁶ ROCHA, Glauber. “A campanha contra a Embrafilme é mais um episódio da velha luta contra nosso cinema”. *In: Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 370-378. p. 371.

³⁷ GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem” *In: GERBER, Raquel (org). Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94, p.

Sobre *Deus e o diabo na terra do sol e Terra em transe* Raquel Gerber analisa o uso, por Glauber, da noção de “arquétipo num campo psicanalítico para recuperar, através do complexo de Édipo, a problemática de uma sociedade patriarcal”³⁸. Gerber aborda a dialética eterno-histórico da estética de Glauber, que “materializa a história através do cinema, ao mesmo tempo que a sacraliza, projetando-a através do espaço”, e cita Glauber, que dizia podermos “recuperar o perdido no encontro com a imagem, num verdadeiro triunfo do espírito sobre a matéria”³⁹.

Se de um lado há a tentativa de minar pela base certos complexos, o recurso ao mito corresponde também, por outro lado, a uma tentativa de comunicação pelo inconsciente coletivo, positivamente através de seus mitos, pela suposição da existência de um “inconsciente coletivo libertário”⁴⁰. Gerber afirma que Glauber opera sínteses de códigos culturais de diferentes culturas que no seu entender se relacionam com os “núcleos fundamentais da cultura nacional”⁴¹.

Afastado do realismo, Glauber tomou o nacional-popular em sua feição de arte pública mobilizadora de grandes “formas da cultura” como o mito, a narrativa bíblica, a epopéia e a tragédia, gêneros que julga já assentados no imaginário popular e assentados nas elaborações inconscientes, portanto mais enraizados nas formações nacionais, tal como é o caso da ópera na Itália, solo em que estaria apoiado o impacto do cinema de Visconti.⁴²

Ismail afirma que Glauber faz a opção do mítico-popular em “todas as pulsões”, “pagãs, orientais, árabes, africanas, camponesas”, repondo “a seiva popular, pulsional, de expressão daquela revolta que foi contida pela institucionalização do cristianismo como instrumento de poder ao longo da história”, e conclui:

Portanto, é revolvendo os traços ancestrais que se prepara o imaginário da revolução, em particular, esta revolução que deve emergir em consonância com o Cristo multiplicado, multiétnico da periferia e dos bolsões marginais da ordem mundial, num movimento que condensa a força dos mitos populares na luta contra a razão burguesa, a tecnocracia e a lei do Pai.⁴³

Nas palavras de Glauber:

³⁸ GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982. 287p. p. 146.

³⁹ *Idem, ibidem*. p. 85.

⁴⁰ XAVIER, Ismail. Prefácio a: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 9-31. p. 28.

⁴¹ GERBER, Raquel. *Ibidem*. p. 85.

⁴² XAVIER, Ismail. *Ibidem*. p. 18.

⁴³ *Idem, ibidem*. p. 25.

Falar de mito e linguagem é fundamental. É o centro do nosso problema. Se tendemos para uma revolução global, total, a linguagem deve ser compreendida no sentido marxista, como expressão da consciência.

O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a ela se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas, este é um passo fundamental.⁴⁴

Além do recurso ao mito, existe o ritual. Glauber quer ligar-se ao teatro não só através de referências modernas como Brecht, mas através da primitiva teatralidade popular, que no Brasil está muito ligada à cultura negra. É a teatralidade do ritual. Glauber disse, a respeito de *O dragão da maldade*, que seu cinema estava ligado a quatro séculos de tradição teatral, até onde o teatro se ligava com o rito⁴⁵ e, sobre *Der leone*, que “é a negação da recitação tradicional; a figuração é próxima do teatro primitivo africano, do teatro bárbaro e ritualístico; é uma epopéia no sentido homérico, não brechtiniano”⁴⁶.

Com *O leão das sete cabeças* fui para a África e fiz um filme que não tem ligação com a cultura cinematográfica, mas é um filme que se refere a si mesmo como ato, é um documentário sobre um *happening* político no interior da África, é um documento sobre a representação, quero dizer que o teatro é aberto à montagem.⁴⁷

A mistura de teatro de participação, ritual, com o teatro épico foi uma tendência comum na recepção brasileira de Brecht. Mas o sentido com que Glauber se utiliza do mito e do ritual faz com que permaneça ligado às idéias Brecht; porque sua tentativa é de, por um lado, abolir “a forma particular que tomou a experiência na consciência”⁴⁸; e por outro, tornar-se popular.

Com isto, pudemos encontrar, ao longo de toda a obra de Glauber, procedimentos formais relacionados à estética de Brecht. Ambos os artistas trabalham sobre a descontinuidade de gêneros; intercalam ação e comentário em narrativa que pode se desenvolver em digressões ou saltos; elaboram uma “poética da citação” ao fazer uso de textos culturais pré-existentes⁴⁹; trabalham com o conceito de montagem e com o acúmulo de

⁴⁴ ROCHA, Glauber. “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 150-154. p. 153.

⁴⁵ ROCHA, Glauber. *Apud*: AMENGUAL, Barthélémy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição, 1977). p. 95-122.

⁴⁶ ROCHA, Glauber. “É preciso voltar a Eisenstein”. In: *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p. p. 274-276. p. 276.

⁴⁷ ROCHA, Glauber. Entrevista a João Lopes, 08/04/1981. *Apud*: PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996. 276p. p. 203.

⁴⁸ BRECHT, Bertolt. *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p. p. 14.

⁴⁹ Cf.: JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p.

contradições; favorecem uma relação de autonomia entre as diferentes formas artísticas que compõem a obra e entre suas seqüências; mostram o ator que está a representar; estabelecem a comunicação direta com o espectador; procuram chocar o hábito do público, e transmitir-lhe uma lição. Historiadores de seu tempo, exigem de nós o compromisso com a realidade.

conclusão

Brecht – crítica – crise – transe – Glauber

A única opção do intelectual do mundo subdesenvolvido entre ser um “esteta do absurdo” ou um “nacionalista romântico” é a cultura revolucionária. Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?

Através do exame crítico de uma produção reflexiva sobre dois temas justapostos.

- O subdesenvolvimento e sua cultura primitiva.

- O desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo.

[...]

Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas formas concretas de uma cultura revolucionária:

a didática / épica

a épica / didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classes médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A didática será científica.

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

[...]

A didática sem a épica gera a informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas e em boa consciência nos intelectuais.

É inofensiva.

A épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica.

É totalitária.¹

Do que chegou de Brecht às línguas latinas, o texto em que mais se expressam suas opiniões sobre o cinema é “O processo dos três vinténs” (Pasta toma este texto como um dos mais importantes de Brecht, mas nele focaliza a atitude brechtiana do escândalo²). O texto trata da reflexão que Brecht escreve a partir do processo que levantou contra a produtora que comprara os direitos autorais de *A ópera dos três vinténs* para adaptação cinematográfica, a

¹ ROCHA, Glauber. “A revolução é uma eztetyka”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p 99-100.

² Cf.: PASTA, José Antônio Júnior. Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea. Editora Ática, São Paulo, 1986. 239p.

ser dirigida por Pabst. Para encurtar a história, podemos resumi-la assim: a fim de defender-se de uma previsível neutralização da obra, Brecht havia incluído uma cláusula no contrato que lhe dava a palavra final sobre o roteiro. A cláusula não foi respeitada e Brecht vai a tribunal defendendo seus direitos autorais. A operação contraditória, visto que ele próprio era contra a propriedade intelectual, tinha por fim configurar-se num “experimento sociológico”, envolvendo a justiça e a imprensa, a partir do qual Brecht pôde provar uma série de coisas. A contradição entre a ideologia burguesa e a prática produtiva: a lei teoricamente defende um direito até o ponto em que na prática ele atrapalha a produção; neste caso, o idealismo da propriedade intelectual cede lugar às necessidades mercadológicas. Esta contradição é que Brecht colocou em evidência com seu processo, demonstrando também o caráter mercadoria da arte, que se impõe aos conceitos retrógrados daqueles que ainda defendiam e separavam a arte da técnica. Pasta observa o parentesco deste texto com aqueles fundamentais de Benjamin, “O autor como produtor” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, só que com a objetividade e o humor ácido característicos de Brecht. Daí se depreende um dos papéis fundamentais do cinema para Brecht, o de estabelecer a arte como mercadoria, fato progressista se considerado como etapa do progresso, e não como fim, pois significa a “proletarização do produtor; o intelectual, igual ao operário, não tem por colocar no processo de produção mais do que sua força desnuda”. Além de colocar o intelectual do mesmo lado do proletariado, o processo é irreversível e a ele não se pode escapar, pois a liberdade do artista “de renunciar aos novos meios de trabalho significa uma liberdade fora dos meios de produção”³.

Mas sobretudo a marcada oposição, característica do sistema de produção capitalista, entre trabalho e descanso divide todas as atividades espirituais entre aquelas que servem ao trabalho e aquelas que servem ao descanso e faz das últimas um meio para recobrar a força física. O descanso não há de conter nada que o trabalho contenha. O descanso está destinado a não produção em interesse da produção. Não se pode estabelecer, naturalmente, um estilo de vida uniforme. O erro não está em que a arte seja arrastada ao círculo da produção, mas em que isto ocorra de forma imperfeita e que a arte pretenda criar uma ilha da “não produção”. Aquele que compra sua entrada, se converte ante a tela em um folgazão e um explorador. Posto que lhe metem butim dentro, é, por assim dizer, vítima da insploração (*Einbeutung*).⁴

Em 1961, é pouco provável que Glauber já houvesse tido acesso a este texto fundamental de Brecht, uma vez que as traduções em espanhol e francês saíram depois, e a coletânea *O teatro dialético*, traduzida por seu amigo Luiz Carlos Maciel, foi publicada em 67, e não inclui este texto. No entanto, Glauber faz referência ao processo de Brecht contra a

³ BRECHT, Bertolt. “El proceso de los tres centavos” (1931). In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 93-152. p 111.

⁴ *Idem, ibidem*. p. 119. A tradução do termo ao português por “insploração” foi tomada de Pasta.

produtora que realizou a versão cinematográfica *A ópera dos três vinténs*, em seu texto intitulado “O processo cinema”⁵. Neste e noutros textos, Glauber coloca o problema do autor cinematográfico, transformado em vedete pelo “Cinema de Arte”.

Mas que diabo é Cinema de Arte? O termo, usado pejorativamente para quantos detestam o cinema, foi uma má alternativa dos que, produzindo e amando o cinema como arte e não como batatas, resolveram se reunir para se defender.

Mas alguém diz, por acaso, “poesia de arte”? Ou “pintura de arte”? Ou “música de arte”? O cinema, arte do século XX, não poderia ser considerado “arte”, pois “arte”, na cabeça dos conservadores, é “teatro”, e cinema é “diversão”. Sutilezas que provocam grandes efeitos no interior do negócio.⁶

Em nome de uma possibilidade de expressão, o artista submete-se a ter sua obra mutilada segundo as necessidades de distribuição. A consciência do aparato, do autor como produtor, leva à necessidade de luta a partir de sua própria categoria, Glauber propõe a criação de uma “internacional cinematográfica” de produção e distribuição. No texto de Brecht, há um minucioso e divertido quadro em que mostra a fragmentação da obra para sua apresentação como mercadoria, e também se refere à questão da autoria, que deveria ser colocada em xeque no cinema, arte coletiva. Mais tarde, Glauber propõe também que “o próprio conceito de autor cinematográfico seja revolucionado”:

O cineasta não pode ser considerado o artista isolado como o poeta ou o pintor. O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física ou intelectualmente preparado para a luta.⁷

Brecht sugere que o diretor cinematográfico não deve empenhar-se dissimulação das imperfeições do aparato, com o objetivo de realizar uma reprodução o mais fiel possível da realidade: ele “está tão próximo do trabalho, que não tem a mais remota idéia de que precisamente os defeitos de seu aparato poderiam ser vantagens, pois isto pressuporia uma mudança de função do cinema”⁸. O que nos traz de volta à Glauber e às idéias expostas em 65 no famoso manifesto “A estética da fome”: “assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”⁹. As contingências de produção seriam usadas

⁵ Como foi Glauber quem preparou os textos de *Revolução do cinema novo* e *O século do cinema* para publicação, no final dos anos 70, não se sabe até que ponto ele manteve os originais ou os modificou, sendo possível que tenha colocado títulos retrospectivamente.

⁶ ROCHA, Glauber. “O cinema novo e a aventura da criação 68”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 127-150. p. 135.

⁷ ROCHA, Glauber. “Revolução cinematográfica 67”. In: *ibidem*. p. 101-103. p. 103.

⁸ BRECHT, Bertolt. “El proceso de los tres centavos” (1931). In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 93-152. p. 124-125. (tradução do espanhol nossa).

⁹ ROCHA, Glauber. “Eztetyka da fome 65”. In: *ibidem*. p. 63-67. p. 66.

de maneira expressiva, e o que foi chamado de “miserabilismo” do cinema novo, opõe-se desta maneira à “tendência do digestivo” (o termo usado por Glauber parece inclusive mais oportuno do que a tradução da expressão de Brecht por “culinário”).

A arte como um todo se modifica ao tornar-se mercadoria. Além disso, o cinema pôs em foco a ação externa e a montagem, o que teve desdobramentos em outras artes, incluindo o teatro épico. Para Brecht, existe o problema da perspectiva única da câmera, mas, por concentrar-se na ação externa, o cinema pode se ajustar ao dramático não-aristotélico.

Na realidade o cinema necessita de ação externa e nada de psicologia introspectiva. E nesta tendência atua o capitalismo quando extrai, organiza e automatiza determinadas necessidades em grande escala, revolucionando a secas. Destrói grandes extensões de ideologia quando, concentrando-se somente na ação “externa”, diluindo tudo em processos, dando aos heróis o papel de meio, erigindo os homens em medida de todas as coisas, destrói a psicologia introspectiva da novela burguesa. O ver a partir de fora corresponde ao cinema e lhe dá tom. Para o cinema se podem aceitar sem mais as leis da arte não aristotélica (dramático não fundado na empatia e na mimesis.¹⁰

Brecht considera possível a aplicação de sua teoria teatral no cinema. Nota-se também a importância que teve o surgimento do cinema para o teatro épico: “No fundo, ambos [Brecht e Piscator] só registravam para o teatro o que se passava no cinema”¹¹. Isto não somente por causa da técnica da montagem mas também porque “quando o homem aparece como objeto, as relações causais se tornam decisivas”¹².

Kuhle Wampe foi a única produção levada a termo por Brecht no cinema (ele escreveu outros projetos, que não chegaram ao Brasil). Ilma Santana analisa este filme e destaca algumas de suas características formais, que o diferenciavam da maior parte das produções do partido comunista. O filme é composto por 4 partes autônomas; nele, a narrativa “serve apenas como um procedimento para produzir vários gestus”¹³. Na primeira parte há o suicídio do desempregado, mas o filme evita “a compaixão ou identificação com o suicida”, e, pelo “afastamento do contexto psicológico, ressalta dimensão social do gesto”. Também caracteriza o filme a separação dos elementos, com o “uso ‘consciente’ da música como contraponto da imagem”¹⁴. Existe ainda em *Kuhle Wampe* a dialética entre “velocidade e tempo dilatado de relativa imobilidade”¹⁵. Todas características que nós reencontramos no cinema moderno e na obra de Glauber Rocha.

¹⁰ BRECHT, Bertolt. “El proceso de los tres centavos” (1931). In: *ibidem*. p. 121. (tradução do espanhol nossa).

¹¹ BRECHT, *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p. p. 102.

¹² BRECHT, Bertolt. El proceso de los três centavos (1931). In: *ibidem*. p. 122.

¹³ SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 174p. p. 117.

¹⁴ *Idem, ibidem*. p. 98, p. 89.

¹⁵ *Idem, ibidem*. p. 104.

Já em outras produções da época, como o analisado *Mutter Krause*, Ilma Santana vê pouca diferença entre os filmes dos “partidos de esquerda e a chamada produção burguesa”, porque “partilhavam dos mesmos temas e, quase sempre, de estratégias estéticas muito semelhantes”, encerrando-se na denúncia e na “dramaturgia da miséria”. Abordando o problema no “contexto privado e em termos emocionais”, estes filmes tentavam conciliar naturalismo e montagem, documentário e ficção, “‘realismo’ aliado a apelos melodramáticos”, com o objetivo de ser “autêntico como na vida real” mas também “excitante como no cinema”¹⁶.

Como homens de teatro ou cinema, ambos necessitavam a criação de um público novo: no caso de Brecht, a nova classe deveria freqüentar o teatro, transformando-se a si mesma, ao teatro e ao mundo; no caso de Glauber, era preciso formar o público do cinema brasileiro. Se Brecht se contrapôs ao teatro culinário, ao naturalismo e à ópera, Glauber tinha um inimigo muito mais poderoso. Brecht criticava a unificação da sala na identificação com o herói, enquanto o cinema homogeneiza milhares de espectadores ao redor de todo o mundo.

Os problemas mencionados por Ilma Santana em *Mutter Krause*, a necessidade de adequar a arte política ao gosto do público e a premissa de, para isto, recorrer à identificação nos trazem de volta às discussões que se reproduziram no Brasil. No texto “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”, Roberto Schwarz retoma a crítica que fazia ao Arena em “Cultura e política”, o problema de colocar um herói popular nacionalista em meio a antagonistas representados em chave épica. Schwarz reconhece na conjuntura brasileira a necessidade da combinação, pois “a dimensão nacionalista do desenvolvimentismo requeria uma boa dose daquela identificação mistificadora que o distanciamento brechtiano, fruto em parte da crítica de esquerda às chacinas patrióticas da Primeira Guerra Mundial, desmanchava”¹⁷. Com o golpe de 1964, a ida estético-política ao povo, que antes havia sido “um movimento efetivo da intelectualidade de esquerda”, “refluía para a *condição de experimento glorioso e interrompido, que continuaria alimentando a imaginação de muitos, ao mesmo tempo que, noutro plano, se transformava em matéria de êxito no mercado cultural*”¹⁸.

Como não podia deixar de ser, o triunfo em cena daquela mesma esquerda que, na rua, fora batida quase sem luta, iria trazer e elaborar as marcas do que sucedera, levando a rumos imprevistos, entre muitas outras coisas, a própria experimentação brechtiana. Por exemplo, a utilização dos procedimentos narrativos, concebida originalmente para propiciar a distância crítica, nalguns momentos via-se

¹⁶ *Idem, ibidem*. p. 26, p. 34, p. 69, p. 32, p. 30.

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. 249p. p. 113-148. p. 121.

¹⁸ *Idem, ibidem*. p. 124.

transformada por Boal e Glauber no seu contrário, em *veículo de emoções nacionais*, “de epopéia”, para fazer contrapeso à derrota política.¹⁹

De fato, havia em Glauber a busca do épico no “sentido homérico, não brechtiniano”, como afirmou no artigo “É preciso voltar a Eisenstein” a respeito de *Der leone have sept cabezas*; e como se pode depreender de seus escritos sobre *western*, admirado por ser o gênero que mais se aproximava da epopéia. Para Glauber, tratava-se de estabelecer a identidade nacional, de contribuir na criação de um imaginário para o país, de “construir no Brasil um patrimônio cultural”²⁰.

Glauber Rocha quer construir uma superioridade épica para o brasileiro, na criação de personagens “históricos”, que para ele sucederiam os personagens patológicos do cinema estrangeiro. Para Glauber o homem brasileiro existe enquanto uma consciência em transformação, em formulação.²¹

Jameson alerta para a superposição das palavras épico e narrativo em alemão. Este problema de tradução pode ter dado margem a interpretações na difusão do pensamento de Brecht por todo o mundo.

Pois é sempre preciso lembrar ao leitor de língua inglesa, e talvez também da alemã [e portuguesa], que o termo crucial – épico – de forma alguma envolve as associações elevadas e clássicas da tradição homérica, mas antes algo como monotonia e cotidiano enquanto narrativa ou ato de contar histórias.²²

Em Brecht, a apropriação da idéia de épico se faz no uso de recursos narrativos que tornam distanciada a arte dramática, no caráter conhecido e exemplar da fábula. Já em Glauber, há um sentido mais primitivo do épico, enquanto mito fundador, epopéia ou épica.

Isto se deve à posição do país de cada um no capitalismo e da conjuntura histórica vivida por cada artista no próprio país. Para Glauber, tratava-se de criar o homem brasileiro, por isso o povo é o elemento ausente-presente (cf Gardies²³), o ponto de fuga de sua obra. Para Brecht, tratava-se de destruir um conceito unificador de povo, mistificado pelos nazistas, para recolocar um conceito classista.

Nisto também reside a diferença de ambos com relação à racionalidade. Pois Brecht precisava combater o “fascismo com sua ênfase grotesca das emoções”, que levou à “queda

¹⁹ *Idem, ibidem*. p. 124. (grifos meus).

²⁰ ROCHA, Glauber. “O cinema novo 62”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 50-52. p. 52.

²¹ GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982. 287p. p. 146.

²² JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p. p. 69-70.

²³ GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94.

ameaçadora do racionalismo mesmo nas concepções estéticas de escritores da esquerda”²⁴, ao passo que para Glauber a descolonização cultural passa pela liberação das amarras da repressiva razão ocidental. Enquanto Brecht prega o teatro para os filhos da era científica, era da produtividade e da crítica, Glauber parte para a estética do sonho.

Na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. As revoluções se fazem na imprevisibilidade da prática histórica que é a cabala do encontro das forças irracionais das massas pobre. A tomada política do poder não implica o êxito revolucionário.

Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisível dentro da razão dominadora. No máximo é vista como uma possibilidade compreensível. Mas a revolução de ser uma impossibilidade de compreensão para a razão dominadora de tal forma que ela mesma se negue e se devore diante de sua impossibilidade de compreender.²⁵

Em conseqüência disto, há um abismo entre Glauber e Brecht no que se refere ao inconsciente. Enquanto Glauber pretende tocar o inconsciente coletivo através dos mitos e considera sua arte expressão de seu inconsciente, Brecht nega o recurso ao inconsciente como forma de criação artística, numa perspectiva contrária às vanguardas como o expressionismo e o surrealismo.

No contexto de um país colonizado, também a religiosidade tem outro significado. Se por um lado é alienação e mistificação, por outro, como no caso das religiões negras, também pode constituir importante fator de resistência cultural. Entre conformismo e resistência, Glauber sempre teve uma relação dialética de crítica da alienação religiosa e de exaltação de uma religiosidade popular viva, sincrética. O papel que teve na América Latina a Teologia da Libertação está aí para confirmar que aqui os revolucionários tinham que tratar de outro modo a religião; diferente de Brecht que denunciava com genialidade a ligação entre capital e religião em *A santa Joana dos Matadouros*.

Jameson chama a atenção para estes dois termos de Brecht, “ciência” e “produtividade”, afirmando que a palavra *Wissenschaft* em alemão tem um sentido mais amplo de conhecimento do que conferimos em geral à palavra ciência. Quanto à produtividade, para Jameson, “é o sentido mais profundo de progresso em Brecht” e “tem a ver com a atividade enquanto tal”²⁶.

No terceiro mundo, “os aspectos camponeses do teatro brechtiano [...] asseguraram a Brecht a posição histórica de um catalisador e de um modelo adequado para a emergência de

²⁴ BRECHT, Bertolt. “Uma nova técnica de representação”. In: *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p. p. 160-177. p. 176.

²⁵ ROCHA, Glauber. “Eztetyka do sonho 71”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 248-251. p. 250-251.

²⁶ JAMESON, Fredric. *Op. cit.* p. 238.

muitos teatros ‘não-ocidentais’²⁷, afirma Jameson. A vocação didática da arte nas civilizações pré-capitalistas, recuperada por Brecht, teria sido outro elemento de interesse para os povos subdesenvolvidos, que deram ressonância a este lado dos trabalhos do teatrólogo. A vida camponesa, uma das temporalidades que coexistem na obra de Brecht, é o tempo da opressão por excelência “na grande luta de classes da história humana como um todo, definida agora não pelos modos específicos de produção, mas antes como uma *relação imemorial entre exploradores e explorados*”²⁸.

Enquanto a experiência dos explorados e oprimidos é representada pela vida agrária, os exploradores são representados no modo capitalista de produção. Esta mistura de temporalidades e categorias sócio-econômicas, Jameson atribui a um “maoísmo secreto” de Brecht, que teria encontrado na revolução camponesa de Mao uma “volta à autenticidade revolucionária pós-stalinista”, a promessa de “redenção do espírito socialista”²⁹. A revolta dinástica, vista por Marx como “o único evento desta não-história da história camponesa e asiática”, que encontra seu fim na restauração da dinastia reinante, é o “*momento de Esperança* na imemorialidade da vida camponesa: ‘Ó vicissitudes do tempo, vós sois a esperança derradeira do povo!’”³⁰.

Este é o momento da liberdade, o momento redentor em uma das temporalidades de Brecht: o momento de mudança provisória em que Azdak pode aparecer, não importa se por pouco tempo, antes de desaparecer novamente entre as brumas do tempo e da imemorialidade do trabalho agrário e da opressão. É o *Kairós* da história camponesa de Brecht [...]³¹

O *Kairós* a que se refere Jameson na obra de Brecht pode ser encontrado no cinema de Glauber como o momento do transe, aqueles “instantes de ruptura onde a sociedade vive o drama da mudança ou conservação, um ‘momento de verdade’ depois do qual nada pode voltar a ser plenamente o que era”³².

O interesse de Brecht pela vida camponesa e pelo modo asiático de produção corresponde a uma de suas várias estratégias no sentido de fazer-se popular. Brecht o buscou através da incorporação de elementos das formas mais antigas e mais atuais de representação e diversão populares: do teatro chinês à *commedia dell’arte*, passando pela indústria cultural, a ópera, o esporte, o teatro medieval, o cabaré, até o retorno ao alemão de Lutero e, na

²⁷ *Idem, ibidem*. p. 39.

²⁸ *Idem, ibidem*. p. 188. (grifos meus).

²⁹ *Idem, ibidem*. p. 190.

³⁰ *Idem, ibidem*. p. 190. A frase citada por Jameson é extraída de *O círculo de giz caucasiano*.

³¹ *Idem, ibidem*. p. 191.

³² XAVIER, Ismail. XAVIER, Ismail. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. 156p. p. 117-143. p. 120.

música, a retomada de composições vocais do século XVII e de elementos do sistema tonal eclesiástico, ligados à consciência coletiva pré-individual³³. Com relação a Glauber, poderíamos incluir o carnaval, o candomblé, o cordel, e assim por diante. Enfim, ele vai ao encontro de Brecht na busca das formas mais arraigadas de cultura popular:

Eu sempre me interessei por um cinema épico e por isto sempre me interessei também por estas formas populares de representação. Depois me dei conta das semelhanças – claro, indiretas – que existiam entre este tipo de estruturas teatrais e musicais populares e o trabalho de Brecht.

Brecht, de fato, se inspirou nos modos populares e os utilizou para uma dramaturgia política. A descoberta correspondia à tomada de consciência disto que existia, já na minha formação.³⁴

Na obra de Glauber, como aliás na arte brasileira em geral (como afirma Iná Camargo Costa em *A hora do teatro épico*), Brecht convive com outros métodos; não somente com Stanislavski e Artaud, mas com uma série de outras referências como Buñuel, com o ataque aos tabus da burguesia e do catolicismo, Rossellini com o que Glauber chamou de realismo místico, Pasolini com a problemática do Cristo e do Édipo, Eisenstein com a montagem nuclear, o *western* como epopéia do século XX, e assim por diante. Glauber lhes rende homenagem em diversos textos, mas recusa uma sistematização de todas essas referências:

Eu me pergunto sempre, a propósito de Eisenstein, por exemplo – e atualmente vocês falam muito sobre Eisenstein – e ocorre a mesma coisa em relação ao teatro de Brecht, eu gostaria de saber se todos os autores podem utilizar as suas teorias. Temo que no Brasil uma sistematização venha destruir o impulso criador, sobretudo se a criação é inicialmente caótica e espontânea.³⁵

A arte de Glauber orbita entre dois pólos, mito e história, entre o impulso de totalização e a fragmentação. O uso dos mitos tem a ver com a necessidade de criar o novo homem, de colaborar na sua integração cósmica, de levar a cabo uma revolução antropológica, de atingir o homem pelas bases, pelas estruturas do pensamento, é uma tentativa de comunicação com o inconsciente coletivo. Além da luta contra o capitalismo, a sociedade de classes, por um viés psicanalítico o cineasta desmascara a moralidade patriarcal ao interpretar, pelo vértice do complexo de Édipo, fenômenos históricos como o populismo, o messianismo ou o imperialismo. Através dos parricídios e incestos que tomam a cena nos últimos filmes, Glauber representa a desagregação da família burguesa, a crise moral do patriarcado.

³³ Estas informações foram obtidas em: CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1967. 264p. e BETZ, Albrecht. “Brecht e a música”. In: BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil - experiências e influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. 284p. p. 65-76.

³⁴ ROCHA, Glauber. “A política do melodrama e a cultura popular 69”. In: *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p. p. 154-160. p. 156.

³⁵ ROCHA, Glauber. “*Cahiers du cinéma* 69”. In: *ibidem*. p. 193-221. p. 201.

Neste estágio, a épica didática necessita do instrumental científico psicanalítico a fim de fazer de cada homem um criador que, de posse consciente e informada de todos seus instrumentos mentais, possa fazer a revolução das massas criadoras.³⁶

Existe em Glauber uma oposição, mais do que ao capitalismo, ao patriarcado enquanto fundamento de uma sociedade opressiva. O cineasta aponta os problemas em termos de civilizações, não enquanto sistemas econômicos dentro de uma mesma civilização ocidental. Desta maneira, radicaliza a recomendação de Brecht de mostrar os períodos como efêmeros, pois coloca em xeque a própria civilização ocidental (A questão aparece em vários filmes, mas está expressa de forma clara no “sermão do planalto” de *A idade da terra*).

O recurso às estruturas míticas, correspondentes ao eterno, o afasta de certa maneira de Brecht. A respeito do teatro de Arena, Rosenfeld colocava o problema do mito, que, “face à consciência atual”, “por desgraça, sempre tende a ter traços mistificadores, a não ser que seja tratado criticamente”, considerando paternal e mistificadora a idéia de oferecer o mito às massas. Rosenfeld argumenta, calcado em Hegel, os motivos da incompatibilidade entre o mito e o teatro épico: a imaginação mítica é irracional, seu substrato são as emoções, a visão mítica é anticientífica, o mito é dramático, maniqueísta, “no seu bojo há sempre implicações metafísicas e religiosas, já que nele se manifesta uma interpretação totalizadora e unificadora do universo, das suas origens e da sua essência, assim como das forças fundamentais que nele atuam”³⁷.

O mito é um modo de organizar as emoções mais veementes, é projeção de temores, de angústias, de *wishful thinking*, de esperanças fundamente arraigadas. O herói mítico é a personificação de desejos coletivos. Em tempo de crise, este desejo impregna-se de força virulenta e projeta a imagem plástica e individual das esperanças em forma de personificação.³⁸

O mito tende assim ao messianismo, e seria por tudo isto incompatível com uma arte progressista e com objetivos didáticos. Acrescentamos a esta argumentação o pensamento de Jameson: “uma vez que o *gestus* esteja identificado como histórico, estamos evidentemente liberados, não só de uma natureza humana eterna, mas também de arquétipos (ou pelo menos dos arquétipos do passado: talvez arquétipos utópicos, ainda-não-existentes, provenientes do futuro tenham mais cabimento)”³⁹.

³⁶ ROCHA, Glauber. “A revolução é uma eztetyka 67”. In: *ibidem*. p. 99-100. p. 100.

³⁷ ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996. 122p, p. 35, p. 36.

³⁸ *Idem, ibidem*. p. 35-36.

³⁹ JAMESON, Fredric. *Op. cit.* p. 143.

Glauber trabalha no plano arquetípico, mas em sua obra o mito convive sempre com as estratégias de distanciamento, com a historicização, o “*gestus* social” e o princípio didático. O recurso ao sonho corresponde a uma busca por identidade nacional, latino-americana ou tricontinental, nunca por uma identidade individual do espectador com uma personagem, nem pela unificação da platéia num todo universal. Apesar de não admitir uma sistematização, Glauber não se apropria de Brecht como uma técnica da qual faz uso arbitrariamente. Ao contrário, na evolução de sua obra podemos ver que a leitura de Brecht foi não somente fértil como norteadora; o espírito crítico e didático marca sua obra até o fim. Glauber recorre à mitificação e não à mistificação, ao sonho e não à ilusão.

Voltando ao texto “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”, Schwarz coloca em questão a atualidade do teatrólogo num momento em que “a *prova de seriedade é dada pela obediência às considerações econômicas*, aquelas mesmas cujo teor anti-social o marxismo noutra época denunciava como um indecente segredo de classe”; “o determinismo econômico funciona como ideologia explícita das classes dominantes”; e “ninguém mais perde tempo com essas penosas coreografias que Brecht se especializou em desmascarar em suas peças”⁴⁰.

O vínculo entre o experimentalismo acintoso e a luta pela transformação política da sociedade conferia à literatura de Brecht um tipo peculiar de pertinência, para não dizer autoridade. Pelas mesmas razões, ela ficaria mais vulnerável que outras ao desmentido que a história infligiu a suas expectativas.⁴¹

Jameson coloca o mesmo problema:

Será que ainda acreditamos que nossas instituições e suas conseqüências em nossa subjetividade e nosso comportamento são de alguma forma intemporais e eternas? Barthes achava que sim e sua demonstração paciente e decisiva da naturalidade profundamente sentida de nosso mundo social (em *Mythologies*) dá validade ao efeito de estranhamento como uma arma política.⁴²

Ora, Brecht não fica vulnerável porque foi “um crítico, e não um propagandista”⁴³. Se Hollywood perdeu a ingenuidade, abandonando a linearidade e incluindo a metalinguagem, não deixou de recorrer à identificação e ao “ilusionismo ideotecnológico”. Além mais, “das

⁴⁰ SCHWARZ, Roberto. “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das letras, 1999. 249p. p. 113-148. p. 144-145.

⁴¹ *Idem, ibidem*. p. 125.

⁴² JAMESON, Fredric. *Op. cit.* p. 67.

⁴³ ISHAGHPOUR, Youssef. “*La théorie brechtienne et le cinema*”. In: *D’une image à l’autre - la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Editions Danoël/Gonthier, 1982. p. 13-82.

derrotas que se tenham que comprovar, não se pode tirar a conclusão de que já não se devam livrar mais batalhas”⁴⁴.

O caráter coletivo de que se reveste a obra de Brecht, não só pelo trabalho em grupo do teatro, mas pelo recurso a textos antigos e de outras culturas, “dialogismo” que “incorpora e dialoga em todos os níveis com as formações coletivas e alheias histórias, indo da fala das ruas à tradição clássica, da narrativa cavaleiresca à pastoril e popular”⁴⁵, é ressaltado não somente por Jameson como também por Pasta. Ele afirma que Brecht, através deste trabalho de coletivização, projeta a obra no tempo, garante sua duração.

Poderíamos dizer o mesmo a respeito de Glauber. Além de seu “dialogismo”, o cineasta organizou sua obra antes de morrer, tentou estabelecer parâmetros de leitura através de seus textos, escrita apaixonada de cinema; se fez inventor e historiador do cinema novo, imprimiu o movimento na memória da cultura brasileira. Porque tanto Glauber como Brecht sabiam que os tempos ruins poderiam durar.

É a vez da retirada!
 Se perdeu tempo, perca um pouco mais!
 Suas forças minguaram, tem de esforçar-se em dobro.
 Nevadas e tormentas
 Não poupam quem se entrega ao desespero:
 Muitos tropeços vence quem não perde
 A vitória de vista! Mas é duro,
 Na retirada, tornar a enfrentar
 Perigos já passados: é difícil
 Com dobrada coragem, retornarmos
 Vencidos a uma antiga posição
 Que ocupávamos antes sem esforço.
 Qualquer expediente é um recuo,
 Qualquer manobra apaga um erro apenas;
 Porém a retirada,
 Para quem não esmorece na luta,
 É só uma fase nova
 Da nova arremetida para a frente!⁴⁶

⁴⁴ BRECHT, Bertolt. “Del carácter formalista de la teoría del realismo”. In: *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p. p. 217-224. p. 222. (tradução do espanhol minha).

⁴⁵ PASTA, José Antônio Júnior. *Ibidem*. p. 21. O conceito de “dialogismo” usado por Pasta é de Bakhtine.

⁴⁶ BRECHT, Bertolt. “Horácios e curiácios”. In: *Teatro completo* – vol 5. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990. 287p. p. 149-179. p. 168.

bibliografia

- ALEA, Tomás Gutierrez. “Alienação e desalienação: Eisenstein e Brecht”. In: *Dialética do espectador*. São Paulo: Summus Editorial, 1984. 114p. p. 69-87.
- AMENGUAL, Barthélemy. “Glauber Rocha e os caminhos da liberdade”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição; 1ª edição: 1977). p. 95-122.
- BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil - experiências e influências*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987. 284p.
- BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas – magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. 253p. p. 78-90.
- _____ “Qué es el teatro épico (segunda versión)”. In: *Tentativas sobre brecht*. Madrid: Taurus, 1987. 152p. p. 31-40.
- BENTES, Ivana (org). *Glauber Rocha - cartas ao mundo*. São Paulo: Cia das letras, 1997. 794p.
- _____ “Áfrika teórica”. In: *Cinemais*. 1998, nº12. 204p. p. 93-102.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema – ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo, Cia das letras, 2007, 225p.
- _____ e Teixeira Coelho (orgs). *Espaços e poderes : Terra em transe; Os herdeiros*. São Paulo: COM-ARTE, 1982. 182p.
- BORNHEIM, Gerd. *Brecht : a estética do teatro*. São Paulo: Graal, 1992. 382p.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro – para uma arte dramática não-aristotélica*. Lisboa: Portugália editora, s/d. 253p.
- _____ *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 210p.
- _____ *Negócios do senhor Julio César - fragmento de romance*. Hemus, 1970.
- _____ *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Ediciones Península, 1973. 448p.
- _____ *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1967. 283p.
- _____ *Teatro completo – vol. 5*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990. 287p.
- _____ *A compra do latão*. Évora, Vega, 1999, 214p.
- _____ *Sur le cinéma*. Paris: L’Arche, 1970. 246p.
- CAMPOS Filho, Romualdo Pessoa. *Guerrilha do Araguaia : a esquerda em armas*. Goiânia: Editora UFG, 1997. 241p.

- CARDOSO, Maurício. *O cinema Tricontinental de Glauber Rocha: política, estética e revolução*. Tese de doutorado. USP, FFLCH, Depto. de História, 2007. 275f.
- CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1967. 264p.
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. 233p.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Juiz de Fora, Ed. UFJF, 2005. 376p.
- GATTI, José. “(In)visibilidade racial em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro: 1998, nº13. p. 101-121.
- _____ “Der Glauber Have Sept Cabeças”. In: *Cinemas*. Rio de Janeiro, 1997, nº3. p. 113-132.
- GARDIES, René. “Glauber Rocha: política, mito e linguagem”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 41-94.
- GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982. 287p.
- GORENDER, Jacob. *O combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Editora Ática, 1990. (4ª edição). 255p.
- GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Record, 2000. 290p.
- _____ *Obra revolucionaria*. México, DF: Ediciones ERA, 1989. (10ª edição; 1ª edição: 1967). 663p.
- ISHAGHPOUR, Youssef. “*La théorie brechtienne et le cinema*”. In: *D’une image a l’autre - la nouvelle modernité du cinema*. Paris: Editions Danoël/Gonthier, 1982. 309p. p.13-82.
- _____ “*D’une nouvelle esthétique théâtrale et de ses implications au cinéma*”. In: *Obliques*. Lyon: 1979, oct-dez. p. 163-185.
- JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. 240p.
- LIMA, Adeilton. *A estética teatral no cinema de Glauber Rocha (Artaud e Brecht)*. Dissertação de mestrado. UnB, Instituto de Letras, Depto. Teoria Literária e Literaturas. Brasília, 2007. 92f.
- MACHADO, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. USP, Escola de Comunicações e Artes São Paulo, Depto. de Cinema, Rádio e Televisão. São Paulo, 1997. 213f.
- MAGALHÃES, Maria Rosa A. e STAM, Robert. “Dois encontros de um líder com o povo: uma desconstrução do populismo”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 148-156.

- MORAES, Walfrido. *Jaguços e heróis*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia/Assembléia Legislativa, 1997. 217p. (5ª edição)
- NOVO Testamento. São Paulo: Edições Paulinas, 1975. 783p.
- PASTA, José Antônio Júnior. *Trabalho de Brecht – breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. Editora Ática, São Paulo, 1986. 239p.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas: Papyrus, 1996. 276p.
- ROCHA, Glauber. *Roteiros de terceyro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrafilme, 1985.
- _____. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 559p.
- _____. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, 416p.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire. “A montagem e a cena ou dois estatutos do povo”. In: GERBER, Raquel (org). *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, 1991. 169p. (2ª edição, 1ª edição: 1977). p. 157-169.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.
- SANTANA, Ilma Esperança de Assis. *O cinema operário na república de Weimar*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993. 174p.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra, 1992. 147p. (2ª edição, 1ª edição: 1978). p. 61-92.
- _____. “Os altos e baixos da atualidade de Brecht”. In: *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 249p. p. 113-148.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema da desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1981. 198p.
- WALSH, Martin. *The brechtian aspect of radical cinema*. Londres: BFI, 1981. 183p.
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense / Embrafilme, 1983. 171p.
- _____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993. 281p.
- _____. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001. 156p.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1977.