

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO AMAZONAS
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO - ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS**

MORTE E TRANSE: CRIAÇÃO E CONJUNTURA EM GLAUBER ROCHA

Manaus – AM
2025

OLGA MACIEL FERREIRA

MORTE E TRANSE: CRIAÇÃO E CONJUNTURA EM GLAUBER ROCHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Linha de Pesquisa: Crítica, interpretação e história das formas da arte, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Ernesto Renan de Melo Freitas Pinto
Coorientador: Marco Aurélio Coelho de Paiva

Manaus – AM
2025

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.

F383m	Ferreira, Olga Maciel Morte e transe : criação e conjuntura em Glauber Rocha / Olga Maciel Ferreira . Manaus : [s.n], 2025. 103 f.: il., color.; 21,0 cm. Dissertação - Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas- Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2025. Inclui Bibliografia. Orientador: Pinto, Ernesto Renan de Melo Freitas. Coorientador: Paiva, Marco Aurélio Coelho de. 1. Glauber Rocha. 2. Antônio das Mortes. 3. Paulo Martins. 4. Cinema nacional. 5. Ciências Sociais. I. Pinto, Ernesto Renan de Melo Freitas (Orient.) II . Paiva, Marco Aurélio Coelho de (Coorient.) III. Universidade do Estado do Amazonas. IV. Título CDU(1997)168.522(043.3)
-------	--

OLGA MACIEL FERREIRA

MORTE E TRANSE: CRIAÇÃO E CONJUNTURA EM GLAUBER ROCHA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas – Linha de Pesquisa: Crítica, interpretação e história das formas da arte, da Universidade do Estado do Amazonas – UEA, como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Ernesto Renan de Melo Freitas Pinto
Coorientador: Marco Aurélio Coelho de Paiva

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Professor Dr. Ernesto Renan de Melo Freitas Pinto (Presidente)
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UEA)

Professor Dr. Alfredo Wagner Berno de Almeida (Membro interno)
Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH/UEA)

Professor Dr. Sávio Luis Stoco (Membro externo)
Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFPA)

Ao cinema nacional, potência incessante.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa contou com o apoio da FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, sem a qual sua realização não teria sido possível.

Agradeço ao meu orientador, Ernesto Renan Freitas Pinto, pelo aceite e pela valorização do tema da pesquisa.

Sou imensamente grata ao professor Alfredo Wagner, que desde o primeiro contato contribuiu com referências, discussões e críticas fundamentais, além de incentivar uma abordagem reflexiva e transformadora da pesquisa.

Agradeço também pelas contribuições do professor Marco Aurélio e pela ajuda essencial do professor Sávio Stoco, especialmente durante a banca de qualificação.

Agradeço aos caminhos inesperados que essa jornada me proporcionou, aos colegas que encontrei nesse percurso, os quais me proporcionaram trocas importantes, tanto para o desenvolvimento da dissertação, quanto para a vida, sobretudo, a Edicleuza e Rafael Cesar.

Sou profundamente grata às minhas bases familiares: meus pais, Arcângelo e Elisângela, minha irmã, Teresa, minha tia, Zeíla, e minha avó, Dercy.

Agradeço também ao encontro com o Sagrado, que, por meio desta pesquisa, fez emergir algo silenciado por gerações, possibilitando, também, conhecer pessoas essenciais para a minha jornada que foram importantíssimas durante o processo de escrita e finalização desta dissertação, em especial, sou grata pelo apoio inestimável de meu pai de santo.

Por fim, faço referência e agradeço aos meus guias, sem os quais eu não seria nada.

Todo um povo pode ser criador, artista – e este seria o sentido total de uma revolução pela qual minha ação se arrisca até a morte.
Não faço da morte o heroísmo autopunitivo.
A revolução, para mim, significa a vida, e a plenitude da existência é a liberação mental: esta, para os homens mais sensíveis, se expressa pela fantasia.
A minha fantasia é o cinema. [...]

(Rocha, 1997 [1971], p. 410)

RESUMO

Esta dissertação teve como objetivo traçar um panorama das conexões entre Antônio das Mortes, Paulo Martins e Glauber Rocha. A análise foi conduzida a partir de uma tríade de observação: a conjuntura histórica e cultural em que esses personagens e o autor estão inseridos; os universos diegéticos das obras cinematográficas onde os personagens aparecem; e os aspectos individuais e intelectuais da trajetória de Glauber Rocha. Para tanto, utilizou-se uma abordagem qualitativa, com ênfase na imersão nas produções cinematográficas selecionadas e na análise da trajetória do autor, baseada em seus próprios relatos, como suas cartas (Rocha, 1997). Revisões bibliográficas foram realizadas pontualmente para aprofundar noções e conceitos necessários à pesquisa. Os resultados indicaram uma relação rica e, em diversos momentos, não opositiva entre ficção e realidade. Concluiu-se que Glauber Rocha e seus personagens compartilham angústias, contradições e dilemas que transcendem as obras, refletindo aspectos profundos da condição humana e da sociedade brasileira.

Palavras-chave: Glauber Rocha; Antônio das Mortes; Paulo Martins; Cinema Brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation aimed to outline a panorama of the connections between Antônio das Mortes, Paulo Martins, and Glauber Rocha. The analysis was based on a triad of observation: the historical and cultural context in which these characters and the author are situated; the diegetic universes of the cinematographic works where the characters appear; and the individual and intellectual aspects of Glauber Rocha's trajectory. A qualitative approach was used, emphasizing immersion in selected cinematographic productions and analyzing the author's trajectory through his personal accounts, such as his letters (Rocha, 1997). Bibliographic reviews were carried out to deepen the understanding of key notions and concepts. The findings revealed a rich and, at many moments, non-oppositional relationship between fiction and reality. It was concluded that Glauber Rocha and his characters share anxieties, contradictions, and dilemmas that transcend the works, reflecting profound aspects of the human condition and Brazilian society.

Keywords: Glauber Rocha; Antônio das Mortes; Paulo Martins; Brazilian Cinema.

LISTA DE SIGLAS

CONCINE – Conselho Nacional de Cinema

CPC – Centro Popular de Cultura

EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes

ESAT – Escola Superior de Artes e Turismo

FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas

MEC – Ministério da Educação e da Cultura

PPGARTES – Programa de Pós-Graduação em Artes

PPGICH – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas

UEA – Universidade do Estado do Amazonas

UFAM – Universidade Federal do Amazonas

UNE – União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
GLAUBER E O CINEMA NOVO.....	22
O movimento: princípios ordenadores.....	22
Glauber Rocha: cinema, destino e impasses.....	29
O intelectual e o autor como produtor.....	34
O público brasileiro: o fracasso e a consagração do Cinema Novo.....	40
A BUSCA DO OUTRO E O ENCONTRO DE SI.....	49
Procura, Antônio das Mortes.....	51
Tanta violência, mas tanta ternura.....	59
E o povo, quem é?.....	62
Jagunço de graça, traz desgraça.....	65
Agentes intermediários e transformação.....	67
ENCRUZILHADAS.....	71
Paulo: o duplo (poesia e política).....	72
Antônio: de mercenário a justiceiro.....	80
Brecht, Eisenstein e o alter ego possível.....	83
Os últimos anos de Glauber.....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	97
VÍDEOS.....	100
SITES.....	100
FILMES.....	100
PROGRAMA DE TV.....	102
PEÇAS.....	102

INTRODUÇÃO

[...] Construir o objeto supõe também que se tenha, perante os fatos, uma postura ativa e sistemática. Para romper com a passividade empirista, que não faz senão ratificar as pré-construções teóricas vazias, mas sim de abordar um caso empírico com a intenção de construir um modelo [...] de ligar os dados pertinentes de tal modo que eles funcionem como um programa de respostas sistemáticas; em resumo, **trata-se de construir um sistema coerente de relações**, que deve ser posto à prova *como tal*. Trata-se de interrogar sistematicamente o caso particular, constituído em “caso particular do possível”, como diz Bachelard, para retirar dele as propriedades gerais ou invariantes que só se denunciam mediante uma interrogação assim conduzida [...] (Bourdieu, 1989, p. 32) (grifos meus).

Estudos sobre a relação “criador” e “criatura” não são novos. Tais problemáticas já foram e são debatidas de diferentes maneiras, mais especificamente no âmbito literário e histórico. No entanto, particularmente no campo das Ciências Sociais, encontramos impasses não apenas metodológicos, mas, principalmente, no que se refere à falta de oportunidade de se tratar tais temas de maneira mais criativa e menos pragmática. Como salienta Jacques Leenhardt (2018), quando o material literário é encarado pela Sociologia, o que encontramos frequentemente é a priorização do caráter externo à obra, o que compreendemos como *conjuntura*, ou seja, o ambiente histórico-social em que uma obra foi produzida. O autor problematiza¹ a dificuldade metodológica da Sociologia quando do uso da literatura como objeto de pesquisa em toda a sua totalidade na medida em que tende a esquecer os *mundos ficcionais* internos das obras. Isso acontece devido à imposição da disciplina sociológica de almejar um contato com a verdade, com o dado “real”, simultaneamente com a ideia disseminada de que a literatura seria algo “falso” e/ou ilusório, distante da pretensa realidade.

No que tange ao cinema e a suas narrativas como objeto de pesquisa, o que ocorre é o mesmo tal como alegado por Leenhardt (2018), diferenciando-se os modos de sua utilização no âmbito das duas disciplinas centrais das Ciências Sociais. Os laços a atrelar a Antropologia ao Cinema podem ser definidos em função do processo de colonização e das primeiras pesquisas etnográficas que começaram a utilizar as imagens como ferramentas do trabalho de campo, documentando, assim, povos e culturas de “outros” continentes (ver Guérios, 2016). Entretanto, a análise das narrativas ficou restrita e pouco desenvolvida ao longo das décadas, como já apontado por Hikiji (1998) e Reyna (2017).

Em relação à Sociologia, Paulo Menezes (2017) realizou um balanço teórico-metodológico do processo de construção de uma “sociologia do cinema” ao

¹ A relação entre abordagens externalistas e internalistas no campo das Ciências Humanas foi amplamente debatida pelo filósofo Georges Canguilhem (1904-1995) e, posteriormente, por Pierre Bourdieu (1930-2002) em diversas obras e conferências.

referenciar cineastas como John Grierson, Joris Ivens² e, principalmente, as contribuições de Pierre Sorlin (1985). Segundo o autor, essa formulação tem momentos e critérios metodológicos diferentes. Em um primeiro momento, o cinema como objeto era entendido a partir de sua importância em relação à reação do público e da crítica a determinados filmes. Assim, era realizado muito mais um “estudo de recepção”. No segundo momento, contrariando essa abordagem, Sorlin priorizou o entendimento de como se daria o processo de criação de determinado filme, a *construção* das imagens, sua *forma* por meio da qual a história vai se apresentando. Dessa maneira, o que estaria em jogo seria a dimensão simbólica do discurso filmico, de “como determinado fenômeno social é valorado, reorganizado e reconstruído para encontrar seu lugar como fenômeno filmico” (Menezes, 2017, p. 25). Além disso, Menezes (2017) deixa exposta a ficcionalidade das produções cinematográficas, pois a importância para análise sociológica reside não na suposta “realidade”, presente ou não, no interior de algum filme, mas na maneira como o mundo social é interpretado e construído dentro do *ambiente diegético*³, como “o mundo é olhado”, reorganizado e reconstruído dentro desse novo mundo inventado, realizando, então, um exame da interpretação do real e não o real em si, já que este, tal como na literatura, não é o aspecto que deve importar.

Leenhardt (2018) defende que as “realidades ficcionais”, os *mundos* presentes no interior dos filmes, possuem um grau de autonomia em relação a uma dada realidade social, fato que se converte em pressuposto teórico imprescindível, baliza para toda a análise, interpretação e decifração de qualquer narrativa. Assim, a junção dos campos de conhecimento alimenta algo constantemente investigado pela antropologia e pelo cinema: em relação à primeira, o estudo e/ou entendimento do “outro” e da *alteridade*, e, quanto ao segundo, a capacidade de se adentrar em outras realidades, entender outras culturas, outras construções subjetivas por meio do processo afetivo inerente à experiência cinematográfica a envolver uma *participação* do espectador com o filme (cf. Metz, 2014), ou seja, do espectador com o “outro” (e/ou “outros”) presente no *ambiente diegético*.

A proposta do projeto concentra-se em observar como dois personagens criados pelo cineasta Glauber Rocha (1939-1981) se entrecruzam e podem exprimir, partindo de alguns eixos de observação e análise, a trajetória individual e social de seu criador. Ou seja: pensar

² Ambos realizam produções que documentam a vida de operários. Simultaneamente, teorizaram a respeito do cinema e seus efeitos. De Grierson, Menezes refere-se a *Drifters* (1929), já Ivens, a *Misère au Borinage* (1934).

³ O ambiente diegético refere-se ao espaço e aos elementos dentro do mundo narrativo de um filme, série ou obra de ficção, que existem dentro da “realidade” da história. Ou seja, é tudo o que está presente no universo da narrativa e pode ser percebido pelos personagens. Isso inclui o cenário, os objetos, a música ou sons que fazem parte da história, os diálogos entre os personagens e outros elementos que acontecem dentro da “diegesis” (o mundo da história) (Metz, 2014).

como esses dois personagens são capazes de representar *alter egos* de Rocha e de que maneira as diferentes narrativas em que se encontram comunicam-se e são passíveis de constatar, como sublinhado, a trajetória do autor, suas *posições* e *disposições*⁴ no mundo social. Tal abordagem também deve propiciar um debate acerca das obras em que os personagens em questão aparecem, sua posição no campo social, cinematográfico e artístico brasileiro e o contexto histórico-social em que estão situadas.

Os personagens escolhidos emergem em momentos diferentes da trajetória de Glauber Rocha. Antônio das Mortes surge, pela primeira vez, em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e, posteriormente, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Já Paulo Martins aparece em *Terra em transe* (1967). Ambos, em suas diferentes narrativas e circunstâncias, podem, em certa medida, iluminar aspectos importantes da conjuntura política do país, a subjetividade de seu autor e, principalmente, características do campo cinematográfico brasileiro da época em questão.

Ao fazer uma interpretação crítica do cinema brasileiro entre os anos 1958 e 1966, Jean-Claude Bernardet (1978) abre sua discussão teórica ao apresentar o personagem Antônio das Mortes. De acordo com o crítico, Antônio das Mortes representa um expoente da classe média no cinema brasileiro e sua aparição fez com que, posteriormente, os cenários das narrativas transitassem de um ambiente majoritariamente rural para o urbano, transformando o enredo das narrativas e as características dos respectivos protagonistas. Evidentemente essas modificações nos ambientes diegéticos foram fruto de um processo que se deu simultaneamente às transformações sociais do período. Com a ditadura civil-militar, o Ato Institucional número 5 e, conseqüentemente, a morte do projeto artístico e político emancipatório pregado pelo Cinema Novo, o cinema nacional viu-se refém de um “desfile de amarguras” (Xavier, 2001, p. 63), envolto em uma dupla crise: do projeto de sociedade e do projeto de cinema (cf. Xavier, 2012).

Para Lúcia Nagib (2006), o cinema de Glauber Rocha, ao mesmo tempo que inaugurou uma utopia cinematográfica a partir de sua *estética da fome* (cf. Rocha, 1965), também abriu margem para um cinema desiludido com a situação social a expressar, desde então, pessimismo nas telas e o fecho para o sonho de revolução social e política a partir do cinema. Os seus filmes, portanto, encontram-se pautados nessa dialética: por vezes utópicos e, por outras, desencantados. Tal fato poderá ser visto nas obras em que Antônio das Mortes e Paulo Martins aparecem e que serão analisadas.

⁴ Cf. Bourdieu (1996).

Deus e o diabo na terra do sol (1964) inaugura a utopia, e Antônio das Mortes, nesse momento, é o personagem que vai contra esse ideal, a despeito de suas contradições que o levam a questionar constantemente seu lugar e papel no mundo social. Já em *Terra em transe* (1967), Paulo Martins luta por um ideal que desde o início já está fadado ao fracasso, fato que se exterioriza por meio de seu fluxo de consciência, nítido pelo recurso da *voz over*⁵, em que seus pensamentos são expostos e guiam toda a narrativa de forma não linear, explicitando, assim, sua confusão e ambiguidade política.

Em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), Antônio das Mortes reaparece, mas desta vez como protagonista, personagem em transição e portador de um pensamento e de uma ideologia, rompendo com suas amarras então existentes em *Deus e o diabo* que o vinculavam aos setores dominantes a caçar e assassinar aqueles que se rebelavam contra a ordem vigente. Portanto, em *O dragão da maldade*, é possível assistir ao processo da transformação de si e de seu mundo. Os dois personagens comunicam-se com o tempo histórico-social em que foram criados e, simultaneamente, com o momento artístico de Glauber. Tal correspondência entre “criador” e “criatura” viabiliza uma análise para uma compreensão quanto ao aspecto social das obras em seus aspectos internos e externos. Assim, articulações entre a história, o imaginário, a estrutura social, o sonho e o desencantamento político viabilizam-se a partir de uma tríade de fatores: da conjuntura, das obras e do processo criativo do diretor.

Portanto, desde o início deste projeto, foi necessário recorrer aos conceitos e abordagens de Pierre Bourdieu (1996), tanto em relação ao seu método de análise do campo artístico, suas *posições* e *disposições* no campo de poder de uma dada sociedade, quanto suas concepções acerca do *habitus*, a influência deste em ações, gostos e percepções individuais na medida em que é um aspecto que concentra simultaneamente o individual e o social, “as estruturas mentais através das quais eles (os agentes) apreendem o mundo social” (Bourdieu, 2004, p. 158).

A posição singular de Glauber Rocha na conjuntura política e artística revela-se como crucial para o entendimento de suas próprias transformações no decorrer da sua trajetória. Desde *Estética da fome* e *Cinema Tricontinental* à *Eztetyka do sonho*, no decurso de seu trajeto artístico e político, como afirma Irma Viana (2014), ele deve ser caracterizado como um *cinasta do devir*. Portanto, ao analisar esses personagens, seus diferentes momentos históricos e os enredos em que os personagens acima citados estão situados, foi possível

⁵ Cf. Xavier (2012).

acompanhar o nascimento da estética da fome pregada no início do movimento cinemanovista (*Deus e o diabo*), seu apogeu (*Terra em transe*) e os caminhos traçados para o seu desfecho (*O dragão da maldade*), compreendendo como tais transformações se efetivaram simultaneamente nas telas (mediante às novas formas estéticas implementadas), na conjuntura política e nos manifestos de Glauber na medida em que as mudanças das narrativas e de seus respectivos personagens são frutos dos reposicionamentos artísticos e políticos vividos pelo cineasta.

O ponto delicado na abordagem, no entanto, diz respeito àquilo acima ressaltado: os aspectos metodológicos e analíticos relativos ao objeto em questão. Uma constante vigilância em prol de um equilíbrio entre as abordagens externalista e internalista fez-se necessária. Aspecto que se torna mais complexo quando, como almejado, pretendeu-se relacionar autor/obra e autor/personagem, já que estes pertencem a mundos distintos, mesmo que um seja “criador” e o outro “criatura”. Tal dicotomia, em determinados momentos, não se explicita, embora em outros ganhe delineamentos mais claros. Em outros termos, a obra de arte possui uma autonomia em relação a seu “criador”, logo, relacionar diretamente um e outro, sem perceber as nuances e o grau de independência de suas narrativas e personagens, era um risco por dar margem a equívocos e a um empobrecimento na análise em questão.

Além disso, anteriormente, ao examinar duas narrativas de Rocha (*Barravento e Deus e o Diabo*) na efervescência da estética da fome enquanto ideologia, Ismail Xavier (2019) já chamara atenção para a fragilidade presente no argumento de Bernardet (1978), quando este definiu Antônio das Mortes como expoente das classes médias. Tal fato foi levado em consideração ao se investigar em que proporção a ambiguidade que o personagem carrega é ou não fundamentada em uma possível estrutura de classe, ou se reside e se desenha por outros fatores.

A abordagem de Pierre Bourdieu (1996) é útil até determinado limite teórico-metodológico, já que os mundos internos das narrativas delimitadas não exprimem *ipsis litteris* a conjuntura em que foram produzidas. Eles a transcendem. Transcendem o tempo histórico, a política vigente, o mundo “real”. Há internamente uma reformulação, o desejo de mudança, novas concepções e construções dos espaços sociais. Assim, foi inevitável e imprescindível relacionar autores e contrapor suas abordagens teóricas, mas, simultaneamente, fazer com que trabalhassem juntos, a partir das diferentes lacunas que vierem a se manifestar.

A presente dissertação nasceu de dois questionamentos: 1) os personagens Antônio das Mortes e Paulo Martins podem representar *alter egos* de Glauber Rocha? e 2) em que medida eles, a partir das narrativas cinematográficas em que se apresentam, configuram a criação da “estética da fome”, sua consagração e seu fim?

Justificativa

A relevância do projeto consiste em abordar a obra de Glauber Rocha de uma nova perspectiva, pensando-o a partir de duas de suas criações – Antônio das Mortes e Paulo Martins –, bem como suas respectivas narrativas cinematográficas. Ambos os personagens possuem uma característica semelhante ao cineasta: uma posição de classe na sociedade brasileira tal como configurada na década de 1960, ambos alojados em um lugar social equivalente à classe média. Portanto, um *locus* social propenso à contradição na medida em que expressa as ambiguidades próprias de uma camada social pressionada de cima e de baixo da estrutura social. *Locus* da incerteza e da ambiguidade, no qual as atitudes políticas mais radicais esbarravam naquilo que não lhes pertencia integralmente, um vínculo direto com o povo e de seus *habitus*, problemáticas e demandas político-sociais e, conseqüentemente, a impossibilidade de se converterem em agentes revolucionários. Portanto, pensá-los é também pensar nos ideais da época, suas transformações e impasses conectados à figura de Glauber Rocha.

A ideia da pesquisa, simultaneamente, é a de contribuir para o campo das ciências humanas e sociais ao buscar entender, o movimento Cinema Novo dos anos 1960, as mudanças histórico-sociais então em processo, o pensamento social brasileiro daquele período e o próprio Glauber Rocha enquanto cineasta, ao explorar como o artista revolucionou a cinematografia nacional a partir de uma dada concepção estética. Assim, tanto aspectos da sociologia da cultura e do cinema, quanto histórico-sociais, políticos e individuais foram abordados.

O processo de desenvolvimento do projeto se deu a partir da conjunção de leituras a respeito do cinema brasileiro, além de suas possibilidades e impasses específicos no interior do campo cinematográfico nacional, conforme as avaliações de um conjunto de críticos, tais como: Bernardet (1978), Nagib (2006), Ridenti (2014), Viana (2014), Xavier (2001, 2012, 2019). Uma interpretação a respeito dos manifestos de Glauber Rocha (1965 e 1971) foi associada aos experimentos filmicos do cineasta. Considerar o papel exercido por Glauber

Rocha no âmbito do cinema brasileiro desde os anos 1960, quando da eclosão do movimento Cinema Novo, é abordar um momento histórico-social importante para o cinema nacional.

Além de entender certas limitações, como o próprio caráter autoral do Cinema Novo, visto que a linguagem experimental estampada nos filmes tendeu a restringir o público, frustrando a suposta missão emancipatória encarnada pelo movimento. Tais problemáticas, por sua vez, constituíram-se em fundamentos da pesquisa na medida em que foram e são imprescindíveis para uma compreensão do papel de Glauber Rocha, não só para um delineamento do campo cinematográfico nacional, mas também para a identificação das oscilações na sua trajetória estampada em seus filmes e em personagens como Antônio das Mortes e Paulo Martins. Ademais, para um exame das particularidades na trajetória de Glauber Rocha ao longo das décadas, suas cartas⁶ foram fontes essenciais, sem as quais não teria sido possível realizar tal empreitada.

Objetivo Geral: Esta dissertação tem como objetivo traçar um panorama entre Antônio das Mortes, Paulo Martins e Glauber Rocha. A partir de uma tríade de observação: da conjuntura em que estes se apresentam, das obras nas quais aparecem os respectivos personagens (seus universos diegéticos) e dos aspectos individuais e intelectuais da trajetória do autor.

Objetivos específicos:

1. Compreender o *habitus* de Glauber Rocha e de seus dois personagens, entendendo de que forma estes se assemelham a partir de sua ambiguidade no mundo social (Brasil dos anos 1960);
2. Analisar os personagens nas obras cinematográficas em que aparecem: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), interpretando os seus ambientes diegéticos;
3. Examinar o campo cinematográfico brasileiro dos anos 1960, apoiando-se nas obras em questão, portanto, indo de 1964 a 1969, com enfoque no Cinema Novo e no manifesto da *Estética da fome*, de Glauber Rocha.

Metodologia

Glauber Rocha foi pensado a partir de suas criações, observando-se de que forma sua trajetória, dilemas, e escolhas estéticas e políticas podem dialogar com as de seus dois

⁶ Cf. Rocha (1997).

personagens, além de compreender, como indica Bourdieu (1996), o seu lugar como autor dentro da dinâmica do campo cinematográfico e artístico da época e como este influenciou nas suas composições. Assim, foram analisados tanto os aspectos internos das obras delimitadas, quanto seus aspectos externos. Consequentemente, o lado subjetivo do autor, sua trajetória social e a conjuntura em que estava inserido.

Para o desenvolvimento do projeto enquanto ideia, as bases metodológicas iniciais foram, até um certo limite, as contribuições de Pierre Bourdieu (1996) quando da sua análise do romance *A educação sentimental*, de Flaubert, isto é, a relação da obra em seus aspectos internos com a configuração do campo literário francês ainda em sua formação. O processo criativo do autor em interação com o campo literário: “[...] com a condição de reaprender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo literário [...]” (Bourdieu, 1996, p. 108). Uma reflexão acerca das escolhas artísticas e estéticas por parte do autor a espelhar escolhas pautadas pelas diferenças e distanciamentos em relação a outros autores dentro do mesmo espaço social, reconhecendo, assim, as diferenças como base para a união e a separação de um dado agente situado em um campo social específico. O mundo social estrutura-se na diferença. Logo, apenas a partir da investigação e do entendimento alicerçado no princípio da escolha dos agentes torna-se possível compreender o lado subjetivo do autor e sua obra.

Como sinalizado por Jacques Leenhardt (2018) e Maurício Martins (2004), por mais que Bourdieu (1996) tenha cuidados excepcionais em relação ao seu objeto de estudo, sua potencial fragilidade reside tanto em reafirmar a existência de uma oposição entre sociologia (*rigor sociológico*) e literatura (*prazer literário*), reforçando uma dicotomia entre “real” e “falso/ilusório”⁷, quanto ao não reconhecimento da autonomia da obra em relação ao tempo-histórico e espaço social em que foi produzida, ofuscando uma possível *ultrapassagem* da obra em relação ao seu contexto. De acordo com Martins (2004, p. 73), nesse ponto, as contribuições de Bourdieu ganham ainda mais quando aproximadas de outras importantes concepções, como as de Walter Benjamin (2000), pois Benjamin encara a obra de arte não como extensão de sua conjuntura, mas como possuidora de signos que podem marcar novos tempos, além de prezar, a partir do que intitula como *leitura a contrapelo*, por uma abordagem que privilegie aqueles que foram (e são) oprimidos pela História, vozes silenciadas. Por esse motivo, sua abordagem esteve em constante diálogo tanto com as

⁷ Cf. Leenhardt (2018).

concepções de Benjamin (2017), quanto com os teóricos das áreas de comunicação social, literatura e linguagem.

Os procedimentos teórico-metodológicos adotados por Menezes (2013), Nagib (2006), Xavier (2012, 2019), ao realizarem análises e interpretações de obras cinematográficas, serviram como alicerce, uma vez que tais autores investigam os elementos que os universos diegéticos e suas narrativas transmitem ao espectador por meio de dados mais óbvios à interpretação, bem como aqueles ocultos à primeira vista. Tornou-se, portanto, necessária uma imersão nas narrativas selecionadas para assim, interpretá-las, observando aspectos significativos, tais como as características dos personagens nas obras em que estão inseridos Antônio das Mortes e Paulo Martins, quais sejam, *Deus e o diabo na terra do céu* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), e a interação de ambos com o mundo social, suas diferentes trajetórias, as relações com os demais personagens, a linguagem cinematográfica adotada, seus elementos estéticos, entre outros aspectos internos às obras.

Nesse sentido, Glauber Rocha foi pensado a partir de suas criações, observando de que forma sua trajetória, *habitus* e escolhas estéticas e políticas puderam dialogar com as de seus dois personagens, além de compreender, como salienta Bourdieu (1996), o seu lugar como autor dentro da dinâmica do campo cinematográfico e artístico da época.

Assim, foram analisados tanto os aspectos internos das obras delimitadas (a configuração de seus mundos), quanto os seus aspectos externos, o lado subjetivo do autor, sua trajetória social e a conjuntura em que estava inserido. Deste modo, foi observada, por intermédio dos filmes delimitados, a *experiência concreta do real*, definida por Bourdieu (1996, p. 125) como algo transpassado pelas palavras (no caso do cinema, também pelas imagens em movimento), por um processo de *magia evocatória* do autor no ato de escrever (criar), quando, por meio de formas ocultas, ele expõe as estruturas profundas e inacessíveis que cotidianamente não são claramente identificáveis pelos agentes sociais. Em outros termos, apenas pela análise das palavras que constituem a forma sensível do texto e são um reflexo da experiência concreta do real foi possível perceber as ordens materiais e imateriais de uma sociedade dentro e fora de uma produção artística para, assim, captar, como afirma Bourdieu, “a ordem do sentido e a ordem do visível”, as quais normalmente não são vistas por uma análise sociológica mecanicista e preocupada unicamente com os aspectos da ordem do visível, material.

Além disso, outras referências contribuíram significativamente para o desenvolvimento das ideias centrais desta dissertação. Entre elas, destacam-se as noções de genealogia de Colombo, de Todorov (1999), e mobilidade de foco, de Lafont (2021), que ampliaram a fluidez da proposta ao explorar diferentes possibilidades de perspectiva na abordagem do objeto de estudo.

Este trabalho está estruturado em três capítulos:

- 1) ***Glauber Rocha e o Cinema Novo***: Este capítulo discute os princípios fundamentais do movimento cinematográfico dos anos 1960, abordando suas influências, propostas e também as limitações que o caracterizaram.
- 2) ***A busca do Outro e o encontro de si***: Aqui, é realizado um mergulho nos três universos ficcionais selecionados, analisando a construção das relações entre Antônio das Mortes, Paulo Martins e os personagens considerados como “outros”. O capítulo também discute, de forma breve, a ideia de “povo” que permeia a conjuntura histórica, o movimento cinematográfico em questão e as concepções do próprio cineasta.
- 3) ***Encruzilhadas***: Este capítulo debate a ideia central do trabalho, partindo dos dilemas específicos dos dois personagens principais e do autor. Para essa análise, foram essenciais as reflexões de Glauber Rocha, associadas a um diálogo com os pensamentos de Brecht e Eisenstein.

O principal a ser levantado dizia respeito aos debates possíveis das relações presentes no interior dos objetivos: a questão do cineasta, situado em uma conjuntura, produtor de personagens e mundos com graus de autonomia, que podiam, em certos aspectos, ultrapassar as problemáticas dessa conjuntura.

Ao se pensar na possibilidade de Antônio das Mortes e Paulo Martins serem ou não *alter egos* de Glauber Rocha, logo surgiram impasses, como os pontuados anteriormente. Entre eles, destacou-se a dificuldade de definir de maneira conclusiva e/ou definitiva se um personagem poderia ou não representar um “outro eu” de seu criador. Dessa forma, a pergunta vinculada à hipótese central buscou menos uma resposta definitiva e mais a abertura de novos caminhos e perspectivas de compreensão, tanto dentro da temática levantada quanto, de maneira ampla, no que diz respeito a uma abordagem de pesquisa mais livre de ideias “fechadas”, como projetos que já nascem com um fim pré-estabelecido.

Portanto, a pesquisa apresentada é resultado de redescobertas e experimentações realizadas ao longo dos últimos dois anos. Trata-se de um exercício voltado para a exploração de novas possibilidades, com um olhar menos restrito a dogmatismos. É um esforço que busca

aproximar-se da interdisciplinaridade, adotando um uso mais criativo, sem abrir mão do rigor e do compromisso com as ciências humanas e sociais.⁸

⁸ Nesta dissertação, o **negrito** foi utilizado para destacar trechos relevantes em citações, enquanto o *itálico* foi empregado, nas citações, para indicar grifos dos próprios autores ou falas dos personagens nas narrativas. No corpo do texto, o *itálico* também foi utilizado para enfatizar conceitos ou noções teóricas, bem como para títulos de livros, filmes, artigos e palavras em língua estrangeira.

CAPÍTULO 1

GLAUBER E O CINEMA NOVO

O movimento: princípios ordenadores

[...] Trabalhamos primitivamente, sem recursos, usando câmeras velhas e passando até mesmo fome. Somente o amor ao cinema nos leva até o fim. É uma verdadeira epopeia! (Rocha, (1997) [1961], p. 139)⁹.

[...] A gente faz grandes filmes porque nós somos cinema, **nosso ser é o cinema** e temos talento [...] (Rocha, (1997) [1963], p. 194, grifos meus)¹⁰.

Para pensar Glauber Rocha e seus filmes, torna-se primordial entender o movimento conhecido como “Cinema Novo”, seus múltiplos agentes em suas diversas funções, tanto a relação entre eles, quanto a relação destes com suas produções e com o projeto idealizado por esse conjunto. Existe uma série de categorias presentes na forma não necessariamente material, mas principalmente, simbólica, que tal movimento esboçou no imaginário social durante os anos de sua ascensão. Dentre estes, pode-se registrar um repertório variado compreendido por diretores, produtores, roteiristas, cinegrafistas, atores, diretores de arte, fotógrafos, músicos, críticos de cinema e jornalistas. Como pontuado, trata-se de uma ampla gama de profissionais que embarcaram nessa empreitada artística e social, oscilando entre movimento estético inovador e escola informal de cinema.

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico de vanguarda, que surgiu entre os anos 1956-1963, podendo ser entendido como um movimento de caráter orgânico, na medida em que foi acontecendo espontaneamente em alguns cantos do país, especialmente, Bahia, posteriormente, Rio de Janeiro e São Paulo¹¹. A partir de alguns diretores, tais como Nelson Pereira dos Santos (1928-2018)¹²; Glauber Rocha (1939-1981); Leon Hirszman

⁹ Glauber escreve a Alfredo Guevara, empolgado com os rumos que o movimento Cinema Novo estava trilhando, mesmo com a precariedade de material.

¹⁰ Em carta a Paulo César Saraceni.

¹¹ Além disso, na década de 1960, Glauber dirigiu dois documentários: *Amazonas, Amazonas* (1965) e *Maranhão 66* (1966), que romperam com os limites espaciais previamente estabelecidos, ampliando ainda mais as perspectivas do movimento cinematográfico em questão.

¹² Diretor de *Rio, 40 graus* (1955), pontapé e aspiração nacional dos demais diretores do movimento Cinema Novo. Nascido na cidade de São Paulo. Sua carreira conta com outros longas, como *Rio, zona norte* (1957) e *Vidas Secas* (1963).

(1927-1987)¹³; Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988)¹⁴; Gustavo Dahl (1938-2011)¹⁵; Paulo César Saraceni (1933-2012)¹⁶; Ruy Guerra (1931-)¹⁷; Carlos Diegues (1940-2025)¹⁸. A organicidade do movimento derivou de uma preocupação comum, uma pauta coletiva, a qual foi sendo construída e lapidada.

Imagem 1. Cineastas do Cinema Novo



No Bar Zeppelin, em Ipanema. (da esquerda para a direita): Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Foto: David Drew Zingg, 1967

É nítida, nos anos 1960, a proximidade entre estes agentes, a partir do desenvolvimento de curtas e longas-metragens, roteiros, projetos em sua forma geral, um grande vínculo foi sendo construído, em que este não versava, singularmente, acerca do

¹³ Nascido em Lins Vasconcelos, Rio de Janeiro. Um dos diretores de *Cinco vezes favela* (1962). Diretor dos filmes: *Maioria absoluta* (1964); *A falecida* (1965); *São Bernardo* (1972) e *Eles não usam black-tie* (1981). Um dos fundadores do CPC (Centro Popular de Cultura). Além de membro militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB).

¹⁴ Nascido na cidade do Rio de Janeiro. Um dos diretores de *Cinco vezes favela* (1962). Diretor dos longas-metragens: *O padre e a moça* (1966) e *Macunaíma* (1969); além dos documentários: *Garrincha, alegria do povo* (1962) e *Cinema novo* (1967).

¹⁵ Nascido em Trancoso, Buenos Aires. Filho de pai argentino e mãe gaúcha, posteriormente naturalizado brasileiro. Diretor dos filmes: *A grande cidade* (1963) e *O bravo guerreiro* (1968).

¹⁶ Nascido na cidade do Rio de Janeiro. Diretor de *Arraial do Cabo* (1960); *Porto das caixas* (1962) e *O desafio* (1965).

¹⁷ Nascido em Maputo, Moçambique, naturalizado brasileiro desde 1958. Diretor de *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1964).

¹⁸ Nascido em Maceió, Alagoas. Graduado em Direito pela PUC Rio. Também é um dos diretores de *Cinco vezes favela* (1962), além disso, durante o movimento Cinema Novo, dirigiu os longas: *Ganga Zumba* (1963) e *A grande cidade* (1966). Cacá Diegues faleceu em fevereiro de 2025, na reta final da elaboração da dissertação.

cinema nacional, suas técnicas e possíveis escolhas estéticas, mas, especialmente, defendia um projeto de transformação nacional, tendo o cinema como *ponte* principal. Em 1961, Glauber escreve a Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade:

[...] **Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca.** O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil, nosso cinema deve ser, inicialmente, um problema mais *ÉTICO DO QUE ESTÉTICO*. Compreendo, aos poucos, que nossa missão de puristas e formalistas deve ser esquecida. Agora os sociólogos daqui colocam muito bem o problema da consciência crítica nacional, equacionando o país em termos verdadeiramente científicos. O cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga, como o ficcionista e o teatrólogo. A poesia acabou e resta isto para fazermos a revolução. [...] (Rocha, (1997) [1961], p. 158) (grifos do autor e meus).

Neste trecho, Rocha sinaliza dois pontos importantes na nova dinâmica que emergia: 1) qual seria o propósito do cinema construído por estes agentes; e 2) o papel e, acima disso, a *responsabilidade social* do cineasta. Logo, o que aos poucos iria se transformando no “Cinema Novo”, estaria fundamentado nestes propósitos. Ele diz: “tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca”, como assevera Walter Benjamin (2013 [1934]), Brecht provoca, choca a estrutura do teatro, que antes estava dada, predisposta, convida o público a pensar, sendo, portanto, um autor que *produz e transforma*. A ambição do *Novo Cinema* que se construía não era pouca, ela partia desse pressuposto brechtiano: convidar à reflexão, mas não apenas, pretendia conjuntamente convocar à ação.

Brecht durante o século XX, define o seu teatro como “épico”, indo de encontro com a concepção teatral burguesa vigente (mercadológica), a qual, em sua perspectiva, prezava pela ilusão acerca das relações sociais e, conseqüentemente, um apagamento da luta de classes. Em oposição a isto, o dramaturgo implementa uma nova prática, especialmente, na formação do ator enquanto agente central dessa arte, posto que este é uma espécie de intermediário entre peça e espectador. Melhor dizendo, ele reconhece a profissão do ator como pertencente à divisão do trabalho, por isso, valiosa para a luta de classes¹⁹. À vista disso, o ator passaria a carregar, simultaneamente, reflexividade sobre seu papel (figurativo e social), e uma contradição constante em relação a si próprio, à peça e, conseqüentemente, ao autor. Ele diz:

¹⁹ Brauer e Mantovani (2022, p. 23) sintetizam essa relação: “[...] No teatro épico, o ator passa a trabalhar em função da emancipação da classe trabalhadora, portanto, em prol dos seus próprios interesses enquanto membro dela. O cerne de seu trabalho deixa de ser a identificação completa com uma personagem para arrebatá-la do público. Ele não se limita mais a fundir-se em uma personagem para provocar a adesão do público ao seu ponto de vista. A imitação do papel deixa de ser o objetivo último do autor e passa a ser realizado para dar conta de uma fábula que, por sua vez, foi escolhida em função das necessidades postas pela luta de classe e um determinado contexto histórico, que foi solucionada para colocar em debate questões de interesses de trabalhadoras e trabalhadores em função de um determinado momento da luta. [...]”.

[...] Ao se colocar desse modo, em contradição relevante ao mundo do autor, o ator ganha a possibilidade de mostrar os limites do mundo do autor, sua índole, e que podemos contradizê-lo. Ele os mostra entregando-os aos interesses do observador. Frente ao mundo do escritor, sua **atitude gestual** é de **espanto**, e é essa atitude gestual que ele também tem de transmitir ao espectador.

[...] É permitido ao ator adotar a **postura de espanto** não só diante da engrenagem da peça, mas também diante de sua figura, que tem de interpretar, e até mesmo diante das palavras que recebeu para dizer. Com **espanto** ele mostra o que lhe foi confiado, **ele fala contradizendo a si mesmo** por assim dizer. [...] (Brecht, 2022 [1939], p. 40, grifos meus).

Portanto, tem-se aqui três elementos centrais na conceptualização de Brecht: o *ator*, a *atitude gestual*²⁰ e o *espanto*, o qual é um processo vinculado ao *estranhamento*. Os tradutores de Brecht, Laura Brauer e Pedro Mantovani (2022) aduzem que:

[...] para realizar um novo tipo de arte que procura não só representar a realidade, mas ser parte de um processo que visa transformá-la, é preciso trazer à cena os assuntos vinculados à luta de classes, temas que são questão de vida ou morte para os trabalhadores. E, para tanto, é essencial o desenvolvimento de formas inéditas que permitam a configuração dos novos temas da perspectiva dos trabalhadores interessados na sua superação revolucionária do teratológico estado de coisas presente. Formas que possam estabelecer uma nova relação entre palco e plateia, que supera, em sentido forte, o ritual e a empatia, e transformam o teatro em um espaço no qual os assuntos tornam-se objeto de discussão graças a um trânsito entre cena e público fundado no que Brecht definiu como estranhamento (*Verfremdung*). Que não apassiva o espectador, convertendo-o em consumidor, **mas estimula a sua capacidade de demolir ilusões e enxergar acontecimentos sociais como processos históricos. Estimula, portanto, a capacidade do espectador de ver a realidade social a partir do ponto de vista o mais avançado possível, o dos trabalhadores enquanto classe** (Brauer; Mantovani, 2022, p. 24, grifos meus).

Assim sendo, “tocar o povo” no sentido brechtiano traz consigo esta mescla de conceitualizações e práticas entre *peça-ator-espectador*, vinculada principalmente a um “fazer histórico”, em que há o reconhecimento de distintas posições de classe. Em 1940²¹, Brecht redigiu um diálogo entre “o ator” e “o espectador” intitulado *A mudança*. Nele, discorre sobre como e por que o espectador também é um *historiador*²², além da necessidade de *representar historicamente* peças contemporâneas, simultaneamente em que é preciso mostrar modificações nas tradições e costumes sociais e suas novas roupagens, torna-se primordial para o dramaturgo colocar em evidência as histórias particulares dos indivíduos, pois tudo aquilo que carrega uma importância histórica deve ser mostrado. Sobre a representação e o retrato do ser humano, ele diz:

[...] É uma honra para ele se todas as transformações que ocorrem nele ou através dele são evidenciadas. Desse modo, ele é levado tão a sério quanto os Napoleões de

²⁰ Denominada por ele como *Gestus* (Brecht, 2022, p. 57).

²¹ Os seus tradutores citam que o texto foi provavelmente escrito em 1940, em sintonia com a primeira fase de trabalho de sua peça *A compra do latão* (1939-1941).

²² Sendo este alguém interessado pelo “modo como as coisas mudam” (Brecht, 2022, p. 66).

épocas passadas. Se vemos a cena “trabalhador fulano é condenado a morrer de fome pelo seu patrão”, isso não deveria ser menos importante do que a cena “Napoleão foi derrotado em Waterloo”. Os gestos das pessoas reunidas nessa cena devem ser igualmente memoráveis, a escolha do fundo igualmente caprichada. (Brecht, 2022 [1940], p. 68).

Esse aspecto é profundamente valorizado nas obras de Glauber Rocha e de outros cineastas do Cinema Novo. Desde os primeiros filmes de Glauber até seus últimos longas-metragens, a participação de pessoas reais como parte das cenas torna-se um dos elementos de composição mais relevantes em sua filmografia. Leandro (2003) define esse fenômeno como um processo de ocupação, no qual indivíduos antes marginalizados encontram espaço e voz no cinema, ela diz:

[...] Pobres, curiosos, sem teto, sem terra, andarilhos, desempregados e desocupados, que perambulam pelas grandes cidades e pelo campo, atravessam cada um desses filmes, neles produzindo um movimento que leva, pouco a pouco, à ruptura de fronteiras entre real e ficção (Leandro, p. 8, 2003).

[...] Exatamente como num teatro brechtiano, sem limites entre a cena e o público, homens, mulheres, crianças, jovens e velhos, cercam os atores e ocupam um lugar no filme. A câmera, em vez de filmar a ficção, filma o encontro dos atores com os congoleses²³ (Leandro, p. 26, 2003).

Aliados à prática teatral brechtiana, os cineastas e intelectuais da geração de 1960 dispõem de uma preocupação genuína em se tratando dos rumos do cinema nacional, além de um entendimento do potencial que ele carregava. Estes agentes pautavam-se também em experiências de outros países, tais como a Nouvelle Vague francesa; o Cinema de Vanguarda Soviético, em especial a figura de Sergei Eisenstein, diretor de *A greve* (1925) e *O Encouraçado Potemkin* (1925), e o Neorrealismo italiano. Além da inspiração na literatura nacional de 1930, singularmente, nas obras de Graciliano Ramos²⁴.

Em relação à Nouvelle Vague francesa, com a concepção de “cinema de autor”, os cineastas, críticos e toda a categoria envolta defendiam que o cinema poderia chegar e ir além do patamar da linguagem escrita, do romance, podendo até mesmo exprimir o sentido que a escrita transmitia, porém, acima de tudo, fazendo uso do grande produto da sétima arte: as imagens em movimento, surgindo assim uma nova e eficaz linguagem.

O “autor”, nesse caso, como o termo traz, é quem carrega a autoria do filme. Considerando que a cadeia de trabalho (ou divisão de trabalho) no cinema demanda um maior

²³ Aqui, ela discorre especificamente sobre o *Leão de sete cabeças*, filmado na África. Mas tal fenômeno também ocorre em outros de seus filmes, como *Deus e o diabo*, *Câncer*, *Claro* e *Idade da Terra*.

²⁴ Em carta a Paulo César Saraceni, Rocha proclama: Graciliano é para nós como Giovanni Verga foi para Visconti e os neorrealistas, entende? É a única fonte de realismo crítico. Angústia é a única grande tragédia de nossa tradição literária desde o século XVI [...] Graciliano é um folhetim brasileiro com o peso de Dostoiévski. [...] (Rocha, 1997 [1963], p. 191).

grupo de pessoas, além de mais etapas para sua finalização, essa relação acarreta uma complexidade maior do que o processo de escrita de um romance; por esse motivo, “carregar a autoria” de um filme estaria vinculado a toda a concepção deste: pré-produção, roteiro, direção e produção, fato que implicaria diretamente na construção estilística do filme, estilo este vinculado ao autor. Desse modo, o autor seria aquele que “assinaria” o filme, encarregado de exercitar esta nova linguagem a partir de seu estilo²⁵. Sobre essa concepção, Glauber escreve, em 1963:

[...] o cinema em qualquer momento da sua história universal só é maior na medida dos seus autores. Neste campo, no conflito de um revolucionário comunista como Eisenstein ou de um poeta surrealista como Jean Vigo entram todas as contradições econômicas e políticas do processo social. Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária: nos tempos de hoje, nem é mesmo necessário adjetivar um autor como *revolucionário*, porque a condição de um autor é substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário no cinema é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial, é situá-lo como artesão, é *não-autor* [...] (Rocha, 2003 [1963], p. 36, grifos do autor).

A importância de Sergei Eisenstein reside na influência que a montagem exerce sobre o filme como um todo, impactando tanto o produto final quanto a experiência do espectador. O cinema, nesse contexto, ganha um caráter manipulativo e uma potência expressiva singular. André Bazin (2018 [1985], p. 102-103) define a montagem de Eisenstein como “[...] o reforço do sentido de uma imagem pela aproximação com outra imagem que não pertence necessariamente ao mesmo acontecimento [...]”. Nesse tipo de montagem, o mais relevante não é o que está explicitamente em evidência, mas sim o significado e a interpretação das imagens, que são projetados ao espectador pela forma como os elementos são organizados, mais do que pelo conteúdo objetivo de cada quadro. Assim, há uma clara valorização do uso de metáforas como recurso narrativo e estético.

Por fim, o Neorealismo italiano²⁶ foi um cinema que caracterizou a Itália pós-Segunda Guerra, devastada pelas consequências do fascismo; assim, sem dinheiro e com produções de baixo orçamento, priorizou um retrato da realidade e de suas mazelas, sendo a classe operária sua protagonista, aquela que mais sofria com a conjuntura vigente. Este elemento faz-se, igualmente, na estrutura narrativa do cinema proposto e desenvolvido pelos cineastas do Cinema Novo.

²⁵ Cf. Bernardet & Reis (2018).

²⁶ Cito aqui alguns nomes que marcaram, como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti.

O Cinema Novo traz em seus filmes referências a estes movimentos cinematográficos, no entanto, não se reduz a uma mera cópia disso ou daquilo; são filmes que carregam uma originalidade, que foram o pontapé para um *tipo* de cinema no Brasil, um cinema revolucionário, um *cinema-verdade*, como Glauber Rocha intitulou²⁷. Este cineasta, por sua vez, preocupou-se em desenvolver uma contranarrativa hegemônica, a qual se consagraria através da relação filme-espectador. Posteriormente, ele defende em seu manifesto *Estética da fome* (1965) que o público, ao assistir aos filmes produzidos, seria impactado de tal maneira pela *violência* exposta ali que *precisariam* aceitá-la (não de forma passiva), mas refletindo sobre condição de vida que estavam situados: de miserabilidade, tipicamente latino-americana, colonizada, política e culturalmente, para então, agir e transformar o *Terceiro Mundo*. Sobre isso, Ismail Xavier, no prefácio de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, diz o seguinte:

[...] um novo princípio, o de um cinema verdade, o de que o cinema verdade não é um tipo de cinema passivo de se resolver numa questão técnica do documentário; é todo o cinema de autor que é cinema verdade. O cinema novo encarna tal axioma, não só porque tem a coragem de se postar no centro das relações sociais e encarar os fatos decisivos. Mas também porque entende que o cinema é um autoconhecimento, uma exploração das possibilidades de “estar no mundo”, **que não comporta definição prévia e requer a renovação constante dos seus riscos diante de uma realidade imprevista.**

A questão da verdade no cinema está longe de se resumir à aplicação de uma grade de conhecimento obtido nos livros de sociologia. [...] (Xavier, 2003, p. 16, grifos meus).

O termo “novo” surge aqui não apenas como uma influência direta da *nouvelle vague* (nova onda), mas também como expressão de uma “renovação constante diante de uma realidade imprevista”, conforme destacado por Xavier. Essa ideia de “novo” associa-se à aspiração por um tempo de transformação, ancorado em uma estética que romperia com os valores conservadores que limitavam a arte. O diferencial essencial em relação ao modelo francês reside na inclusão da categoria de subdesenvolvimento e na condição de *terceiro mundo* que marcava os países latino-americanos. Esse contexto tornava o “novo” ainda mais revolucionário, dado que as barreiras estruturais a serem superadas eram significativamente mais profundas. Assim, dentro desse movimento, as noções de “novo” e “verdade” convergem e tornam-se indissociáveis.

²⁷ Cf. Rocha (1997 [1962], p. 173).

Glauber Rocha: cinema, destino e impasses

[...] Filosofia, sim, estou lendo Schopenhauer (*Dores do Mundo*), Nietzsche (*Assim falava Zaratustra*). Além de pequenos comentários a respeito da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire e muitos outros, filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, como dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele, nunca serei superior como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer, ou cínico como Voltaire. Isto não. **Pode ficar certo que procurarei seguir minha própria filosofia.** (Rocha, 1997 [1959], p. 80, grifos meus).²⁸

[...] Não sou marxista, sendo antes um protestante que não se batizou e que depois passou às causas da revolução levado pelos ímpetos de uma juventude literária [...] (Rocha, 1997 [1960], p. 125).²⁹

Glauber Rocha (1939-1981) nasceu em Vitória da Conquista, Bahia. Filho mais velho de Lúcia Mendes de Andrade Rocha, e Adamastor Bráulio Silva Rocha³⁰, teve sua primeira formação em ambiente escolar de religião protestante presbiteriana, por influência de sua mãe. Quando criança, a família se mudou para Salvador, e ele passou a frequentar o Colégio da Bahia, onde teve maior contato com teatro e poesia³¹. Na fase da juventude, passou na faculdade federal para o curso de Direito, mas logo desistiu, aventurando-se no ramo jornalístico, em grupos de teatro e de cinema, sua maior devoção.

Importante acrescentar que o cineasta em questão é herdeiro de uma conjuntura específica. Durante os anos 1950 e 1960, o Estado da Bahia passou por uma grande efervescência cultural, impulsionada tanto pela chegada de imigrantes refugiados, fugidos da ascensão do fascismo e nazismo – como a arquiteta Lina Bardi, o fotógrafo Pierre Verger, o filósofo Agostinho da Silva –, quanto pela formação cultural fomentada pelo reitor Edgar Santos, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), durante os anos de sua atividade (1946-1961). Ele impulsionou a presença de atividades culturais de origem africana, como o estudo de línguas, e o desenvolvimento do Centro de Estudos Afro Orientais, organizado por

²⁸ Em carta enviada ao seu tio Wilson Mendes de Andrade.

²⁹ Em carta enviada a Paulo Emílio Salles Gomes.

³⁰ Seu pai sofreu um grave acidente quando Glauber era criança, ficando com sequelas motoras e cognitivas (cf. Motta, 2011, p. 32). A partir desse episódio, Lúcia passou a ser a referência da casa e da família.

³¹ Em seu último ano escolar, ao lado de seus colegas Fernando Peres e Calazans Neto, realizou a *Jogralesca*, em carta ao escritor Adalmir de Cunha Miranda, define esta, como:

[...] O que realizamos, e não leve aqui uma descabida pretensão, é no sentido de alcançar uma linguagem onde os elementos materiais e espirituais do poema possam se completar mútua e intensamente. Além disso, visamos um objetivo, levar a poesia ao povo de cultura média, ao estudante e ao operário. É de nosso plano uma execução pela Liberdade, a Amaralina, etc. embora enfrentando as possibilidades de vaias, etc. [...]

[...] Não se trata de declamação no sentido de Margarida Lopes, por exemplo; trata-se de **teatralização**, poesia com roupas de teatro ensinada, daí nem todo poema servir. As vozes ainda não se satisfazem completamente, às vezes o cenário é carregado, outros o jogral supera o cenário, revelando assim desequilíbrios que estamos regulando gradativamente, baseados nas experiências antecedentes. Você sabe que Bahia é terra de autodidatismo e muita raça, senão se vai por água abaixo. (Rocha, (1997) [1957], p. 93, grifos meus)

Agostinho da Silva. Além disso, Edgar Santos abriria o espaço interno da universidade para pessoas sem diploma que quisessem estudar mais sobre esta cultura³²³³.

De maneira complementar, nesse período, o advogado Walter da Silveira (1915-1970)³⁴ inaugurou o Clube de Cinema da Bahia, espaço que impulsionou discussões sobre a sétima arte, pois colocou à disposição os principais filmes da época, isto é, proporcionou o contato com as principais escolas de vanguarda mundiais, algumas já citadas acima, a *Nouvelle Vague*, o Neorrealismo italiano, o Construtivismo russo, o Expressionismo alemão, e clássicos filmes nacionais, como *Limite* (1931), de Mário Peixoto, os longas de Humberto Mauro, e o maior marco para Glauber, *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos³⁵.

À vista disso, é correto afirmar que a formação e o desenvolvimento artístico de Rocha estiveram profundamente conectados às transformações artístico-culturais que faziam da Bahia um importante palco de renovação. No entanto, esse contexto, por si só, não explica sua potência criativa, embora tenha atuado como um importante catalisador para que ele se consolidasse como a figura central do Cinema Novo e uma das personalidades mais marcantes do cinema nacional.

Rocha sempre teve uma preocupação genuína e interessada, em se tratando do cinema brasileiro, sua carreira nesse ramo começa ao elaborar críticas cinematográficas, defendendo e

³² Fonte: *A última vanguarda* (2022), dirigido por Peu Lima.

³³ Além disso, nos anos 1960, emergiu o Centro Popular de Cultura (CPC), um movimento ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), cujo propósito era impulsionar uma arte política e socialmente engajada, profundamente comprometida com o “povo” enquanto força transformadora. Segundo Ridenti (2014), os ideais do **CPC** carregavam um viés romântico, no qual o povo era concebido como potência revolucionária. No entanto, essa concepção privilegiava uma visão específica: a de um sujeito vinculado ao campo e às suas lutas. Havia, assim, uma representação do popular fortemente associada ao universo rural, idealizado de maneira bucólica, no qual os camponeses eram vistos como protagonistas da transformação social.

O movimento teve forte influência de duas vertentes teatrais – ambas pautadas pelas concepções de Bertolt Brecht e pelo Teatro do Oprimido de Augusto Boal: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.

Além do teatro, o CPC também se aventurou no cinema, participando da produção de *Cinco Vezes Favela* (1962), um marco do cinema engajado, dirigido por cineastas do Cinema Novo, como Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade e Cacá Diegues.

³⁴ Nascido em Salvador, Bahia. Foi um ensaísta e crítico de cinema, muito atuante no cenário regional e nacional, formando uma geração de críticos, sendo Glauber um deles.

³⁵ Sobre ele, diz: [...] Nelson Pereira dos Santos realizou em *Rio, 40 graus*, o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado, o adjetivo é válido e significa, dos anos passados, uma tomada de posição corajosa, solitária e consequente. A censura investiu furiosamente, não era um filme para burguesia, porque a burguesia só aplaude e premia filmes sociais quando eles são evasivos, e *Rio, 40 graus*, era um filme popular, mas não era populista. Não denunciava o povo às classes dirigentes, mas revelava o povo ao povo, sua intenção vinda de baixo para cima, era revolucionária e não reformista. Suas ideias eram claras, sua linguagem simples, seu ritmo traduzia o complexo da grande metrópole. O autor estava definido na *mise en scene*. [...] (Rocha, 2003 [1963], p. 105).

ambicionando a respeito do cinema nacional³⁶. Passando da produção de roteiros e trabalhos como assistente de direção à direção de seu primeiro curta-metragem *Pátio* (1959), com Helena Ignez³⁷, sua primeira esposa, e atriz-chave para o Movimento Cinema Novo; na sequência desenvolveu longas-metragens, os quais vão de *Barravento* (1962), ao seu último, *A idade da Terra* (1980). Em paralelo a isso, elaborou dois manifestos sobre cinema, *Estética da fome* (1965) e *Estética do sonho* (1971).³⁸

[...] porque eu, a partir de minha educação protestante, sou moralista de berço. luto para ser um homem ao contrário, nossa época de crítica e não de moral. os meus defeitos pessoais são estes: eu ofendo as pessoas no excesso de meu interesse por elas. meu casamento fracassou³⁹, muito mais por minha culpa. eu não sou boêmio, nem “playboy”, nem cínico – sou incapaz de dormir com uma mulher se não estiver amando. Minha vida no Rio é na Líder, no trabalho, algumas vezes jantando na Fiorentina, para conversar e isto ainda é trabalho. **o senhor quer saber o que eu quero do cinema? um trabalho científico, universitário – um trabalho de importância sociológica, antropológica e política.** eu tenho defeitos culturais do jovem brasileiro, mal formado nas universidades e mal informado através de leituras confusas e conversas idem. **eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico.** eu gosto de mulher e toda minha atividade é violentamente interrompida por romances desequilibrados que surgem... eu vivo sempre em estado de tensão porque não creio nos amigos, sou parcialmente dominado por um complexo de perseguição. nunca tive coragem de me matar, mas penso nisso sempre, como obsessionado. como o senhor pode ver. Sou realmente cheio de defeitos, mas sou também dono de uma certa lucidez que me permite saber destes defeitos e lutar contra eles, embora defeitos sejam maiores do que as nossas forças. [...] (Rocha, 1997 [1962]⁴⁰, p. 171, grifos meus).

Glauber Rocha desenvolveu uma relação íntima, uma espécie de devoção ao cinema brasileiro. Em seus relatos, entrevistas e depoimentos, é possível perceber que iguala sua existência à existência do Cinema Novo⁴¹, incorpora o movimento como uma missão, seu compromisso em vida. Desse modo, quando escreve “*eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico*” na carta a Silveira, ele ressalta concomitantemente dois

³⁶ Em que estas, posteriormente, foram compiladas em formato de livro, o *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), contendo críticas do autor que vão de 1958 a 1963.

³⁷ Nascida em Salvador, Bahia, é uma atriz fundamental tanto para o Cinema Novo quanto para o cinema nacional como um todo. Seu trabalho inicial no teatro ajudou a difundir os ideais brechtianos na formação de atores dentro do movimento, influenciando significativamente suas diversas produções. Posteriormente, também desempenhou um papel importante no enriquecimento do movimento conhecido como Cinema Marginal, atuando ao lado de Rogério Sganzerla (1946-2004), que posteriormente se tornaria seu companheiro. Nos últimos anos exerceu papéis como diretora, roteirista e produtora de filmes nacionais.

³⁸ Além de aventurar-se na escrita de um livro, *Riverão Sussuarana* (1978).

³⁹ Refere-se ao casamento com Helena Ignez.

⁴⁰ Em carta a Walter da Silveira.

⁴¹ Em 1980, logo depois do lançamento de *A idade da terra*, seu último longa-metragem, diz em uma entrevista: [...] O Cinema Novo... existe na medida em que... **eu acho que, EU sou cinema novo**, eu estou vivo e fazendo filmes novos, entendeu? O que existe em torno de mim, entendeu? Foi uma pirataria intelectual assim, então o seguinte, eu sou como João Goulart. Todos os cineastas me traíram. Se vocês entendem, todos me traíram. Eles não perdoaram eu ter feito Deus e o Diabo na Terra do Sol aos 23 anos de idade e ter impressionado as telas do mundo [...] (Parte da entrevista na SESCTV. *Glauber: Labirinto do Brasil*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQaf6hXOc-8>).

pontos principais: 1) a força motriz de sua existência estar orientada por um *destino histórico*, sendo este vinculado ao cinema; 2) que os aspectos ordinários de sua vida estariam em segundo plano: casamento, amizades, relações interpessoais, em certa medida, até mesmo suas neuroses, já que reforça sua luta constante contra “seus defeitos”, fossem características, síndromes de perseguição ou impulsos suicidas. Assim, neste e em outros trechos selecionados aqui, é notável o grau de importância e de intimidade que Rocha transmitia e falava acerca do cinema nacional.

No trecho abaixo, escreve a Paulo César Saraceni, discorrendo sobre os rumos, frustrações e, simultaneamente, desejos, em se tratando do desenvolvimento do cinema nacional, através do movimento cinemanovista.

[...] **Escrevi um artigo negando o cinema. Não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema.** Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui. [...]

Estão fazendo um novo cinema, possuem uma grande revista, vários filmes, longos e curtos. Estou articulando com eles um congresso latino-americano de cinema independente. Vamos agir em bloco, fazendo política. Agora, neste momento, não acredito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo. Do contrário, eu me suicido.

Estou em processo para isto. Jamais serei um reacionário, um alienado, comprometido com a corrupção, o capitalismo, a escravidão. [...]

A) Ontem quase me suicido; B) Hoje estou melhor, mas dentro de algumas horas receberei o impacto da morte novamente [...] (Rocha, 1997 [1961], p. 151-152, grifos meus).

Ele diz: [...] *não acredito no cinema, mas não posso viver sem o cinema* [...]. Na mesma época em que as ações produzidas em Cuba marcavam uma aspiração nova para o Brasil: o sonho de revolução de esquerda em um país latino-americano, e ainda mais, a capacidade de transformação e autonomia dentro do cenário artístico, um respiro em prol da liberdade. Isto posto, o cinema, até então submetido a uma estrutura rígida e dependente, começava a ser concebido de maneira diferente. Passava a trilhar um caminho não apenas rumo à independência, mas também em direção a um dispositivo poderoso, capaz de assumir um caráter político e, conseqüentemente, transformador.

[...] Paulo⁴², a revolução aqui no norte é um fato. Crescemos dia a dia. O mais importante dos filmes brasileiros será este filme camponês⁴³. 20 mil pessoas morrem de fome e sede nas estradas, enlouquecem, assassinam. Dos campos áridos e miseráveis de Pernambuco vem a voz da revolução. Homens que não têm carteira de identidade, a não ser o recibo da sociedade, obreiros da morte, onde se inscrevem pro enterro quando morrem. a revolução crescendo nos campos Pernambuco, Paraíba, Piauí, Goiás, Bahia, Minas. **Se você olhar ao Norte 24 horas, você**

⁴² Carta para Paulo César Saraceni.

⁴³ Glauber se refere a *Deus e o diabo na terra do sol*, filme que estava gravando.

enlouquece de raiva e vibra de entusiasmo. todos os meus amigos estão no partido. vou entrar essa semana ainda. na universidade, nos campos da Bahia e Pernambuco, só há uma palavra – *REVOLUÇÃO!*. é um momento histórico, um momento que não se pode negar, porque tudo está presente, intenso. Este filme será uma das grandes bandeiras revolucionárias do norte. aqui na Bahia todo mundo fala e espera este filme. Ele será para o Brasil uma espécie de *Encouraçado Potemkin*⁴⁴. [...]
[...] precisamos fazer filmes *CERTOS*, entendeu? não se pode arriscar, porque se falharmos um segundo, caímos no fracasso. Filmes “*LIVRES*” só quando a base estiver formada. Sei que você (como eu) pode reagir a isto, *MAS É A SAÍDA*. do contrário, ficaremos apenas sonhando, entende? Eu sou *REALISTA*, não tenho ilusões. por isto, Antonioni só me interessa enquanto eu sou intelectual de superestrutura. **quando eu faço a redução pro BRASIL SUBDESENVOLVIDO E INCULTO – eu vejo que a Europa é a HISTÓRIA FEITA e nós SOMOS A HISTÓRIA A FAZER, e nosso tempo é pouco, nosso passado é vergonhoso e temos de agir engajados na história. o Brasil de hoje não tem lugar pro artista romântico e sim para o artista revolucionário, mas não um revolucionário da arte e sim da própria história. estética hoje é uma questão política.** [...] (Rocha, 1997 [1962], p. 164-166, grifos do autor e meus).

Em 1962, durante as gravações de *Deus e o Diabo*, novamente escreve a Saraceni, entusiasmado e cogitando estratégias de configuração das produções cinematográficas dos agentes do movimento. Como posto, a capacidade política do cinema estava evidente, contudo, tanto Rocha, quanto seus companheiros de profissão e de movimento, ainda não estavam completamente alinhados e/ou certos de seus próximos passos, já que existia um problema-chave que perdurou toda a existência do movimento: a relação *estética-mercado-público*.

Esses três pontos estavam conectados por tensões e contradições: 1) a estética proposta pelos agentes esbarrava tanto no mercado, quanto no público almejado, já que buscava romper com os aspectos estruturais mercadológicos vigentes, tais como, a relação com enredos hollywoodianos próprios da *indústria cultural* e seus “*happy ends*”; 2) no decorrer das produções, a partir das críticas, o Cinema Novo ganha notoriedade dentro e fora do Brasil. Todavia, o mercado econômico cinematográfico, especificamente nacional, estava atrelado ao Estado, por meio de políticas de financiamento. Assim, as produtoras independentes, caso não conseguissem incentivo público (para produção e distribuição), precisavam recorrer a doações privadas⁴⁵; 3) Em vários momentos, como trecho evidenciado acima⁴⁶, Rocha proclama à ação popular, sendo uma convocação, fruto da *responsabilidade social* do diretor e de seus filmes.

⁴⁴ Filme de Sergei Eisenstein, representante máximo do Construtivismo russo.

⁴⁵ Cf. Bernardet (1978) e Johnson (1993).

⁴⁶ [...] 20 mil pessoas morrem de fome e sede nas estradas, enlouquecem, assassinam. Dos campos áridos e miseráveis de Pernambuco vem a voz da revolução [...] Nós *SOMOS A HISTÓRIA A FAZER* [...].

O movimento Cinema Novo está sendo compreendido aqui através dos relatos de seu principal agente, Glauber Rocha. Na medida que as tensões e contradições pontuadas acima, também dizem respeito às próprias noções levantadas por esse diretor. Em certos momentos, realça a conscientização popular; em outros, dá importância maior à estética; outrora, destaca o cinema e sua capacidade de alcance expansivo. Rocha é uma figura complexa, sendo às vezes visto de maneira contraditória, sua aspiração à sétima arte como projeto social muitas vezes o levou a afirmações contrastantes, especialmente ao tratar da relação com o público e às metas a serem alcançadas pelo movimento.

O intelectual e o autor como produtor

[...] ... que fazer? agora, após a experiência, e após esta frustração histórica que estamos vivendo, digo humildemente, como Antonioni: não tenho mais pudores em me dizer um **diretor intelectual**, é crime ser intelectual em cinema? o músico, o crítico, o poeta, o pintor, o político é intelectual, não? por que somente o cineasta tem de ser um mecânico e banir a condição de intelectual? quem não é intelectual faz os filmes ruins, ou todos os grandes realizadores que nós amamos não são intelectuais? Acho, sinceramente, como me falou um dia um amigo, que talvez as massas não estejam preparadas para o papel histórico que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma. e que inconsciente de um povo pode aceitar sem reagir a brutalidade de sua própria existência no plano da consciência? Respeitar o público é fazer mau cinema? Respeitar o cinema e sua História, aprender dos grandes mestres a evoluir & revolucionar para o moderno é crime contra o público? Onde começa o cinema e termina o público? (Rocha, 1997 [1964], p. 255, grifos meus).

O trecho selecionado acima provém de uma carta que Rocha escreveu a Walter da Silveira em 1964, ano do golpe civil-militar, e também do lançamento de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Momento marcado por sentimentos ambivalentes, como medo e esperança. Simultaneamente, um começava, aos poucos, sobressair o outro, o medo atrelado à frustração, caminhava em direção às camadas artísticas e intelectuais. Afinal, como continuar a validar o sonho de revolução popular, se o país havia instaurado um governo militar ditatorial? Uma barreira começava a se erguer entre o sonho idealizado e a realidade catastrófica.

Aspecto que evidenciava a contradição entre os agentes dentro dessa dinâmica: o projeto cinemanovista ansiava por uma emancipação popular, mas esbarrava, como Glauber anunciou, na dicotomia público *versus* estética. Na medida em que ele se definia como *diretor intelectual*, concomitantemente, fixava sua posição social em um *status* distinto, afastando-se das massas, do *povo*.

Pierre Bourdieu (1968, p. 105) denomina como *campo*, especificamente, *campo intelectual*, um conjunto de linhas de força, formado por diferentes agentes (ou sistemas de agentes), cada um em uma posição particular, possuidores de força, as quais podem se dispor,

compor e/ou opor dentro desse mesmo campo. Acrescenta que o campo intelectual possui uma relação com o *campo cultural*, em que a configuração das posições e disposições dos seus agentes se dá atrelada a ele, mas que ambos possuem um grau relativo de autonomia. Além disso, a formação do campo intelectual ocorre a partir da construção de sua relativa independência ao cultural. Ele diz:

Tudo leva a pensar que a constituição de um campo intelectual dotado de uma relativa autonomia é a condição do aparecimento do intelectual autônomo que não conhece e não quer conhecer outras pressões que não sejam as exigências constitutivas de seu projeto criador (Bourdieu, 1968, p. 108).

Dessa maneira, no momento em que Glauber se intitula como *intelectual*, precisamos reconhecer o peso e o conceito que esse termo traz. Para Bourdieu, o *intelectual* surge junto à formação e à relativa autonomia de seu campo em relação a outros; ele possui o que o autor denomina como *projeto criador*, que consiste em um intento daquele ou daquela, em certa posição dentro deste, que se dispõe a *criar* algo e trabalhar em prol dessa criação. O surgimento, multiplicação e diferenciação das *instâncias de consagração* intelectuais e a *concorrência pela legitimidade cultural* é o que, em algum grau, tende a desprender um campo do outro. Ou seja, a relativa autonomia do intelectual em relação ao cultural⁴⁷.

Na proporção em que acontecem esses desprendimentos, alicerçados nas características postas acima, cria-se uma distância entre *intelectual* e *público*/“*massa*”, já que o *projeto criador* almeja valer por si mesmo, pois se baseia nas *instâncias de consagração* próprias do seu campo.⁴⁸

Além disso, existe mais um ponto a ser ressaltado por meio da construção teórica de Bourdieu. Em determinado momento, o autor expõe a busca pela legitimidade cultural não somente externa, mas interna, dos agentes do campo entre si, o que, simultaneamente, condiciona à identificação somente com seus pares e imprime ao *público* um caráter duplo, visto, concomitantemente, como “penhor” e “árbitro”. Isto é, uma vez que carrega a possível garantia de sucesso de uma obra, o oposto também se faz presente: a possibilidade do

⁴⁷ Aqui, como mencionado, me aproprio das concepções de Pierre Bourdieu, em que ele retrata a efetivação do campo intelectual no Ocidente.

⁴⁸ Convém ressaltar que o autor sinaliza essa mudança associada à revolução estética, a qual aconteceu no mundo europeu e que não foi somente fruto de um tipo de “ideologia compensadora”, em que termos como “gênio autônomo” ligado à ideia de superioridade das artes remetem unicamente à ameaça que a sociedade industrial e sua industrialização acarretaram na autonomia da criação artística e sobre o “homem culto” (Bourdieu, 1968, p. 110). O que ele afirma, na verdade, pegando o caso da relação leitores e público, é que na medida em que o público leitor se transformou em uma “massa” indiferenciada, impessoal e anônima de leitores sem rosto”, simultaneamente, o mercado especificou-se, os agentes situados dentro dessa dinâmica especificaram-se. Isto é, o sistema de produção construiu suas características. Assim, na proporção em que se particularizou, todas as relações se transformaram.

fracasso, do não entendimento e da não absorção tão almejada. Dessa maneira, o intelectual desenvolve um *ideal* de público, aquele que seria seu *alter ego* – um outro intelectual, o qual, sem nenhum tipo de barreira, consumiria as nuances de seu *projeto criador*. É instaurada uma *cisão* entre *O intelectual* e os outros, meros consumidores (ou não) de suas obras, em que essas se dão pelo que o autor intitula como *terrorismo do gosto*, sendo o mundo do intelectual separado do dos demais, por meio, por exemplo, de suas vestimentas, pelo conjunto de seus gostos, ou seja, as *distinções* produzidas e reproduzidas pelo *gosto* que passam a simbolizá-lo, diferenciando-o dos demais⁴⁹.

Ao fundamentar essa noção nas teorias de Bourdieu, observa-se que o exercício da autonomia associado à figura do “intelectual” no cenário nacional estava comprometido e/ou destinado ao fracasso, devido à barreira estrutural imposta pela ditadura militar. A tentativa de conquistar uma autonomia intelectual nesse contexto específico resultou em perseguição política e, posteriormente, no exílio.

Quando Glauber nos pergunta se “*é crime ser intelectual em cinema? [...] por que somente o cineasta tem de ser um mecânico e banir a condição de intelectual? [...]*”, ele traz uma segunda conotação ao conceito de “intelectual”. Não nos remete somente à condição *distinta* desse agente, como citado acima, mas deixa explícito que o tipo de intelectual que se autointitula está ligado diretamente ao “fazer cinematográfico”, em que conseqüentemente, ao juntar estes dois termos, naquele momento, naquela conjuntura, ressignifica-os, pois, atrelados, ambos ganham um novo sentido.

Como ele explicita, um cinema, ou cineasta, intelectual, rompe com o lado mecânico, com a *padronização* própria da Indústria Cultural. Assim, o cinema nacional deixaria de ser “só” mais um cinema atrelado ao mercado, a partir da “prática pensante” seria inevitável a criação de uma nova estética, de um novo cinema.

E, ao falar em “padronização”, é imprescindível retomar o filósofo Walter Benjamin (1892-1940) em seu célebre texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), em que discute as mudanças na configuração das obras de arte em tempos de massiva produção e distribuição das mesmas, problematizando se, por conta desta condição, ela perde sua *aura*⁵⁰, principalmente nos casos como o do cinema, arte que nasce com o capitalismo; conseqüentemente, suas formas de produção e distribuição produzem o que chama de “recepção coletiva simultânea”.

⁴⁹ Cf. Bourdieu (2017).

⁵⁰ Refere-se à “unicidade” que uma obra de arte possui, vinculando-se ao seu “valor de culto” (Benjamin, 2017, p. 18).

Benjamin nos instiga a refletir se, vinculado a esse sistema de produção, o cinema poderia possuir um papel revolucionário e não puramente um *reprodutor*, refém da *padronização* em que uma vez se forjou. Esperançoso desta arte, ele nos responde que sim, contanto que o cinema não esqueça de seu potencial político. Ele afirma que “[...] No cinema, a atitude crítica e de prazer do público coincidem. [...]” (Benjamin, 2017 [1936], p. 35), acrescentando que a *distração* aliada aos *efeitos de choque* inerentes a esta arte convocam, sutilmente, o espectador a absorver um conteúdo, não de forma totalmente passiva, mas concentrada, intensificando sua relação com a obra, como a citação abaixo nos traz:

[...] conseguir ultrapassar certas dificuldades na distração prova que criamos o hábito de resolvê-las. Através da distração que a arte oferece, pode facilmente controlar-se até que ponto novas tarefas colocadas à percepção consciente puderam ser solucionadas. Como de resto subsiste no indivíduo a tentação de evitá-las, a arte encarrega-se das mais difíceis importantes sempre que puder mobilizar as massas. Presentemente o faz no cinema. *A recepção na distração se faz notar com ênfase crescente em todos os domínios da arte e é um sintoma de transformações profundas da percepção consciente. Encontrou no cinema seu campo de experiência próprio.* Com seu efeito de choque, o cinema vem ao encontro. Dessa forma de recepção. O cinema restringe o valor de culto⁵¹, não só porque coloca o público numa atitude de apreciação valorativa, mas também porque essa atitude no cinema não inclui o fator atenção. O público é um examinador, mas um examinador distraído (Benjamin, 2017 [1936] p. 44-45, grifos do autor).

De maneira complementar a isto, o filósofo alemão questionou, em 1934, a condição do “autor”, não somente dentro da estrutura de poder vigente, mas especialmente no que diz respeito aos ideais de uma revolução comunista, a qual, à época, tornava-se teoricamente possível graças à experiência, até então, bem-sucedida da União Soviética. No entanto, acima disso, a sua maior preocupação em vida era a de expor e debater, acerca da ascensão do fascismo na Europa, e conseqüentemente no mundo, evocando teorias e práticas possíveis para combatê-lo.

Dessa maneira, ao tratar do papel ideal do “autor”, situado em uma estrutura explicitamente regida por disputas ideológicas, o filósofo deixou evidente o quão imprescindível seria para esta categoria, primeiramente, entender a sua posição social dentro da dinâmica capitalista, em relação à efervescência das mudanças tecnológicas, especificamente, as transformações posteriores à implementação da imprensa. De modo simultâneo, buscava a compreensão não apenas do papel social da obra de arte no que se refere às relações de produção, mas o seu papel *dentro* dessas relações, sua especificidade, sua

⁵¹ A questão central é como o cinema, por conta de sua técnica específica, não condiciona o espectador a um estado de *contemplação*, como às artes visuais anteriores a ele faziam. Com ele, inventa-se um novo modo de recepção e experimentação da arte, é isto que Benjamin nos convoca a refletir quando escreve que o cinema “restringe o valor de culto”.

técnica. Nessa esteira, o autor deveria se tornar um *produtor*, para formular a sua obra partindo dessa análise, além de impulsionar outras pessoas, formando novos agentes (também produtores) e novas dinâmicas sociais. A obra de arte, portanto, nesses moldes, passaria a ter uma função organizadora, em que a transformação⁵² seria seu produto. Ademais, para Benjamin, o maior símbolo de autor como produtor seria Bertolt Brecht e seu teatro épico.

Ao falar sobre o “autor”, Benjamin também se depara com a ideia de “intelectual”, tratando deste com o cuidado teórico que necessita, expondo as possíveis contradições agregadas ao termo. O “intelectual”, quando *não-reflexivo* de sua posição dentro da estrutura social, corre o risco de se tornar o oposto do que almeja, um reacionário, afastando-se do ideal revolucionário-transformador. Ele escreve: “[...] o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser definido, ou melhor, escolhido, com base na sua posição no processo de produção” (Benjamin, 2017 [1934], p. 93).

Utilizando as palavras de René Maublanc (1891-1960) e de Louis Aragon (1897-1982)⁵³, acrescenta que o intelectual burguês está praticamente condicionando a escrever para outros de uma mesma classe que a dele, pois é fruto de uma estrutura cultural que o privilegia; esta, por sua vez, desenvolve e compartilha os meios e modos de produção com a sua classe, fato que dificulta sua aproximação com o *proletariado*, consequentemente atrapalha na sua construção como *aliado* dessa classe e potencial agente da revolução. Por isso, ao trazer Louis Aragon⁵⁴, remete-nos ao que este “intelectual” precisa fazer para conseguir ser um *aliado*. Além do exercício constante da reflexão em relação à sua posição social, é necessário que, antes de mais nada, seja um *traidor de classe*.

Posto isso, essas duas concepções refletem sobre a ideia de “intelectual” enquanto conceito e suas práticas. Como evidenciado, ao se aproximar das teorias de Bourdieu, torna-se fundamental compreender as limitações enfrentadas por Glauber e outros(as) dentro de um sistema ditatorial específico, que dificultava ainda mais a conquista da autonomia. Consequentemente, essa situação comprometia o pleno exercício de um “projeto criador” que se almejava concretizar.

Em moldes benjaminianos, ao relacionar a noção de “intelectual” à figura de Glauber Rocha, reflete-se sobre o tipo de autor – e, por extensão, cineasta – que este aspirava ser. Na carta a Walter da Silveira e, posteriormente, no manifesto *Estética da Fome* (1965), Rocha

⁵² Nas palavras de Benjamin (2017, p. 96), ela se traduz no ato de “quebrar barreiras”.

⁵³ René Maublanc foi um filósofo marxista francês. Já Louis Aragon foi um poeta, romancista e filósofo francês, que transitou pelos movimentos artísticos dadaísmo e surrealismo.

⁵⁴ “[...] o intelectual revolucionário revela-se primeiramente e sobretudo como traidor da classe de onde provém”.

evidencia que uma das ambições centrais do Cinema Novo era a conscientização do espectador. Por meio do consumo dos filmes produzidos pelo movimento, o público seria levado a encarar criticamente a condição de subdesenvolvimento do país, abrangendo os âmbitos cultural, político e econômico. Nesta perspectiva, é possível perceber como o cineasta, em sua preocupação central, dialoga com Benjamin⁵⁵, especialmente em sua admiração por Bertolt Brecht, ao propor transformar os espectadores em potenciais produtores: intelectuais engajados e agentes ativos de uma revolução sociocultural, assim como ele próprio.

Não se desorganiza uma sociedade, por mais primitiva que seja, como tal programa, a menos que se esteja decidido, desde o início, ou seja, desde a própria formulação desse programa, a romper todos os obstáculos encontrados no caminho. O colonizado que decide pôr em prática esse programa, converte-se em seu motor, está preparado o tempo todo para a violência. Desde o seu nascimento, **está claro para ele que aquele mundo estreito, repleto de proibições, só pode ser reformado pela violência absoluta.** [...] (Fanon, 2022 [1961], p. 33, grifos meus).

[...] Aterrorizadas, sim: nesse novo momento, a agressão colonial se interioriza em Terror entre os colonizados. Não me refiro apenas ao temor que eles sentem diante de nossos inesgotáveis meios de repressão, mas também àqueles que sua própria fúria lhe inspira. Os colonizados encontram-se encurralados entre nossas armas que apontam para eles, e essas assustadoras pulsões, esse desejo de matar que brota do fundo do coração e que nem sempre reconhecem: pois de início não se trata da violência *deles*, é a nossa, revertida que cresce e os dilacera; e o primeiro movimento desses oprimidos é enterrar profundamente essa raiva inconfessável que a moral deles e que a nossa reprovam e que, no entanto nada mais é para eles do que um último reduto de humanidade. Leiam Fanon: vocês saberão que nos tempos de impotência, a loucura assassina é o inconsciente coletivo dos colonizados. [...] (Sartre, 1961, p. 343, grifo do autor).

[...] Do Cinema Novo: **uma estética da violência** antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando **sua possibilidade única, a violência**, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo; foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino. [...] De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. **O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.** [...] **O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome**, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência. [...] (Rocha, 1965, p. 3, grifos meus).

Além da relação entre intelectualidade, autonomia e projeto criador, conforme Bourdieu, e do potencial transformador do cinema associado ao conceito de produtor, segundo Benjamin, é crucial delimitar, para o aprofundamento do debate que segue, que a visão de intelectual mais alinhada aos ideais de Glauber Rocha está profundamente enraizada na noção

⁵⁵ Marcelo Ridenti (2014), na introdução de seu livro, aproxima os intelectuais da geração de 60 aos ideais revolucionários de Benjamin.

de *terceiro mundo*. Essa perspectiva encontra eco em Frantz Fanon⁵⁶, particularmente em *Os condenados da Terra* (1961), onde suas reflexões são marcadas pelos dilemas do subdesenvolvimento, consequência direta de um intenso processo de colonização. A estética de Glauber Rocha é fortemente influenciada por essa perspectiva, em que a noção de *violência* emerge como uma força motriz essencial para a compreensão de seu cinema.

Frantz Fanon, psiquiatra nascido na Martinica, vivenciou de perto a Revolução Argelina (1954-1962), um processo de descolonização⁵⁷ que se deu de maneira sangrenta, resultando na vitória do povo argelino e, subsequentemente, na sua separação da tutela francesa. A experiência de Argel passou a ser, portanto, um exemplo de como lutar contra o colonizador, como conquistar independência, o que fazer para mudar. Sobre este episódio histórico, Frantz Fanon declarou que:

[...] A violência assumida permite àqueles que se extraviaram, aos que foram proscritos, retornar, reencontrar o seu lugar, se reintegrar. Dessa forma, a violência é compreendida como a mediação da régia. O homem colonizado se liberta na e pela violência. Essa práxis ilumina o agente porque lhe indica os meios e o fim (Fanon, 2022 [1961], p. 82).

Assim, a *violência*, enquanto resposta direta à opressão do colonizador, emergiria como uma poderosa ferramenta de transformação social. O ponto central, nesse contexto, é compreender como essa ideia é articulada e incorporada nas produções cinematográficas de Glauber Rocha, análise que se tornará mais evidente no segundo capítulo.

O público brasileiro: o *fracasso* e a consagração do Cinema Novo

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é, em nosso país, a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam uma marca cruel do **subdesenvolvimento**. Assim como as regiões mais pobres do país se definem imediatamente aos olhos do observador pelo aspecto físico do habitante da paisagem, todos os que nos ocupamos de cinema no Brasil escapamos dificilmente a um processo de definhamento intelectual, que mais cedo ou mais tarde acabam imprimindo características reconhecíveis à primeira vista. Mesmo que, como se diz. Eles vencem na vida, não se furtam a regra. Importadores e exibidores atingem a prosperidade, mas apenas como reflexo de realidade social situadas fora de nossas fronteiras. São incapazes de violar as regras envelhecidas de um jogo que há muito deixou de corresponder às exigências de nosso dinamismo nacional. Sua prosperidade não está condicionada a processos de emancipação e enriquecimento da comunidade. A situação de colônias implica crescente alienação e a depauperação do estímulo para empreendimentos criadores. Esses homens práticos não estão na realidade capacitados para nenhuma ação de consequências no quadro geográfico humano brasileiro. Podem ter ideias de fazer projetos, mas sempre dentro dos limites

⁵⁶ Aspecto já debatido por Xavier (2019) e pontuado por Guimarães (2008).

⁵⁷ Retratada também pelo longa-metragem de Gillo Pontecorvo, *A batalha de Argel* (1966).

estreitos ditados por uma situação externa diante da qual se sentem desarmados. [...] (Gomes, 2016 [1960], p. 48, grifos meus).

Nos dois possíveis significados ligados à ideia de “intelectual”, o problema do contato com o público ainda permanece latente. E, esmiuçando ainda mais, o público cinematográfico brasileiro, como já salientado por Paulo Emílio Salles Gomes (2016 [1960]), e posteriormente por Jean-Claude Bernardet (2009), formou-se a partir de uma “mentalidade importada” e, por conta disso, já nasce “mutilado”, com déficits de visão, audição e entendimento⁵⁸. Em razão de o processo de distribuição cinematográfica no Brasil ter se constituído, em sua grande maioria, de filmes estrangeiros, configurou a formação do público nacional pautada nisso.

Desta forma, Salles Gomes (2016) destacou o que o impacto de consumir apenas películas estrangeiras gerou na consciência nacional: na proporção em que o brasileiro só vê o estrangeiro em cena, seu reconhecimento passa a ser com algo (ou alguém) que não é, deixando a realidade à mercê, já que não é exposta, muito menos compartilhada.

Ou seja, o que temos, como a citação do crítico acima explicita, é um *subdesenvolvimento* do cinema, dos seus agentes, de seu público, de todos envolvidos nessa relação. Dada a maciça distribuição de filmes estrangeiros em solo nacional, impõe-se uma dinâmica colonizadora, de gosto, de desejo, de subjetividade. A *consciência-de-si*⁵⁹ se formula espelhada em um *outro*, que não só não corresponde à sua imagem superficialmente, mas, igualmente, difere no interior das problemáticas que o *ser* brasileiro, latino-americano, carrega. Como declara o crítico:

[...] O hábito do cinema foi adquirido, entre nós, pelo consumo de filmes estrangeiros. A quantidade e a qualidade do produto nacional foram, sempre, modestas e jamais adquiriram o caráter de continuidade que condiciona a procura de qualquer mercadoria. O público brasileiro adotou inteiramente os heróis, os temas, os sentimentos e as paisagens do filme importado, e não sentia a falta do cinema nacional. [...] (Gomes, 2016 [1960], p. 64).

⁵⁸ Cf. Gomes (2016) e Bernardet (2009).

⁵⁹ Sobre esse conceito, ver. Fanon, (2020; 2022).

Fanon (2020 [1952]), referenciando Hegel, ao tratar da dialética senhor-escravo, defende o processo de *consciência-para-si* do negro imerso em uma sociedade, que mesmo com mudanças, ainda permanece profundamente colonial e, por esta razão, a formação de subjetividades daquele e daquela que são encarados como “outro” em comparação aos que regem o sistema, é construída de maneira a sempre espelhar-se no outro que nunca conseguirá ser, no caso do negro, o branco, fomentando angústia, frustração e um eterno automenosprezo.

Pensando de maneira ampla, essa condição não reflete somente os afrodescendentes, ganha sim maiores problemáticas pelas décadas de escravidão, mas a ideia de uma construção de *consciência-para-si* está implícita em *Os condenados* e, conseqüentemente, no manifesto *Estética da fome*, já que, na medida em que o colonizado pelo contato e exercício da violência têm um primeiro estalo de conscientização do seu lugar no mundo social, a formulação de uma nova existência social menos desigual se apresenta como possibilidade.

Já em 1960, o crítico escreve como ter um cinema propriamente nacional escancara a realidade humilhante e medíocre dessa produção, e como isso nem de longe é uma coisa ruim, pelo contrário, convida o espectador a pensar sobre sua realidade particular. Ele assevera:

[...] **Estamos aflitos porque nosso cinema nos humilha.** Sua mediocridade torna-se cada vez mais insuportável, não porque os filmes se tenham tornado piores, mas porque assumem aos nossos olhos uma importância que não lhes concebíamos antigamente. No dia em que descobri essa **modificação de consciência dentro e fora de mim**, e que constatei em seguida a generalidade do fenômeno, percebi que a situação estava salva e que se anunciavam novos tempos para a cinematografia brasileira. Tecera-se na opinião uma **estrutura de necessidade**. Morreu a indiferença pelo cinema brasileiro [...] Do momento em que está criada a necessidade não haverá mais obstáculos intransponíveis para que se promovam as condições favoráveis à conquista de nosso mercado para os nossos filmes. [...] (Gomes, 2016 [1960], p. 82-83, grifos meus).

As concepções defendidas por Paulo Emílio Salles Gomes são prenúncio aos ideais adotados por Rocha em *Estética da fome* (1965), o qual já começava a ser lapidado também em outros enunciados de Glauber, como na carta a Walter da Silveira. A questão aqui é como esses entendimentos proclamados pelo crítico lançam luz aos aspectos conjunturais em relação à produção cinematográfica brasileira e, simultaneamente, deram gás a outros autores embarcarem nessa conscientização. Glauber e Paulo constantemente trocavam cartas⁶⁰, sendo o crítico uma referência ao cineasta.

Dito isso, Gomes nos lança a questões importantes, as quais posteriormente serão mais destrinchadas por Rocha: o fato de como a precariedade da produção nacional expressar muito mais do que o “óbvio” pode esconder. Isto é, se estamos falando de algo dentro do cenário cinematográfico, também estamos falando da realidade brasileira, os quais não são mundos opostos, mas complementares. Se ao assistir um filme que me humilha pela falta de recursos para sua efetivação, consequentemente, também sou humilhada pela estrutura deficiente que o carrega. E, se sinto algo mesmo que negativamente, relaciono-me com aquilo, como bem posto por Gomes: a indiferença que antes fazia-se presente, dá vez à *necessidade de cinema*.

Então, quando Glauber proclama as categorias que vão nortear o Cinema Novo: *fome, miséria e violência*, conjuntamente, destaca a relação simbiótica entre cinema e estrutura, especialmente, no que se entende como *cinema de Terceiro Mundo*. Particularizando ainda mais, remete-nos ao entrelace específico, nacional, entre Estado e produção cinematográfica. Desta forma, ser um “diretor intelectual”, naquele momento histórico, carrega muito mais do que o termo e uma rápida conceitualização pode transparecer⁶¹.

⁶⁰ Cf. Rocha (1997).

⁶¹ Na medida em que também, nos filmes elaborados por Glauber, temos, em sua maioria, debates recorrentes a respeito dessa problemática, seja em *Barravento* (1962) com o embate entre Firmino, recém-chegado da cidade,

Para Glauber, nos anos 1960, a grande tarefa do Cinema Novo era *conscientizar*. Contudo, essa conscientização deveria partir da única categoria capaz de atingir o espectador e retirá-lo do estado de alienação provocado pela fome: a exposição da violência. Essa seria a força motriz da transformação social. Mas quem seria responsável por expor essa violência? E quem precisaria aprender? Assim, ressurgiu o impasse entre os supostos detentores do conhecimento e aqueles que, até então, permanecem alheios a ele.

[...] É uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria. [...] (Rocha, 1965, p. 3).

O trecho acima do manifesto *Estética da fome* explicita este objetivo último do movimento *Cinema Novo* na perspectiva de Glauber Rocha: a conscientização do público na medida em que a experimentação artística do cinema fosse levada às últimas consequências. Tal conscientização se daria, portanto, por meio de uma estilística cinematográfica específica denominada “estética da fome”, em oposição ao que então se compreendia como “cinema digestivo”, portador de uma linguagem convencional e industrializada. A fome, portanto, convertia-se não só em fator primordial para a criação artística, mas também, e ao mesmo tempo, em ação política a denunciar a miséria dos países colonizados tanto pelo seu viés político-econômico quanto pelo prisma cultural.

Em se tratando do cinema nacional, tal fato se acentuava ainda mais naquele período, pois os caminhos para o desenvolvimento da produção cinematográfica no Brasil estavam timidamente se formando. O país vinha de um histórico majoritariamente de importação de filmes estrangeiros para exibição nas telas de cinema. Os raros filmes nacionais então produzidos carregam pouca ou nenhuma crítica quanto aos dilemas do país a partir de uma linguagem convencional importada. O retorno comercial de tais produções, por seu turno, também impedia uma expansão da indústria cinematográfica já que o público médio estava acostumado e preferia as produções de origem norte-americana. No geral, não existia nenhum

desafiando a dinâmica que a religiosidade impõe na formação das pessoas que habitam a aldeia de pescadores em que cresceu, com Aruã, prometido de Yemanjá, o qual se constituiu por meio desse destino, cerne central de sua existência. Ou, radicalizando ainda mais, entre Paulo Martins, em *Terra em transe* (1967), com as pessoas de estratos sociais abaixo do dele, frustra-se porque o *povo* não reage à violência que sofre, mas, em paralelo, ele, enquanto “intelectual”, no primeiro sentido do termo levantado aqui, não compreende a formação de sua posição como um lugar também de violência, de maneira que acaba por perpetuar esse padrão.

Logo, por exemplo, por meio das representações de Firmino e Paulo, as duas concepções de “intelectual” postas acima, são expostas. Em que tanto um quanto outro, seja a partir do processo de ruptura com ideais religiosos passados ao longo de décadas, ou com a formação de um *habitus* de classe específico, distanciam-se, construindo uma distinção sua em relação a outros, no entanto, simultaneamente, mesmo que, muitas vezes, valendo-se de violência, invocam novas formas de pensamento, problematizando o que está posto e naturalizado pela maioria.

tipo de investimento para a produção nacional que não fosse conivente, de alguma forma, com os direcionamentos ideológicos oriundos do aparato estatal, visto que o projeto de uma indústria cinematográfica no Brasil nasceu atrelado aos processos de expansão e modernização do Estado nacional. Nesse sentido, ele se criou e se desenvolveu à mercê de políticas públicas e, posteriormente, de leis de incentivo, que raramente contribuíram de fato para seu desenvolvimento⁶².

Em outros termos, como é ressaltado por Paulo Emílio Salles Gomes e posteriormente por Glauber Rocha em seu manifesto, o cinema brasileiro não era de fato brasileiro, mas colonizado. Tanto nos produtores e diretores, quanto nos espectadores predominava uma concepção colonizada do cinema de modo a contemplar dimensões que apenas validavam um tipo de discurso e de narrativa pautada por uma ideologia da “indústria cultural”⁶³. Na medida em que existiam problemas estruturais a extrapolar os aspectos internos e específicos da linguagem cinematográfica, a dificuldade do cinema nacional não se reduzia ao seu caráter estético, mas se atrelava às dimensões política, econômica e social de um país subdesenvolvido, e todas estas problemáticas atinentes andavam interligadas e se retroalimentando.

Isto posto, Rocha elucidou com razão que os obstáculos do cinema brasileiro não pertenciam somente à comunidade cinematográfica, mas a toda população brasileira. Por esse motivo, era primordial uma mudança de consciência coletiva, e tal transformação se daria por meio do cinema na medida em que ele carregava, intrinsecamente, todos os dilemas nacionais: a fome de recursos, a colonização do pensamento, a criatividade limitada pela falta de patrimônio e de oportunidade. Logo, nada mais adequado que o cinema se converter em elo a interligar a miséria e a revolução. Portanto, o movimento *Cinema Novo* surgiu e ganhou forma ao escancarar a fome e a miséria latino-americana por meio de personagens a representar o *povo brasileiro*, potenciais portadores de narrativas e de enredos a propiciar mudança de pensamento, de luta e de resistência contra todo e qualquer sistema de aprisionamento. Glauber Rocha, em 1965, evidencia que a mudança de pensamento só ocorreria no exato momento em que a fome e a opressão fossem tematizadas de modo a acarretar uma reação direta contra elas, ou seja, somente através da violência em suas variadas facetas seria possível acabar com a prisão e o sofrimento:

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Corisco é

⁶² Cf. rodapé 36.

⁶³ Sobre o termo, cf. Adorno & Horkheimer (1985).

primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva? Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo [...] (Rocha, 1965, p. 2-3).

Ivana Bentes (1997) defende que as concepções teóricas de Glauber Rocha estão pautadas em três elementos-chave: a) o *transe* desencadeador de crise individual e coletiva; b) a restituição da crença do Homem no mundo através do pensamento e conhecimento; e c) o *povo*, o qual é, ao mesmo tempo, vítima de todo o sofrimento, agente da ira revolucionária e propulsor da transformação. Inicialmente influenciado pela Revolução Cubana⁶⁴ protagonizada por Che Guevara (1928-1967), Glauber acreditava na importância de se ter um líder como guia para a concretização das mudanças político-sociais. Tal líder precisaria ser oriundo das classes mais baixas e subalternizadas da sociedade brasileira. Ele não nasceria pronto, pelo contrário, ele se desenvolveria, como em seus filmes, a partir do *transe*, da *crença* e da *violência*. O primeiro passo poderia vir por um *transe místico*, fundamentado no contato com a violência a ser exposta em seus mundos diegéticos, ou seja, pelo contato entre indivíduo e arte revolucionária. O *transe* desencadearia uma crise que tornaria possível a reformulação do mundo interno e externo. Este *transe* só seria possível com a restituição da crença do Homem no mundo, uma crença pautada pelo pensamento revolucionário.

Tais ideias foram implementadas em suas narrativas cinematográficas *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, narrativas em que personagens a representar os estratos sociais mais baixos conseguem se rebelar ao fazer uso da violência e lutarem por uma transformação social, almejando libertarem-se de sua condição anterior. Porém, o fato é que o povo como herói e protagonista revolucionário só foi possível nas fabulações de Glauber Rocha e dos demais cineastas do movimento. A consciência de classe não se efetivou, muito menos a transformação do país por intermédio do cinema. Houve, inversamente, como apontado anteriormente, uma derrocada nos países latino-americanos no decorrer dos anos 1960 e 1970. Regimes ditatoriais foram instaurados e consolidados de modo a perdurar por décadas e, como já era de se esperar, as práticas artísticas com viés revolucionário foram censuradas e limitadas. No entanto, o *cinema de autor* de Glauber Rocha já estava estabelecido no cenário cinematográfico mundial.

⁶⁴ É importante sublinhar que a empolgação de Glauber o levou também a trocar cartas com Alfredo Guevara (1925-2013), precursor do “novo cinema cubano”, enviando-lhe em 1961 uma cópia de seu primeiro longa: *Barravento*. (cf. Rocha, 1997, p. 132-137). Existia, portanto, uma relação intensa entre a ideia de Revolução e cinema na América Latina.

Desta maneira, torna-se importante salientar alguns pontos quanto ao *fracasso* do Cinema Novo. Primeiro, relativizar o caráter de tal fracasso. Do ponto de vista de uma conscientização do público, foi de fato o que ocorreu. Mas a conscientização na verdade estava mais longe de acontecer do que Glauber Rocha idealizava, pois o cinema autoral restringiu-se a uma camada específica da sociedade brasileira, à classe média crítica, da qual o diretor fazia parte, ou seja, desenvolveu-se um nicho específico de espectadores de seus filmes e que não atingia as camadas sociais que ele tanto almejava alcançar⁶⁵.

O sucesso do movimento, por outro lado, pode estar relacionado à frustração mencionada anteriormente. Segundo Jean-Claude Bernardet (1978), a ambição dos cineastas do Cinema Novo era elevar o cinema brasileiro a uma condição de *nobreza*, semelhante ao que havia ocorrido com a literatura durante o modernismo dos anos 1930. Eles buscavam inserir o cinema nacional no âmbito da chamada *cultura oficial*, o que efetivamente resultou em uma *consagração*, fundamentada no *senso crítico*, tanto no cenário artístico nacional quanto no internacional.

À vista disso, podemos resgatar mais uma vez, as contribuições de Pierre Bourdieu (2003; 2017) em que este entende que a cultura cria mecanismos de distinção social que separa os indivíduos de acordo com os seus *gostos*, os quais podem refletir uma “cultura erudita” ou uma “cultura popular”. Em outros termos, é a partir da distinção de *gostos*, influenciados por um tipo de cultura, que os indivíduos se separam ou se reconhecem em grupos sociais representativos, como as classes sociais. Fundamentado nestas duas perspectivas, é concebível afirmar que, ao ambicionar e conseguir um lugar ao lado de uma *cultura erudita*, o cinema novo, assim como todo *dispositivo cultural* tende a fazer, distinguiu-se da cultura oposta, neste caso, a cultura popular, de mais fácil acesso e pouca “nobreza”.

Pensando nestes termos, os seus filmes não se comunicaram com “o povo”. O que houve na verdade foi um afastamento do *público de massa* na medida em que se criou uma estética cinematográfica específica, fazendo com que uns e não outros fossem capazes de aderir ao novo padrão de *gosto*. Parece justo retornar ao trecho da carta escrita por Rocha a Silveira, especificamente na parte em que proclama:

[...] acho, sinceramente, como me falou um dia um amigo, que **talvez as massas não estejam preparadas para o papel histórico que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma.** [...] Respeitar o público é fazer mau cinema? Respeitar o cinema e sua História, aprender dos grandes

⁶⁵ Cf. Bernardet (1978) e Ridenti (2014).

mestres a evoluir & revolucionar para o moderno é crime contra o público? **Onde começa o cinema e termina o público?** [...] (Rocha, 1997 [1964], p. 255, grifos meus).

Ao que tudo indica, ao mesmo tempo em que Glauber possuía suas convicções e desejos pela conscientização popular, sua escolha estava posta, sua prioridade naquele instante se direcionava ao cinema, e não ao público, já que indo por esta concepção, esses dois polos se assemelhavam a água e óleo, impossíveis de se misturar, ao menos não o cinema com a estética proposta pelo movimento que ele integrava, situado em uma estrutura particular, regida por um subdesenvolvimento cultural e à mercê de um sistema ditatorial.

Vale evidenciar que a problemática do *gosto*, para Pierre Bourdieu (2017), não é algo inerente ao ser humano, mas sim algo dotado de caráter social. Ele se forma por meio de estímulos vinculados à estrutura social a envolver os diversos campos sociais: político, cultural e econômico. E estes campos de poder, por sua vez, são formados a partir dos *habitus*⁶⁶ dos indivíduos pertencentes aos seus respectivos grupos, os quais se unem e se separam de acordo com os seus *gostos* (que estão vinculados a todo esse sistema).

A partir disso, o *gosto* cria o que Bourdieu denomina como, *estilo de vida*, que se torna comum aos integrantes que dividem um mesmo *habitus*, passando a comungar majoritariamente das mesmas crenças, consumir os mesmos alimentos, ouvir o mesmo tipo de música, apreciar o mesmo tipo de arte, assim por diante⁶⁷. Portanto, são inegáveis os traços subjetivos que contemplam o *gosto*, mas considerando os aspectos elencados, torna-se importante assinalar, como esta subjetividade pode estar condicionada a elementos estruturais, que muitas vezes não são perceptíveis à primeira vista. Dito isto, é interessante pensar os acertos e erros do movimento Cinema Novo fundamentados nos ângulos teóricos expostos, ressaltando que o contato com o *Outro*, na forma idealizada por Glauber, encontrou, sem sombra de dúvida, muitos mecanismos estruturais que impediram a sua efetivação.

Tanto Ismail Xavier (2001) quanto Lúcia Nagib (2006) acreditam em uma mudança de *paradigma* no cenário cinematográfico depois da experiência mal sucedida do Cinema Novo, o ar otimista que antes impregnava as narrativas cedeu lugar a um tom pessimista e desiludido. Xavier (2001, p. 3) também assinala que o ambiente deu vez a um *desfile de amarguras*. Bernardet (1978), por sua vez, acredita que, após a aparição de Antônio das Mortes em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), a classe social protagonista no ambiente

⁶⁶ Pierre Bourdieu, em *Esboço de uma teoria da prática* (1972), define *habitus* como: sistemas de disposição socialmente constituídos, estruturas objetivas que modelam a subjetividade dos atores sociais. Um sinal incorporado de uma trajetória social, depositado em cada agente pela educação primeira.

⁶⁷ Cf. Bourdieu (2003; 2017).

diegético mudou para a classe média, o *povo* foi deixando de ser retratado como herói, passando a ser apenas coadjuvante.

A seguir, serão examinados: a primeira aparição de Antônio das Mortes, o ápice do desencantamento de Glauber em *Terra em Transe* (1965) com a figura de Paulo Martins, e posteriormente o reaparecimento de Antônio das Mortes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), analisando suas complexas relações nas narrativas, e como estas contemplam as idealizações e indagações da relação de Glauber Rocha com o *Outro*. Como enunciado na introdução, a hipótese é a de que a complexidade dessa relação possa ser vista não apenas externamente (como debatido acima), mas internamente, dentro de seus filmes, com auxílio dos personagens selecionados.

CAPÍTULO 2

A BUSCA DO *OUTRO* E O ENCONTRO DE SI

Após compreender o movimento Cinema Novo, a relação de Glauber Rocha com ele e suas posições políticas e ideológicas, buscarei situar os dois personagens centrais nesta pesquisa. Para isto, será essencial ter como baliza metodológica autores como Xavier (2019), Nagib (2006) e Menezes (2001). Os dois primeiros são fundamentais na maneira de tratar o material fílmico, enquanto o terceiro possibilita uma interpretação sociológica, observando os *fenômenos sociais* presentes nos longas-metragens.

Assim como Glauber Rocha, suas produções, de maneiras distintas e múltiplas, também foram e continuam sendo objeto constante de pesquisas.⁶⁸ Portanto, para buscar certa compreensão sobre este e suas produções, a partir do enfoque da relação selecionada, é necessário situar o objeto fundamentando-o naquilo que Lafont (2021) denominou *mobilidade de foco*⁶⁹, ou seja, deslocá-lo de pesquisas anteriores e de seus resultados, pois o objeto (nesse caso, a relação Glauber Rocha - Antônio das Mortes - Paulo Martins), tanto na sua formulação, quanto agora, em seu desenvolvimento, pede por uma perspectiva ampla, uma possível reinterpretação de certos aspectos, principalmente no que tange a vida no interior das narrativas e as correlações viáveis entre autor e personagens.

Com o auxílio de Xavier (2012; 2019), os filmes serão analisados por meio de sequências de cenas e planos selecionados, que refletem as principais questões dos personagens Antônio das Mortes e Paulo Martins, suas contradições e relações antagônicas com outros personagens em seus respectivos filmes e mundos ficcionais. O autor adota um método que abrange aspectos essenciais, como a análise formal e estilística, o contexto histórico e cultural, a crítica ideológica, a análise da narrativa e dos personagens, e a dialética entre forma e conteúdo. A partir desse pressuposto, os elementos fílmicos – como estilo, linguagem, tipos de plano e cortes – e a narrativa como um todo estarão intrinsecamente conectados à crítica ideológica, que se relaciona diretamente com a composição dos personagens. Estes, por sua vez, servem como recurso central, pois suas interações dentro dos

⁶⁸ Alguns dos mais conhecidos e que estão servindo de base para o presente trabalho: Bernardet (1978), Xavier (2012; 2019) e Nagib (2006); além de algumas pesquisas recentes, como Mendonça (2018), Araújo (2019) e Carvalho (2019), que se debruçam a partir de novas perspectivas.

⁶⁹ [...] Atentar para essa mobilidade não quer dizer necessariamente revelar obras inéditas, pois quase sempre se trata das mesmas já analisadas pela história da arte em seu projeto tradicional ou, em outras palavras, por uma história da arte preocupada com a obra-prima e a escala nacional. A observação da mobilidade permite uma reinterpretação desses objetos. Sendo também obra de arte o entrelaçamento de vontades e de projeções individuais ou coletivas no embate comum de sociais. [...] O papel do historiador e da historiadora da arte aqui é traçar essa mobilidade ou, no mínimo, o cronotopo da obra dentro de movimento mais geral. [...] (Lafont, 2022, p. 16-17).

mundos ficcionais são marcadas por disputas, relações de poder e antagonismos, os quais, em determinados momentos, podem ou não dialogar com aspectos do plano “real” conjuntural.

As produções de Rocha, por si mesmas, trazem à tona um debate complexo sobre as tensões sociais e de classe. Assim, Antônio das Mortes e Paulo Martins, em seus respectivos universos, alimentam e reproduzem, de maneiras únicas, as distinções, desigualdades e conflitos entre forças antagônicas. No caso de Antônio, é fundamental, inicialmente, evidenciar sua oposição a Corisco, para, em seguida, analisar como essa relação de antagonismo se modificou, direcionando-se para outras forças políticas. Já Paulo Martins apresenta uma certa constância, pois sua posição e oposição são mais claras, embora seu caráter, também seja marcado por contradições significativas.

A questão central deste capítulo é compreender a construção dos dois personagens e os conflitos que enfrentam, tanto em âmbito individual quanto social. A partir das representações e diferenciações que eles incorporam, busca-se analisar como Antônio das Mortes e Paulo Martins são definidos em contraste com os “Outros” que os rodeiam. Por extensão, também explorar a dinâmica de classe e as hierarquias presentes nos grupos sociais retratados por Rocha, traçando paralelos com as questões discutidas no primeiro capítulo. Ademais, será revisitada e aprofundada a ideia de “povo”, assim como as noções fundamentais para o autor, como *violência*, *transe* e *conscientização*.

Como posto, diferentes críticos que se debruçaram sobre o movimento cinemanovista e seus desdobramentos consideram o fracasso de público dos filmes então produzidos como um dos aspectos a se investigar, fato que foi brevemente destrinchado no primeiro capítulo. Entender isso torna-se essencial, pois, inicialmente, o “povo” era visto como protagonista de uma possível revolução político-cultural, o que levou as narrativas cinematográficas a delinearem uma representação deste, em conformidade com as concepções correntes sobre as classes populares, idealizando-as, em maior ou menor grau, como destinadas a tomar consciência de suas condições de vida.

É com a *Estética da fome* (1965) que Glauber Rocha formaliza teoricamente esse ideal, ao propor e fantasiar acerca da tomada de consciência coletiva por meio do cinema. A ideia não teve o êxito esperado, mas persiste a importância de sua investigação, pois suas forças e fragilidades entrelaçam diferentes dimensões da realidade: estética, política e cultural. Em outras palavras, a relação problemática entre cineasta e *povo* durante os anos 1960 precisa de um exame a ser alimentado por enfoques investigativos diversos, dada a necessidade de se considerar as esferas sociais acima indicadas.

Por essa razão, ao analisar a construção dos dois personagens, tem-se como fundamentação essa problemática delineada: a formação e o desenvolvimento do movimento *Cinema Novo* a partir da atuação de Glauber Rocha e de suas concepções então estampadas no manifesto *Estética da fome* (1965) e assentadas na relação idealizada entre o artista e o povo, e como esse diálogo se explicita a partir dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), com destaque para os personagens selecionados. Dessa maneira, busca-se, simultaneamente, entender os modos de representação do *Outro* ao recorrer-se à análise ambígua e conflituosa entre os dois personagens e as classes populares tal como encenados em suas respectivas narrativas.

As diferentes esferas sociais abordadas ao longo do capítulo serão analisadas com foco nas relações de Antônio e Paulo com suas respectivas forças antagonistas, visando entender como essas relações se correlacionam com a dinâmica cineasta/povo, e como a construção do “Outro” nas narrativas reflete as tensões sociais e culturais dentro e fora dos filmes.

A partir da hipótese de que a interação entre os personagens e a cultura popular revela não apenas o lugar do “Outro”, mas o próprio lugar do artista/intelectual em uma dada conjuntura política. Dessa forma, as complexidades de Antônio e Paulo aproximam-se e buscarão revelar diversos aspectos de seu próprio autor.

Procura, Antônio das Mortes...

Deus e o diabo na terra do sol (1964) narra a história de Manuel, um vaqueiro que após uma longa jornada transportando gados no interior do sertão, sem água e sem comida, chega ao limite depois de uma injustiça de seu patrão que nega os seus direitos. Não aguenta mais a sua exploração e mata-o. Sua jornada começa através de uma ira praticamente consciente, respira fundo e pensa, antes de apunhalar várias vezes o coronel, como uma conjunção entre sentimento e missão, quando chega em casa diz a sua esposa Rosa: “foi a mão de Deus me chamando para o caminho da desgraça”, indicando que o milagre que tanto esperava só poderia começar com sangue jorrando em suas mãos. Porém, até alcançar de fato a sua liberdade, deposita a sua fé na figura de um líder religioso, Sebastião, entregando suas forças a ele. A jornada do herói Manuel perpassa vários empecilhos, como o desencantamento religioso, em que ele encara de frente a corrupção em todos os âmbitos, o que faz com que a sua liberdade e a “de seu povo”, como ele diz, seja muito mais solitária do que o esperado.

No meio tempo, sua trajetória se cruza com a de Corisco, braço direito do então falecido Lampião, que encontrou na violência contra os ricos o único artifício possível para salvação de seu povo. Por suas artimanhas, Corisco torna-se fugitivo e procurado pelos coronéis e pelo Governo, que desejavam a exibição de sua cabeça decepada para o estabelecimento da “ordem”. A pessoa encarregada dessa missão é Antônio das Mortes, intitulado como tal por ser matador de cangaceiros, um matador de aluguel, contratado não só pelos coronéis, mas também pela Igreja Católica para acabar com aqueles que poderiam representar ameaça aos poderes estabelecidos.

No decorrer da narrativa, Antônio das Mortes é contratado para assassinar Sebastião e seus seguidores, mesmo com um certo peso na consciência e, como ele mesmo proclama, com medo de posteriormente receber alguma espécie de “castigo divino”, ele aceita o trabalho. Mata uma grande quantidade de pessoas enquanto rezavam e adoravam Sebastião, no entanto, quando chegou para tirar a vida do líder, ele já se encontrava morto pelas mãos de Rosa. Antônio decide deixar ela e Manuel vivos para contar a história. Mais tarde Antônio das Mortes confessa ao andarilho cego:

*eu não matei os beatos pelo dinheiro, matei porque não posso viver descansado com essa miséria [...] um dia vai ter uma guerra maior nesse sertão, uma guerra grande, sem a cegueira de deus e do diabo, e para que essa guerra comece logo, eu que já matei Sebastião, vou matar Corisco, e depois morrer de vez [...] **que nós somos tudo a mesma coisa** [...].*

Antônio é um personagem cheio de contradições e complexidades, ele internaliza sua condição e tenta ao máximo não lutar contra ela, mas é possível perceber, por meio de alguns indícios em suas falas e gestos, o quanto, na verdade, está perdido em seu mundo tal qual Manuel. A diferença óbvia é a sua condição social superior, não vive na miséria, mas trabalha em prol dela, recebe para matar aqueles que se rebelam contra os donos do poder. Isto é, se não existisse miséria, não teria trabalho. Outra diferença reside na aceitação de sua *individualização*, pois não se importa em permanecer sozinho, diferente de Manuel, que está sempre em busca de um líder, porque não consegue decidir qual caminho tomar e tem dificuldade em aceitar sua própria força.

Mas o confronto direto de Antônio é com Corisco, e não descansa até matá-lo. Suas histórias se exprimem e convergem, com base no antagonismo que carregam entre si, Corisco quer acabar com a riqueza injusta dos ricos e dar aos pobres, mesmo com sangue entre os dedos, enquanto Antônio mata os pobres com a pretensão de livrá-los da miséria. Ambos

entendem a violência como uma arma eficiente e possível, entretanto, de maneiras e finalidades diferentes.

No desenrolar da história, em alguns momentos, Corisco se autodenomina como *anjo*, *deus*, *santo*, enquanto Antônio é denominado como *diabo*, *dragão da maldade* e *sem santo padroeiro*. Tal fato retrata, mais uma vez, a dicotomia intrínseca entre os dois. Mas tal representação não é feita por Glauber no intuito de defender um maniqueísmo, ao contrário, a frase tema do filme exprime muito bem o que de fato ele queria empreender: “**que a terra é do homem, não é de deus, nem do diabo**”, enquanto os dois duelam, Manuel⁷⁰ é o único que carrega a possibilidade de terminar o ciclo de dor.

Dito isto, é necessário retornar a Antônio das Mortes e sua individualidade conturbada. Além de sua frase posta acima, que logo será discutida, antes é significativo apontar mais algumas de suas colocações:

[...] eu não tenho medo de guerra, vivo nela desde que nasci [...]; [...] não quero que ninguém entenda nada de minha pessoa [...] Fui condenado neste destino e tenho que cumprir; sem pena e pensamento [...] Eu não queria, mas precisava [...].

Antônio está preso em sua *individualidade* e tende a não conseguir enxergar mais nada que a conteste, mata beatos pelo seu fanatismo, pois isso é muito mais simples para ele do que qualquer outro artifício, sendo a única coisa que no momento consegue fazer, não alcança nem tenta compreender o *povo*. Na verdade, considera-o inimigo, por justamente não buscar entender a barreira posta entre eles. Simultaneamente, profere que ele, Sebastião e Corisco, são todos a “*mesma coisa*”, já que promovem a guerra, matam em benefício de algo ou alguém. Por conseguinte, não são muito diferentes, defendem apenas as suas respectivas verdades, que para cada um deles é a única a ser respeitada e cumprida.

De acordo com suas frases, as experiências de Antônio das Mortes moldaram e influenciaram o seu *modus operandi*. Passou a viver em constante estado de auto policiamento para não deixar com que nenhum remorso o atravessasse. Fazendo o que considerava certo e justo, todavia, quando beneficiava apenas a si.

Tzvetan Todorov (1999), ao utilizar-se dos relatos dos colonizadores europeus sobre a conquista da América, expõe como Cristóvão Colombo, ao pisar em terras indígenas, já possuía convicções do que iria encontrar, suas pré-noções não deixaram nenhuma brecha para de fato descobrir ou conhecer ao *Outro*. Ou seja, o que, na verdade, realizou-se foi moldar o

⁷⁰ Xavier (2019, p. 100) diz que o conjunto da obra “coloca o futuro do homem nas mãos do próprio homem”.

Outro segundo as suas convicções e perspectivas. Assim, efetivamente, o que encontrou foi seu próprio reflexo espelhado em *outros* indivíduos.

Desta maneira, Todorov nos adverte em relação ao que chama de “genealogia de Colombo”, produto dessa colonização, não processada inteiramente na consciência coletiva, em que todo o genocídio, violência e dominação europeia é *recaldada*, como uma tentativa de superação do passado. Porém, quando este movimento é feito, o *passado* se torna ainda mais *presente*. A recusa tende a potencializar essa genealogia, já que ela não é racionalmente compreendida, e suas atitudes passam a ser reproduzidas sem reflexão. Logo, para este autor, o indivíduo moderno está entrelaçado nesta genealogia, na qual, se não ousar percebê-la, estará sempre aprisionada a ela.

Podemos perceber que Antônio das Mortes, em alguma medida, tende a absorver e expor esse arquétipo. Nesse primeiro momento, sua relação com o *Outro* é pautada apenas por sua perspectiva individual, ele em nenhum momento considera e respeita uma interpretação contrária à sua; a única ação que conhece é a morte e sua trajetória se dá a partir dela, da morte de *outros* que não se permite compreender.

Mais fortes são os poderes do povo

Antônio das Mortes é um dos personagens mais contraditórios criados por Glauber Rocha, e sua complexidade foi abordada por autores como Jean-Claude Bernardet (1978) e Ismail Xavier (2019). No entanto, o campo de discussão que o coloca como elemento central ainda é pouco explorado.

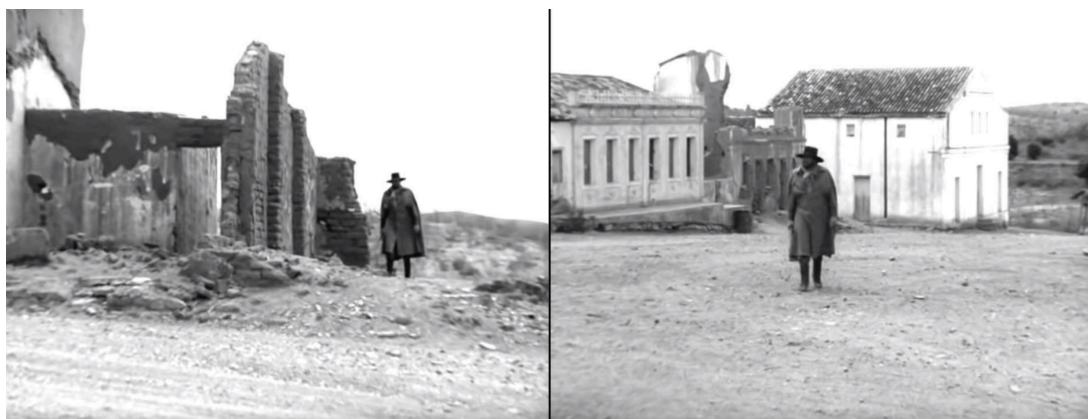
O personagem Antônio das Mortes, desde sua primeira aparição em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), apresenta uma condição de “não encaixe” no cenário em que vive, visível em suas vestimentas, atitudes e postura, o que contribui para sua presença única no *ambiente diegético*. Sua figura mescla elementos de antagonista, vilão e até anti-herói. “*Matador de cangaceiro*” é o subtítulo que acompanha seu nome, reforçado pela música composta por Rocha e Sérgio Ricardo⁷¹.

⁷¹ [...] *Jurando em dez igrejas*
Sem santo padroeiro
Antônio das Mortes
Matador de cangaceiro
Matador de cangaceiro!
Matador, matador
Matador de cangaceiro. [...]

Ele, o assassino de Lampião e seu bando, carrega e cumpre a promessa de matar Corisco, o último cangaceiro restante. Contudo, sua motivação não está em se sentir superior, mas em cumprir uma missão. Como pontuado, no decorrer da narrativa, ele revela que a única coisa que consegue fazer pelo povo é matar, e que, de certa forma, ele e Corisco são iguais, ambos são figuras a serem superadas. A partir dos elementos da narrativa, para que haja uma verdadeira transformação, é necessário romper com a dinâmica de violência e exploração por meio de uma guerra ou revolução.



Imagens 1 e 2 – Frames retirados de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)



Imagens 3 e 4 – Frames retirados de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

Nos diferentes frames acima, podemos perceber sua inadequação. Antônio, com exceção da segunda imagem, aparece isolado, representado em planos abertos, sem contato visual com o observador. A composição de cores no filme é toda em preto e branco, mas suas vestimentas se destacam por serem diferentes das dos outros personagens: ele usa roupas longas, com tecido visivelmente mais grosso e pesado, além de um chapéu distinto, muito mais próximo de um *cowboy* hollywoodiano do que ao estilo típico do sertão. Sua composição visual se sobressai em relação aos demais personagens e ao próprio ambiente

filmico, evidenciando seu desconforto e distanciamento do contexto em que se encontra. Essa escolha estética reforça sua alienação e solidão, características fundamentais do personagem que se vê como um “matador de aluguel”, afastado tanto do povo quanto dos opressores.

Em contraste com sua figura, Corisco, como ilustram as imagens a seguir, muitas vezes parece quase camuflado no espaço em que se encontra. Isso se deve tanto aos seus trajes, típicos do cenário nordestino e do movimento do cangaço, quanto às escolhas de Glauber na composição dos planos, que são amplos e posicionam o personagem próximo à mata do sertão. A maneira como Corisco se integra visualmente ao ambiente reflete sua profunda conexão com a terra e sua luta, criando um contraste direto com a desconexão e o isolamento de Antônio. Além disso, nessas cenas, é possível perceber que Corisco trava uma luta com um propósito claro, evidenciando sua continuidade em um legado de resistência. Em sua fala: “*Estou cumprindo minha promessa, padrinho Cição: ‘Não deixe o pobre morrer de fome’*”, além de reforçar esse compromisso, posteriormente, também remete a Lampião e à sua dedicação à luta do povo.



Imagens 5, 6 e 7 – Plano sequência, retirado de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

No decorrer da narrativa, Corisco enuncia frases, como: “*São Jorge me emprestou a lança dele pra matar o gigante da maldade*”; “*Se eu morrer, nasce outro. Nunca pode morrer São Jorge, santo do povo*”. Tais frases evidenciam a posição dele dentro do espaço em que está situado: é um representante popular, mas parece possuir certo grau mais elevado, um potencial de luta⁷², por carregar as armas do santo, por ser herdeiro de Virgulino. Corisco representa algo além, entretanto, ao mesmo tempo, é retratado como algo/alguém a ser superado. Autointitula-se como possuidor de duas cabeças “*uma pensa, a outra mata*”, apresenta uma dualidade moral⁷³. Para a figura de Manuel, ele passa a representar uma espécie de *transição*, ao desvencilhar-se de Beato São Sebastião, começa a acompanhá-lo, como se fosse primordial passar de um a outro, e por fim seguir sozinho. É a jornada de Manuel que precisa ser travada, seguida, é o caminho dele que ainda estaria por vir, os demais personagens estão com seus destinos postos: matar ou morrer.



⁷² Nesse momento, por exemplo, diferente de Manuel e os seguidores de Beato.

⁷³ Visto dessa maneira, ele e Antônio não são tão diferentes, suas oposições residem em seus propósitos e ideologias. Porém, é possível notar que, nos personagens de Glauber, existe uma complexidade e dualidade moral quase que inerente.

Imagens 8, 9 e 10 – Plano sequência, retirado de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

*Eu, José, com a espada de Abraão, serei coberto. Eu, José, com leite da Virgem Maria, serei borrifado. Eu, José, com sangue de Cristo, serei batizado. Eu, José, na Arca de Noé, serei guardado. Eu, José, com a chave de São Pedro, serei fechado. Onde não me possam ver e ferir, nem matar, nem o sangue do meu corpo tirar.*⁷⁴
(Corisco, em *Deus e Diabo na Terra do Sol*)

No plano sequência colocado acima, seguido da fala de Corisco em correspondência, temos o momento que antecede a sua morte, em que ele realiza uma espécie de ritual para fechar seu corpo. Na medida em que fala, forma sobre o seu corpo uma cruz com a lança que carrega, benzendo-se. Corisco se nutre de um catolicismo, simultaneamente, místico e revolucionário. Não possui medo da morte, como diz a Manuel, no decorrer da narrativa: “*Se eu morrer, vai embora com tua mulher, por onde passar pode dizer [...] estava mais morto que vivo*”.

A morte não o amedronta, pois faz parte de sua existência. Não poderia ser diferente, ele é fruto da miséria e da violência, como se estas adentrassem sua pele, corrente sanguínea e tornassem seu motor, não de maneira determinista, mas no sentido de uma ruptura radical entre as barreiras inventadas sobre o individual e o social, novamente, não muito diferente de Antônio. No entanto, Corisco sabe que sempre terá continuidade, como uma *hidra*, cortando-lhe a cabeça, nascem duas. Além disso, se pensarmos que José na oração refere-se ao do Antigo Testamento⁷⁵, Corisco tem fé no que profere e na divindade revolucionária que carrega, mesmo com todas as provações que o atingem. Em contrapartida, Antônio descobrirá que sua existência se vincula muito mais a de Corisco do que imagina.



⁷⁴ Por muito tempo acreditei que essa oração fosse uma criação unicamente de Glauber, mas descobri que faz menção a uma oração popular chamada *Oração do Justo Juiz de Nazaré*. Todavia, o nome “José” é proclamado singularmente aqui. Indaguei-me o porquê, subitamente, José, esposo de Maria surgiu, seguido de uma lembrança viva dos infortúnios e provações de José, filho de Jacó, do Antigo Testamento. Porém, na minha interpretação, o “José”, de Glauber, transcende essas duas menções, ele, aqui referenciado é uma construção que vai além do Cristianismo clássico, transborda e chega ao Brasil, ao Nordeste e a uma cultura popular, alicerçada no sincretismo, no cordel e na luta.

Acrescento que o significado do nome traz a ideia de: “Deus acrescenta”; “Deus multiplica”, o que remete mais uma vez à noção de continuidade ligada a Corisco.

⁷⁵ Ver rodapé acima.

Imagens 11 e 12 – A morte de Corisco, plano sequência, retirado de *Deus e o diabo na terra do sol* (1964)

A morte de Corisco, assim como toda a narrativa, é repleta de emblemas, de início entendemos muito mais as ações dos personagens a partir da música de cordel que embala a disputa que travam⁷⁶. Primeiro, Antônio atinge na perna companheira de Corisco, Dadá, em seguida mata o cangaceiro. Antes de cair, ele rodopia, como um tornado, proferindo as palavras “*mais fortes são os poderes do povo*”, Antônio cumpre sua missão.

Tanta violência, mas tanta ternura...

Após *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha lança *Terra em transe* (1965), o qual, para Nagib (2006), inaugura uma dialética em suas narrativas e no campo cinematográfico nacional como um todo, em que as produções passam a transitar ora entre enredos utópicos, ora entre desiludidos e pessimistas, como é o caso de *Terra em transe*, que acompanha a trajetória de Paulo Martins, representante exemplar da classe média politizada dos anos 1960. O seu desejo é de revolução popular, mas menospreza o povo, passa a sua jornada toda atrás de um líder para ser o guia de seu sonho, mas se frustra, pois nem o fascista Porfírio Diaz, nem o populista Vieira, conseguem preencher o seu vazio por uma força que considera ser maior que a sua e, por extensão, maior que a do *povo*.

Seu primeiro passo é romper com Diaz, na esperança de, com isso, perseguir um projeto de vida como poeta revolucionário, porque almejava conseguir contemplar suas duas paixões: a poesia e a política. Envolveu-se com o jornalismo, mas logo largou para ser braço direito na campanha de Vieira, em quem acreditava poder ser um representante direto do *povo*. Todavia, ao se eleger, Vieira expõe seu verdadeiro lado: defende os direitos dos latifundiários em detrimento dos da população, fazendo com que as terras que ocupavam sejam entregues para os coronéis.

Paulo teme uma indignação popular ao conversar com Sara, sua companheira romântica e de luta política; entretanto, ao acompanhar a visita de Vieira à população, se comporta como um segurança, uma espécie de capanga aos interesses e à integridade do então governador, ridiculariza o cidadão Felício, o qual está atrás de justificativas e tem coragem de defender as terras como suas. A partir desse ponto, torna-se evidente sua escolha de alinhar-se aos interesses do poder instituído, em detrimento da luta popular.

⁷⁶ Fato já discutido por Xavier (2019, p. 95).



Imagens 13, 14, 15, 16, 17 e 18 – Plano sequência retirado de *Terra em Transe* (1967)

Paulo: Se acalme, Felício, respeite o governador!

Felício: Doutor Paulo, Doutor Paulo, a gente tem que gritar!

Paulo: Gritar com o quê?

Felício: Com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo!

*Paulo: Cala boca, **você e sua gente não sabe de nada!***

Felício: Doutor Paulo, o senhor era meu amigo, o senhor me prometia...

Paulo: Eu nunca lhe prometi nada

Felício: Seu mentiroso!

*Paulo: **Seu miserável, fraco, fulador, covarde [...] Não está vendo que você não vale nada [...]***

A sequência acima marca um instante-chave na narrativa. Em um primeiro momento, Paulo é mostrado em um ângulo superior a Felício, ressaltando visualmente as diferentes posições de poder entre eles. Ele age de acordo com os desejos de Vieira, não por lealdade pessoal, mas por reconhecer em Vieira o líder idealizado que as circunstâncias permitem. Enquanto isso, Vieira permanece impassível: escuta sem demonstrar envolvimento, raramente desviando o olhar para Felício e não movendo sequer um dedo. Na sequência, durante a discussão que culmina em um ataque verbal e físico, a câmera adota um plano aberto e distante, mostrando os personagens em uma ladeira, dispostos em fila indiana: os capangas de Vieira à frente, seguidos pelo próprio Vieira, um jornalista, e, na extremidade, Paulo⁷⁷, que conduz o confronto, convencido de estar agindo com justiça, ainda que sua postura revele

⁷⁷ Essa cadeia de pessoas parece remeter aos “poderes” que carregam o Governo Vieira: meios de comunicação, força física e a “intelectualidade” alienante de Paulo.

uma clara adesão aos interesses do poder instituído, em detrimento de um verdadeiro compromisso com a luta popular.

Ao chegar em casa, confessa à Sara⁷⁸:

Eu fui lá, bati no pobre camponês porque ele me ameaçou, podia ter metido uma enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde, tão servil [...] eu queria provar que ele era covarde e servil [...] a fraqueza... gente fraca, sempre... gente fraca e com medo.

Paulo queria provar a incapacidade do povo de lutar, mas provar para quem? Para si mesmo? É irônico que, em seu maior sonho de vida, ele não conseguir se entender como pertencente, muito menos como protagonista. Ele compreende que a luta não é dele, mas daqueles que considera inferiores e inaptos para tal missão, como resultado, sua vida é uma enorme angústia por não pertencer a este lugar de luta, sente uma sensação de falta, por uma liderança, para ele e para o povo.

Durante o filme, e por meio das reflexões de Paulo ilustradas pela presença de uma voz *over*, artifício utilizado para revelar seu fluxo de consciência, ele expressa sua posição ambígua em relação ao povo. Ao mesmo tempo que este é encarado como detentor de uma força, também é enxergado como “fraco” e “covarde”. Cenas específicas ao longo da narrativa demonstram tal ambiguidade e em um dos momentos finais do filme, que será mostrado abaixo. Todavia, as posturas ambíguas de Paulo Martins merecem um olhar mais atento. Como originário dos setores médios urbanos, ele possui uma condição instável e conflituosa tanto com relação às classes dominantes quanto em relação às classes populares. Condenado a oscilar entre a possibilidade de um *rebaixamento social* e, ao mesmo tempo, a almejar um estilo de vida próprio das classes dominantes, o idealismo poético de Paulo Martins exacerba a sua ambiguidade política.

A ambiguidade de Paulo Martins é a ambiguidade dos próprios setores médios da sociedade, grupo social possuidor de particularidades quando se trata de sua condição específica. Aqui, e por intermédio do uso de uma *violência material e simbólica*, os integrantes dessa camada social atribuem-se virtudes quando comparados às classes populares. No caso da sociedade brasileira, o distanciamento a ser buscado por tais setores médios ganham delineamentos mais dramáticos por conta da herança escravocrata,

⁷⁸ É importante destacar como a cena envolvendo Sara remete à sua forte capacidade de posicionamento e clareza tanto política quanto individual. Ela realmente representa uma personagem com uma consciência aguçada de sua posição política e suas limitações. Em contraste, os embates de Paulo tornam-se insignificantes perto de suas colocações. Sara é o ponto de equilíbrio de Paulo, sua salvação, enquanto Silvia, sua primeira amante, simboliza sua degradação e alienação política, conforme já discutido por Xavier (2012).

afirmando-se, assim, um espaço de distinção social e de privilégio que permite fidelidade e subserviência dos estratos médios em relação aos estratos superiores⁷⁹.

Ele prefere fugir, posteriormente, até morrer a encarar a realidade, as consequências políticas de seus companheiros e suas. Paulo vive em um estado eterno de *transe* e *crise*, não conseguindo desvencilhar-se de suas concepções individuais para dar vez às coletivas, isto é, sem nunca chegar à uma *conscientização* macro. Prefere viver completamente imerso em seu imaginário caótico, tem *fome do absoluto*, como ele mesmo diz em algum momento da narrativa. Fala para Vieira ao largá-lo: “*eu tenho um compromisso comigo*”, suas preocupações com o *Outro* são frágeis e mentirosas, pois estão pautadas em sua *individualidade* egoica.

Assim como Antônio das Mortes em seu primeiro momento, Paulo Martins transcorre em suas falas e ações, a *genealogia de Colombo* proclamada por Todorov (1999). Paulo, no entanto, aparenta se enganar ainda mais a respeito de sua condição, já que, em alguns momentos, parece querer ajudar o *Outro*, mas, em momentos distintos, nega completamente a subjetividade e o poder de escolha alheios a ele. A sua confusão é contraditória. Como apontado acima, finge querer ajudar o *povo*, mas nunca olha de fato para os lados, apenas para si e, ao fazer esse movimento, são suas hipocrisias mais profundas que se expõem.

E o povo, quem é?

Gerônimo: *Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes, acho que está tudo errado, e eu não sei mesmo o que fazer... O país tá numa grande crise, e o melhor é aguardar a ordem do presidente...*

Paulo: *Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram o Gerônimo do poder?*

Personagem sem nome: *Um momento! Um momento, minha gente! Um momento! Eu vou falar agora. Eu vou falar. Com a licença dos doutores, seu Gerônimo faz a política da gente, mas seu Gerônimo não é o povo. O povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar.*

⁷⁹ Cf. Souza (2018).



Imagens da esquerda para direita 19, 20 e 21 – Plano sequência, retirado de *Terra em Transe* (1967)

Imagens 22, 23, 24 e 25 – Plano sequência, retirado de *Terra em Transe* (1967)

Existe uma sequência de *Terra em transe* importantíssima, que já resultou em análises e apontamentos anteriores de autores⁸⁰: a cena em que Paulo Martins tapa a boca de um “representante do povo”, Gerônimo. Existem camadas já muito bem exploradas pelos pesquisadores citados, mas, para o devido apontamento aqui, é justo ressaltá-las mais uma vez. A primeira é a maneira autoritária com que Paulo lida com o Gerônimo – até então o representante do “povo” –, deixando exposta mais uma vez sua diferença em relação a esse setor social. Paulo Martins é autoritário, prepotente, se julga detentor da verdade no que diz respeito à elaboração de uma política melhor, tanto que em nenhum momento sente remorso ou titubeia após seu impulso violento.

A segunda é o debate colocado por Rocha, em que provoca uma abertura entre real e ficção, racha abruptamente a suposta barreira entre esses dois elos. O debate é sobre quem é verdadeiramente o povo, algo que permeia o entendimento do movimento Cinema Novo; as lutas dos movimentos sociais de esquerda, que ganharam voz naquela conjuntura; o debate no plano intelectual/acadêmico; o centro das questões e disputas dentro, misturam-se tanto que já não se sabe mais onde é Eldorado e onde é Brasil.

⁸⁰ Como os autores que são constantemente referenciados aqui: Bernardet (1978), Bentes (2003) e Xavier (2012).

Ao chegar o personagem sem nome (fato também impossível de ser descartado), este nega Gerônimo como “povo”. Para ele, Gerônimo seria mais uma ponte e, por extensão, algo a ser superado para chegar no fim da camada, na parte mais miserável da hierarquia social, “*o povo sou eu, que tenho sete filhos e não tenho onde morar*”. Glauber poderia parar por aí e a cena já iria ser grandiosamente violenta, mas ele vai além. Posteriormente, vemos *o povo* (o personagem em questão) sendo assassinado⁸¹, enforcado; ao pano de fundo, simultaneamente, temos vozes gritando “*extremista! extremista! extremista!*”, enquanto um senhor⁸² lê uma espécie de folhetim, mas sua voz não possui a mesma intensidade daqueles que gritam e validam a morte que ocorre ali. Ninguém faz nada para impedir, ao contrário, todos reforçam a ação. O fim do *povo* já está posto: enforcado, carregando uma cruz ao peito, sob a benção da Igreja Católica, sem defesa e servindo de material para um texto.

É uma cena trágica, forte, que escancara a hipocrisia não só de Paulo Martins e dos “intelectuais” de Eldorado, mas do próprio cineasta e da esquerda brasileira dos anos 1960. A categoria “povo”, para o bem e para o mal, foi e é uma invenção, criada em prol de algo – neste caso, a revolução de esquerda. No entanto, essa construção se idealizou, alienou-se, até de maneira injusta com quem um dia poderia se beneficiar dela⁸³. O *povo* que Paulo tanto almeja não existe⁸⁴, já que é fruto de suas projeções individuais, de uma classe média, que tende a romantizar o *Outro*, andando em uma linha tênue entre transformação e autoritarismo.

Em *Terra em Transe*, Glauber Rocha parece encerrar o debate sobre a composição do que seria o “povo”. No contexto urbano-industrial retratado no filme, a definição dos grupos sociais adota um caráter mais pragmático. Ainda que o “povo”, no imaginário social, seja mais uma categoria *por fazer*⁸⁵, Glauber simultaneamente o expõe e o condiciona. Porém, não o faz como um literato romântico, mas como um observador implacável da realidade. *A câmera na mão*, colada ao braço, dissolve as fronteiras entre o real e o imaginário, tornando-os inseparáveis. Afinal, de que adianta definir o “povo” se seu destino já está traçado? Rocha enfrenta a realidade com a única abordagem que lhe parecia possível naquele

⁸¹ Não me parece um acaso também o fato de a pessoa que o enforca ser interpretado por Maurício do Valle (ator que faz o personagem de Antônio das Mortes).

⁸² Ismail Xavier (2012) definiu esse personagem como um intelectual elitista que se paralisa com a opressão de classe. Ao contrário de lutar, prefere contribuir para a perpetuação da violência. Ao ver o corpo morto, chega perto e coloca seus óculos sobre ele, como se suas lentes chegassem não só primeiro, mas de forma única ao seu contato, um intelectual alienado por teorias que escolheu usar como capa.

⁸³ Glauber, em *Estética do sonho* (1971, p. 2), diz: “O Povo é o mito da burguesia. A razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo.”

⁸⁴ E o povo que se apresenta a ele, ele não quer enxergar e dar ouvidos. Paulo Martins está preso em si mesmo. Julgo ser o personagem mais alienado de Glauber, não por ignorância, mas por opção.

⁸⁵ Principalmente se pensarmos no sentido da construção identitária no Brasil (cf. Ribeiro, 1995).

momento: de forma cruel. O debate de quem é ou não o povo parece ceder lugar a uma única verdade: a tragédia é demasiadamente coletiva. Ninguém se salvará.

Jagunço de graça, traz desgraça

O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969) traz de volta Antônio das Mortes, mas dessa vez ele retorna como protagonista. Anos após matar Corisco, é procurado por Matos, um capitão da polícia com desejos de ser governador e que diz ter conhecimento de mais um cangaceiro vivo e pede para Antônio lhe acompanhar na viagem de volta a sua cidade, para protegê-la, ele aceita de graça e confessa a Matos: “*Doutor Matos, Lampião era o meu espelho*”. A partir disso, entrelaça seu caminho ao do capitão. Mais adiante, ele enuncia ao professor de história da cidade o porquê de ter aceitado o convite:

Professor, tá vendo essa mão? já matou mais de cem cangaceiro, agora só vivo na tristeza da lembrança, por isso é que eu tive de arranjar um outro inimigo, pra ter uma outra vida, por isso é que eu quis vir de perto [...]

Ele deixa evidente que a sua existência só fazia sentido quando tinha um inimigo, visto que não seria apenas uma pessoa para competir; ao ter um antagonista, ele tinha também alguém para validar seus pensamentos, como uma dinâmica de troca e preenchimento. A partir deste momento, Antônio já indica certa consideração para com o *Outro*, pois pôde enxergar a importância dele em sua jornada. E será esta percepção que o guiará nesta nova narrativa.

Consegue o contato que tanto queria e trava uma batalha com Coirana, o novo cangaceiro, sucessor de Lampião e Corisco, cumpre a missão dada por Matos, e o atinge; todavia, quando está prestes a matá-lo, Santa aparece e o impede. Santa é companheira de viagem de Coirana, juntamente com o personagem Antão e os demais beatos, ela carrega o nome de Santa Bárbara, além de vestes e utensílios que lembram os da orixá Iansã – o sincretismo religioso é nítido⁸⁶ –, sua missão é proteger o povo lutando e sendo guiada por *Deus*. Santa transforma-se, portanto, na personagem-chave para quebra de paradigma de Antônio. É somente após o contato com ela que ele começa a repensar as suas atitudes ao longo de sua vida. Ela representa a verdade do povo e a justiça de olhos abertos – já que fechada apenas defende os ricos –, é calma, mas violenta quando necessário, ela caracteriza a força motriz do grupo.

⁸⁶ Tal aspecto será aprofundado no terceiro capítulo.

Após apunhalar Coirana e se deparar com Santa, Antônio sente o que nunca sentiu: arrependimento. Junto ao professor, vai até a montanha, entrega o corpo de Coirana que aos poucos vai perdendo a vitalidade, e beija os pés de Santa, demonstrando respeito e suplicando por piedade. É ao conversar com Santa que sua percepção muda de vez, ela confessa como ele destruiu a sua vida, matou seus irmãos que entraram para o cangaço, e seus pais e avós que eram beatos, acabou com a sua família. Ambos interpretam o diálogo mais importante do longa-metragem:

Santa: *Aí arrebenta a guerra sem fim.*

Antônio: E onde foi que a senhora ouviu isso?

Santa: Da boca de Deus, mas não fala no nome de Deus não [...] meus pais e meus avós foram ser beatos e morreu tudo nas suas mãos, meus irmão foram para o cangaço e morreu tudo nas suas mãos, e agora esse povo aí, vai morrer também nas suas mãos, se Coirana morre, morre o resto do povo [...]

Antônio: [...] eu juro que eu só vim aqui para saber se era verdade, se existia cangaceiro mesmo, pois eu pensava que Corisco tinha sido o último, mas eu não quero mais matar, e se eu matei seus pai, seus avó, seus irmão, **me perdoa, dona Santa.**

Santa: Quem mata o irmão é jogado no fundo do mar. Vai embora, Antônio, e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu.

É a partir daí que Antônio das Mortes se transforma e busca redenção. Vai atrás de Matos e pede para ele falar com o Horácio, coronel da cidade, com o intuito da liberação de alimentos e de terra para os beatos. Diz:

*Há muito tempo que eu tô procurando **um lugar para ficar**, agora eu vou ficar do lado de lá, bem junto da Santa. Eu já tô entendendo quem são os inimigo.*

Desde o momento em que muda publicamente de lado, estabelece uma rivalidade com Horácio e seus jagunços, virando seu inimigo número um, com morte prometida por ousar defender o povo. Mata Vaca, braço direito de Horácio, em companhia de seus comparsas, mata centenas de beatos que seguiam a Coirana e Santa, iniciando uma batalha emblemática, em que Antônio, ao mesmo tempo que exprime um papel intermediário, também tem seu protagonismo. Ele une as forças que ainda restam, resgata o professor que estava indo embora da cidade bêbado e com medo de lutar, mostra-lhe o corpo de Coirana envolto em árvores do sertão. Tal momento é como uma virada de chave para o professor, e ambos unem suas potências às de Santa e de Antão. É por meio dos dois, como agentes mediadores, que o *povo* consegue ganhar a *guerra sem fim*.

A mudança de padrão de Antônio das Mortes se deu através do impacto do diálogo com Santa, quando houve também uma tentativa não só de compreendê-la, mas de se colocar, mesmo com os limites de sua posição social, em seu lugar. Ou seja, de compartilhar sua

perspectiva de luta, indo de encontro e rompendo com a *genealogia de Colombo*, que antes o regia. O impacto inicial fez com que Antônio ficasse confuso em relação ao seu próprio lugar e seu papel, conseqüentemente, quanto a que caminho seguir *a posteriori*. Assim sendo, antes de tudo, ele encontra a si mesmo ao analisar toda a sua composição, trajetória e subjetividade, para poder encontrar, e escolher compreender o *Outro*, exercitando a *alteridade*.

Agentes intermediários e transformação



Imagens 26, 27, 28, 29, 30 e 31 – plano sequência, retirado de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

As cenas acima trazem o momento-chave de reformulação para o professor de história (vivido por Othon Bastos). Nesse ponto, Antônio já havia sofrido seu próprio *choque* de conscientização, sua ruptura particular. Assim, ele quem vai atrás do professor e o resgata, impulsiona-o a enxergar o corpo de Coirana sustentado sobre uma árvore. Em seguida, nas cenas postas abaixo, o professor pega para si as armas do cangaceiro, e Antônio das Mortes recebe sua pistola e chapéu pelas mãos de Santa. Temos aqui uma cerimônia ritualística, ambos os personagens sofrem um impacto e um resgate após a morte de Coirana: para eles, isso simbolizará não só a morte, mas também o renascimento. Coirana é divinizado, assim como Jesus, a quem a imagem 31 pode remontar, seu destino já estava traçado para ser assassinado, entregue, para que a *salvação* da humanidade fosse possível.



Imagens 32, 33 e 34 – Frames retirados de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

No entanto, Glauber não sucumbe a um fanatismo religioso, ainda que idealize, em certa medida, os personagens populares alegóricos como Coirana, Santa e Antão. Seu foco narrativo recai predominantemente sobre figuras menos idealizadas, errantes, e, por isso mesmo, suscetíveis à metamorfose – aqueles que denominei como “agentes mediadores”. Antônio das Mortes e o Professor, por exemplo, unem forças nos momentos finais de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Nesse contexto, mantêm um diálogo que revela suas diferentes posições dentro dessa dinâmica:

Antônio: *A gente briga junto nessa briga, mas que de um modo diferente, os negócio de política é com o senhor; **meu negócio é só com Deus.***

Professor: *Tá bem, Antônio, eu divido o inimigo contigo, só que você briga com a sua valentia e eu brigo na sua sombra*

Antônio: *Isso não, professor, lute com as forças das suas ideias que elas valem mais do que eu*

É interessante observar como Glauber constroi a figura do “intelectual” de maneira distinta de *Terra em Transe*: a partir do *ritual de passagem* que sofre, o professor não representa uma figura alienada, ao contrário, desenvolve-se como um agente-chave para a insurreição que viria a acontecer. As armas que usa não são inicialmente suas e, por saber disso, o peso e a responsabilidade de portá-las é maior. Ao juntar-se a Antônio das Mortes,

sua força se intensifica, mas fica elucidada a forma distinta que iriam atuar: a redenção de um é política e a de outro é espiritual.

A partir das exposições no decorrer deste capítulo, algumas questões podem ser pontuadas: primeiro, Glauber Rocha ao mesmo tempo em que construiu uma visão própria do que seria o *povo* e buscou retratá-la⁸⁷, também problematizou e relativizou tal elaboração, a partir de *Terra em Transe* e, posteriormente, em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

Os possíveis heróis de uma tão almejada revolução seriam aqueles que vivem cotidianamente o sofrimento e entenderiam o que estaria em jogo, assimilariam a importância de uma revolução social que os contemplasse, através do *transe*, da *violência* e do *conhecimento*. No entanto, ao analisar a narrativa de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, percebe-se que Glauber Rocha inaugura uma nova perspectiva por meio dos personagens Antônio e o professor. O *povo* continua sendo o grande agente social, mas não é mais apresentado como o único facilitador possível para a mudança. Um personagem que antes flertava com o vilanismo passa a carregar novas possibilidades – ainda que limitado por sua posição social e consequências de sua trajetória anterior, já que termina seguindo seu próprio caminho.

Nesse contexto, é-lhe atribuído um papel na dinâmica de transformação social, compartilhado com o professor de História, um “intelectual”. Parece que a coletividade ganha mais importância do que uma idealização individualizada. Ou seja, a categoria “povo”, mesmo que construída a partir de aspectos idealizados por uma esquerda de aspirações revolucionárias, abre-se para a contribuição de agentes intermediários⁸⁸, que se mostram essenciais para um desfecho, ainda que temporário, no qual os oprimidos puderam alcançar alguma forma de vitória.

Dessa forma, a segunda questão é de que vem a ser mais significativo observar a experiência de Glauber ao tentar retratar o *Outro*, partindo de personagens *não-outros*, como Antônio das Mortes e Paulo Martins, personagens que representam o próprio lugar social de seu criador, um *entrelugar* entre uma classe e outra, entre a riqueza e a pobreza, entre *culturas* diferentes. Evidenciando, portanto, que a questão deva ser a de enxergar como a tentativa de Glauber propiciou a ele, e a nós espectadores atentos, se retratar (se enxergar, se entender) na

⁸⁷ Uma camada social brasileira/terceiro mundista subalternizada, sem direitos básicos, sem alimentos, sem terra, e, por extensão, em muitos momentos, condicionada à impossibilidade de amar e de sonhar, todavia, que ousou se rebelar e lutar por um mundo novo, como os personagens citados: Manuel, Corisco, Coirana e Santa.

⁸⁸ Em que estes, a partir de sua posição social, aproximam-se de seu criador.

exata medida em que tencionava entender ao *outro*. Como defendido por Todorov (1999), primeiramente, ao construirmos um contato com o *outro*, é a nós que encontramos, o primeiro passo, e mais doloroso, é se entender enquanto indivíduo social, para, assim, cogitar adentrar em outros universos, absorver outras perspectivas.

Com a redenção de Antônio das Mortes podemos ver isto, concomitantemente, Glauber externaliza um achado muito importante: expõe como agentes intermediários mesmo não se compreendendo na categoria de *povo*, podem e devem participar da Revolução almejada, é papel deles também a de se permitir ao exercício da *alteridade*, ao *transe* e à mudança de perspectiva. Assim, em *O dragão da maldade*, Antônio e o professor representam esse elemento-chave na própria percepção de Glauber: antes seus personagens intermediários (Antônio, em um primeiro momento, e Paulo Martins) não ousaram lutar a favor do povo por não se julgarem pertencentes. Portanto, é possível observar uma mudança de perspectiva “dentro” e “fora” das produções de Glauber Rocha, em razão de suas escolhas narrativas e estéticas, relacionando-se às questões conjunturais que estava entrelaçado, principalmente, nas problemáticas acerca da conscientização popular e o *fracasso* do movimento Cinema Novo.

CAPÍTULO 3

ENCRUZILHADAS

Após a exposição de aspectos que constroem e configuram os personagens Antônio das Mortes e Paulo Martins em suas respectivas narrativas – incluindo seus conflitos com outros personagens, suas subjetividades conturbadas e ambíguas, além das formas como ressoam e se diferenciam –, o próximo passo será examinar as dicotomias particulares que estes carregam. De um lado, temos a luta de Paulo entre política e poesia; de outro, o embate de Antônio entre morte e espiritualidade. Será fundamental analisar como esses impasses moldaram suas trajetórias e, conseqüentemente, nos permitem refletir sobre a figura do autor. Afinal, podem esses personagens ser considerados *alter egos* de Glauber Rocha?

Ao discutir a dicotomia de Paulo Martins, a questão de classe social se torna central, pois seus conflitos estão diretamente ligados a esse aspecto. Já no caso de Antônio das Mortes, a análise exige mais cautela. Bernardet (1978) o classificou como um representante das classes médias no cinema nacional, interpretação posteriormente contestada por Xavier (2019). Sua posição social, portanto, escapa a categorizações rígidas, uma vez que ele ocupa um espaço narrativo distinto de Paulo. O mais relevante, contudo, é reconhecer que, assim como Paulo, Antônio é um personagem socialmente ambíguo, atravessado por dilemas que o situam entre diferentes camadas sociais.

Além disso, Xavier (2012), ao analisar *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, esclarece essa ambiguidade ao demonstrar que Antônio habita um entrelugar – não apenas social, mas também temporal, oscilando entre o arcaico e o moderno, preso a um ciclo de repetição. Por fim, cabe ressaltar que, em ambas as trajetórias, o desfecho é marcado por uma resolução individualizada.

Um embate complementar que abarca essa questão é o dilema de Antônio das Mortes não poder ser reduzido à questão de classe, mas esta é inevitavelmente parte do universo de seu autor, exigindo uma perspectiva equilibrada para quem se propõe a pesquisá-los, transitando entre esses dois polos. Como aproximar ficção de realidade, sem cair em armadilhas instantâneas? Portanto, parece-me justo à pesquisa uma fluidez maior ao se adentrar nos conceitos que permeiam a noção de “classe social” e “classe média”. Dessa maneira, novamente, a *mobilidade de foco* apresentada por Lafont (2021) será essencial como baliza metodológica.

Paulo: o duplo (poesia e política)

Paulo: *Não se muda a História com lágrimas.*

Sara: *Se todos pegarem em armas, quando todos pegarem em armas, até mesmo gente como você...*

Paulo: *Gente como nós, burgueses, fracos. Mas eu assumo os riscos, eu assumo os riscos...*

Sara: *Pare, Paulo. Pare, a sua loucura, pare.*

Paulo: *A minha loucura é a minha consciência, a minha consciência está aqui, no momento da verdade, na hora da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte...*

Sara: *Não precisamos de heróis.*

Paulo: *Precisamos resistir, resistir e eu preciso cantar! [...]*

*Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição. Ah, sim, não é possível. A ingenuidade da fé, a impotência da fé [...]*⁸⁹

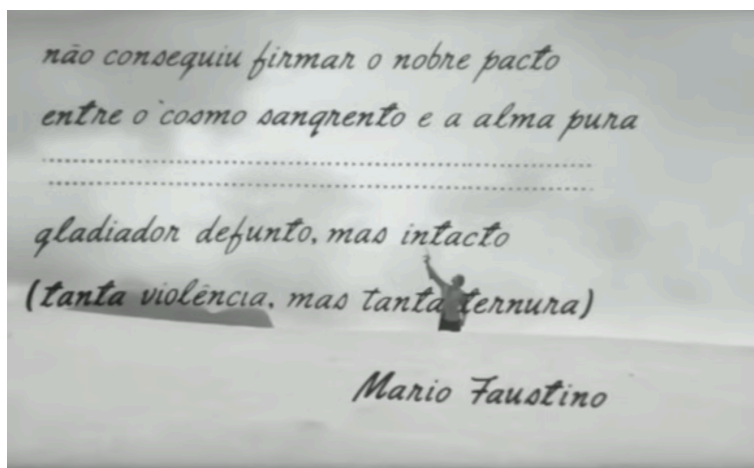


Imagem 35 – Frame retirado de *Terra em Transe* (1967)

Desde o início, *Terra em Transe* expõe o final trágico de Paulo Martins, um personagem atormentado por angústias existenciais e políticas. Ele parece almejar, acima de tudo, uma revolução popular, mas não consegue enxergar o *povo*. Sua frustração é intensificada pela renúncia de Vieira e, por extensão, pela vitória de Diaz. Como destacado na citação acima, seus últimos momentos são compartilhados com Sara, em um diálogo que os posiciona de maneira distinta em relação aos acontecimentos. Sara representa uma esquerda

⁸⁹ No final do longa-metragem, temos a segunda parte deste monólogo:

[...] *Somos infinita, eternamente filhos das trevas, da inquisição e da convenção, e somos infinitamente e eternamente filhos do medo, da sangria do corpo de nosso irmão, e não assumimos nossa violência, não assumimos as nossas ideias, como o ódio dos bárbaros adormecidos que somos. Não assumimos o nosso passado, tolo, raquítico passado, de preguiças e de preces, uma paisagem, um som sobre almas indolentes. Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes. Ah, não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos? Até quando além da fé e da esperança suportaremos? Até quando, além da paciência do amor suportaremos? Até quando além da inconsciência do medo, além da nossa infância e da nossa adolescência, suportaremos? [...]*

ponderada, que, em momentos como esse, tende a recuar e refletir sobre os próximos passos⁹⁰. Já Paulo, de forma oposta, é radical e prefere morrer a testemunhar as mudanças que estavam por vir.



Imagens 36, 37, 38 e 39 – Plano sequência final, retirado de *Terra em Transe* (1967)

Como já afirmado, *Terra em Transe* não segue uma ordem cronológica dos acontecimentos, mas sim o *fluxo de consciência* de seu narrador: começa pelo fim, depois vai ao início, e segue com o desenvolvimento dos fatos, até chegar novamente ao final trágico de Paulo e de Eldorado. Dessa forma, a cena presente na imagem 35 é vista nos primeiros minutos do longa, já as de 36 a 39, estão nos últimos, complementando-se, pois fazem parte de um mesmo momento fragmentado pela mente de seu protagonista.

⁹⁰ Xavier (2012, p. 107) define que, na mesma medida em que Sara representa um autocontrole, também personifica as limitações do dogmatismo.

Sob o poema de Mário Faustino, Paulo Martins consagra seu destino. As palavras do poema, ao transbordarem para a tela do filme, nos remetem à consciência do protagonista. Seu fim, à primeira vista, parece resolver sua maior contradição – “*a política e a poesia são demais para um só homem*”, como Sara anteviu –, sugerindo que a poesia teria prevalecido em sua existência.

No entanto, segundos antes de afastar-se dela, Sara lhe pergunta: “*O que prova a sua morte?*”. E ele responde: “*O triunfo da beleza e da justiça*”. Essa resposta revela mais uma vez que este é regido por uma crônica duplicidade e, por extensão, oposição. Assim como no poema, Paulo não consegue firmar “*o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura*”. Mas, a continuidade do poema⁹¹ de Faustino oferece uma leitura mais ampla: Paulo, como o protagonista poético, não realiza de fato uma escolha entre os polos. Em vez disso, afirma, *além de seus tormentos*, suas contradições e dicotomias. Ele incorpora e aceita essa dualidade, optando não por um lado ou outro, mas pela complexa relação entre ambos – uma eterna desarmonia.

Não parece ser discrepante ligar este aspecto às características de classe de Paulo, não de maneira a achar que uma é a essência da outra, mas a encarando de maneira complementar, e não condicional. Isto é, se pensarmos que, por pertencer à classe média, Martins está situado entre duas outras classes, simultaneamente, regida por contradições, horas aproximando-se mais de uma, horas de outra.

⁹¹ O poema na íntegra:

Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Porém, não se dobrou perante o fato
Da vitória do caos sobre a vontade
Augusta de ordenar a criatura
Ao menos: luz ao sul da tempestade.
Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura),
Jogou-se contra um mar de sofrimentos
Não para pôr-lhes fim, Hamlet, e sim
Para afirma-se além de seus tormentos
De monstros cegos contra só um delfim,
Frágil porém vidente, morto ao som
De vagas de verdade e de loucura.
Bateu-se delicado e fino, com
Tanta violência, mas tanta ternura!
Cruel foi teu triunfo, torpe mar.
Celebrara-te tanto, te adorava
De fundo atroz à superfície, altar
De seus deuses solares – tanto amava
Teu dorso cavalgado de tortura!
Com que fervor enfim te penetrou
No mergulho fatal com que mostrou
Tanta violência, mas tanta ternura!

Nota-se que o termo classe social/classe média não é algo palpável e de nenhuma forma homogêneo, sendo circundada por muitos aspectos. Como afirma Pierre Bourdieu (2004, p. 156), “[...] os grupos – as classes sociais, por exemplo – estão por se fazer. Não estão dados na realidade social. [...]”. Partindo desse pressuposto, as classes sociais, e particularmente a classe média, precisam ser investigadas e compreendidas em função de suas condições histórico-sociais de existência. Os agentes entendidos como pertencentes a ela compartilham do que Bourdieu entende como um *habitus* social similar, ou seja, estes indivíduos exercem atitudes parecidas – na maneira de se vestir e portar, suas crenças, gostos, com quem se relacionam –, pois partilham de uma mesma compreensão do mundo social a partir de construções histórico-sociais específicas.

Cada agente, quer ele saiba ou não, quer ele queira ou não, é produtor e reproduz de sentido objetivo: porque suas ações e suas obras são o produto de um *modus operandi* do qual ele não é o produtor e do qual não tem o domínio consciente [...] O *habitus* é a mediação universalizante que faz com que as práticas sem razão explícita e sem intenção significante de um agente singular, sejam, no entanto, “sensatas”, “razoáveis” e objetivamente orquestradas. [...] (Bourdieu, 2003, p. 72-73, 2003).

De forma complementar, utilizo Bourdieu (2017) para situar a *classe média* na dimensão confusa que carrega e, por extensão, reproduz. Por ela se organizar como a própria nomenclatura enuncia (no meio, entre uma classe alta e uma inferior), desenvolve uma vida social objetivada na ambiguidade, enredando-se em uma dialética de *desclassificação* e *reclassificação*, de luta de classes dentro do espaço social. Por meio de *signos distintivos*, a classe média busca constantemente uma *distinção* em relação à “vulgaridade” das classes baixas e uma aproximação da “nobreza” social que a elite dispõe.

Sendo um grupo social dotado de indivíduos que compartilham o mesmo *habitus*, enxerga-se e busca distinguir-se das demais classes, visto que a partir da produção de *distinções*, sejam elas econômicas ou simbólicas, uma classe difere da outra. Um *habitus* só é um *habitus* para determinada classe, na medida em que difere de outro que corresponda a outra classe ou grupo social, ou seja, o mundo social objetivo estrutura-se na diferença.

Tal questão, de maneira interna às narrativas, foi tratada no segundo capítulo, sendo nítido que Paulo opõe-se tanto àqueles entendidos como “povo”, quanto ao seu padrinho e algoz, Diaz⁹², um representante da elite conservadora. O que faz com que sua luta se torne cada vez mais individual, não identificando-se plenamente com nenhum eixo, apoia-se na sua

⁹² A relação com ele também merece atenção, já que, a partir dela, podemos enxergar mais uma vez tanto a contradição existencial, quanto a de classe de Paulo Martins. No decorrer da narrativa, caminha em uma linha tênue entre enxergar Diaz como um modelo de líder, ou como um ditador a ser superado.

contradição, preferindo seguir sozinho, o que ocorre no plano sequência final do filme (imagens 36 a 39).

Sobre a complexa relação de Paulo Martins, Ismail Xavier (2012, p. 98) diz que: “[...] acusatória, a linguagem apaixonada do poeta está longe de satisfazer o modelo do intelectual orgânico à Antonio Gramsci⁹³ e se mostra ambivalente na relação de amor e ódio com o povo, consigo mesmo e com o mundo [...]”. Esse traço também se manifesta em grande parte das reflexões e posições de Glauber Rocha, como será pontuado a seguir.

[...] depois da sua visita, eu viajei com *deus e o diabo*, veio a queda de Jango, eu voltei com tudo mudado e as pessoas dispersas, desmoralizadas, tristes. **e eu fui acometido da mais brutal crise de toda a minha vida: no momento em que assumi uma profunda visão dos problemas políticos, acumulei uma total desilusão sobre os sentimentos** – uma coisa ficando na dependência da outra me levou a tamanha fossa, como se diz na ipanêmica gíria, que pensei em migrar até para Hollywood, até pensei inclusive em me demitir da terra e dos ofícios e lhe confesso que não estou ainda bastante curado – **ando cheia de decepções, de muitas dívidas, de um cinema ingrato, de tudo na estaca zero, depois de tantos anos de luta**, da Paloma⁹⁴ crescendo sem ter direito onde morar, de minha mãe cada vez mais nervosa, da loucura que domina o asfalto, do individualismo hipócrita coletivo do carioca, da vigarice intelectual, da parada no sucesso das letras e artes, do esquerdismo visceral e bossal, do direitismo monstruoso e corrupto, das migalhas comunistas que muitos comeram sem saber por quê, da confusão tão primária entre alienação e participação e da miséria de não ter dinheiro, **de ter que resistir para não se negar, de ter que ir levando, pensando e sofrendo, e a cada instante querer morrer, e ser então assaltado pela esperança, pelos deveres, pelos processos e pela responsabilidade!**

Posso lhe dizer que nada mas lhe digo além disto: tua carta me emocionou e a única coisa boa deste filme⁹⁵ é sair na hora e vingar as pessoas e responder à brutalidade – mas o povo não entende, o povo vai e apedreja. E eu fiz para o povo – **imagine que mito besta é o povo**. A gente envelhece, caríssimo, descobrindo-se amargo e querendo a mesma paz da paz do mineiro Drummond [...] como você vê, estou amargo e gongórico [...] (Rocha 1997 [1996]⁹⁶, p. 268-269, grifos meus).

[...] O mal nos ronda, a mim e a você e aos amigos. Mas temos que gritar. *Terra*, pra mim, foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político ao estético, ***Terra é a minha visão, é o pânico de minha visão***. [...] (Rocha, 1997 [1967], p. 282, grifos meus).

Em carta a Jean-Claude Bernardet, Glauber afirma que *Terra em Transe* é o pânico de sua visão, sendo inevitável reforçar, a partir disto, um paralelo entre ele e Paulo Martins. Nesse instante, Rocha, ao posicionar-se como narrador, concomitantemente, coloca-se como Paulo Martins, personagem-narrador-protagonista-regente do longa-metragem, seu *outro eu*.

⁹³ Estes surgem diretamente de uma classe social específica, especialmente das classes trabalhadoras ou das forças emergentes, e estão profundamente enraizados nos interesses e na cultura dessa classe. Eles desempenham o papel de articular os interesses de sua classe e de criar e disseminar uma nova hegemonia cultural, ou seja, um novo modo de pensar e organizar a sociedade.

⁹⁴ Sua primeira filha, Paloma Rocha.

⁹⁵ Refere-se a *Deus e o diabo*.

⁹⁶ Em carta a Jomard Muniz de Brito.

Como já ressaltado, são as suas angústias, frustrações, dualidades que são expostas e movem a trama. Paulo e Glauber dividem o mesmo *pânico*, a mesma *visão*, e a mesma *loucura*, praticamente exercem uma simbiose com seus respectivos países – Eldorado e Brasil – suas angústias são fundidas com os espaços em que vivem, assim como, estes mesclam-se com suas individualidades⁹⁷. Estão à mercê de antagonismos e hipocrisias, situados entre forças políticas, espectadores de um interminável *transe dos místicos*, fruto da alienação e da repetição de padrões, permanência que se afasta exponencialmente da tão almejada conscientização e, por extensão, revolução.

[...] – muita coisa se virou contra mim, mas não curto essa de mártir – hoje estou vendo como me sacrifiquei e me acho ridiculamente reduzido a um pária em Paris e todos fogem de mim como se eu fosse o perigo, a doença, o pecado (nisto há um exagero protestante que só Ivan Ribeiro⁹⁸ explicaria). **como os brasileiros são frágeis, hipócritas e doentes, desprezo esta mistura de português com África, leucêmica, frágil, pusilânime, hipócrita, mas espero sobreviver. [...] difícil continuar esta carta sem chorar; a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, parece até o prenúncio da morte.** eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo, mas as estruturas sociais se fecham. parece até que roubei o fogo, virei Prometeu [...] (Rocha, 1997 [1972]⁹⁹, p. 282, grifos meus).

Ivana Bentes (1997), ao abordar alguns conteúdos presentes nas cartas enviadas por Glauber ao longo das décadas, ressaltou o fato de esse autor operar, constantemente, sob a égide de uma “*máscara trágica*” e um “*vitalismo radical*”, destaca a citação posta acima como exemplo, ao usar a figura mitológica de Prometeu, condenado à tortura eterna após levar o fogo aos humanos, como seu duplo. Ela ainda acrescenta:

[...] Glauber politiza o trágico. O desejo de “morte” surge no seu cinema e pensamento¹⁰⁰ não como uma necessidade individual, **mas como despedaçamento diante do vácuo político e da impotência. O sentimento de um “destino histórico”, saída trágico-política [...] é a justa medida “entre a impotência e a lucidez” como Terra em Transe** (Bentes, 1997, p. 23, grifos meus).

É certo que a carta de Glauber a Cacá Diegues traz à tona suas maiores frustrações em relação ao rumo do país, encontra-se exilado em Paris, sofrendo uma intensa perseguição política após *Terra em Transe*, e lutando para retomar suas produções, com aquele que seria

⁹⁷ Importante ressaltar que *Terra em Transe*, de acordo com Xavier (2012, p. 74-84), possui uma narrativa influenciada por aquilo denominado por Pasolini como “*subjetiva indireta livre*”, fato que faz com que existam dois eixos no seu interior, um “subjetivo” e outro “objetivo”, não estabelecendo clareza dentro da narrativa entre o que é exterior e o que é subjetivo ao personagem, assim, a figura de Paulo associada a Eldorado estão presentes de maneira paralela, e ambas remetem ao desencantamento e a destruição, a mente humana reflete os aspectos da sociedade, tanto Eldorado quanto Paulo simbolizam um lugar corrosivo e propenso à destruição.

⁹⁸ Seu psicanalista.

⁹⁹ Em carta a Cacá Diegues.

¹⁰⁰ Ver carta a Paulo César Saraceni (1961, p. 31).

seu próximo filme, *Câncer* (1972)¹⁰¹. Tudo isso repercute no tom e na elaboração de suas palavras. Isto é, sobre seus ombros, existe uma bagagem específica, a qual tende a se intensificar a partir das inúmeras transformações e desapontamentos que passa.

É impossível não perceber Paulo Martins nas cartas escritas por Glauber Rocha, especialmente nas cartas citadas acima (a Jomard e a Diegues), com destaque para os trechos grifados. Nelas, transparece a complexa relação de Rocha com o *povo*¹⁰² brasileiro, marcada por um certo rancor diante da despolitização, aspecto profundamente enraizado na formação histórico-social do país. Essa relação também reflete, de forma íntima, os eventos políticos nacionais que estavam se desenrolando, como se autor e contexto fossem espelhos um do outro – uma ideia já mencionada, agora exemplificada. Há uma fusão intrínseca entre as problemáticas político-nacionais e as frustrações pessoais de Glauber. Não há separação: ele é um autor e cineasta que encarnou o sentimento do país, especialmente por meio do projeto cinematográfico que defendia, dos ideais de transformação nacional que promovia. Como ele afirmou em 1962: “*Eu procuro me aniquilar como homem em função de um destino histórico*”. Assim o fez.

O dilema de Paulo entre política e poesia aproxima-se da própria dialética de Glauber Rocha entre política e estética, revelando as contradições inerentes a esses dois extremos. Desde o início de sua trajetória artística, Glauber buscava simultaneamente uma revolução social e cinematográfica, objetivo que, com o passar das décadas, evidenciou sua complexidade. Isso resultou em uma tensão clara entre a construção de um programa político por meio do cinema e a preservação da independência estilística dessa arte. Tal oposição é perceptível tanto nas cartas escritas por Glauber quanto em seus manifestos estéticos.

De um lado, temos em 1965, como já elucidado, um Glauber esperançoso da possibilidade de união desses dois eixos, já em 1971, é possível observar o mesmo cineasta com uma visão ligeiramente divergente:

[...] Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância [...] A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres. O pior inimigo da arte revolucionária é sua mediocridade. Diante da evolução sutil dos

¹⁰¹ Longa-metragem que mergulha em uma perspectiva político-existencial profundamente amarga, entretanto, expõe e flerta com um sadismo de classe, oriundo das camadas médias. Em suma, *Câncer* ultrapassa certos conflitos de classe vistos em seu filme anterior, diferente de Paulo Martins que ainda transcorre em pensamentos revolucionários, os personagens deste estão imersos em um elitismo pequeno burguês, reflexo nítido de um país com grandes marcas de desigualdade e racismo estrutural.

¹⁰² Também em 1967, Glauber escreveu a Bernardet “[...] Outra coisa. Li num escritor italiano, Férfi, que Povo é uma nação romântica, liberal, típica do século XIX. Proletário é outra coisa, é povo organizado. Povo é alienação, servilismo etc. **Brecht já pôs o povo em questão várias vezes. Apenas imitei Brecht.** [...]” (p. 301)

conceitos reformistas da ideologia imperialista, o artista deve oferecer respostas revolucionárias capazes de não aceitar, em nenhuma hipótese, as evasivas propostas. E, o que é mais difícil, exige uma precisa identificação do que é arte revolucionária útil ao ativismo político, do que é arte revolucionária lançada na abertura de novas discussões do que é arte revolucionária rejeitada pela esquerda e instrumentalizada pela direita. [...] O sonho é o único direito que não se pode proibir. A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. (Rocha, 1971, p. 1-3).

O manifesto *Estética do sonho* é escrito alguns anos depois de *Terra em transe*, filme que chegou a ter sua exibição proibida no Brasil, gerando também uma perseguição política em relação à figura de Glauber, sendo forçado a deixar o país, exilando-se em outros lugares, como Paris, Roma¹⁰³ e, posteriormente, Los Angeles. Além de ter realizado, nesse período, produções na Espanha (*Cabeças cortadas*,¹⁰⁴ de 1970) e na África (*O leão de sete cabeças*, também de 1970). Portanto, é possível perceber que parte de sua mudança de perspectiva resulta do seu contato direto com a repressão desencadeada pela ditadura¹⁰⁵.

Assim como Paulo Martins, Glauber Rocha também vivenciou os desafios impostos por um golpe conservador, compartilhando as inquietações político-sociais do país. O projeto *estética da fome*, entretanto, não prosperou, devido à ausência de uma base política sólida que garantisse sua aceitação pelo público. Além disso, a integração entre política e cinema e, por consequência, a possibilidade de conscientização popular também não obtiveram sucesso, conforme já mencionado. Apesar disso, há uma sutil diferença entre essas duas figuras, o que é compreensível, já que Martins pode ser interpretado como uma faceta ou característica de Glauber, sem refletir sua totalidade. Em 1971, ao redigir seu manifesto, o cineasta valoriza a liberdade artística enquanto critica e faz uma autocrítica à figura do intelectual, argumentando que a conexão com as massas¹⁰⁶ deve ser promovida por artistas. Nesse ponto, nota-se uma ligeira divergência entre Glauber e o personagem de *Terra em Transe*, já que este, em sua dualidade, não conseguia perceber que a poesia poderia também desempenhar um papel revolucionário.

Por ser uma figura múltipla e complexa, Glauber Rocha sempre esteve marcado por contradições, já que essas reflexões são de 1971 e, no ano seguinte, em sua carta a Cacá

¹⁰³ Onde realizou o filme, *Claro* (1975).

¹⁰⁴ Neste filme, Glauber traz à tona o personagem de Porfirio Diaz mais uma vez.

¹⁰⁵ Além disso, as efervescências de 1968 também marcaram a concepção *estética do sonho*, com a crise da União Soviética, do autoritarismo socialista na Europa e o surgimento dos movimentos estudantis na França. Observa-se, assim, uma ruptura com os ideais vigentes e um desejo de reencontro com a liberdade política e existencial.

¹⁰⁶ Aqui, Glauber prefere o termo massa a *povo*, utiliza *povo* apenas uma vez, como forma de crítica. Cf. rodapé 71.

Diegues, ele voltava a se aproximar de Paulo Martins. Tanto Glauber quanto o personagem carregam uma *máscara trágica* e uma constante dualidade, perpetuando suas eternas desarmonias *político-existenciais*.

Antônio: de mercenário a justiceiro

[...] Às vezes sinto-me louco e absolutamente feliz dentro de uma infinita solidão. Agora não tenho nem mais roupas. O novo filme¹⁰⁷ é uma aventura que não sei em qual vai dar. Terra do sol, terra em transe, idade da terra... nenhuma flor, apenas o horror. Nesse jardim fecundado pelo sangue das cabeças cortadas... o ritual do sangue me fascina e é a partir desta selvageria ancestral que me vem um prazer sexual e estético. Começo a entender a significação do sadomasoquismo, a infinita ternura que há no crime. **Eu tinha um verdadeiro prazer em filmar Antônio das Mortes massacrando beatos, projetava meu inconsciente fascista em cima de miseráveis – Deus e o diabo é uma razão histórica dialética para esconder o sádico de massas que sou.** Paulo Martins faz o possível para destruir Diaz, mas quem triunfa é Diaz, o fascismo esplendoroso. Em *Terra em transe* a razão dialética intervém para criticar o fascismo, e Diaz vira um monstro abjeto. Continuo a destruição em *Cabeças cortadas*, mas novos monstros renascem, mais poderosos e mortais, que me devoram durante a noite. Tenho vibrações típicas daquilo que chamam loucura, muito acima dos baratos, por exemplo, estava dormindo de tarde e acordei gritando, Ivan, Ivan, e vi saindo o próprio Terrível. **E depois vi que Antônio das Mortes é o assassino através do qual eu me manifesto nesta mágica, o Assassino Fascista, que, tocado pelo amor do povo, deixa de ser milico de direita (mercenário) para ser de esquerda (justiceiro) → PROFECIA.** (Rocha, 1997 [1973]¹⁰⁸, p. 457, grifos meus).

Como pano de fundo à produção de seus filmes, Glauber Rocha desenvolveu dois manifestos voltados ao cinema, seus ideais e seu potencial revolucionário. O segundo, *Estética do sonho* (1971), em certa medida, rompe com alguns de seus apontamentos anteriores, pois passa a ressaltar o *sonho* como alicerce para transformação, e não mais somente as categorias de fome e violência. Além disso, no manifesto de 1971, ele enfatiza que a ambicionada magia de uma arte revolucionária pautada no sonho nasce principalmente quando se volta à ancestralidade negra e indígena¹⁰⁹.

Deus e o diabo na terra do sol (1964) e *Terra em Transe* (1967), anteriores à realização do manifesto *estética do sonho*, carregam, a partir de suas composições, um tom diferente de *O dragão*, que por meio de seus personagens e de seus processos simbólicos, alguns já expostos, transmitem de maneira distinta a aspiração do diretor por uma transformação social.

¹⁰⁷ Refere-se ao documentário *História do Brasil* que estava finalizando.

¹⁰⁸ Em carta a Cacá Diegues.

¹⁰⁹ Ele escreve: “[...] As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. [...] A cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica. O encontro dos revolucionários desligados da razão burguesa com as estruturas mais significativas desta cultura popular será a primeira configuração de um novo significado revolucionário” (Rocha, 1971, p. 3).

Ismail Xavier (2012) defende a existência de uma *teleologia* dentro da filmografia de Glauber fundamentada na relação entre artista e conjuntura, inaugurada em *Deus e o diabo* a partir da efervescência ideológica por uma revolução popular, posta em crise em *Terra em transe* e que, de certa forma, caminha à uma ruptura a partir de filmes como *O dragão da maldade*, pois “[...] a teleologia se apaga como dado da sociedade que se desenha, mas permanece como dado formal de representação [...]” (p. 36). Ou seja, há uma relação estabelecida entre conjuntura e criação estética. As frustrações desencadeadas pela crise histórica e vividas pelo diretor, transmitem à tela uma perspectiva diferente¹¹⁰.

Parto do pressuposto de que o longa-metragem e especialmente a transformação do personagem de Antônio das Mortes serviram de baliza para a elaboração de *Estética do sonho*, principalmente pelo realce que Rocha deposita às bases ancestrais indígenas e africanas dentro do Brasil, observando-a como ponto-chave para se retomar a um *sonho* não corrompido pelos ideários burgueses-capitalistas. Portanto, também é a partir da mudança de Antônio que Glauber se abre para novas perspectivas dentro de suas abordagens, evidenciando, assim, uma relação próxima entre os dois.

No trecho exposto no início do tópico, Glauber Rocha proclama explicitamente suas semelhanças ao personagem de Antônio das Mortes, além de, fundamentado nisto, confessar um lado autoritário e sádico, aquilo que nomeia como seu “*inconsciente fascista*”, remontando até em personagens autoritários da cultura cinematográfica, como *Ivan, o Terrível*, de Eisenstein. Aqui, Rocha revela sua complexa dualidade, que pode – mas não somente isso – ser reflexo de sua posição de classe, já que existe uma relação conturbada com *a massa/o povo* (tal como Martins), em que quer e necessita uma aproximação também há um desprezo *inconsciente*¹¹¹, como ele mesmo diz. Mas enfoca simultaneamente à mudança de Antônio ao ter o contato com o povo, em que vai de *mercenário (fascista) a justiceiro (de esquerda)*.

Nessa questão, o estímulo para o início deste contato citado é a conexão que das Mortes exerce com a personagem de Santa e, como consequência, à espiritualidade afro-brasileira. Com auxílio das imagens presentes no longa-metragem, podemos observar a composição não só do *contato*, mas também do *impacto* que, principalmente, a figura de Santa trouxe à caminhada de Antônio. Após o diálogo emblemático com ela, seguido da

¹¹⁰ Além disso, para o teórico, o uso de alegorias dentro das filmografias dos anos 1960 também tende a refletir as crises e repressões conjunturais.

¹¹¹ Não tão inconsciente. Glauber apresenta uma constante preocupação em problematizar suas questões, aquilo que chama de “loucura”. Também podemos remontar a Paulo, quando diz: “a minha loucura é a minha consciência”.

morte de Coirana, a vida do protagonista sofre um rebuliço, além de nitidamente fazer Antônio repensar toda sua trajetória, até então regida por sangue.

As configurações, vestes e palavras que Santa proclama carregam simbologias atreladas à religiosidade afro-brasileira, por exemplo, ao dizer “*Vai embora, Antônio, e cruze os caminhos de fogo do mundo, pedindo perdão pelos crimes que você cometeu*”, ela nos transmite a um ambiente sagrado para essa religião: a *encruzilhada*, aliada ao *fogo*, ambos símbolos do orixá Exu/Legba/Eleguá/Bará, como diz o mito citado por Reginaldo Prandi (2001), “[...] Ninguém pode mais passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu.” (p. 41), isto é, um caminho só pode começar e, especialmente, prosperar, por intermédio dele.

Dessa forma, quando estamos examinando Antônio das Mortes, compreendemo-lo, a partir dos contatos e acontecimentos de *O dragão da maldade*, situado em uma *encruzilhada*, ou seja, experienciando uma tomada de decisão, revendo de onde veio até estar na presença desse momento *clímax*, se quem entra em uma *encruzilhada*, nunca sai o mesmo, a mudança é inevitável. Como nos lembra Chevalier e Gheerbrant (2003), a simbologia da *encruzilhada* como um todo:

[...] liga-se à situação de cruzamento de caminhos, que a converte numa espécie de centro do mundo. Pois, para quem se encontra numa encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo. [...] Lugares epifânicos [...], por excelência, as encruzilhadas costumam ser assombradas por gênios ou espíritos, geralmente temíveis, com os quais o homem tem interesse em se reconciliar. [...] Lugar que leva à pausa e à reflexão. É, igualmente, um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra – passagem da vida à morte [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 367).

Prandi (2001, p. 20) conta que: “os orixás são deuses que receberam de Olorum [...] o Ser Supremo, a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana”. Assim sendo, cada orixá possui um (ou mais) elementos da natureza como encargo e ponto de força, carregando a simbologia e os trabalhos que envolvem cada um. Um dos orixás que detém o fogo é Exu, concomitantemente, temos Xangô, orixá que representa à justiça. Além disso, o *fogo* a que Santa nos remete está ligado a rituais de *purificação*, assim como a *encruzilhada*, a momentos de transição entre um ponto e outro. Os mesmos autores citados acima nos trazem que:

[...] o fogo, nos ritos iniciáticos de morte e renascimento, associa-se ao seu princípio antagônico, a água. A purificação pelo fogo, portanto, é complementar à purificação pela água, tanto no plano microcósmico (ritos iniciáticos), quanto no plano macrocósmico (mitos alternados de dilúvios e de grandes secas ou incêndios) [...] (Chevalier; Gheerbrant, 2003, p. 441).

Ao nos depararmos com o antagonismo entre fogo e água e, simultaneamente, examinarmos a construção fílmica da estética e da obra de Glauber Rocha, observamos, como já anteriormente pontuado por alguns teóricos¹¹², que o elemento *mar* é ponto-chave nos *mundos diegéticos* elaborados por ele, além disso, de acordo com Nagib (2006), ele nos movimenta, conjuntamente, à *utopia* construída por alguns de seus filmes e à desilusão oposta à primeira. Isto é, na estética glauberiana esse elemento é dual, na qual, carrega, intrinsecamente, uma dialética.

O ponto aqui é entender o peso desses elementos na transformação de Antônio e, no interior dos filmes de Rocha, se ambos elementos, água e fogo, são de purificação, antagonistas, portanto, complementares, não parece à toa a trajetória de Antônio ter transitado do simbolismo do mar (em *Deus e o diabo*) até a encruzilhada de fogo (em *O dragão da maldade*).

Na carta de 1973 a Cacá Diegues, Glauber conclui seu parágrafo com a palavra “profecia”. Não é equivocado afirmar que, assim como Antônio, o cineasta ansiava por uma reviravolta: uma conexão mais profunda com o *povo*, com as *massas*, fundamentada em um papel social específico. Esse papel, semelhante ao desempenhado por Das Mortes e pelo professor de História interpretado por Othon Bastos, é o de um agente social mediador/intermediário, consciente de suas falhas, tendências e desvios, mas que tem a ousadia de se rebelar e (se) transformar. Existe, portanto, uma relação entre as configurações dos mundos ficcionais com as mudanças que tanto Glauber Rocha quanto o Brasil estavam passando.

Brecht, Eisenstein e o *alter ego* possível

[...] Inventei um *CINEMA NOVO*: ÉPICO/DIDÁTICO.
Sou legítimo “herdeiro” de Eisenstein e Brecht. Não devo nada a Godard¹¹³. [...] Fiquei só → como um artista revolucionário. A morte do cinema novo foi anunciada metaforicamente como a morte de Glauber. [...] (Rocha, 1997 [1976]¹¹⁴, p. 561).

Como apresentado brevemente no primeiro capítulo, tanto Glauber Rocha quanto o movimento Cinema Novo são profundamente influenciados pelas concepções de Eisenstein e Brecht. Essa influência é essencial para entender a fusão – ou até mesmo a superação – entre

¹¹² Cf. Xavier (2012; 2019) e Nagib (2006).

¹¹³ Na década de 1970, os dois cineastas tiveram desavenças a respeito de como o cinema deveria ser configurado. De acordo com Glauber, Godard possuía uma visão de um típico colonizador europeu que não se importava com os dilemas terceiro-mundistas.

¹¹⁴ Em carta à atriz francesa Juliet Berto, com quem se relacionou por um período.

realidade e ficção nos longas-metragens do cineasta. Elementos como a montagem, o efeito de estranhamento (que impacta tanto o ator quanto o espectador) e as noções de classe, aliados à abordagem de “retratar” a realidade de forma crítica, transformam os papéis sociais em objetos de reflexão, promovendo questionamentos por meio do *choque* e do *espanto*, impulsionando para Rocha uma grande capacidade de transformação da *História* no sentido macro e micro¹¹⁵.

Em 1976, Glauber escreveu a Peter Schumann¹¹⁶ e, posteriormente, a Cacá Diegues sobre uma “fórmula” que decifraria seu cinema. Nessa proposta, a *Montagem Dialética* de Eisenstein evolui para uma união entre *Montagem Intelectual* e *Montagem Estética*, uma síntese que integra *História* e *Estória*, consolidando assim a singularidade de sua linguagem cinematográfica. Ele declara a Diegues:

[...]
H(EU)STÓRIA
É daqui que saímos.
O resto stória é coletivo!
Nada de linguagem ou língua. O que interessa é a estrutura clara do *tutano*! [...]
Com um abraço de Paulo Martins a Jorge Ramos¹¹⁷ (Rocha, 1997 [1976] p. 282, grifos do autor e meus).

Na tentativa de interpretá-lo, o “eu” encontra-se profundamente imerso na *História*. Surge, então, a necessidade de criar uma nova narrativa: uma *stória* que une *História* e *Estória*, conectando o individual ao coletivo e culminando em um coletivo ainda mais fortalecido. Nesse contexto, as formas e normas se tornam secundárias; o essencial é aquilo que está no interior, o que dá significado a tudo.

Ademais, a premissa “*uma câmera na mão, uma ideia na cabeça*” reforça essa perspectiva ao refletir, simultaneamente, a crise e a escassez de recursos na cultura cinematográfica nacional e ao defender a materialidade intrínseca à *História* (*história/estória/stória*). Essa abordagem promove um fazer artístico reflexivo que integra o individual ao coletivo, enriquecendo ambos.

Dessa maneira, a aproximação de Glauber aos seus personagens, justifica-se alicerçado nesta construção desencadeada por ele, motivado nas concepções citadas acima. Paulo Martins e Antônio das Mortes se tornam *personagens-reflexo*, conseqüentemente, *alter*

¹¹⁵ Também em 1976, em carta a Paulo Emílio Salles Gomes, afirma que “[...] a estrutura da montagem de quadros de Brecht, montagem dialética, se *rapproche* das teorias de Eisenstein. Acontece que o audiovisual é mais dialético que o literário [...]” (Rocha, 1997 [1976], p. 582).

¹¹⁶ Nascido na Alemanha, diretor de teatro, fundador do *Bread and Puppet Theater* nos Estados Unidos, onde até hoje exerce um teatro experimental.

¹¹⁷ Personagem do filme *Os herdeiros*, de Cacá Diegues.

egos, porque são personagens fundamentados em uma autocrítica profunda do cineasta, representando muitas vezes aspectos de sua personalidade que lhe causavam intensa angústia, o paradoxo entre arte e política, luta e posição social.

Martins e Das Mortes são fragmentos de uma existência social específica, mas que esbarram em aspectos do coletivo, como referendado no capítulo dois acerca da *genealogia do Colombo*. Ambos, mesmo com a redenção de Antônio, são personagens sustentados em um autoritarismo próprio, um *inconsciente fascista*, um *sadismo de classe*, como enunciou Rocha, não sendo à toa a existência de um forte conflito interno entre estes personagens com personagens “outros”, do *povo*; no caso de Paulo Martins, sua relação inicial de apadrinhamento com o conservador Diaz, representando, portanto, perspectivas expandidas de seu criador sobre suas próprias limitações dentro de uma conjuntura singular, que ansiava por mudanças sociais profundas.

Em conexão a isto, outro traço importante de ser elencado é como estas três figuras tinham a *violência* como um mecanismo primordial para seus anseios. Como já colocado, a noção de *violência* é um dos pilares para teoria de Glauber Rocha, tal aspecto aparece de maneira ápice em sua *Estética da fome* e, inevitavelmente, em seus filmes: de *Barravento* (1962) a *A idade da Terra* (1980), a violência é exposta, investigada, problematizada e sobretudo reivindicada como potência para ação.

Ismail Xavier (2014, p. 4-5), ao discorrer sobre o cinema de Glauber, evidencia o embaralhamento em sua trajetória, entre vida, obra e sociedade. Além de afirmar que por ter vivido o tempo social, uma conjuntura, como um *tempo de violência*, refém de regimes autoritários, suas práticas e afirmações sempre foram sedimentadas em um caráter intenso de autoexigência e combate exasperado. Portanto, como vem sendo explicitado, existe uma relação muito própria entre cineasta, conjuntura e criação, vínculo que é notório dentro do cinema de Rocha, principalmente pela influência direta do teatro de Brecht, da montagem dialética de Eisenstein e das teorias de Frantz Fanon. Os seus personagens são frutos disso, imersos em contradições, simultaneamente, sofrendores e agentes da violência.

Os últimos anos de Glauber

[...] Sonhei que fui visitar com você um editor Jorge Iléli, da EntreLivros (ontem pela manhã estive na Record), e que você teve um enfarte, mas não lhe vi morto. Depois vi o Nelson de Araújo solitário num gabinete secreto cobrindo uma mesa com um pano. Eu gritava Meu Deus, meu Deus. Acordei com malas prontas para a Bahia, preocupado com você. Mas sonhos são máscaras falsas e morte pode significar vida. Você se sentia mal nos meus braços, eu previa um enfarte, mas agora escrevendo vejo que aquele Jorge era Glauber e não Jorge, o Jorge enfartado era o

Glauber cansado das perseguições, o enfarte era meu. Hoje está fazendo mais ou menos um ano que minha Necy foi assassinada e até hoje a 10ª delegacia de Bambina não mandou o laudo. [...] (Rocha, (1997) [1978]¹¹⁸ p. 633).
Cartas às Deusas Ana e Necy¹¹⁹

Não devo correr

Outubro, Novembro, Dezembro, Janeiro, Fevereiro. Tempo pra mudar a cara, terminar livros e filmes. E cuidar da saúde. Dentes. Pulmões. Dis-tensões. Destinos. Não pensar em velhos filmes e roteiros – o que é mitológico pertence a Hiztorya – criarei novas coisas mundiais. Os velhos roteiros que serão reabsorvidos ficam para publicação no testamento vindouro espero jamayz. Nunca se deve aceitar a Morte, sobretudo no ezylo.

Curtir o tempero veraneio.
Relaxar, trabalhar, amar, cantar, dançar,
eis a vida
SAÚDE
tempeztade fynda –
PAZ

PS → Viajar e PARYR-IZ¹²⁰ – Love Land! (Rocha, 1997 [1979] p. 657-658).

Após um longo período de exílio, Glauber Rocha retornou ao Brasil em junho de 1976 com uma preocupação central: os rumos da cultura e do cinema nacional. Engajado e visionário, ele idealizava estratégias para revitalizar o cinema brasileiro, que incluíam a ocupação de cargos-chave por aliados em instituições importantes, como a Embrafilme (1969-1990) e o Concine (1976-1990), além do desenvolvimento de cinematecas, cineclubes, congressos e outras atividades que estimulassem a reflexão e a criação cinematográfica¹²¹. Seu

¹¹⁸ Em carta a Jorge Amado.

¹¹⁹ Glauber escreve às suas duas irmãs já mortas. Ana Marcelina morreu ainda criança, aos 13 anos, e Anecy Rocha morreu em 1977, aos 35 anos.

¹²⁰ Importante citar que Glauber passaria a trocar continuamente as letras “s” “i” e “c”, respectivamente, por “z” “y” e “k”, como forma de criticar a própria língua portuguesa e sua base colonial no Brasil, isso é possível de ser notado desde a *Eztetyka do sonho*.

¹²¹ Em carta a Luís Carlos e Lucy Barreto, ele declara:

“[...] Embrafilme, hora de mudar. democraticamente. função cultural. Realmente diante da crise socialista, não se pode arriscar um cinema completamente estatal! Embrafilme: desenvolver na medida do possível o mercado interno pela compra ou construção de cinemas. Construções modernas, novas concepções de salas de espetáculo, o cinema marchará para isso. Como estádio de futebol, o cinema do futuro, repensar a estrutura das salas, salas novas pra cinema novo. Desenvolver a distribuição dos filmes que produz integralmente como empresa de Estado e distribuir aqueles das empresas privadas que lhe interessem, não impedindo esse tipo de produção a Embrafilme, no entanto, se reserva o direito de produzir filmes que sejam investimentos criativos na cultura de nossa sociedade – uma democrática política cinematográfica. E aplicar na produção de audio vizuais didáticos-científicos, atendendo aos circuitos televisivos da universidade das escolas. E a Embrafilme pode ter seu próprio canal televisivo para divulgar seus filmes e os que distribuir.

Investir na cultura, cinematecas, cineclubes, congressos, festivais, universidades, escolas, acima dos interesses políticos, editar livros, revistas, informações técnicas sobre cinema, criar bases de uma cultura cinematográfica do público.

A competição no setor privado será entre os produtores revolucionários e os conservadores. Queiram ou não queiram é a velha guerra entre cinema novo e chanchada, primeiro tempo, ou cinema novo e pornochanchada, segundo tempo. Existem lições na Vera Cruz, outras na chanchada. Não precisamos de Hollywood, teoricamente sabemos mais. Para um país subdesenvolvido nosso cinema é novíssimo no mundo. A competição internacional

principal objetivo era resgatar o Cinema Novo e dar continuidade às transformações culturais que havia iniciado. Tamanha era sua determinação que chegou a cogitar ingressar diretamente na política, buscando dar à pauta do cinema a relevância e o impacto que ela merecia.

Como já pontuado, o cinema brasileiro, a partir de sua construção e desenvolvimento, sempre se viu refém do Estado. Essa dependência era uma das maiores inquietações do cineasta, pois tornava as produções cinematográficas vulneráveis às condições políticas do momento. Tendo vivido essa realidade em primeira mão, ele passou a ter como objetivo afrouxar essa relação, buscando formas de desenvolver um cinema o mais independente possível, pensamento já possível de ser notado em seu manifesto *Estética do sonho*.

Para isso, também se fazia importante reviver a união anterior dos agentes do Cinema Novo, principalmente, os diretores-autores. Rocha clamava por uma aproximação dos maiores nomes do Cinema Novo para o movimento se reerguer, tanto voltar a produzir, como resgatar antigas produções que com o tempo e com a repressão do regime ditatorial se perderam, inclusive os seus próprios filmes, os quais muitos encontravam-se com cópias únicas em outros lugares do mundo. À vista disso, o trabalho a ser percorrido exigia grande fôlego e coletividade.

Em 1977, Glauber Rocha enfrentou uma tragédia pessoal com a perda de sua irmã mais nova, Anecy Rocha, uma atriz de destaque no movimento Cinema Novo. Anecy faleceu de forma trágica ao cair em um fosso de elevador, um evento que deixou uma marca profunda na vida do cineasta, que clamou até o fim de sua vida por uma investigação acerca da morte de sua irmã. As cartas que abrem o tópico demonstram como esse impacto se deu de maneira intensa. Quando era criança, Glauber já havia perdido outra irmã – também mais nova que ele – ambas pareciam simbolizar um aspecto positivo e esperançoso de sua vida que infelizmente se foi¹²².

Nos anos seguintes, Glauber Rocha dedicou-se intensamente à produção de *A Idade da Terra* (1980), que viria a ser seu último longa-metragem. Com quase três horas de duração, foi o filme mais caro de sua carreira. Glauber tinha grandes expectativas de que este alcançasse prestígio tanto no Brasil quanto no exterior. Contudo, a recepção não correspondeu às suas esperanças, gerando conflitos entre o cineasta e a comunidade de críticos e cineastas,

já foi teoricamente descolonizada. *Xica da Silva* é como o resultado desse passo. *Dona Flor* será outro, *Tenda dos milagres*, *Anchieta*, *Gordos e magros*, o processo se desenvolve naturalmente.

Acho que Paulo Emílio e Alex deviam entrar para o Concine. Gustavo tem capacidade fantástica para estruturar o projeto e acho legal Leandro Tocantins. Ele é um grande escritor do Amazonas. [...]” (Rocha, 1997 [1976] p. 591).

¹²² E na tentativa de reviver isso, ele, em 1979, escreve uma carta às duas.

especialmente no cenário internacional. O episódio mais emblemático ocorreu no Festival de Veneza, de 1980, quando Glauber acusou o evento de promover o imperialismo cultural.^{123,124}

Glauber Rocha faleceu em 1981, aos 42 anos, vítima de uma broncopneumonia, que adiou tratar adequadamente, desenvolvendo, assim, uma infecção generalizada que levou à sua morte precoce. Seus últimos anos de vida foram marcados por grandes frustrações: a perda de sua irmã; a recepção morna de seu filme *A Idade da Terra*, que ele acreditava ser seu grande retorno^{125,126} e a desintegração do espírito coletivo que havia marcado o Cinema Novo. Nesse período, o movimento enfrentava uma fragmentação interna e seus ideais sobreviviam apenas entre poucos adeptos, refletindo o esgotamento das forças criativas que um dia impulsionaram a renovação do cinema brasileiro.

Também no final dos anos 1970, Rocha se envolveu em uma polêmica ao fazer declarações que foram interpretadas como apoio à presidência e ao governo do general Ernesto Geisel. Segundo o cineasta, suas palavras foram mal compreendidas¹²⁷, pois sua principal preocupação estava centrada nos rumos do cinema e da cultura no Brasil. Para Glauber, o afrouxamento da censura e a abertura política que começavam a surgir naquele momento deveriam ser reconhecidos e valorizados de forma estratégica, como um passo importante para o futuro democrático do país.

Apesar dos impasses, Glauber conseguiu um feito importante nos anos finais de sua trajetória: estreou o programa *Abertura*, na TV Tupi, que alcançou relativo sucesso¹²⁸. A

¹²³ Cf. **ACERVO O GLOBO**. 'Quebro sua cara, fascista!': a briga de Glauber Rocha com o francês Louis Malle no Festival de Veneza há 40 anos. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/quebro-sua-cara-fascista-briga-de-glauber-rocha-com-o-franc-es-louis-malle-no-festival-de-veneza-ha-40-anos.html>.

ANARCO BAAL. Glauber Rocha criticizing the 1980 Venice Film Festival. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TxI43emlhzM>.

¹²⁴ *A Idade da Terra* é um longa-metragem no qual Glauber Rocha apresenta uma ideia inovadora e disruptiva: a figura de um “Cristo do Terceiro Mundo”. O filme traz uma releitura bíblica e uma proposta revolucionária. Como sua obra final, *A Idade da Terra* sintetiza os temas centrais de toda a filmografia de Glauber: liberdade, colonialismo, amor político, um tipo singular de messianismo e, sobretudo, uma expressão cinematográfica única, marcada por contradições e pela dialética. Glauber definiu o filme como um poema visual, uma narrativa que rompe com os eixos tradicionais e pré-estabelecidos do cinema, propondo uma experiência estética radical e transformadora. Cf. PEDRO URIZZI. Entrevista com Glauber Rocha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>.

¹²⁵ Em 1980, Glauber Rocha escreve a Celso Amorim, então diretor da Embrafilme: “[...] Grato pela sua extraordinária participação na batalha *A idade da Terra*. Lamento o des-sucexo comercial brazyleiro – pois fiz o filme para as massas – espero que um dia chegue pela TV. [...]” (Rocha, 1997 [1980] p. 674).

¹²⁶ Tampouco *Riverão Sussuarana* (1978), o livro que lançou.

¹²⁷ Cf. Rocha (1997 [1981], p. 685).

¹²⁸ Em 1979, em carta a Alfredo Guevara, escreve: “[...] Trabalho em jornais e na TV, onde participei durante 8 meses no maior programa de TV no Brasil, ABERTURA TV TUPY – Com 20 milhões de espectadores aos domingos. Curioso: não sou cineasta comercial, não sou escritor popular, mas como Comentarista de [TV] CHEGUEI A CONSEGUIR 67% de audiência durante 5 a 10 minutos por semana. Depois de 8 meses resolvi abandonar porque não podia sair nas ruas, abordado pelas multidões. [...]” (Rocha, 1997 [1979] p. 658).

iniciativa proporcionou ao cineasta a oportunidade de se conectar a um público mais amplo, algo que ele sempre almejou. Nesse mesmo período, ele também concebeu um projeto ousado para a televisão aberta: uma série baseada no personagem Antônio das Mortes, com o objetivo de popularizá-lo e, ao mesmo tempo, estreitar sua própria conexão com o público.

Infelizmente, a série nunca saiu do papel. Roteiros chegaram a ser escritos, mas jamais foram encenados¹²⁹. Caso tivesse sido realizada e alcançado sucesso, a série poderia ter transformado Antônio das Mortes em um símbolo de aproximação com o *povo* brasileiro. Dentro do universo fictício de Glauber, Antônio das Mortes já representava esse eixo de ligação entre o povo e uma consciência crítica; ele personificava, como já elencado, a possibilidade de um diálogo que antes parecia inatingível. Glauber projetava essa “profecia” – como a carta de 1973 a Diegues menciona – como uma extensão do que o personagem significava no cinema: um mediador entre a tradição, o misticismo e as massas. Caso tivesse ocorrido fora da ficção, o sucesso da série poderia ter consolidado Antônio das Mortes como uma figura icônica, capaz de transcender a tela e dialogar com a realidade social do país, cumprindo a visão de seu criador. Portanto, o personagem representaria o seu próprio elo com as massas e com um caráter mais popular de toda sua obra.

Querido Celso,

Caro amigo, desculpe-me os problemas. Como Diretor da Embrafilme, sou obrigado a relatar-lhes.

A situação atingiu o clímax. Meu “exílio” deve ser interpretado como resultado das contradições do Cinema Brasileiro que se refletem na Embrafilme. Você sabe os motivos que determinam minha falência empresarial. Resumindo, foi o preço da liberdade artística. Da sobrevivência cultural. Não vai nada de personalista nisto. Dei o máximo ao Cinema Brasileiro e depois fui “expulso”. Falido. Minha OBRA vale dinheiro, nunca foi devidamente distribuída. É famosa mas não conhecida. Não é justo que eu esteja na MISÉRIA e meus filmes continuem paralisados. A Embrafilme, por ser do MEC, tem o dever de SALVAR OS FILMES e ME SALVAR. É uma situação dramática natural para quem viveu dedicado 20 anos ao Cinema Brasileiro. Não estou pedindo nem reclamando, nem lamentando. Parece-me injusta a reivindicação. [...] PRECISO DE DINHEIRO URGENTÍSSIMO – adiante-me sobre o contrato 2 MILHÕES e depois vamos acertar o resto até o fim do ano. Caso a Embrafilme não resolva o meu problema, estarei definitivamente proletarizado. Em suma, será difícil... [...] (Rocha, 1997 [1979], p. 694-695).

Glauber morreu vivenciando uma crise individual política, financeira e de saúde, como a carta acima a Celso Amorim traz, é possível notar certo desespero em suas palavras, apesar de ainda clamar por um desenvolvimento do cinema nacional, estava angustiado por conta de sua posição fragilizada dentro desta dinâmica. Em carta a Cacá Diegues, ele proclama: “*Preciso que o Celso Amorim me ajude fazer o filme aqui. É fundamental para minha saúde*”

¹²⁹ Cf. Cardoso (2010).

(Rocha, 1997 [1981], p. 683). Estava debilitado física, emocional e mentalmente, o projeto de cinema por que tanto lutou estava cada vez mais distante, principalmente por conta de seu filme não ter tido o alcance e a reputação necessária, já que, em sua visão, era a partir dele que teria a capacidade de reformular este cenário.



Imagem 40 – *Frame da cena final de O dragão da maldade contra o santo guerreiro (1969)*

Existe, portanto, uma solidão intrínseca nos últimos anos de vida, assim como ocorreu com Paulo Martins e com o desfecho de Antônio das Mortes, em *O Dragão*. Embora o final de Antônio das Mortes não apresente um tom explicitamente pessimista, ele oferece um desfecho marcadamente individual, em que, após cumprir sua missão, o personagem segue em direção à cidade, onde é possível observar no caminho o início de um processo de modernização, simbolizado pelo logotipo da empresa *Shell*. A partir disso, Ismail Xavier (2012, p. 300-301) interpreta que:

[...] Em *o dragão da maldade*, é a dignidade do arcaico que desautoriza o “moderno espúrio”, produzindo a crítica do presente como um avanço cheio de equívocos, efetivo, porém viciado. A alegoria de Glauber é a expressão do descompasso entre a teleologia da história, que se queria, e o fluxo do tempo que se impôs. O real, modernizante, é ilegítimo; o passado é força simbólica, fonte da revolução, mas sua eficácia está comprometida porque não pode agir sem se contaminar com o presente, essa engrenagem a reduzir o sagrado a simulacro. Reunindo os termos, vem a ambiguidade final que, face à dificuldade de reconciliar a utopia revolucionária e a dinâmica efetiva do país, justapõe a esperança do teatro da praça e a melancolia da beira da estrada.

Indo ao seu encontro, Mateus Araújo (2018)¹³⁰ afirma que, nesta cena, após a luta anterior, Glauber insinua de maneira sutil um inimigo ainda maior a ser confrontado, sugerindo que a luta estava apenas começando, muito distante do seu fim.

Não sabemos para onde Antônio das Mortes se dirige, mas é certo que ele segue por encruzilhadas – como a da cena final –, dilemas morais e contradições. Sua força e posição social foram utilizadas de maneira estratégica, mas, ao fim, ele segue sozinho, assim como Martins e, em certa medida, Rocha. A *profecia* de Glauber, nesse sentido, sugere que a solidão final desses personagens, bem como a sua própria, já estava traçada.

Os conflitos entre poesia e política, espiritualidade e morte, liberdade estética e conscientização popular foram dualidades – expressões de ambiguidade e entrelugar – que marcaram as três trajetórias analisadas aqui. Não seria exagero dizer que essa condição, assim como a do poeta de Mário Faustino, cujo poema embala o dilema de Paulo Martins, os impulsionou a contradições que poucos conseguiriam acompanhar, tornando mais fácil seguir por um caminho solitário.

¹³⁰ Cf. CINUSP PAULO EMÍLIO. DEBATE: O Leão de Sete Cabeças. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OWdKa0VFfws&list=LL&index=126>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trago aqui novamente os objetivos propostos nesta dissertação, a fim de verificar o que foi concretizado e o que permaneceu em aberto. Em relação ao objetivo geral, apresentou-se a seguinte ideia: o projeto tem como objetivo traçar um panorama entre Antônio das Mortes, Paulo Martins e Glauber Rocha. Isso foi realizado a partir de uma tríade de observação: da conjuntura em que estes se apresentam, das produções nas quais aparecem os respectivos personagens (seus universos diegéticos) e dos aspectos individuais e intelectuais da trajetória do autor.

Quanto aos objetivos específicos, estabelecemos: i) compreender o *habitus* de Glauber Rocha e de seus dois personagens, analisando como se assemelham a partir de sua ambiguidade no contexto social (Brasil dos anos 1960); ii) estudar os personagens nas produções cinematográficas em que aparecem: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), explorando seus ambientes diegéticos; iii) examinar o campo cinematográfico brasileiro dos anos 1960, com base nos filmes citados, abrangendo o período de 1964 a 1969, com enfoque no Cinema Novo e no manifesto *Estética da Fome*, de Glauber Rocha.

A tríade de observação foi desenvolvida desde o primeiro capítulo, em que se apresentaram, por meio de declarações do cineasta e teóricos que influenciaram tanto ele quanto outros integrantes do movimento Cinema Novo, uma base sólida para expor a complexa relação-chave do projeto entre autor, conjuntura e produções. O segundo capítulo foi estruturado, sobretudo, a partir da disciplina do programa em que estou atuante, “Tópicos Especiais em Cultura”, que fomentou um intenso debate teórico-antropológico em torno dos conceitos de *Cultura* e *Alteridade*. Esses debates auxiliaram na formulação e no aprofundamento das questões abordadas, especialmente na análise da interação dos personagens com “outros” dentro de suas narrativas, buscando compreender como foram construídos. Em alguns momentos, as semelhanças entre eles foram evidenciadas, incluindo autoritarismo, violência e um certo distanciamento do “povo” representado em cena.

O terceiro capítulo buscou uma conexão mais direta entre os personagens e o autor, fundamentando-se nos dilemas e contradições vividos por eles. Novamente, a tríade de observação se fez presente, reforçando a proposta central do projeto. Foi explorada a possibilidade de enxergar reflexos de Paulo e Antônio em Glauber, e vice-versa. A hipótese foi sustentada por metodologias específicas, como o cinema fundamentado nas práticas de

Brecht e Eisenstein, com uso de estranhamento, contradição, metáfora e a constante reflexividade trágica característica de Glauber Rocha. Essas ferramentas contribuíram para delinear, mesmo que de forma breve, possíveis conexões entre o cineasta e seus personagens.

Em relação ao conceito de *habitus*, de Pierre Bourdieu, apontado como uma possível lente analítica, seu uso acabou sendo flexibilizado ao longo da pesquisa. Embora o conceito tenha sido citado e Bourdieu utilizado como referência metodológica, ele não forneceu a abrangência necessária, especialmente no caso de Antônio das Mortes. Noções relacionadas à ideia de classe, particularmente à classe média, não se aplicariam ao personagem, conforme já indicado por Xavier. Em contrapartida, a pesquisa priorizou uma aproximação com as declarações de Glauber e suas formulações cinematográficas. Houve, sim, uma breve discussão sobre *habitus* para abordar os conflitos específicos de Paulo Martins.

Não foi possível realizar um exame aprofundado sobre o *campo* cinematográfico brasileiro devido à amplitude desse conceito. O foco acabou se restringindo às três produções analisadas, com raras referências a outros longas-metragens da época. Essa limitação pode ter impactado a pesquisa, considerando que a interação de Glauber com outros cineastas do movimento foi essencial para o Cinema Novo como expressão coletiva. Ademais, buscou-se relativizar a ordem cronológica, mesmo recaindo na armadilha de uma abordagem linear de início, meio e fim da trajetória do autor. O enfoque escolhido, contudo, esteve sobre as problemáticas que permeiam tanto Glauber Rocha quanto Antônio das Mortes e Paulo Martins.

Quanto aos manifestos, como previsto, *Estética da Fome* (1965) serviu de referência em diversos momentos da pesquisa, por conter conceitos-chave que regem tanto a vida quanto a obra de Glauber. Contudo, ao longo do estudo, o manifesto *Estética do Sonho* (1971) tornou-se essencial para compreender o cineasta, seus personagens, dilemas e divergências. Trata-se de um manifesto de grande relevância, que demanda maior aprofundamento e análise, especialmente no que se refere à transição das noções de fome e violência para a centralidade do conceito de sonho. Meu enfoque recaiu sobre as influências das religiosidades de matriz africana como aspecto revolucionário, evidenciado por Glauber e perceptível em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. No entanto, ainda existem elementos que demandam maior exploração.

A partir da banca de qualificação, novas direções e referências foram incorporadas, como o contato com Lafont (2019), que conferiu à pesquisa um tom mais leve e criativo, ampliando as possibilidades de análise a partir do material disponível. Além disso, adotou-se

a proposta de abordar Glauber a partir de si mesmo, reduzindo a dependência de seus intérpretes, que foram utilizados apenas quando necessário. Essa escolha não reflete uma desvalorização de sua importância, mas prioriza as falas, percepções e (auto)definições do próprio cineasta. Portanto, fundamentando-se nesta presente discussão, por meio dos aspectos apresentados, Glauber, Antônio e Paulo encontraram-se, dividiram angústias, contradições, dilemas, e ou até mesmo, redenções.

A importância de se estudar e investigar Glauber Rocha hoje, partindo de uma abordagem relativamente nova, apoiada em teorias com um eixo *interdisciplinar*¹³¹, ao englobar ciências sociais, humanas, cinema e teatro, contribui ativamente para o fomento de um *fazer científico* criativo e preocupado com diferentes perspectivas. Em se tratando do objeto de pesquisa selecionado, não poderia ser diferente, já que, para se desenvolver, exigiu uma mobilidade, partindo de diferentes referenciais. No entanto, aqui também precisa residir uma autocrítica: a de ter encontrado certa dispersão ao tratar o objeto, justamente pelas *fronteiras* entre disciplinas e na amplitude que há entre a trajetória do autor, o movimento cinematográfico em questão, suas produções e seus personagens.

Glauber Rocha segue sendo um cineasta-autor de peso dentro do cenário nacional e internacional, suas produções, manifestos e colocações encararam o cinema a partir de uma nova perspectiva, revolucionária, como potência política. Imerso em uma conjuntura delicada, em que o sonho em muitos momentos cedeu lugar à censura e ao medo, ele continuava a ter esperança por um novo tempo em que tanto o cinema nacional – a partir do movimento Cinema Novo – quanto suas próprias produções tivessem a verdadeira valorização que mereciam.

Por essa razão e por ter produzido um conjunto de filmes com um material riquíssimo para análise, Rocha e suas criações continuam sendo recorrentemente debatidas partindo de diferentes abordagens, seja em pesquisas científicas, documentários, peça¹³², sobretudo nos

¹³¹ Hilton Japiassu (1976) define o conceito como:

[...] Este pode ser caracterizado como o nível em que a colaboração entre as diversas disciplinas ou entre os setores heterogêneos de uma mesma ciência conduz a interações propriamente ditas, isto é, a uma certa reciprocidade nos intercâmbios, de tal forma que, no final do processo interativo, cada disciplina saia enriquecida. Podemos dizer que nos reconhecemos diante de um empreendimento interdisciplinar todas as vezes em que ele conseguir incorporar os resultados de várias especialidades, que tomar de empréstimo a outras disciplinas certos instrumentos e técnicas metodológicos, fazendo uso dos esquemas conceituais e das análises que se encontram nos diversos ramos do saber, a fim de fazê-los integrarem e convergirem, depois de terem sido comparados e julgados. Donde poderemos dizer que o papel específico da atividade interdisciplinar consiste, primordialmente, em lançar uma ponte para religar as fronteiras que haviam sido estabelecidas anteriormente entre as disciplinas com o objetivo preciso de assegurar a cada uma seu caráter propriamente positivo, segundo modos particulares e com resultados específicos. [...] (Japiassu, 1976, p.75, grifos meus)

¹³² Alguns exemplos, além dos citados diretamente nesta dissertação, são:

últimos anos com ameaças à democracia, e consequentemente ao cinema brasileiro, o qual de diversas maneiras, permanece atrelado à políticas estatais de fomento, e continuamente sofre com as instabilidades/transições do Governo. Sua influência e dos cineastas do Cinema Novo como um todo são preponderantes no meio cinematográfico, o movimento é visto como referência político-cultural. Assim sendo, a presença de Glauber vinculada às suas produções, perpassa os anos, em um cenário nacional que em muitos casos ainda se prende à *violência*, à *fome* e à limitação do *sonho*.

Antes de finalizar, é importante ressaltar um aspecto que não foi diretamente abordado neste texto, mas que aparece de maneira secundária em alguns momentos. Ao longo dos anos, Rocha desenvolveu uma relação significativa com o Amazonas e com a região Norte. Além da estadia e da confecção de um documentário, ele também expressou apoio a Leandro Tocantins¹³³ (1928-2004) como um possível nome para repensar a cultura nacional¹³⁴. Assim, para Rocha, essa região se mostrava promissora para os novos ideais transformadores que propunha¹³⁵. Portanto, o fomento de debates o envolvendo, suas produções e as noções dentro de Manaus, e do Amazonas como um todo, parece ser justo e necessário. Esse debate, por sua

CARVALHO, Bruna Carolina. Ecos modernistas no Cinema Novo ou Glauber Rocha, leitor da Antropofagia de Oswald de Andrade. *Cadernos de Literatura Comparada*, Porto, n. 46, p. 99–117, jul. 2022. Disponível em: <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/807>. Acesso em: 25 jan. 2025.

FELÍCIO, Thiago Henrique. Cineasta, historiador ou sujeito subversivo? O caso Glauber Rocha e a repressão aguda aos excluídos da história após o golpe de 1964. 2020. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2020. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/70312>. Acesso em: 25 jan. 2025.

COSTA, Daniel Nunes Fernandes da. Estética da virilidade: a cinematografia de Glauber Rocha e o banditismo no Sertão do Nordeste. 2022. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2022. Disponível em: <https://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/11014>. Acesso em: 25 jan. 2025.

NEMER, Sylvia. O cinema de Glauber Rocha em tempos de ditadura. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 100-115, jul./dez. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/14038>. Acesso em: 25 jan. 2025.

Cinema Novo (2016), dir. Eryk Rocha.

Antena da raça (2020), dir. por Paloma Rocha e Luís Abramo

Claro, Glauber (2020), de César Meneghetti

Peça de Othon Bastos, *EU NÃO ME ENTREGO, NÃO* (2024). O ator discorre acerca de sua trajetória e carreira, o título e a peça fazem referência à Corisco, personagem-chave de sua carreira, consequentemente, traz à tona momentos com o cineasta, ressaltando suas colocações e direcionamentos.

¹³³ Leandro Tocantins foi um poeta, historiador e jornalista paraense. Escreveu os livros *O Rio Comanda a Vida* e *Formação Histórica do Acre*. Atuou como diretor da Embrafilme durante o final dos anos 1970. Sendo um nome que apoiava a remanescência do movimento cinema novo e de suas produções. (cf. Esteves; Cuyabano, 2022)

¹³⁴ cf. rodapé 111.

¹³⁵ No entanto, é importante ressaltar que a passagem de Glauber Rocha por Manaus nos anos 1960, durante a produção do documentário *Amazonas, Amazonas* (1965), enfrentou desafios. Mendonça (2018) aponta que tanto o filme quanto seu diretor incorrem na mistificação da Amazônia e no apagamento dos povos indígenas. Anos depois, o próprio cineasta fez críticas à sua obra.

vez, pode abrir possibilidades práticas para o desenvolvimento do cinema, estudos, cineclubes e oficinas¹³⁶, aspectos também intensamente almejados por Glauber.

¹³⁶ Em 2023, junto a Edicleuza Ribeiro e Rafael Cesar, dois colegas de mestrado, conduzi uma oficina intitulada *Assistir e Sentir: O Cinema como ponte para novos mundos*, na qual estimulamos um debate a partir dos dois manifestos estéticos de Glauber Rocha, com ênfase especial em *Estética do Sonho*. As produções de Glauber são vastas e enriquecedoras, capazes de gerar uma multiplicidade de discussões a partir de diversas perspectivas. Este é apenas um exemplo de como sua obra pode ser um ponto de partida para reflexões profundas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985. p. 99-139.
- ESTEVES, Leonardo Gomes; CUYABANO JR., Antonio Celso de Castro. Notas sobre o filme “essencialmente brasileiro”: Embrafilme e o cinema de qualidade. **Gutenberg - Revista de Produção Editorial**, Santa Maria, RS, Brasil, v. 2, n. 1, p. 50-67, 2022.
- BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O que é o cinema?**. São Paulo: Ubu editora, 2018. p. 101-122
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. Trad. João Barrento. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 7-47.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Trad. João Barrento. In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 81-105.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- BERNARDET, Jean-Claude; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil – anos 1950 e 1960. 2 ed. São Paulo: Edições SESC, 2018.
- BENTES, Ivana. **Do Cinema Novo à Contracultura**: Ensaios sobre Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção**: crítica social do julgamento. Trad. Daniela Kern; Guilherme Texeira. São Paulo/Porto Alegre: EDUSP/Zouk, 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Esboço de auto-análise**. São Paulo Companhia das Letras. 2005.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. Trad. Cássia R. da Silveira; Denise Moreno Pegorim. In: **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.149-168.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. Trad. Paula Montero. In: ORTIZ, Renato (org.). **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d’Água, 2003, p. 73-111.
- BOURDIEU, Pierre. Campo intelectual e projeto criador, In: **Problemas do estruturalismo**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. p. 105-147.

BOURDIEU, Pierre. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: **Poder Simbólico**. RJ/ Lisboa. DIFEL/ Bertrand. 1989 p. 17-58.

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. Tradução de Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

CARDOSO, Marília Rothier. Glauber, "fabulista fabuloso". **Alea Estudos Neolatinos**, 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/GRzWRRFVZs4kXDPLpDps4Ck/?lang=pt>
Acesso em: 01 jan. 2025.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu editora, 2020.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GUIMARÃES, Antonio. A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra. **Novos Estudos - CEBRAP**, vol. 81, Jul. 2008, p. 99-114.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema: observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, São Paulo, Brasil, v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 19, p. 31-49, 1993.

LEENHARDT, Jacques. Existência e objeto da “sociologia da literatura”, hoje. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 20, n. 48, maio-ago 2018, p. 30-46.

LAFONT, Anne. **Uma africana no Louvre**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LEANDRO, Anita. Trilogia da Terra: considerações sobre a pedagogia glauberiana. **Educação & Realidade**, [S. l.], v. 28, n. 2, 2003.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** – Vol. 19 Nº 56, junho 2004, p. 63-74.

MENDONÇA, Rosiel do Nascimento. **Amazônia de Glauber Rocha**: uma análise do documentário “Amazonas, Amazonas”. 2018. 166 f. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2018.

MENEZES, Paulo. **À meia-luz**; cinema e sexualidade nos anos 70. São Paulo: Editora 34, 2001.

MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. **Teoria e Cultura**. v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MOTTA, Nelson. **A primavera do dragão**: a juventude de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgias, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

REYNA, Carlos. Antropologia do cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF**, Teoria e Cultura, v. 12 n. 2 jul. a dez. 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global Editora, 1995.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do cpc à era da TV. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Org: Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**, 1965. Disponível em: http://ml.virose.pt/blogs/texts_14/wp-content/uploads/2014/01/estetica fome.pdf Acesso em: 24 dez. 2024.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka do sonho**, 1971. Disponível em: <https://hambrecine.com/2013/09/15/eztetyka-do-sonho> Acesso em: 24 dez. 2024.

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

SOUZA, Jessé. **A classe média no espelho**: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.

SORLIN, Pierre. **Sociología Del Cine**: la apertura para la historia de mañana. México. Fondo de Cultura Económica, 1985.

VIANA, Irma. **Da Estética da Fome à Estética do Sonho**: trajetória artístico-intelectual glauberiana. In: XXXVIII ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 2014. Disponível em: <https://www.anpocs.com/index.php/papers-38-encontro/spg-1/spg05-1/9253-da-estetica-da-fome-a-eztetyka-do-sonho-trajetoria-artistico-intelectual-glauberiana/file> Acesso em: 10 nov. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: a questão do Outro. 2 ed. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, Ismail. A invenção do estilo em Glauber e seu legado para o cinema político. In: EGG, André, et al. **Arte e política no Brasil**, São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 3-15.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Duas cidades, Editora 34, 2019.

VÍDEOS

ANARCO BAAL. *Glauber Rocha criticizing the 1980 Venice Film Festival*. YouTube, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TxI43emIhzM>. Acesso em: 10 dez. 2024.

CINUSP PAULO EMÍLIO. *DEBATE | O Leão de Sete Cabeças + Mateus Araújo*. YouTube, 12 dez. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OWdKa0VFfws&list=LL&index=126>. Acesso em: 25 jan. 2025.

PEDRO URIZZI. *Entrevista com Glauber Rocha*. YouTube, 17 jul. 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>. Acesso em: 10 dez. 2024.

SESCTV. *Glauber: Labirinto do Brasil*. YouTube, 2 jul. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQaf6hXOc-8>. Acesso em: 2 nov. 2024.

SITES

ACERVO O GLOBO. *'Quebro sua cara, fascista!': a briga de Glauber Rocha com o francês Louis Malle no Festival de Veneza há 40 anos*. O Globo, 2 set. 2020. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-acervo/post/quebro-sua-cara-fascista-briga-de-glauber-rocha-com-o-frances-louis-malle-no-festival-de-veneza-ha-40-anos.html>. Acesso em: 10 jan. 2025.

FILMES

A batalha de Argel. Direção: Gillo Pontecorvo. Itália/Argélia: Igor Film, 1966. 121 min.

A falecida. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Produção Independente, 1965. 94 min.

A grande cidade. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Produção Independente, 1966. 92 min.

A greve. Direção: Sergei Eisenstein. URSS: Goskino, 1925. 74 min.

A Idade da Terra. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Embrasil, 1980. 160 min.

A última vanguarda. Direção: Peu Lima. Brasil: Produção Independente, 2022. 102 min.

Amazonas, Amazonas. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Produção Independente, 1966. 20 min.

Antena da raça. Direção: Paloma Rocha; Luís Abramo. Brasil: Produção Independente, 2020. 80 min.

Arraial do Cabo. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Produção Independente, 1960. 73 min.

BARRAVENTO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Luiz Paulino dos Santos Produções, 1962. 78 min.

Cabezas Cortadas. Direção: Glauber Rocha. Espanha: Copercines, 1970. 94 min.

Cinco vezes favela. Direção: diversos. Brasil: Produção Independente, 1962. 98 min.

Cinema Novo. Direção: Eryk Rocha. Brasil: Produção Independente, 2016. 95 min.

Cinema novo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Produção Independente, 1967. 85 min.

Câncer. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Produção Independente, 1968. 90 min.

Claro. Direção: Glauber Rocha. Itália: Produção Independente, 1975. 109 min.

Claro, Glauber. Direção: César Meneghetti. Brasil: Produção Independente, 2020. 98 min.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964. 120 min.

Eles não usam black-tie. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Produção Independente, 1981. 97 min.

Ganga Zumba. Direção: Cacá Diegues. Brasil: Produção Independente, 1963. 94 min.

Garrincha, alegria do povo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Produção Independente, 1962. 80 min.

Limite. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Produção Independente, 1931. 82 min.

Macunaíma. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Produção Independente, 1969. 98 min.

Maioria absoluta. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Produção Independente, 1964. 96 min.

Maranhão 66. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Produção Independente, 1966. 11 min.

O bravo guerreiro. Direção: Gustavo Dahl. Brasil: Produção Independente, 1968. 95 min.

O desafio. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Produção Independente, 1965. 94 min.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Produções Cinematográficas Glauber Rocha, 1969. 100 min.

O encouraçado Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. URSS: Mosfilm, 1925. 75 min.

O Leão de Sete Cabeças. Direção: Glauber Rocha. Congo-Brasil: Belair Filmes, 1970. 103 min.

O padre e a moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Produção Independente, 1966. 82 min.

Os cafajestes. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Produção Independente, 1962. 94 min.

Os fuzis. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Produção Independente, 1964. 97 min.

Pátio. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Independente, 1959. 11 min.

Porto das caixas. Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: Produção Independente, 1962. 72 min.

Rio, 40 graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Produção Independente, 1955. 98 min.

Rio, zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Produção Independente, 1957. 80 min.

São Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Produção Independente, 1972. 95 min.

Terra em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967. 111 min.

Vidas secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Produção Independente, 1963. 102 min.

PROGRAMA DE TV

Abertura. [Programa de TV]. TV Tupi, 1979-1980.

PEÇAS

BRECHT, Bertolt. *A compra do latão.* [Peça teatral]. [S.l.]: [s.n.], [s.d.].

MARINHO, Flávio. *Eu Não Me Entrego, Não.* Direção de Flávio Marinho. Monólogo autobiográfico de Othon Bastos. [Local de apresentação: Teatro Vannucci, no Shopping da Gávea, Rio de Janeiro, [Data de apresentação]. Duração: 90 min.