



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

Anderson Jorge Pereira Bessa

**Por um cinema político “tricontinental”: a guerrilha imagética de
Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais.**

Rio de Janeiro

2008

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Anderson Jorge Pereira Bessa

**Por um cinema político “tricontinental”: a guerrilha imagética de
Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais.**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política. Linha de Pesquisa: Política e Sociedade.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marilene Rosa Nogueira da Silva

Rio de Janeiro

2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CCS/A

R713p Bessa, Anderson Jorge Pereira
Por um cinema “tricontinental”: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o
leão das sete cabeças imperiais \ Anderson Jorge Pereira Bessa.- 2008.
172 f .

Orientador: Marilene Rosa Nogueira da Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. .
Bibliografia.

1. Rocha, Glauber, 1939 – 1981 - Teses. 2. Cinema e História –Teses.
3.Cinema
– Aspectos sociais – Teses. 4.Cinema – Aspectos políticos – Teses. I. Silva,
Marilene
Rosa Nogueira da. II.Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.

CDU- 791.43:93

Anderson Jorge Pereira Bessa

**Por um cinema político “tricontinental”: a guerrilha imagética de
Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais.**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política. Linha de Pesquisa: Política e Sociedade.

Aprovado em _____

Banca Examinadora:

Prof.^ª. Dr.^ª. Marilene Rosa Nogueira da Silva (Orientadora)

Prof.^ª. Dr.^ª. Joana D’Arc Fernandes Ferraz (UNIRIO)

Prof.^ª. Dr.^ª. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley (UERJ)

Rio de Janeiro

2008

DEDICATÓRIA

A todos os amigos que juntos comigo estiveram, doando o apoio e o incentivo necessários para a realização dos caminhos traçados por mim.

AGRADECIMENTOS

À professora orientadora Marilene Rosa Nogueira da Silva – pelo seu trabalho seguro, competente e dedicado.

A meus pais pelo acompanhamento dedicado e estimulante em todos os momentos necessários.

A meu irmão – amigo de todos os questionamentos intelectuais e de todos os assuntos particulares.

[...] desde o início o cinema teve uma relação especial com a crença [...] desde os primórdios, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionária, foram os dois pólos que atraíram a arte das massas. É que a imagem cinematográfica, diferente do teatro, mostrava-nos a vinculação do homem com o mundo. Por isso ela se desenvolve [...] no sentido da transformação do mundo pelo homem [...] Não se pode dizer que estes dois pólos do cinema se tenham enfraquecido: uma certa catolicidade não deixou de inspirar numerosos diretores, e a paixão revolucionária tomou conta do cinema do Terceiro Mundo.

Gilles Deleuze

Aceito as críticas de todos os tipos a meu cinema – formal, artística, estilística etc. –, mas sei, sincera e humildemente, que meu cinema pode ter todos os defeitos, mas não é reacionário, não é um cinema anti-revolucionário. É um cinema muito identificado com as necessidades transformadoras, e muito identificado com as classes oprimidas.

Glauber Rocha

RESUMO

BESSA, Anderson Jorge Pereira. *Por um cinema político “tricontinental”*: a guerrilha imagética de Glauber Rocha contra o leão das sete cabeças imperiais. 172 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de História, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Engajado no exercício de uma prática cinematográfica que objetiva denunciar os males da opressão, Glauber Rocha adquiriu prestígio internacional com uma produção marcada por dimensões políticas. Analisar os atributos políticos e estéticos presentes em “O leão de sete cabeças”, filmado no Congo, em 1969, é a proposta deste trabalho. No filme, ao discutir a questão colonialista na África, o cineasta criticou a espoliação decorrente dos séculos de colonização e estabeleceu o elogio das lutas de libertação nacional no continente. Ademais, o artista questionou as noções de “civilizado” e “bárbaro” ao pôr em ação a idéia de realizar um cinema voltado ao “Terceiro Mundo”.

Palavras-chave: Cinema. Glauber Rocha. Terceiro Mundo. Civilizado. Bárbaro.

ABSTRACT

Engaged in the exercise of a practice that aims denounce the evils of oppression, Glauber Rocha gained international prestige with a production marked by political dimensions. To analyze the attributes politicians and aesthetic gifts in “O leão de sete cabeças”, filmed in the Congo, in 1969, is the proposal of this work. In the film, to discuss the issue colonialist in Africa, the filmmaker criticized the despoliation resulting from centuries of colonization and established the praise of struggles for national liberation on the continent. Moreover, the artist questioned the notions of "civilized" and "barbarian" to put into action the idea of doing a cinema dedicated to the "Third World".

Keywords: Cinema. Glauber Rocha. Third World. Civilized. Barbarian.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. CAPÍTULO I: DA RUPTURA ESTETIZANTE À POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA OU DO FILME ENTRETENIMENTO A INSTRUMENTO QUESTIONADOR DAS CONDIÇÕES SOCIAIS DESIGUAIS.....	24
2. CAPÍTULO II: UM CINEASTA NO CAMPO DE BATALHA: O ARSENAL ESTRATÉGICO DE GLAUBER ROCHA DA TEORIA À PRÁTICA DO CINEMA “TRICONTINENTAL”.....	66
3. CAPÍTULO III: “EU A VI SAIR DO MAR, TINHA PATAS COMO UM URSO E UMA GOELA DE LEÃO”: O APOCALIPSE DA BESTA-FERA IMPERIAL COMO CELEBRAÇÃO DA LIBERDADE ANTE A OPRESSÃO.....	111
CONCLUSÃO.....	165
REFERÊNCIAS.....	169

INTRODUÇÃO

Autor de uma produção cinematográfica empenhada em sobrepujar os tormentos da dominação, Glauber Rocha obteve notoriedade com uma obra de dimensões políticas marcantes. A investigação das inextricáveis modalidades políticas e estéticas que cingem a feitura de “O leão de sete cabeças”, rodado na África, em 1969¹, constitui o problema central desta pesquisa.

Realizo um recorte histórico a abranger a segunda metade da década de 1960 – época marcada pelas tensões resultantes das lutas de “descolonização” iniciadas ao cabo da Segunda Guerra Mundial e pelos efeitos oriundos da emergência da noção de “Terceiro Mundo”, que agregava países que transformaram o anticolonialismo e o antiimperialismo em suas bandeiras. A justificativa para este marco temporal fundamenta-se no fato de que, neste contexto, e por vivenciar esta atmosfera ideológica, o cineasta deu ensejo aos propósitos de elaboração de um cinema político destinado a todo o “Terceiro Mundo”, cuja efetivação adquiriu sua primeira forma fílmica em “O leão de sete cabeças”.

Evidentemente, esta demarcação temporal não supõe uma rigidez intransponível que seria nociva aos fins do trabalho; sem dúvida, estudar a “intenção”² da qual a fita resulta requer a apreciação de questões observadas pelo artista antes de realizar o filme em destaque. Todavia, discutir alguns desses problemas não significa encarar “O leão de sete cabeças” como uma obra de maturidade ou deslocar o foco do estudo a uma temporalidade distinta para fornecer uma visão do conjunto da produção glauberiana: pretende, apenas, ampliar a compreensão da “intenção” vinculada ao filme. Na realidade, os textos assinados no decurso dos anos sessenta formam um “corpus” documental preciso à apreensão da noção de cinema que queria exaltar, servindo, então, às finalidades da análise.

Sendo assim, a dissertação está pautada nos seguintes objetivos: caracterizar os fundamentos do posicionamento cinematográfico que Glauber Rocha assumiu e defendeu ao

¹ O ano em questão remete à época em que a obra foi filmada, ao passo que o ano de seu lançamento se deu em 1970.

² O estudo pormenorizado da “intenção” ligada ao filme “O leão de sete cabeças” não se propõe a examinar os fundamentos psicológicos que teriam norteado Glauber Rocha na execução da obra. Tal qual evidencio adiante, o método da “intenção” adotado se avizinha das formulações encetadas por Michael Baxandall em “Padrões de intenção”.

longo de sua trajetória a partir das ponderações evidenciadas em seus primeiros escritos; examinar as formulações teóricas inerentes ao discurso fílmico glauberiano referentes à concepção de um cinema político dedicado ao “Terceiro Mundo”; investigar os imbricados atributos políticos e estéticos de “O leão de sete cabeças” como portadores de uma “intenção” calcada no propósito de materializar um cinema “terceiro-mundista” que requer a denúncia do jugo imperial e a celebração dos caminhos da liberdade.

Uma vez que tais objetivos motivam os conteúdos do trabalho, a divisão deste segue a respectiva ordem: no primeiro capítulo estudo a noção basilar de cinema sustentada por Glauber Rocha no decorrer de sua atuação como realizador e crítico cinematográfico. Harmonizando política e estética, alicerçou sua obra na convicção das possibilidades do cinema que, em seu entendimento, poderia funcionar como meio propulsor de transformações históricas. Ao consolidar a reflexão política como o lastro maior do ofício de cineasta, converteu-a em condição impreterível para a filmografia não destituída de preocupações sociais que desejava fazer vigorar. Daí a postura contrastante e denunciadora das perspectivas cinematográficas de cunho estetizante ou das que compreendiam o cinema como fenômeno exclusivamente destinado a entreter. É no âmbito dos primeiros textos que o artista consagrou seja à recusa contundente, seja ao elogio veemente de determinadas orientações fílmicas, que a concepção cinematográfica por ele professada será analisada; no segundo capítulo submeto à apreciação as bases textuais do cinema político voltado ao “Terceiro Mundo” que Glauber Rocha propôs e que intitulou “tricontinental”. Teoricamente elaborado ao longo da segunda metade da década de 1960, o cineasta discorreu meticulosamente sobre os fundamentos políticos e estéticos, econômicos e sociais vigentes em tal propósito. Do abundante conjunto textual atinente ao respectivo projeto sobressai o interesse em firmar um caminho possível à integração eficaz do cinema no processo histórico mais amplo das contestações antiimperiais resultantes de uma conjuntura abalizada pelas lutas de “descolonização” e pela emergência da noção de “Terceiro Mundo”. Nessa empreitada, a feitura cinematográfica coadunava-se à idéia de uma ação transnacional, na qual o filme, abrindo “fronts” de rebelião estética, deveria se tornar um instrumento revolucionário tão eficiente quanto as formas alienantes divulgadas pelos centros hegemônicos produtores de imagens; no último capítulo a compreensão orienta-se aos elementos inerentes à materialização do cinema político “tricontinental” conforme expressos em “O leão de sete cabeças”. Do filme avulta como

problemática essencial a disposição glauberiana engajada em romper o discurso imperial difusor da idéia de que os povos “inferiores” supostamente seriam necessitados do encargo civilizador com o qual o Ocidente justificou moralmente suas pretensões expansionistas. Por outro lado, se é patente a objeção de Glauber Rocha àqueles enunciados, também é apreensível sua filiação a “terceiro-mundistas” notórios como Frantz Fanon, Ernesto “Che” Guevara, Amílcar Cabral e Aimé Césaire, os quais pautaram seus esforços contestadores numa postura discursiva antiimperial. Ademais, a atitude antagônica em face das formas cinematográficas dominantes, resultando num filme de linguagem anticonvencional, e a exaltação da liberdade através da conjunção da escatologia cristã com a guerra de guerrilha finalmente apresentam-se como questões sujeitas a tratamento analítico.

Definida a estrutura do trabalho, resalto a sua conexão ao campo da História Política e, especificamente, à linha de pesquisa “Política e Sociedade”, já que viso compreender o projeto político-estético intrínseco à primeira produção internacional de Glauber Rocha, “O leão de sete cabeças”, proposta que destinou às sociedades do “Terceiro Mundo”, objetivando ampliar o coro das vozes comprometidas em denunciar e sustar a ação da opressão imperial. Ao encarar a atividade glauberiana como um esforço para forjar um determinado destino às sociedades submetidas ao tacho imperial é possível investigar a historicidade de sua tarefa sob a égide da História Política. Isto é: “como a história da intervenção consciente e voluntária dos homens em todos os domínios onde são resolvidos os seus destinos”³.

Se, por um lado, a História Política atual não se restringe ao relato de eventos institucionalizados, por outro lado, seu renovado campo permite abarcar, por exemplo, o estudo de elementos socioculturais conjugados à questão do poder. O que possibilita novos enfoques sobre a ainda tão pouco analisada produção internacional de Glauber Rocha. De fato, a problemática do poder se expressa na atividade cinematográfica. Assim o declaram Leif Furhammar e Folke Isaksson⁴, para os quais não apenas as instâncias do poder oficial fazem uso dos filmes como instrumento de ação política, mas também grupos específicos utilizam o cinema como forma de resistência a uma determinada conjuntura.

³ JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976. p. 183.

⁴ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

A volumosa produção textual de Glauber Rocha (livros, entrevistas, roteiros, correspondências), acessível no mercado editorial brasileiro em formato impresso, garantiu a viabilidade da pesquisa. Já o filme de longa-metragem ficcional “O leão de sete cabeças”, apesar de jamais haver sido exibido nos cinemas nacionais, está disponível no “Arquivo Tempo Glauber” ou pelo meio televisual na grade de programação do “Canal Brasil”.

Destaco a relevância social do trabalho ao afirmar que, por muitas vezes, as lutas de “descolonização” se restringiram a uma simples substituição de poder político. Resistiram os vínculos econômicos e, com estes, manteve-se em vigor a antiga dependência sob nova forma: é o que atestam os estudos sobre a questão do conluio das “velhas” metrópoles com as “novas” burguesias locais – assunto sujeito a tratamento em “O leão de sete cabeças”. Além disso, o problema dos perigos relacionados às formas e aos conteúdos alienantes propalados pelos poderosos centros de difusão cinematográfica internacionais, essencial nas preocupações glauberianas, não deixa de acenar à considerável influência que os meios de comunicação monopolizados pelas grandes redes mundiais exercem atualmente sobre as atitudes e os comportamentos da humanidade.

Quanto aos aspectos teórico-metodológicos assinalo, por ora, questões pertinentes aos contatos entre história e imagem. Peter Burke ⁵, refletindo acerca das controvérsias relacionadas à idéia de que a imagem equivale à realidade, sintetizou três níveis pelos quais o suporte visual pode ser empregado como evidência histórica. Primeiramente, realçou que as imagens fornecem evidências a algumas características da vida social não contempladas pelos textos. A seguir, e para os que insistem em tomar as imagens como espelhos do real, o autor apresenta uma “má notícia”: ou seja, mais do que refletir, a arte visual tende a distorcer a realidade social. Por fim, atestou que o processo de distorção pode funcionar como algo que o historiador almeja investigar; nesse caso, a atenção incide sobre as ideologias, as mentalidades, os conflitos socioculturais e outros aspectos ligados à produção de imagens.

Se assim é, me aproximo da última perspectiva delineada por Burke, dado que a pesquisa solicita a análise das entrelaçadas concepções políticas e estéticas da obra “O leão de

⁵ BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004. p. 37.

sete cabeças”. Para Alcides Freire Ramos ⁶, o tratamento do filme como documento histórico ocorre em dois níveis: o primeiro, de caráter “positivista”, confere valor à utilização dos documentários, dos cinejornais e dos filmes de atualidade, os quais são percebidos como formas portadoras de uma suposta objetividade, pois que, sob este enfoque, a câmera cinematográfica prescindiria da ação humana, sendo, portanto, considerada um instrumento objetivo. Contra esta abordagem, o historiador expôs aquela na qual os filmes ficcionais também se tornam representativos enquanto evidência histórica.

De modo que o trabalho se harmoniza a esta última vertente, devo esclarecer que o filme a ser estudado funciona como fonte que dirige a pesquisa. Entretanto, com vistas ao aprofundamento da análise da “intenção”, utilizo uma parcela da produção textual de Glauber Rocha. Há, porém, a preocupação em destacar que a fonte cinematográfica não será tratada como mera ilustração, ou seja, passível de ser checada e comprovada em evidências consideradas mais fidedignas. Os historiadores sustentam que, assim como os documentos escritos devem ser questionados, as imagens não falam por si: portanto, decodificá-las em sua especificidade e confrontá-las ao contexto histórico em que se inserem tornam-se princípios norteadores à pesquisa.

Encarar a problemática erigida mediante o equacionamento da fonte fílmica e das fontes impressas suscita a articulação de dois procedimentos metodológicos: quais sejam, a semiótica do cinema, discutida a seguir, e o método da “intenção”, cujos fundamentos serão expostos adiante. Os mecanismos semiológicos atuantes na mensagem cinematográfica foram ordenados por Christian Metz através da constatação de que o cinema, em seus primórdios, não possuía uma linguagem específica. De fato, antes de o cinema ser o meio de expressão com características definidas disseminado atualmente, a câmera cinematográfica era vista como um simples suporte capaz de registrar, conservar e reproduzir a imagem viva do ser humano e de suas realizações. Foi no momento em que o filme se deparou com a questão da narratividade que gradativamente se processou a “evolução” fílmica, ocasionando a possibilidade de se referir ao cinema como categoria semiológica. Ou, como disse Metz:

⁶ RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela (Orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001. p. 07-26.

Que o cinema se tenha tornado antes de mais nada uma máquina de contar histórias, eis o que não tinha sido realmente previsto. Logo no início do cinematógrafo, algumas indicações ou declarações sugeriam o fato, é verdade, mas pouco tinham a ver com o desenvolvimento que o fenômeno tomaria posteriormente. O encontro do cinema com a narratividade é um grande fato que nada tinha de fatal, mas que tampouco é ocasional: é um fato histórico e social [...] um fato que por sua vez condiciona a evolução posterior do filme enquanto realidade semiológica ⁷.

Sendo assim, os cineastas pioneiros, ao defrontarem-se com problemas de narração, foram levados a elaborar um conjunto de “processos significantes específicos” que constituíram a sintaxe cinematográfica. É pelo fato do cinema deter uma linguagem peculiar, uma vez que o meio se compõe de elementos de significação estritamente fílmicos _ movimentos de câmera, escala dos planos, montagem, relações da imagem com a palavra e outros _, que Christian Metz afirmou que o cineasta, ao manipular tais unidades significativas, transforma em discurso o que poderia vir a ser uma simples imitação visual da realidade. Conseqüentemente, compreender os mencionados elementos de significação fílmica torna-se indispensável à apreensão do sentido expresso pelas imagens em movimento. Nesse caso, assinalo que, a despeito da sensação de realidade que um filme proporciona, tal realismo é aparente, pois dinamizado pela visão artística do diretor. Isso mostra que a imagem, embora represente o nível do real com precisão, é suscetível de adquirir uma significação política, ideológica e moral graças à intervenção do cineasta, que constrói o conteúdo do filme.

Foi assim que Marcel Martin ⁸ sinalizou com a possibilidade de avaliar as películas cinematográficas em dois níveis, perspectiva que visa evitar os reducionismos ou os erros de interpretação. Ao determinar a necessidade de relacionar o que denominou como “crítica interna” e “crítica externa”, o autor explanou uma proposta fecunda para se trabalhar com o documento fílmico. A primeira vertente, a da “crítica interna”, prioriza a análise da estrutura interna da obra cinematográfica, denotando a primazia da dimensão estética. Em outras palavras, o pesquisador

⁷ METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 113.

⁸ MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 21-29.

precisa abordar as características fundamentais da imagem fílmica: o espaço, o tempo, os diálogos, os fenômenos sonoros, a trilha sonora, a montagem e outros procedimentos narrativos devem ser valorizados. A segunda vertente, a da “crítica externa”, tende a situar a produção cinematográfica no campo mais amplo do contexto histórico, ou seja, buscando verificar as relações que a obra estabelece com a conjuntura em que foi produzida. Diante disto, constata-se que a “crítica externa” associada à “crítica interna” permite abranger, por exemplo, a impregnação política de um determinado filme, assim como os mecanismos técnicos e sociais que influenciaram a sua criação.

Seria “O leão de sete cabeças” uma obra intencional? Admitindo antecipadamente que o seja, quais os parâmetros intencionais que seu realizador, Glauber Rocha, lançou mão na consecução do filme sobredito? De que maneira é possível reconstituir essa “intenção”? Em “Padrões de intenção”, dentre os diversos problemas explanados, Michael Baxandall expõe duas questões de extrema pertinência aos objetivos teórico-metodológicos deste trabalho. Como abarcar os objetivos de um artista? Como explicar criticamente as suas relações com o meio social do qual faz parte? Na tentativa de respondê-las, Baxandall apresenta um método concernente ao modo de interpretar as “causas” ou a “intenção” que nortearam a produção de uma obra de arte. A “explicação causal”, assim, manifesta-se como uma das vias possíveis à compreensão de um artefato, pois, como fruto de um trabalho humano, um fator primordial do campo causal de uma obra artística é a sua “intenção”. Nessa empreitada, o autor sugere que se aprecie a obra como “produto de uma atividade intencional e, portanto, como resultado de determinado número de causas”⁹. Ou seja, de acordo com a perspectiva enunciada, a explicação exige a consideração dos propósitos do artista.

No entanto, como frisa o autor, aos historiadores que trabalham com objetos artísticos a tarefa explicativa recai, em princípio, não sobre as ações humanas de que tratam os documentos, mas sim ao que resta dessas ações: a saber, as obras artísticas. É por lidar com o resultado pronto de uma atividade produzida de maneira intencional que se tende a uma categoria interpretativa que “busca compreender o produto final de um comportamento mediante a reconstrução do

⁹ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 27.

objetivo ou intenção nele contido”¹⁰. Se assim é, convém discernir as linhas mestras que devem orientar o trabalho dos estudiosos empenhados em examinar um “objeto intencional”. Leiamos o que Baxandall tem a dizer sobre o assunto:

[...] o autor de um artefato histórico qualquer se defronta com um problema cuja solução concreta e acabada é o objeto que ele nos apresenta. A fim de compreendê-lo, tentamos reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como é [...] Nossa atividade será sempre relacional – tratamos das relações entre um problema e sua solução, da relação entre o problema e a solução com o contexto que os cerca [...] ¹¹.

No processo investigativo, dois níveis de questionamentos devem pautar a explicação causal/intencional de uma obra: o primeiro diz respeito à questão de saber por que existe uma obra e, por conseguinte, estabelecer um levantamento de elementos para sua resposta; o segundo consiste em saber por que a obra possui uma forma específica e as circunstâncias que determinaram essa escolha. Logicamente, o autor constata a impossibilidade de reconstituir “pari passu” o modo com o qual um artista concebeu e executou seu projeto. O que se pode fazer para tornar a obra suscetível à análise é avaliá-la em sua “forma”, em sua materialidade, atribuindo-lhe uma camada de categorias conceituais que possua algo em comum com as reflexões do artista. De acordo com essa proposta, compete ao pesquisador erigir algumas das determinações impostas pelo sujeito criador para a consecução de sua obra; daí, após estatuir o “Encargo” (*Charge*) geral do artista, ao estudioso caberá fragmentar tal “Encargo” em “Diretrizes” (*Brief*) específicas ¹², sem com isso deixar de aproximar a obra/o autor da época em que viveu, a qual,

¹⁰ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 27.

¹¹ Id. Ibid. p. 48.

¹² Segundo as proposições enunciadas por Michael Baxandall, o “Encargo” caracteriza-se pelo objetivo geral que um sujeito se dispõe ou se propõe a cumprir. As “Diretrizes”, por outro lado, concernem aos problemas específicos que o indivíduo enfrenta com vistas à consecução de uma obra. A título de exemplo, a metodologia que o autor apresenta para examinar as obras de arte é operada a partir da análise da construção da ponte do rio Forth, século XIX, na Escócia. Para essa tarefa, o “Encargo” geral que seu construtor, Benjamin Baker, tinha a cumprir era: “Fazer uma ponte!”. Para levar a cabo esse “Encargo”, dentre algumas das “Diretrizes” específicas constavam: resolver o problema dos fortes ventos laterais, do leito argiloso do rio Forth, da obrigação de dar livre passagem aos navios e outros mais. É patente que no caso da pesquisa que se pretende efetuar, a atribuição do “Encargo” e das “Diretrizes”

entre outras possibilidades, pôde lhe proporcionar uma série de recursos que viabilizaram a produção e o alcance do objeto. Assim, é a ambiência vivenciada pelo artista que o leva a abordar seu “Encargo” e suas “Diretrizes” de um modo específico. Contudo, Baxandall refuta a sujeição do artista pelo contexto, dado que o indivíduo decide ante as possibilidades disponíveis em seu momento, organizando e fundindo tudo isso em uma “forma”.

Logo, é numa relação triangular entre o objeto, uma tarefa ou um problema (“Encargo” e “Diretrizes” do indivíduo) e um conjunto de possibilidades determinadas culturalmente que a “intenção” do artista se faz notar. O pesquisador guia-se pela tentativa de recompor a “intenção” do sujeito na forma aproximada de um triângulo _ “triângulo de reconstituição”¹³ _ do qual as três bases seriam: os conceitos relacionados ao “Encargo” e às “Diretrizes” do artista; os conceitos relativos aos recursos que ele usou e também aos que deixou de usar; e os conceitos vinculados à descrição da obra propriamente dita. Segundo Baxandall, a sistemática de análise possível à compreensão do artista é, então, uma “espécie de jogo conceitual a partir desse triângulo que reconstrói de modo simplificado a reflexão do autor e as razões que o levaram a fazer uma escolha individual entre os recursos que a sociedade lhe ofereceu para cumprir sua tarefa”¹⁴.

Cumprе explicitar para não incorrer em equívocos: embora postule a existência de uma “intenção” ligada aos objetos de análise, o autor não advoga uma intencionalidade atada às determinações psicológicas do indivíduo; na realidade, a postura metodológica defendida não tem por finalidade esboçar as intenções psicológicas que orientam a mente dos artistas e nem em incidir numa disposição analítica de enfoque formalista. Por isso, a precaução em articular a tenção de uma obra ao terreno da explicação histórica. De fato, a “intenção” a que Baxandall alude não diz respeito a um estado psicológico peculiar ou a um grupo de eventos passado na mente de um artista, os quais, caso fosse possível arrolar, permitiria ao pesquisador examinar

de Glauber Rocha para a realização de “O leão de sete cabeças” não se apresentam com demasiada clareza. Tal qual os outros objetos com os quais Baxandall se defronta _ “Retrato de Kahnweiler”, de Picasso; “Uma dama tomando chá”, de Chardin; e “Batismo de Cristo”, de Piero della Francesca _ é mediante a formulação de argumentos que devem se aproximar o máximo possível das reflexões do artista e, sobretudo, mantendo um incessante diálogo com a obra de arte em exame, que o pesquisador irá aduzir e submeter à análise o “Encargo” e as “Diretrizes” do artista.

¹³ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 69-72.

¹⁴ Id. Ibid. p. 71.

uma determinada obra à luz de tais eventos. Seu parecer é o de que não apenas todo ator histórico, mas também todo objeto histórico, possui um fim a que se visa, um desígnio, uma “qualidade intencional”. A intencionalidade especifica, conseqüentemente, o ator e o objeto. Ela é “a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro. Portanto, a intenção não é um estado de espírito reconstruído, mas uma relação entre o objeto e suas circunstâncias”¹⁵. É, pois, na relação entre o artista, o objeto e o contexto histórico da produção que se irá desvelar a “intenção” de uma obra.

Como disse, Baxandall não descarta a dimensão histórica em favor de uma percepção calcada em posições de cunho psicologista ou formalista, mas assinala a necessidade de inscrever os artistas em seus respectivos contextos históricos sem, todavia, desqualificar suas produções. Isto é: ele recusa submetê-las às noções de um materialismo vulgar que as conceberia apenas como o reflexo ou expressão de uma dada conjuntura. Essa não concessão à dependência total do contexto advém do fato de que Baxandall interessa-se em observar o diálogo que os artistas mantêm com as circunstâncias socioculturais que lhes são contemporâneas. Portanto, ao invés de apreciar as produções artísticas como meras ilustrações do tempo que as viu nascer, busca ressaltar as “formas” que os indivíduos conferiram às questões postas em sua época. Ao pesquisador, cumpre explicar tais “formas” por intermédio da experiência estético-histórica do artista, determinando a relação existente entre uma obra e os sistemas de idéias da época em que foi realizada.

Por assumir esse método explicativo, devo pôr em relevo o “Encargo” e as “Diretrizes” impostas por Glauber Rocha à feitura de “O leão de sete cabeças”. Elas se evidenciarão a esta altura com o objetivo de revelarem as ulteriores abordagens que irão sustentar o restante da pesquisa. Pergunto: quais seriam o “Encargo” e as “Diretrizes” do cineasta? Suscitar tal problema é a condição inicial para que se possa pensar de maneira construtiva sobre a relação do cineasta com os parâmetros políticos, sociais e culturais de seu tempo.

Quem, nesse caso, precisou o “Encargo” e as “Diretrizes” que governaram Glauber no cumprimento de “O leão de sete cabeças”? Decerto, não foram os produtores da obra, o italiano Gianni Barcelloni e o francês Claude-Antoine, que prescreveram o “Encargo” do cineasta. A bem da verdade, a idéia de um “cinema de autor” que Glauber asseverou como reguladora de sua

¹⁵ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 81.

atividade desde os anos iniciais de sua carreira presumia uma alta dose de liberdade aos diretores de filmes. Portanto, uma resposta razoável à questão da determinação do “Encargo” e das “Diretrizes” é: o próprio cineasta as articulou para si. Entretanto, se é possível declarar que o artista pessoalmente elaborou seu “Encargo” e suas “Diretrizes”, não se pode ignorar que ele o fez como um ser social inscrito em determinadas circunstâncias históricas.

Cineasta empenhado em cingir política e estética, duas esclarecedoras afirmações suas são reveladoras dos objetivos analíticos aqui anunciados. A primeira delas foi enunciada nos idos de 1967; a segunda logo após o término das filmagens de “O leão de sete cabeças”, ou seja, no início de 1970. Leiamos: “Chegou a hora do terceiro mundo, do cinema revolucionário do terceiro mundo [...]”¹⁶; “Quero ser um cineasta tricontinental [...] Os problemas tratados no filme são os mesmos do Terceiro Mundo [...] meu Leão é um filme produzido para o Terceiro Mundo”¹⁷. Enquanto a primeira declaração sintetiza a percepção glauberiana de um momento histórico repleto de possibilidades libertárias e das possibilidades cinematográficas aí inscritas, a afirmação subsequente assinala a tenção de um cineasta preocupado não só em fazer um filme político sobre a África, mas sobre o “Terceiro Mundo” em geral. Do que se depreende o “Encargo” glauberiano: ser um cineasta “terceiro-mundista” e realizar um filme político de cunho revolucionário destinado ao “Terceiro Mundo”. “Encargo” este que pôde resultar numa “forma” peculiar dotada de sentido em um contexto histórico em que as lutas de descolonização ainda estavam em voga.

Para atender ao supradito “Encargo”, Glauber Rocha deve ter se cercado de “Diretrizes” específicas. É evidente que as “Diretrizes” enunciadas a seguir não dão conta de todos os aspectos do problema que o cineasta se colocou. E, também é claro, ele nunca as teria definido do mesmo modo com que serão aqui expostas. Presumo, a partir do manejo das evidências históricas, as seguintes “Diretrizes”:

1. Fazer vigorar uma noção de cinema destinada a todo o “Terceiro-Mundo”, a qual exige o entrelaçamento de questões políticas e estéticas a impulsionar a luta da libertação contra a opressão.

¹⁶ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 281.

¹⁷ REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 207.

2. A linguagem cinematográfica assumida deve ser contrastante, tanto no aspecto formal quanto temático, àquela estabelecida pelos grandes centros hegemônicos, sobretudo norte-americanos.
3. A desqualificação contundente do discurso imperial assentado na idéia de colonização como projeto civilizador.
4. Efetivação de um cinema “terceiro-mundista” engajado não só em denunciar as mazelas resultantes do imperialismo, mas também empenhado em projetar e celebrar os possíveis caminhos da libertação.

Retomo agora as palavras de Baxandall para frisar que a “intenção” de uma obra pode e deve ser investigada como uma etapa do desenvolvimento dos trabalhos e das reflexões anteriores do artista. Sendo assim, “O leão de sete cabeças” adquire um elemento de processo e, com efeito, a análise a ser efetuada não rejeita alguns dos problemas articulados pelo cineasta em outros momentos de sua carreira. Ao contrário, trazê-los à baila significa ampliar a compreensão da “intenção” do artista e do referido filme. Daí a recorrência aos escritos de Glauber Rocha assinados ao longo da década de 1960. A proposta é a de buscar nos textos informações passíveis de serem relacionadas à produção fílmica. Isto porque muitas questões que a fita coloca foram alvo das considerações do artista antes de partir à execução daquela obra. Essa é, por conseguinte, a justificativa dos dois primeiros capítulos deste estudo.

Tendo à vista tudo o que foi dito e dispostos o “Encargo” e as “Diretrizes” de Glauber Rocha, marcados por intensas colorações antiimperiais, tornar-se-á útil o conceito de “hegemonia” elaborado por Antonio Gramsci. Claro está que tal noção se conecta à fixação gramsciana de dois grandes planos “superestruturais”, classificados como “sociedade civil” e “sociedade política”. Os quais correspondem, respectivamente, às funções de “hegemonia” que um grupo dominante desempenha em toda a sociedade e de domínio direto ou de comando manifesto no Estado ¹⁸. Aos objetivos deste trabalho, interessa observar que a “hegemonia” se constitui como um complexo de estratégias práticas com as quais o poder dominante organiza o consenso espontâneo daqueles que submete quanto ao universo de valores do grupo governante;

¹⁸ GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 13-14.

portanto, a “hegemonia” subsiste pela obtenção de consentimento a um aglomerado de regras morais e de normas de conduta.

Como notou Raymond Williams ¹⁹, atentando para o vigor necessário do conceito, a “hegemonia” é algo vivido: apenas analiticamente se apresenta como uma estrutura ou um sistema. Caracteriza-se por um conjunto de atividades e experiências possuidor de limites e pressões que são bastante específicos e sujeitos à mudança. Logo, na prática, a “hegemonia” não se distingue como uma estrutura maciça e, conseqüentemente, não pode ser tomada como forma de dominação total ou exclusiva. Deve ser constantemente reformada e alterada, pois que continuamente está sujeita a resistências, sendo “desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões” ²⁰. Daí a necessidade do autor adicionar ao conceito de “hegemonia” o conceito de “contra-hegemonia” ou de “hegemonia alternativa”, já que “a qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade” ²¹. Esse caráter dinâmico da “hegemonia” reconhecido por Williams, contraposto às concepções estáticas e totalizadoras que tenderiam a ignorar o campo das oposições e alternativas, assume destaque nesta pesquisa: especialmente por haver considerado as obras de arte como fontes representativas de rompimentos significativos em relação a determinados processos hegemônicos.

Portanto, é à luz dos conceitos de “hegemonia” e de “contra-hegemonia” que a oposição glauberiana à dimensão cultural hegemônica perpetrada pelos grandes centros difusores de imagens será investigada. Se por toda a pesquisa perpassará a noção de uma produção cinematográfica atuando na “contra-hegemonia”, a inserção de outras categorias teóricas com vistas a auxiliar a análise será realizada ao longo do trabalho, ou seja, de acordo com as exigências e as peculiaridades de cada capítulo.

¹⁹ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979. p. 111-118.

²⁰ Id. Ibid. p. 115.

²¹ Id. Ibid. p. 116.

CAPÍTULO I
DA RUPTURA ESTETIZANTE À POLITIZAÇÃO DA ESTÉTICA
OU DO FILME ENTRETENIMENTO A INSTRUMENTO QUESTIONADOR DAS
CONDIÇÕES SOCIAIS DESIGUAIS.

A invocação da fruição satisfatória constitui uma questão fundamental nos debates relativos ao caráter da arte. Muitas vezes, a inspiração de tais apelos procede de uma tradição responsável pela difusão de concepções estéticas que restringiram a relação humana com o objeto artístico à esfera da pura contemplação. Aqui a arte quase sempre é um lenitivo. Edificada sobre o postulado que prevê o alcance do aprazimento contemplativo, a manifestação artística assim compreendida não impele a ação: ao contrário, alicerça configurações estéticas que se eximem de qualquer função política e social. Claro, o contentamento descontraído que as respectivas noções encerram está completamente alheio aos interesses da vida coletiva. O problema das desigualdades sociais que consternam a existência humana, por exemplo, é erradicado em favor da busca da perfeição estética que, assaz, deve comprazer, funcionando como um sedativo aos espíritos desinteressados.

Em um de seus escritos críticos, Antonio Gramsci aborda alguns problemas que remetem diretamente à questão enunciada e, mesmo sendo a ocasião de sua reflexão quase que exclusivamente voltada ao fato literário, é possível fazer uso de suas apreciações para elucidar outros domínios da experiência artística. Diz Gramsci que em literatura o que corresponde ao “racionalismo” arquitetônico é a literatura “funcional”, isto é, concebida segundo uma orientação social preestabelecida. É fora do comum, prossegue ele,

que o racionalismo seja aclamado e justificado na arquitetura, mas não nas demais artes. Nisto deve residir um equívoco. Será que só a arquitetura tem finalidades práticas? Decerto, na aparência parece ser assim, já que a arquitetura constrói as casas de moradia; mas não se trata disto: trata-se de ‘necessidade’. Dir-se-á que as casas são mais necessárias do que as demais artes; com isso, quer-se dizer apenas que as casas são necessárias para todos, enquanto as demais artes só o são para os intelectuais, para os homens de cultura²².

²² COUTINHO, Carlos Nelson. (Org.). *Antonio Gramsci: Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6, p. 250.

Acredito que a eficácia dessas observações também é válida para cineastas como Glauber Rocha, o qual pensou criticamente com uma obra dedicada a análises cuidadosas do processo de laboração artística. Assim, rebateu constantemente a expressão “cinema de arte” por considerá-la apropriada aos realizadores que exercitam as “belas-artes”. Em outras palavras, conveniente à feitura de um cinema a ser apreciado por um público pequeno, genuinamente elitista²³. A idéia principal em Gramsci é que o “decorativismo”, oposto à função social que jaz no “racionalismo” em arquitetura, é distintivo de uma acepção artística que denominou como “industrial”. O que à primeira vista pode parecer curioso é mais do que correto para o marxista italiano: na realidade, “industrial” é, para ele, qualquer criação artística orientada ao deleite individual de sujeitos endinheirados, os quais consomem as obras de arte com vistas ao embelezamento de suas vidas.

O núcleo da análise gramsciana surte efeito, pois que, no modo “industrial” de captar a arte, está patente a idéia de uma acolhida não democrática que, ademais, usufruindo o fato estético como consolação ou como entretenimento veda à manifestação artística a possibilidade de adquirir uma função importante na sociedade: a politização da estética que não é indiferente às agruras da coletividade. As afirmações de Gramsci são sugestivas ao estudo das propriedades características que Glauber Rocha atribuiu à prática cinematográfica no decurso de sua atividade como crítico e cineasta. A crença inabalável no cinema como força propulsora de conversões sociais levou-o à concepção de arte politicamente engajada. A qual era baseada na recusa às reduções formais e na objeção aos argumentos dos que proclamavam a idéia de que o cinema é a maior diversão e, portanto, destinado unicamente a entreter. A defesa de uma estética politizada, conectada ao duplo propósito de atingir amplos segmentos populacionais e de adentrar os debates sobre os possíveis rumos da liberdade, atesta o anseio do cineasta em tornar fértil uma filmografia não desvinculada de preocupações sociais e empenhada em desmascarar as dominações.

Examinar a produção textual de Glauber nos primórdios de sua carreira com a finalidade de compreender as bases da postura cinematográfica que assumiu em toda a sua carreira significa levar em conta os fatores dantes mencionados. Admito que a atividade glauberiana no contexto inicial da década de 1960 esteve profundamente entrosada à formação do movimento

²³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 78-79.

cinematográfico denominado “Cinema Novo”. No entanto, a pesquisa que aqui se realiza não tenciona a reconstrução do processo que ocasionou o surgimento do “cinemanovismo”. Obviamente, o estudo não pretende apartar a produção glauberiana do percurso no qual despontou o “Cinema Novo”: o que poderia implicar um trabalho marcado por lacunas. Porém, é justamente pelo fato do “Cinema Novo” não ter sido um bloco homogêneo, graças à diversidade de percepções estéticas e de perspectivas políticas existentes nas produções dos cineastas aglutinados sob a designação de “cinemanovistas”, que a análise pode incidir diretamente sobre as formulações intrínsecas na obra de Glauber Rocha.

Inicialmente, convém realçar que a turbulenta conjuntura da primeira metade da década de 1960 consistiu num momento em que a instituição governamental brasileira era sensível às pressões populares, tornando compreensível a atuação vigorosa dos grupos inclinados à esquerda no campo político-cultural. Particularmente durante o governo João Goulart, a euforia antiimperial que amalgamava o ideário de grande parte da intelectualidade nacional associada ao apoio que vastos setores da sociedade concederam à realização das controvertidas “Reformas de Base” indicam a quantas andava a politização da sociedade brasileira. O que levou Roberto Schwarz a afirmar:

Neste período aclimatizou-se na fala cotidiana, que se desprovincianizava, o vocabulário e também o raciocínio político de esquerda [...] O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente²⁴.

Nesta ocasião, as estratégias de difusão de idéias socialistas tinham no Partido Comunista Brasileiro o seu principal arauto. Embora confinado à ilegalidade partidária desde 1947, havia certa tolerância para a atuação pecebista; vide a permissão que o partido possuía para propagar seus princípios através do semanário “Novos Rumos”. Todavia, ao relativizar a atitude mais aguerrida que o movimento comunista empregou em escala mundial no âmbito da “Guerra Fria”, o PCB adotou um programa de moderação, aclamando o estabelecimento de alianças com os chamados setores progressistas da burguesia nacional. Apesar do partido não imputar preceitos

²⁴ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 12-20.

rígidos à realização artística, o item 26 da Resolução Política do PCB, aprovada na Convenção Nacional de 1960, esclarece o valor atribuído aos intelectuais e delinea caminhos a serem percorridos pela atividade cultural. Diz a deliberação:

Os comunistas devem dedicar particular atenção à intelectualidade, que, em sua grande maioria, é partidária do progresso e da emancipação nacional. A unidade dos intelectuais de diversas tendências políticas e ideológicas pode ser alcançada em torno de objetivos comuns como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento [...]²⁵.

Com efeito, nos idos de 1960 o ideário socialista aliado à propensão nacionalista repercutia efetivamente entre os artistas. Deste ponto, é cabível assinalar que, mesmo antes de revogada a emenda parlamentarista que restituiu integralmente os poderes a João Goulart, a pressão esquerdista pela obtenção de resultados palpáveis para as “Reformas de Base” enlevava o meio artístico. Homens dos diversos campos da cultura nacional não ficaram alheios ao combate, vislumbrando a possibilidade de precipitar as Reformas através das atividades que desempenhavam. A realização do “I Festival de Cultura Popular” sucedido no Estado da Guanabara em setembro de 1962 confirmava que, com disposição cada vez mais enérgica, a produção cultural se empenhava politicamente. Contando com a presença de ilustres como Carlos Lyra, Di Cavalcanti, Ferreira Gullar, Glauber Rocha e outros mais, o manifesto que lá assinaram, parcialmente reproduzido a seguir, apresenta uma informação bastante elucidativa da apologética que os artistas situados à esquerda exaltavam naqueles tempos:

Nós, intelectuais e artistas [...] conscientes de nossa responsabilidade social, manifestamos a convicção de que não iremos permanecer alheios às lutas do povo brasileiro por sua emancipação econômica e política [...] reconhecemos que as injustiças derivadas da estrutura social em que vivemos criam condições desumanas de existência, não só no plano econômico, como também no plano cultural. Especialmente, sentimos e condenamos toda a privação de liberdade e toda frustração espiritual determinadas por uma sociedade incapaz de estender democraticamente a todos os seus membros os benefícios da cultura. Assim, expressamos, com este I Festival de Cultura Popular, nossa solidariedade, no plano

²⁵ Resolução Política do PCB de 1960. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 16 a 22 set. 1960, p. 4.

teórico e cultural, com os mesmos valores e nossos objetivos que dão sentido à luta popular pelas reformas de base ²⁶.

Logo, a alvorada da correspondente década representa para o pesquisador um período de enorme efervescência cultural. A produção artística, em grande parte, compartilhava a atitude inflamada peculiar a um momento em que se clamava por medidas efetivas de transformação política e social. O caráter politicamente engajado ante a realidade nacional estava na lógica das coisas, atraindo a atenção dos quadros artísticos. Entretanto, a complexidade de sua atuação não encaminhava a produção cultural a soluções idênticas. Muito embora o compromisso político figurasse como horizonte comum, havia incompatibilidades que beiravam os limites da desavença. Especialmente quanto aos métodos teóricos e práticos relativos ao alcance da arte participante, uma vez que sua concretização, em muitos casos, mirava excepcionalmente o despertar político da população. Para o grupo alinhado nos CPC's (Centros Populares de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE), por exemplo, o aprimoramento estético do fato artístico deveria ser erradicado, pois era encarado pelos "cepecistas" como um entrave às mensagens de conscientização que almejavam incutir nas camadas populares.

Na pauta dos debates referentes ao caso cinematográfico destacavam-se, além das questões econômicas sobre as quais se especulava o futuro do cinema brasileiro, argumentos destinados a fomentar a reflexão acerca do significado cultural da cinematografia nacional em articulação com as discussões mais genéricas sobre os rumos do processo político e social do país. Dentre os mais significativos, menciono a comunicação "Uma situação colonial?", apresentada por Paulo Emílio Salles Gomes, crítico que exerceu forte influência entre os expoentes do "cinemanovismo", durante a "Primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica" em 1960. O rigor de suas apreciações, bem como o efeito instigador com que elas atuaram junto aos jovens realizadores insatisfeitos com o trajeto até então trilhado pelo cinema nacional, são um atestado da onda de renovação que se alastrava e solicitava novos parâmetros para a abordagem filmográfica.

No texto, ao conferir aos setores componentes do cinema brasileiro uma vivência forjada sobre preceitos alienígenas, Salles Gomes integra a mentalidade da existência subdesenvolvida e a cultura cinematográfica nacional. Na crítica áspera a que dá ensejo, a mediocridade se

²⁶ Intelectuais: na luta com o povo. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, 14 a 21 set. 1962, p. 3.

evidencia como o atributo que nivela todas as atividades ligadas ao cinema no país. O estigma cruciante do subdesenvolvimento deixa marcas indeléveis: do mesmo modo que nos lugares mais miseráveis do Brasil a aparência deplorável do habitante se define e se impõe àqueles que o observam, os realizadores de cinema no país também estão sujeitos ao desenvolvimento de uma anemia intelectual que incute traços visíveis e lastimáveis à produção nacional. A referência que o autor faz ao problema colonial assume o tom de denúncia e se converte em moléstia a ser reprimida, já que opera como um óbice à capacidade criativa. Na realidade, este escrito foi apresentado num contexto em que era comum a cogitação das possibilidades vindouras do Brasil. E, como disse, o meio artístico empolgava-se com a expectativa de concretizar a libertação do país das amarras do colonialismo cultural. Assim é compreensível a tônica das motivações que sustentam o texto “Uma situação colonial?”.

Ao se reportar aos profissionais responsáveis pela importação e exibição de filmes no país, o crítico assevera que a forma com que cumpriam suas tarefas não se harmonizava àquele momento histórico ímpar em que as exigências nacionais requeriam posicionamentos de caráter progressista. Muito embora enriquecessem, o progresso econômico de tais indivíduos estava desligado da preocupação com a concorrência desleal que o filme nacional sofria ante o produto estrangeiro. Por conseguinte, eles não partilhavam dos esforços voltados ao incremento cultural da sociedade, pois “[...] sua prosperidade não está condicionada ao processo de emancipação e enriquecimento da comunidade”²⁷.

Quanto aos produtores de cinema, Salles Gomes ressalta a debilidade de seus empreendimentos enquanto impulsionadores do específico cinematográfico nacional. Na verdade, os filmes que aqueles indivíduos produziam nem deveriam ser considerados como cinema, já que funcionavam simplesmente como uma extensão dos espetáculos apreciados pelo público na televisão ou no rádio. Uma vez que a concepção filmográfica que os produtores e espectadores brasileiros possuíam era atrelada à afeição descomedida do filme estrangeiro, as películas que os primeiros realizavam não saciavam o apetite cinematográfico dos segundos – o qual era plenamente satisfeito pela produção de outros países. Desdobra-se um processo pleno de conseqüências funestas ao filme nativo. Isto é: a garantia do sucesso das fitas nacionais só ocorria pelo fato do espectador não compará-las ao produto internacional. O cinema propriamente dito,

²⁷ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, n° 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Acesso em: 22 set. 2006.

então, era aquele que se fazia em terras distantes. Qualquer outra coisa é o que o produtor brasileiro realizava e o público nacional estimava.

Ao conduzir seu foco analítico ao setor responsável pela propagação da cultura cinematográfica manifesta-se a severidade que o crítico emprega aos seus julgamentos. Daí o valor que concedeu ao papel essencial das cinematecas como espaço destinado a promover tarefas educativas que deveriam propiciar ao público e ao realizador de filmes a compreensão dos pressupostos básicos da linguagem cinematográfica. Ocorre que no Brasil, comunica o autor, os festivais apresentados nas cinematecas funcionavam através da exclusão do grande público. Por destinarem-se apenas a uma parcela ínfima da sociedade, tais festivais privavam o cinema de sua peculiaridade de arte democrática e popular e, igualmente, reduzia a oportunidade de aumentar os padrões de percepção reservados aos grupos sociais privilegiados.

Em “Uma situação colonial?” a condição da crítica cinematográfica pouco difere da dos importadores e exibidores, pois, tal qual a prosperidade desses estava condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico brasileiro girava progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. Os malefícios daí decorrentes corroboravam intensamente para o repúdio e a incompreensão do filme nacional: a passividade com que o perito em cinema recebia o produto internacional somada à impossibilidade de sobre ele influir decisivamente desfigurava a função do crítico e comprometia o entendimento do que não estava inserido no panorama cultural da metrópole. O filme brasileiro assim configurado desorganizava e atormentava a acepção de cinema formada pelo especialista. E assim o autor do texto assegurou: “[...] atacando com irritação, defendendo para encorajar, ou norteado pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna”²⁸.

Por fim, ao invocar a tradicional relação comercial que impele os contatos entre colônia e metrópole e, ao aplicá-la categoricamente ao âmbito cinematográfico, o autor reforçou a necessidade de se deflagrar a tomada de consciência a respeito da situação colonial que instaurava e compelia a alienação ao núcleo da cinematografia brasileira. Em função de reflexões tão precisas como estas, tomo um último exemplo do texto em foco:

²⁸ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, n° 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Acesso em: 22 set. 2006.

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas co-produções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos manufaturados ²⁹.

Da denúncia do colonialismo que acomete o cinema nacional e que particulariza as observações de Paulo Emílio Salles Gomes se depreende o ativismo por ele dispensado a fim de conferir autenticidade ao filme brasileiro. Ao chamar atenção para a importância de se construir um estilo cinematográfico essencialmente nativo, o crítico desqualificou qualquer tipo de realização pautada em ideais imitativos. O esforço legado para constituir uma cultura cinematográfica tonificada exigia o incremento de uma concepção estética própria ao cinema nacional. A força dos seus comentários obteve o respaldo de uma nova geração de cineastas que se afiliava pelo desejo de promover uma ruptura decisiva no processo filmográfico brasileiro. Foi sob estas circunstâncias, e, em acordo com a mentalidade contestadora da realidade nacional que então se afigurava, que se operou a formação do grupo do “Cinema Novo”. No perfil desse movimento cinematográfico, os cineastas que compunham suas fileiras, além de assumirem uma postura radicalmente antiimperial, se comprometeram com um desígnio que objetivava a concretização do par conscientização/desalienação das camadas populares. Fator irrepreensível à viabilidade da atuação política consistente dos grupos sociais oprimidos segundo os “cinemanovistas”.

Glauber Rocha teve importância crucial na elaboração teórica desse movimento. A abundante produção textual dedicada a instituir os princípios basilares do “Cinema Novo” compõe um “corpus” documental favorável ao estudo dos fundamentos cinematográficos que ele defendeu. Aos objetivos dessa pesquisa, concentro-me no papel singular exercido pelo cineasta na tessitura das diretrizes de um novo cinema. O que pretendo fazer é um exame metuculoso dos seus escritos mais representativos, os quais versam sobre tal assunto. No centro dessa preocupação está a busca em conferir um alcance mais efetivo ao estudo da “intenção” de “O leão de sete cabeças”. Boa parte dos questionamentos que o longa-metragem apresenta foi alvo das considerações de Glauber Rocha em etapas anteriores de sua trajetória. Retomo essas idéias

²⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, n° 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Acesso em: 22 set. 2006.

originárias de cinema não para considerar “O leão de sete cabeças” como obra de maturidade do artista. Como disse, a questão que aqui me interessa é apreender a “intenção” da película, as causas de que ela resulta. Na verdade, existe um elemento de processo na fita. E, desde que haja um aprofundamento no assunto, veremos que muitos dos problemas que o filme coloca, dentre eles a noção de política em relação com a estética e o primado atribuído ao compromisso criativo, que é fruto da rejeição à supremacia das formas cinematográficas estrangeiras, já haviam sido discutidos pelo cineasta em seus primeiros escritos.

Desses sobressai um ânimo que não arrefece perante o desafio de exercitar uma prática fílmica esteticamente renovada e politicamente transformadora. Entusiasmo esse que vai tecendo o conjunto textual e que recomenda o rompimento com as normas filmográficas dominantes. A recusa ao exclusivismo estético, pois obsta qualquer função social na arte; e a não concessão ao filme entretenimento, o qual, afastando a política, funda a alienação do espectador e reforça a sua falta de aptidão para a participação ativa nos rumos da sociedade, colocam o cineasta em confronto com as principais orientações cinematográficas de seu tempo. A consciência de que tais orientações estavam enraizadas nos hábitos do público por força da penetração extensiva do produto estrangeiro se identifica na sistematização e na fixação de um projeto filmográfico contra-hegemônico alimentado pela repulsa daquelas idéias e com vistas à criação de um mundo menos propenso à exploração abusiva do homem pelo homem.

O tema da influência avassaladora que a filmografia estrangeira exerce sobre a mentalidade dos povos dominados é essencial. Rechaçar o poder de manipulação que essas realizações implicavam é de importância decisiva para Glauber Rocha, uma vez que elas instigavam a perversão fundamental do direito de agir e falar responsáveis. A contraposição à unidade servil que liga a experiência perceptiva de oprimidos e caudatários das formas culturais dominantes é, portanto, a irrupção de conteúdos e estilos novos que não mais incitem a obediência passiva. Trata-se certamente de um dos pontos sobre os quais o pensamento glauberiano divergia radicalmente do caráter apolítico da produção hollywoodiana. Explico: além de difundir o “american way of life”, o cinema estadunidense, ao ocultar o lugar social ocupado por opressores e oprimidos, tornava-se uma ferramenta hábil de supressão das tensões sociais, dado que mantinha as platéias arredadas da política. Atuando como afirmação, e não como negação do “status quo”, tais filmes passavam a ter uma função inercial ao eliminarem a

encenação de grupos sociais em conflito no seio da coletividade. O revés dessa proposição é a manifestação do efeito de contra-senso que o filme norte-americano poderia acarretar nos países periféricos. Ora, ao desvelar o fosso abissal existente entre a opulência e a penúria, a produção hollywoodiana acabava impulsionando um movimento que trazia à baila a reprovação das disparidades sociais. Assim informam Leif Furhmmar e Folke Isaksson, para os quais o abalo procedente do encontro entre prosperidade e miséria que Hollywood conduz é até mesmo capaz de pôr em marcha a revolução nos países pobres ³⁰.

Em que pesem as singularidades da expressão filmográfica hollywoodiana e seus efeitos sobre as platéias mundiais, o fato é que, sendo um meio de comunicação de amplo alcance, o cinema tende a manipular anseios e decisões, modificando comportamentos e opiniões, além de estimular ações. Cômico dessa especificidade do meio, Glauber Rocha partiu ao laborioso esforço de constituição de uma voz cinematográfica própria. Ancorada, em parte, na vontade ousada de abalar a fortaleza em que se transformou, no contexto fílmico, o cânone hollywoodiano.

Para alcançar a região onde melhor se afiguram os rudimentos da posição cinematográfica que o artista tomou para si é indispensável referi-la a um fato preciso: a atuação como produtor executivo do filme “Barravento” (1960). É verdade que a atividade fílmica glauberiana principiou com a realização do curta-metragem “O pátio” (1959). Obra destituída de referenciais políticos e sociais, “O pátio” indica que o cineasta dialogava ativamente, naquele momento, com experiências estéticas de cunho puramente formal. A percepção de vanguarda que aspirava ao cultivo da virtuosidade formalista só seria suplantada com o trabalho na produção de “Barravento”. As incompatibilidades existentes entre o diretor do filme, Luís Paulino dos Santos, com alguns membros da equipe de produção levaram Glauber Rocha a assumir a direção de “Barravento” – que se tornou o seu primeiro filme no formato longa-metragem.

O importante é observar que a influência exercida pela nova tarefa na modificação da mentalidade estetizante rumo à adesão de uma arte comprometida politicamente foi decisiva na fundação de uma estilística adequada para a realidade do subdesenvolvimento. No texto “O processo cinema”, maio de 1961, o cineasta admitiu que a atividade desempenhada em “Barravento” o levou ao contato com o quadro de pobreza extrema típico do interior nordestino.

³⁰ FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. p. 223.

O que favoreceu a aceitação de uma estética politizada. Tanto que ele a converteu em condição impreterível ao seu cinema. Melhor: arte que esperava fazer com que a sociedade se ocupasse da crítica de si mesma e de suas debilidades sem perder a confiança na própria força que almeja e planeja um futuro mais justo. Isto é o que manifestam várias passagens do escrito. Retomo agora uma delas:

Quando aceitei a profissão de fazer filmes e para isto fiz a penitência de noventa dias numa praia deserta, sem muito dinheiro e com uma equipe humana heterogênea, só admiti aquele trabalho contrário às minhas idéias originais sobre o cinema porque tive a consciência exata do país, dos problemas primários da fome e escravidão regionais, e pude decidir entre minha ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de idéias necessárias [...] o cinema como veículo de idéias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa para viver: pão. Se nem só disto ele vive, para viver de lirismo, [...] é preciso antes fazer as três tradicionais refeições diárias ³¹.

Nesse caso, o bom filme, verdadeiro mesmo, não é sinônimo de ganhos comerciais. E nem se identifica na transmissão de idéias duvidosas. O sectarismo formalista é uma inconseqüência artística. Do mesmo modo, a tarefa cinematográfica a atuar como o ópio da miséria é uma anomalia a ser repelida. A consolidação do ofício de cineasta politicamente atuante, portanto, não pactuava com a opinião então corrente de que a parte da humanidade cujo trabalho é ferreamente explorado teria no cinema, fábrica de fantasias e de sonhos, uma forma de se evadir dos cerrados e sufocantes limites da organização social existente.

Se novos preceitos eram reivindicados para a transformação da prática cinematográfica, a grandiosa empreitada deveria revestir a atividade fílmica de funções marcadamente singulares. Assim, o solapamento do ponto de vista que idealizava o cinema como objeto de mero entretenimento se traduzia na utilização do meio como modo de argüir a especificidade da vivência político-social de um país subdesenvolvido. A superação do terrível drama da dominação colonial exprimia a vontade de realizar filmes diferentes, descolonizados, dedicados à censura das mazelas resultantes do pauperismo. Na visão de Glauber Rocha, o cinema penetra intimamente na vida social. E num mundo onde predomina a técnica, a sedimentação de uma

³¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 48-49.

cultura cinematográfica é algo marcante. Formas de comportamento, noções de belo e feio, faculdades morais, incitação das imaginações: enfim, para o cineasta, não há área da vida humana que o cinema não afete e influencie ³². O grande horror do artista não provém necessariamente desse fato. Mas da consciência da agressividade e da eficácia com que as possantes cinematografias estrangeiras propagavam os ideais de seus países. E o pior: o pusilânime produto nacional, mal guarnecido para impor qualquer bloqueio à divulgação do ideário alienígena, ainda fortalecia o movimento perpetrado pelo produto estrangeiro. Claro, se até mesmo a abordagem de temas nacionais restringia-se à imitação dos modelos das indústrias norte-americana e européia.

Quanto mais profundamente se reconheça a “hegemonia” exercida pelos grandes centros difusores de imagem, tanto mais se verá que a atitude contra-hegemônica é indispensável. Por essa via aprecio a experiência radical da crítica glauberiana que não se esquivou ao ataque à “hegemonia” cinematográfica estrangeira e aos cultivadores de suas normas em solo nacional. Em outros termos: o atributo antiimperial fica consubstanciado ao cinema que Glauber Rocha ansiava estabilizar. Como dito, a compreensão dos fundamentos dessa arte militante se faz no ponto onde as idéias do artista convergem com as orientações mais abrangentes do movimento “Cinema Novo”. Convicto do efeito insurrecional que o advento do “cinemanovismo” representara, o cineasta, escudado pela postura “cinemanovista”, partia ao cumprimento de uma atividade crítica que distribuía elogios e injúrias no intento de manter aceso o combate pela efetuação de novas coordenadas fílmicas.

Essa imposição de um modo argumentativo conflitante, de um experimento crítico que não se furta à demarcação dos dados que não lhe são aprazíveis, adquiriu um acabamento preciso na “Revisão crítica do cinema brasileiro” – produção destinada ao exame do itinerário percorrido pelo cinema nacional. Ao invés do estilo de manual que se poderia esperar de um trabalho reservado à abordagem de filmes e diretores consagrados, Glauber Rocha revê a história do cinema nos trópicos sob a ótica dos traços definidores da matriz cinematográfica que desejava instaurar. Esse empreendimento textual conduz a investigação a ser efetuada. O que é justificado pelo fato do cineasta ter sintetizado em tal obra os pareceres que, doravante, regularam a sua prática, permitindo rematar o objetivo de apreensão das noções basilares do seu cinema – as

³² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 127.

quais, por participarem da feitura de “O leão de sete cabeças”, estão em consonância com a “intenção” do filme.

“Revisão crítica do cinema brasileiro”, publicada em 1963, revela que Glauber Rocha cobiçava reinventar o cinema nacional e reescrever sua história sob outras bases. O ímpeto resoluto e o teor impositivo das enunciações confirmam que o alvo do projeto de materialização de uma realidade cinematográfica restaurada era duplo: cumpria as funções de comunicar os infortúnios que assolavam a produção nacional e de acentuar o que era ilegítimo ao novo cinema. Na ocasião em que o livro foi assinado o “Cinema Novo” já era uma realidade. Seu autor, Glauber Rocha, esforçou-se por circunscrever o território onde os “cinemanovistas” coabitavam. Isso porque a boa acolhida que o novo cinema recebera por volta de 1960 fez com que a rubrica “Cinema Novo” se convertesse num negócio vantajoso. O surto publicitário a que o termo foi sujeito, determinado, em grande parte, pelo prestígio alcançado internacionalmente, transformava-o em sinônimo de amplas possibilidades promocionais. Produtores e financiadores, avistando as oportunidades de fatura comercial, partiram ao lançamento de filmes dirigidos por homens egressos do teatro, da televisão ou do cinema de chanchada – a marca “Cinema Novo” aplicada a tais produções poderia render bons lucros. Era o que tais homens presumiam.

Aos que buscaram apropriar-se da sigla, inclusive pervertendo os seus preceitos, Glauber Rocha, no calor da hora, revidou com a “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Sentindo a falta de raízes cinematográficas, o “cinemanovismo” precisava suprir essa carência profunda. Era imprescindível alicerçá-lo, conferir-lhe antecedentes históricos, dar-lhe uma tradição. Ao tentar alcançar esse ideal audacioso, acionando todo um sistema de afiliações e rupturas, em julgamentos que variam a indicar entre cinema é isto e isto não é cinema, o cineasta retrçou o percurso da filmografia brasileira. O que pensar da profusão de afeições e insultos que irrompem das páginas da “Revisão crítica”? Sem dúvida, o tom severo aplicado à releitura da história do cinema nacional resultou num texto belicoso. Que incorpora diretores e filmes que se assemelham aos princípios do novo cinema, e exclui ou minimiza a importância histórica daqueles que a ele não se ajustam.

Para ser bem sucedido, o exercício contra-hegemônico não pode abrir mão de uma participação ativa nos mais diversos setores da vida social. Há uma série de instituições na sociedade sobre as quais paira o espectro de uma dada “hegemonia”. E se os modos de

compreender o mundo estão ligados à função pedagógica que a “hegemonia” exerce, exigindo a interiorização de suas regras, o trabalho de “contra-hegemonia” se exprime como uma tarefa árdua. Na organização da instância contra-hegemônica é necessário operar energicamente: todos os recursos possíveis e passíveis de serem aplicados no sentido da difusão cultural são importantes. No caso glauberiano, a realização de filmes não era suficiente. Outros meios de divulgação deveriam ser utilizados com vistas a instituir a contraposição da “hegemonia” estabelecida. Assim, a atividade de crítica textual a ser propagada objetivava arregimentar o engajamento proficiente à prática “cinemanovista”. A “Revisão crítica do cinema brasileiro” resultou desses esforços. Nela, o fato trágico na história do cinema nativo é a ausência quase completa de uma filmografia voltada à crítica dos costumes e das concepções de mundo do homem nacional, cujas formas, ademais, careciam de um aspecto original, condizente com a realidade social do país – seqüelas da degenerescência resultante da imitação dos modelos cinematográficos estrangeiros. Revisar a história do cinema brasileiro é, então, anunciar em altos brados o que é válido e o que foi inútil nesse trajeto.

Em seu conjunto, as declarações contidas na obra, promovidas sob o domínio da linearidade histórica, foram executadas de forma a consentir um arranjo harmonioso das produções nacionais. Dela eram afastadas, recusadas, todas as perturbações que não coubessem na progressão finalista que desaguava no modo glauberiano de abarcar o cinema: a saber, a afirmação implacável das linhas mestras do “cinemanovismo”. Logo, Glauber Rocha não chegou à diferença. Mas, através do que pode ser considerada uma espécie de sistematização das idéias que abraçou, estabeleceu uma identidade conclusa e plena do que pensou ser legítimo na formação e na continuidade do cinema brasileiro. Na perspectiva histórica que elaborou e que gostaria de ver ratificada, a qual só poderia ser regulada por um juízo de valor, o resgate e a supressão de filmes e cineastas marcham em consonância. Ou seja: inclusão e exclusão históricas, os eixos formativos da “Revisão crítica do cinema brasileiro”.

Para proceder ao estudo dos critérios analíticos que impelem as afirmações presentes no escrito é preciso atentar que, ao refazer o caminho trilhado pelo cinema nacional, seu autor assumiu um enfoque particularizante, marcado por uma noção antiimperial de compreensão histórica da cinematografia brasileira. Como disse, a coloração histórica da obra se distingue num vaivém entre resgate e supressão que alude aos fundamentos fílmicos que o cineasta valorizou e

que constitui um dos movimentos capitais da “Revisão crítica”. Nesse caso, não há lugar para a existência de tendências estéticas caprichadas nos clichês de entorpecimento, cujos produtos removem o público do social para o alienante fantástico, pois o artista, simpático a um cinema eminentemente interessado, vislumbra nelas a gratuidade e a extravagância, a criação descomprometida e lúdica.

De modo que Glauber Rocha seguiu o “método do autor” como paradigma de análise em seu livro, procedimento estritamente relacionado à experiência do cinema moderno, é forçoso levar a efeito uma síntese sobre a passagem do cinema tradicional para o cinema moderno. Sumariamente, as sucessivas inovações tecnológicas pelas quais a atividade cinematográfica atravessou no decorrer de 1930 a 1960 abalizaram a travessia do cinema tradicional para o cinema moderno. Fatores múltiplos como a difusão de câmeras mais leves, proporcionando uma maior facilidade às manobras; a melhoria das técnicas de gravação direta do som; a introdução de objetivas com foco curto e de películas detentoras de maior sensibilidade, potencializando o avanço das tomadas contínuas sem as demasiadas fragmentações da montagem clássica, dentre outros, possibilitaram o rompimento dos esquemas tradicionais de expressão e de produção. Ao nível da estrutura narrativa, descartou-se o enredo tradicional e a concepção de personagem acabada. Quanto à linguagem fílmica, deu-se ensejo ao abandono de formas que tendiam a ocultar o procedimento de encenação em favor de técnicas de filmagem e de montagem de teor antinaturalista, as quais se dispunham a aclarar a subjetividade do diretor cinematográfico.

Nesse clima de renovação, uma outra percepção das possibilidades de comunicação que o meio expressivo poderia oferecer foi arquitetada. Junto com uma nova geração de cineastas, uma nova atitude em face da linguagem filmográfica – desde então investida de um caráter sociológico e politizado. Para ampliar a compreensão a respeito do ideário que alimentava o cinema moderno transcrevo alguns trechos de um livro assinado pelo professor italiano Antonio Costa:

Uma nova consciência [...] atribui ao cinema papéis importantes não só para a definição de novos modelos de representação, mas também para o conhecimento das mudanças em curso. A ideologia dominante no ‘cinema moderno’ é uma ideologia progressista: à expressão de uma nova subjetividade individual ou coletiva, à definição de uma nova linguagem e de novas tipologias expressivas, é atribuída a tarefa de

captar as mudanças e produzir ou acelerar processos de transformação moral, social e política³³.

Na esteira desses acontecimentos despontou a semiologia do cinema e a sétima arte revestiu-se de uma ontologia. No que tange ao “método do autor”, o qual Glauber Rocha assumiu na leitura histórica do filme nacional, seus fundamentos se embasaram, nomeadamente, sobre a atividade teórica dos redatores da revista francesa “Cahiers du Cinéma”. Esses, sob o designativo “Politique des auteurs”, propuseram a utilização da câmera pelo cineasta com a mesma liberdade com que um escritor empunhava a sua caneta. O que resultaria num exercício espontâneo a ser realizado com baixos custos, evitando, assim, os complicados e onerosos trâmites dos grandes estúdios. Para a consecução dessa finalidade recomendaram a necessidade de centrar a obra cinematográfica na figura do “diretor-autor”.

Respaldada no Brasil através da emergência do “Cinema Novo”, a política autoral advinda das fórmulas propostas pelos franceses esteve aqui agregada ao problema elementar da cultura nacional. Não se resumindo a mera cópia da tendência internacional, a questão da valorização do “autor” no país, em franca oposição ao cinema realizado sob normas industriais, articulava-se à reflexão da identidade nacional³⁴. Digo: pautava-se na investigação do autêntico popular em diálogo concomitante com as peculiares situações política e social do país. Um imperativo tornou-se a idéia de que, por intermédio do cinema, transformações sociais poderiam ser incitadas. E o lema acolhido foi cristalizado por Glauber Rocha através da expressão “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Que traduzia o anseio de travar um contato direto com o evento filmado, além de conferir à câmera um papel ativo como instrumento de conhecimento, de interpretação e de contestação das contradições políticas e sociais.

Ligado a tais princípios estava o requerimento do apreço ao “autor” como sujeito à frente do processo de realização cinematográfica. Citando Glauber: “[...] o diretor-autor, que já recusa a ‘história’, o ‘estúdio’, a ‘estrela’, os ‘refletores’, os ‘milhões’; o autor que necessita apenas de um operador, uma câmera, alguma película e o indispensável para o laboratório; o autor que exige

³³ COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989. p. 115.

³⁴ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 33.

apenas liberdade”³⁵. Em seu entendimento, o cinema autoral é oposicionista, porquanto, ao invés de divertimento, ele é conhecimento; é linguagem e não espetáculo; é revelação e não ilustração alienante do óbvio; e, por isso, posta-se em objeção à mentira e à moral capitalista, aspectos integrados ao cinema industrial de acordo com a visão glauberiana.

O “autor”, como ser criador de filmes, é o avesso do “não autor”, que almeja tão somente o dinheiro e o sucesso. Que pouco ou nenhum interesse reserva para a função cultural do cinema: ao invés de atuarem como elementos de participação social, suas fitas assumem a tarefa de deseducação política. Em seu ponto de vista reacionário, maldito até, o “não autor”, portanto, sacrifica qualquer resquício de atuação consciente aos seus espectadores. Ele sabe do fascínio, do poder sugestivo que a imagem cinematográfica exerce nas fantasias humanas. Os usos e abusos dos ícones da mulher nua e da pornografia, por exemplo, integram a sua atividade. Usina de sonhos, o cinema que o “não autor” postula entorpece – pratica o desvio da sociedade para uma vida de escapismo.

Seu reverso, o “autor”, é o subversor da ordem vigente. Sua prática localiza nas formas cinematográficas alienantes os efeitos terríveis da exploração capitalista. O fluxo fílmico instaurado pelas imagens produzidas por um “autor” deve estender o conhecimento do homem sobre suas circunstâncias política e social. Para Glauber Rocha, se o desditoso cinema comercial-não autoral é moléstia a ser erradicada, o cinema de autor, ao invés, é substantivo de política revolucionária. O compromisso básico do “diretor-autor”, portanto, consiste na captação da realidade isenta de artifícios e na apresentação de caminhos possíveis para a solução dos males da opressão. O que inclui, lógico, a crítica ao sistema capitalista. As palavras de Glauber explicam:

O autor é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua mise-en-scène é uma política. Como pode então, um autor, olhar o mundo enfeitado com maquillage, iludido com refletores gongorizantes, falsificado em cenografia de papelão, disciplinado por movimentos automáticos, sistematizado em convenções dramáticas que informam uma moral burguesa e conservadora? Como pode um autor forjar uma organização do caos em que vive o mundo capitalista, negando a dialética e sistematizando seu processo com os mesmos elementos

³⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 34-35.

formativos dos clichês mentirosos e entorpecedores? A política do autor é uma visão livre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente ³⁶.

Repito: o cinema autoral não se confunde com as orientações apoiadas pela produção não autoral. Se insisto em reforçar essas diferenças é porque o filme de autor é um componente essencial do programa contra-hegemônico que especifica “O leão de sete cabeças”. Artista comprometido com os grandes problemas sociais do seu tempo, o “diretor-autor” identifica-se na negação de qualquer possibilidade de co-existência entre o cinema que pratica e o cinema-comércio. Enquanto as origens comerciais do meio expressivo não forem completamente expurgadas, inviável será a emergência de um novo cinema. Que não envenene as platéias com convicções errôneas ou incite o desenvolvimento de hábitos e atitudes inertes diante da realidade de privação imposta por uma sociedade injusta. Em suma: o verdadeiro filme de autor – que incorpora a política e no trabalho de politização a que se propõe não claudica. Que não ambiciona senão atuar na marcha histórica por meio do questionamento incisivo da miséria em massa.

Profundo é o efeito da perspectiva autoral acolhida por Glauber Rocha ao avaliar historicamente o cinema nativo. Isso porque os julgamentos que emitiu na “Revisão crítica do cinema brasileiro” estão fundados numa metodologia que encerra uma dicotomia: aquela que denota o dissenso marcante entre os objetivos dos cinemas autoral e não autoral. Assim, afirmo que a visão histórica do filme nacional que o cineasta pôs em prática tangencia os referenciais do cinema moderno. O que também pode ser entendido da seguinte maneira: a adoção do “método do autor” presume que a história do cinema foi focalizada na distinção definitiva entre cinema autoral e não autoral.

Estabelecido o panorama metódico que conduz o olhar inquiridor do autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, procedo à averiguação do conjunto de idéias que orientaram a defesa incisiva – a inclusão ou resgate históricos – do cineasta Humberto Mauro e a recusa – a exclusão ou supressão históricas – de Mário Peixoto na constituição do cânon de filmes e diretores que Glauber Rocha remeteu à finalidade de obter a essência de um cinema como entidade nacional. Cumpre observar que a inclusão e exclusão categóricas são peculiaridades que não se explicam somente pela escolha e aplicação do “método do autor”. Ao contrário, o tom combativo configurado no livro sob o signo da polêmica é também implicação da postura

³⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 36.

sentencial de seu autor, o qual sempre se esforçou em afirmar todo um projeto para o cinema brasileiro.

Como no leito de Procusto³⁷, o registro literário assinado por Glauber Rocha estipula que obras e cineastas devem se ajustar aos protótipos do novo cinema. Em outras palavras, os que a esse modelo não se adaptam, são “esquartejados”, e, conseqüentemente, remetidos à obliteração histórica. Daí compreende-se a intensidade da operação que pretendia mover transformações políticas, sociais e estéticas tendo o cinema e a crítica cinematográfica como instrumentais privilegiados. No que toca à “Revisão crítica do cinema brasileiro”, o rastreamento do caráter do cinema nacional ordenado por seu autor tem como marco inicial a década de 1930. Época em que o mineiro Humberto Mauro criou seus principais filmes. E foi na obra desse artista que a abordagem glauberiana encontrou a raiz histórica de um estilo autoral nativo. Nivelando Mauro à categoria de cineastas como Robert Flaherty e Jean Vigo, destacou como o grande aspecto qualitativo nos dois últimos o fato de encararem o cinema sob o ângulo da seriedade e por expressarem um tipo de linguagem que primava pelo não artificialismo no trato com o social. Atributos esses que só puderam ser praticados em plenitude por homens dedicados ao cumprimento de um cinema livre. Que não se dobrava às imposições de produtores ou financiadores e nem às mentiras divulgadas pelo cinema-comércio ou não autoral. Justamente o que Glauber Rocha discerniu como fatores relevantes no legado filmográfico daqueles cineastas vão ao encontro de alguns dos principais pilares que sustentavam a retórica “cinemanovista” – a consciência atuante sobre o social, permitindo o forjar de uma visão de mundo transfiguradora da realidade; e a especificidade autoral, que, embasada na reivindicação da liberdade de criação do “autor”, somente se tornaria viável para além das amarras impostas pelo cinema industrial.

A primazia que o autor de “O leão de sete cabeças” concedeu aos componentes listados tem importância. Foi sobre eles que projetou luminosidade à obra de Humberto Mauro. Ou seja: empreendendo uma reconstrução histórica da produção fílmica brasileira em perspectiva cronológica e teleológica. Na qual o cineasta mineiro se apresentava como o elo entre o passado do cinema nacional e as tensões paradigmáticas do novo cinema. Questão essa que suscita uma

³⁷ Figura da mitologia grega que vivia como bandoleiro na estrada de vai de Mégara a Atenas. Procusto possuía dois leitos, um pequeno e um grande. Quando aprisionava os viajantes, fazia os pequenos deitarem no leito grande e os altos no leito menor. Para que chegassem a servir no leito, cortava os pés de uns e estendia violentamente os outros, com o que os matava.

interrogação: o que levou Humberto Mauro, em boa parte de sua obra, à captação da paisagem mineira sem restringi-la ao campo da simples contemplação? Para um artista desinteressado, cujo ponto de vista fosse moldado por esquemas conceituais meramente formais, o mundo seria sempre justificado como fenômeno estético. Não é esse o caso de Humberto Mauro – ao menos de acordo com a ótica glauberiana, que assimila a visão daquele cineasta a de um diretor guiado pela coragem, inteligência e sensibilidade. Em linhas gerais, o que a atribuição dessas qualidades significa? De que maneira elas se identificam no exercício cinematográfico de Humberto Mauro?

A apreciação que Glauber Rocha fez do filme “Ganga bruta” (Humberto Mauro, 1931-1933) oferece uma resposta. Especialmente por ter adequado na observação da dimensão poética da fita o conceito de lírica elaborado por José Guilherme Merquior. Adaptação que permite apreender uma das razões do resgate histórico de Humberto Mauro. E também firmar a compreensão dos preceitos cinematográficos defendidos por Glauber Rocha. Por ora, basta notar que a lírica politicamente engajada que aquele crítico literário conceitua se harmoniza à estética politizada que caracteriza o universo glauberiano. Se a lírica que Merquior sustenta abrange os aspectos emotivo e imaginativo, contudo, ela não se confunde com os excessos sentimentistas ou com as idéias fantasiosas que não correspondem à realidade. Pelo contrário, os modos de consideração do mundo não devem se limitar à esfera da simples descrição. A consciência passiva que se sujeita aos padrões estabelecidos precisa ser suplantada. Ao concordar com as palavras de Merquior, Glauber Rocha reafirma a necessidade de defrontar o mundo para dele extrair um significado crítico do ponto de vista sociopolítico.

A apropriação dessa noção de lírica à leitura de “Ganga bruta” é a constatação de que a película não se restringe a reproduzir a realidade existente. Louvável naquele filme é a adequação de um tipo de realismo que não se dispõe a avaliar a vida social como categoria inerte. Mas que indaga e atribui expressões novas ao mundo. O direcionamento que essa verificação impõe esclarece o sentido do resgate de Humberto Mauro na revisão histórica glauberiana. Digo: a percepção estética do real que o cineasta mineiro imprimiu em “Ganga bruta” está em conformidade com os fundamentos estéticos aceitos pelo autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Ao promover o elogio do realismo em Humberto Mauro e determinar o seu papel como arauto dessa tendência na cinematografia nacional, a qual germinou entre os “cinemanovistas” sob o que nomeou “realismo crítico”, Glauber Rocha empreendeu semelhanças

estilísticas entre as manifestações artísticas da década de 1930. Como? Aproximando o cinema praticado pelo mineiro da literatura de José Lins do Rego e Jorge Amado, da pintura de Portinari e da música de Heitor Villa Lobos – artistas cujas obras apresentavam uma temática consistente; fruto da crítica da importação cultural desordenada e da penetração consciente nos elementos culturais nacionais.

A idéia é outorgar poderes à filmografia de Humberto Mauro. De que modo? Avizinhando-a de outros meios expressivos, tais quais a música, a literatura e as artes plásticas, que manifestavam ideais de cultura nacional nas especificidades de suas linguagens. Dito isso, há de se afirmar que o entrave à glória do cineasta mineiro em seu respectivo contexto derivou da estrutura lastimável da cultura cinematográfica brasileira. Que tendo por norma os modelos hegemônicos estrangeiros em nada contribuiu para a formação de um estilo nativo ou para a edificação de uma linguagem que cooperasse à transformação da sociedade. Não apenas o prestígio que foi negado ao autor de “Ganga bruta”, mas também a situação ignóbil do cinema nacional enquanto expressão cultural legítima, mantém vinculação com a ausência de apoio cultural a Humberto Mauro no período em que atuou mais intensamente. A marginalidade a que sua experiência cinematográfica foi sujeita desde a década de 1930 inviabilizou o despontar de uma filmografia genuinamente nacional. Caso sucedesse o inverso, diz Glauber Rocha: “o cinema brasileiro, no momento em que se firmavam os cinemas americano, inglês e francês, seria hoje uma expressão poderosa”³⁸.

Por investir num tipo de abordagem dissonante, avessa às formas narrativas acadêmicas, fixadas hegemonicamente, Humberto Mauro só poderia lograr êxito no veredicto do gosto glauberiano. Explico: nas páginas da “Revisão crítica” inadequado é o cineasta que esgota o seu ofício ao manejo hábil do repertório das técnicas cinematográficas dominantes. Esse, lógico, é um “não autor” – sua liberdade é restrita, praticamente inexistente. O impulso criativo aqui é freado, amordaçado, pois o “não autor” jamais viola os procedimentos narrativos convencionais. Sua estética, tal qual sua concepção de mundo, não nasce de um ato político. Ato esse que, em essência, não se conforma com a realidade social dada e, por conseguinte, não pactua com a idéia de que as platéias devam se render a uma passividade plena diante do feitiço sensorial que a imagem exerce. Nefastos, pois, os não autores: entregues aos padrões filmográficos estipulados se

³⁸ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 48.

eximem de polemizar as formas e os temas que assumem em seus trabalhos. Atitude mecanizada essa a qual acolhem – em absoluta concordância com as regras estilísticas hegemônicas. Ou melhor: reproduzindo-as de modo acrítico, eles não transmitem senão mentiras. Definidos em negativa por Glauber Rocha, os não autores não incitam a verve crítica do espectador. Muito menos incitam a prática transformadora, visto que o diálogo que travam com a realidade induz a indolência.

A partir do que acima ficou dito torna-se compreensível que repensar o cinema nativo no rasto da experiência de Humberto Mauro adquiria importância salutar. Retomar os seus ensinamentos para reconsiderar a atividade de fazer filmes no país: não em termos industriais, mas como manifestação autoral. O “autor” – que age movido por seu ritmo interior, dirigindo a câmera por uma intuição política que possibilita abarcar e pôr em questão o quadro efetivo de miséria que distingue a existência dominada. Afinal, quais são as qualidades estéticas presentes na obra do cineasta mineiro que permitem cifrar o entendimento do seu resgate histórico? Glauber Rocha oferece a resposta em quatro itens. Cito-os parcialmente:

- a) Mauro filmou em Cataguases, com recursos mínimos, os melhores filmes brasileiros, e no Rio, também barato, um dos vinte maiores de todos os tempos, *Ganga bruta*;
 - b) Mauro não entende como se gasta ‘tantos mil contos’ em uma fita, porque um filme não é arquitetura de efeitos, mas expressão visual de problemas;
 - c) em contraposição, todas as fitas brasileiras, depois de Mauro [...] são realizadas com recursos multiplicados e são infinitamente inferiores;
 - d) o princípio de produção do ‘cinema novo’ universal é o filme antiindustrial: o filme que nasce com outra linguagem [...] rebelando-se contra o capitalismo cinematográfico, das formas mais violentas no extermínio das idéias [...]
- Humberto Mauro obriga repensar o cinema no Brasil, pelo menos aqueles que são honestos e não temem assumir necessária consciência crítica ³⁹.

Na sistematização do projeto que previa a fundação de novas bases cinematográficas, a tradição inaugurada pelo autor de “*Ganga bruta*” em termos de aplicação da técnica (simples e barata), de estilo de narração (não empolada) e de elementos temáticos (cumprindo uma função

³⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 49.

na vida social) foi capital. Então, bastante oportuna seria a incorporação dos preceitos legados por Humberto Mauro. Isto é: inevitável foi a consolidação de sua conexão aos primórdios do “cinemanovismo”. Se assim é, não recuperá-lo historicamente e desprezar as suas contribuições seria, nas palavras de Glauber Rocha, uma “tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéticas e desligadas das fontes vivas de nosso povo, triste e faminto, numa paisagem exuberante”⁴⁰.

Doutro modo, no programa condensado na obra em foco, a supressão histórica a que o cineasta Mário Peixoto foi sujeitado fornece uma indicação precisa dos caminhos estéticos pelos quais Glauber Rocha não se aventurava. Como assim? Simples: “Limite”, o único filme daquele realizador, agrupa uma série de componentes imagéticos contraditos pelo autor da “Revisão crítica”. A cizânia que tem lugar nas páginas do escrito funciona como revelação de percepções filmográficas díspares – em rivalidade franca. Isso é típico do pendor combativo que Glauber Rocha encenou ao longo de todo o registro literário. Ora, pulverizar os esforços de Mário Peixoto nada mais é que o sintoma de uma conduta ofensiva que visava a invalidação da centralidade de uma concepção estética para melhor sedimentar outra. Pergunto: quais princípios Glauber Rocha identificou em “Limite” que lhe valessem o empenho de proclamar a incompetência estilística do diretor daquela fita?

Decerto, trata-se de uma obra carregada por um invólucro formal que aparta a propensão a qualquer estado de reflexão social. Pelo menos é o que asseguram as conversas entre Glauber Rocha e Brutus Pedreira, um dos atores de “Limite”. Segundo o qual Edgar Brasil, fotógrafo do filme, empregava um tempo excessivo apenas para iluminar um galho de árvore. Trabalho árduo esse, dado que o rigor com que Mário Peixoto conduzia a produção significava exigências incomensuráveis no plano estético. Vale notar que nos primeiros parágrafos do capítulo dedicado a “Limite”, Glauber Rocha anuncia o caráter lendário que cercava o filme naquele período. As escassas cópias existentes estavam deterioradas. Os que cultuavam a película procediam à penosa tarefa de levantar de verbas para salvá-la da destruição definitiva. Fator que não só comprometia a visibilidade da obra, mas também contribuía para ampliar a sua carga mítica. Diz Glauber: “O

⁴⁰ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 54.

fato é que, lendo e ouvindo tudo sobre o filme, nunca vi *Limite* nem sei se isto será possível algum dia”⁴¹.

De fato, as opiniões enunciadas na “Revisão crítica” a respeito da fita resultaram do rastreamento de periódicos publicados na época de seu lançamento. O que não obsta a emissão de pareceres mordazes consagrados a questionar o cunho estetizante peculiar a “*Limite*”. Esteta hermético, intimista, homem dedicado ao seu mundo interior, arredado da realidade e da história: eis alguns dos epítetos depreciativos endereçados a Mário Peixoto. Do rol de documentos obtidos para elaborar os seus julgamentos, Glauber Rocha privilegiou o conteúdo que evidenciava a natureza por demasiado formal arraigada à película. Gostaria de expor que há razões importantes para levar a sério a reprodução integral que Glauber Rocha fez de um artigo assinado por Octavio de Faria em 1931. Foi sobre esse escrito que ele apoiou sua leitura de “*Limite*”, dada a impossibilidade de assisti-lo.

Mas se Glauber Rocha transcreve a totalidade do documento, que tipo de informação tão valiosa nele haveria? Qual seja: o juízo crítico divulgado por Octavio de Faria apresenta fortes evidências de que a matéria do filme é afeita ao alcance da perfeição formal. Desinteressada política e socialmente, motivada apenas pela reflexão aos extremos do próprio senso estético – a obra fatalmente reduz sua substância a um campo que está completamente purificado dos interesses sociais. É claro que o formalismo acentuado que tangencia “*Limite*” representa um perigo aos olhos de Glauber Rocha. A realidade interpretada terminantemente por intermédio das categorias do belo restringe o mundo a um esquema de pura contemplação descontraída. Evidentemente, a criação estética assim figurada costuma fazer abstração do uso social da arte e ignora o seu papel como participante das lutas políticas. Ao invés, o que ela desempenha é a função única de atender as necessidades lúdicas do homem, dedicando-se a uma espécie de jogo gratuito e sem compromisso. É como se o mundo, que, afinal, cumpre transformar em todos os níveis, isso é o que a estética politizada amparada por Glauber propõe, fosse para Mário Peixoto aquilo que deve ser aperfeiçoado através do primado formal. Trago à página alguns trechos do artigo de Octavio de Faria que confirmam o que foi explanado:

⁴¹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 58.

[...] uma produção que visa fazer arte e nada mais [...] Limite interessa [...] como obra do cinema puro [...] É um filme de imagens, sem preocupações sociais. Não expõe, não ataca, não defende, não analisa. Mostra apenas, relaciona coisas entre si no plano estético [...] É um filme de arte pela arte [...] não é um filme nacional que deve ser visto. É um grande filme que merece ser estudado nas diversas questões de cinema que levanta ⁴².

O escrito comprova que os recursos exuberantes que o realizador de “Limite” dispôs tornam imperceptível o fato de se tratar de um filme realizado no Brasil. No lugar disso, a movimentação da câmera e a cadência da montagem obedecem às regras do bom gosto propagadas pelas cinematografias hegemônicas. Mesmo o elemento essencial da fita, a natureza, é captado de modo a não traduzir a paisagem nativa, examinar os costumes locais ou evidenciar as características nacionais. E ainda que a disposição autoral não esteja completamente desvinculada da obra, justamente porque Mário Peixoto manipulou os elementos de significação fílmica com certo grau de liberdade, a supressão histórica de “Limite” deve ser posta em prática. Sim, a visão de mundo que a produção veicula é inautêntica para o autor da “Revisão crítica”; um sintoma patente de inconsciência histórica que só poderia estar ao serviço dos grupos dominantes.

Os conflitos existenciais dos personagens, a atitude apolítica, a não deglutição dos movimentos de vanguarda internacionais e o alto senso formal que identificam “Limite” funcionam como elementos de desarranjo ao ideal de cinema revestido pela índole missionária compromissada com a erradicação das desigualdades sociais. Não que o autor de “O leão de sete cabeças” fosse indiferente ao exercício estético. A atividade estética em Glauber Rocha é indissociável do posicionamento político e vice-versa. Essa asserção demonstra que qualquer obra fílmica ancorada unicamente no preciosismo formal adquiriria ressonância impura na percussão harmônica executada na “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Se “Limite” poderia vir a ter algum interesse seria apenas o de servir como exemplo a não ser seguido. “Arte pela arte”, “filme puro”, são categorias antepostas ao cinema destinado a atuar como máquina de guerra contra a opressão e a miséria.

Um meio expressivo tão disseminado como o cinema, cujo acesso ocorre em ampla escala, não deveria deixar de manter um diálogo tenaz com a realidade aflitiva que esmaga a

⁴² ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 60-64.

dignidade humana. Para Glauber Rocha, pouca valia tem a criação cinematográfica que não esteja nutrida por uma consciência política bem aparelhada; capaz de pôr em dúvida as instituições que os grupos dirigentes da sociedade apreciam. E é precisamente pelo fato de atrair multidões que o cinema deveria favorecer a transmissão de ideais socialmente progressistas ou até mesmo revolucionários. Claro, desde que despontou em cenário mundial, e, ao ser alçado à condição de sétima arte, o cinema influenciou decididamente sobre as formas de apreciação artística. Penso no filósofo alemão Walter Benjamin⁴³: o qual estabeleceu novos critérios à teoria da arte ao refletir sobre a natureza reprodutiva da técnica cinematográfica. Se num contexto tradicional a unicidade da obra de arte foi o fator que permitiu dotá-la de uma “aura”; a partir da revolução industrial, e, principalmente, graças à produção de obras que já nascem múltiplas, com todas as condições de “reproduzibilidade técnica”, aquele caráter de sacralização que envolvia a obra artística se dissipou. E modalidades novas de percepção, coletivas, próprias do público cinematográfico, emergiram.

Isto quer dizer também: o cinema, por força de sua reprodução ampla, é um fenômeno que não obstaculiza o acesso ao consumo da arte. Muito pelo contrário: passível de ser apreciado por grandes segmentos da população, o cinema causou abalos no monopólio da apreciação artística assenhoreada pelos grupos privilegiados. O que não impediu que o meio de expressão se tornasse condutor de idéias danosas, estéreis – como bem se apresentam entre os que ajuizaram que ao cinema competia atenuar as agruras sociais. No entanto, de maneira a não perturbar a situação vigente. Mas como? Ativando a fantasia humana que inspira o sonho paralisante. De jeito algum Glauber Rocha compartilha de tais opiniões. Se para ele o exercício estético é válido desde que o inconformismo político tenha participado da origem da obra, logo, a posição de neutralidade ante a vida, que motiva a debilidade da ação, há de ser repelida. Quando, então, um artista abdica daquele caráter de questionamento tão necessário, ele ganha estatuto de um ser politicamente nocivo. E é nesse sentido que o não engajamento político-estético de Mário Peixoto constitui ocasião para sua minimização e exclusão enquanto cineasta que poderia ser alçado ao rol dos precursores do que Glauber Rocha considerou admissível no percurso histórico do cinema nacional.

⁴³ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, p. 165-196.

Para que a supressão histórica de “Limite” fecunde, a ação judicante não pode dar margem a graves dúvidas. O naipe combativo do ato contra-hegemônico indica que o reconhecimento do novo cinema há de ser recoberto por certezas inquestionáveis. Para tanto, conforme ocorrido com a aplicação do conceito de lírica à análise de “Ganga bruta”, o autor da “Revisão crítica” alinhou-se a outro pensador. Agora para promover sua meditação acerca do processo histórico, incidindo-a com veemência ao caso “Limite”. Rodolfo Mondolfo, marxista mexicano em que Glauber Rocha se ampara ⁴⁴, argumenta que a essência humana se realiza historicamente ao nível da reciprocidade entre indivíduo e sociedade. Nesse nexos, tanto a existência do sujeito quanto a realidade da vida social avançam em termos da práxis. E se assim é, os homens não são somente produtos do ambiente social. De modo que o movimento da práxis é contínuo, são os homens que produzem as transformações do mundo em que habitam. E se ao ser humano compete a tarefa de mudar o mundo, basta que a sociedade burguesa seja interpretada, suas contradições se tornem discerníveis, para que o pendor revolucionário atinja a vida social.

A adoção dessa idéia politicamente contestadora agregada ao trabalho de criação estética faz com que Mário Peixoto não possa ser a demonstração de uma consciência artística análoga a que Glauber Rocha carrega e aprecia. A práxis transformadora na qual o exercício cinematográfico deve estar regulado, Mário Peixoto a coloca às avessas em “Limite”. Tal fato estabelece no lugar do questionamento inevitável dos valores instituídos a noção de adesão aos padrões sociais instituídos. O ambiente social que aquela fita suscita, pois, inabilita a compreensão das contradições existentes na sociedade burguesa. Experiência malograda a de Mário Peixoto – que se furta ao entendimento das incoerências típicas de uma sociedade injusta. A decisão é de Glauber: no processo da práxis que instiga a mudança do mundo, a posição equivocada que “Limite” alenta é a demonstração de uma concepção estética limitada, reacionária. Como tal, não poderia se situar historicamente exceto como produção a ser olvidada.

Aí reside o sentido da releitura de “Limite”. Ou seja: resultado da ação glauberiana dedicada a banir da memória obras e cineastas cujos princípios artísticos expressem tendências aferradas às normas políticas e estéticas conjugadas em função do assentimento às regras sociais estabelecidas. É por essa razão que na progressão do modelo de descrição e de explicação

⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 66.

apresentado por Glauber Rocha: “Limite é a substituição de uma verdade objetiva por uma vivência interior; uma vivência formalizada, socialmente mentirosa; sua moral, como o tema, é um limite [...] é uma contradição historicamente superada”⁴⁵. Somente quinze anos após essa declaração que o primeiro contato com a película realmente sucedeu. Episódio que deu origem a um artigo publicado em 1978. A mordacidade nele contida exprime a permanência da grande aversão particular aos posicionamentos de outrora. Glauber Rocha sentencia acerca do demérito de Mário Peixoto: “Finalmente vi Limite [...] No meu livro ‘Revisão crítica do cinema brasileiro’ (1963) julguei Limite produto de intelectual burguês decadente: hoje penso a mesma coisa, compreendendo a dialetyka revolucionária gerada pelo sistema reacionário”⁴⁶.

Já afirmei que o distintivo teleológico cunha o livro em análise na medida em que o seu criador esquadrinha a história do filme nacional com base nos princípios cinematográficos que cobiçava sustentar. Não havendo proteção contra as práticas fílmicas abomináveis, de modo algum o novo cinema estaria tonificado contra a “hegemonia” das formas consolidadas. Ora, o ânimo para o combate é, volta e meia, disposição de lançar-se contra uma situação importuna. Principalmente quando se sabe que Glauber Rocha agiria contra as próprias convicções caso aceitasse valores artísticos incapazes de lacerar o servilismo perante a realidade dada. Devo, portanto, reconhecer que o estilo de leitura empregado na “Revisão crítica”, afeito a controvérsias, testemunha o quanto esta conduta antagônica deriva da vontade de apontar os atos estéticos execráveis para que não se prossiga neles. Após esforçar-se a favor do resgate de Humberto Mauro e da supressão de Mário Peixoto, Glauber Rocha aterrissou nas paragens da Companhia Cinematográfica Vera Cruz para julgar a desventurada e efêmera existência dessa produtora. Mas antes de avaliar o sentido da polêmica que anima as páginas do livro devo abreviar os desacertos nos quais aquela empresa incorreu, levando-a ao fracasso.

Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza⁴⁷ dedicaram-se a elucidar o problema. Explicam que a passagem para a década de 1950 representou, em concomitância ao desenvolvimento industrial nacional, um momento de efervescência cultural no estado de São

⁴⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 67.

⁴⁶ Id. Limite. In: LABAKI, Amir. (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 76.

⁴⁷ GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Tomo III, v. 4, p. 463-500.

Paulo. Aí, a burguesia paulistana, atuando como financiadora, e, tendo à frente nomes de grande reputação nos meios industriais como Francisco Matarazzo Sobrinho e Franco Zampari, deu início a uma série de atividades culturais. Museus, companhias teatrais, escolas de arte foram fundados. E, dentre a totalidade dos empreendimentos, a criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949. Interessante é notar que a produtora paulista se orientava por um tipo de pensamento que recomendava o preparo de filmes com elevado nível técnico e artístico. Esse anseio por atingir uma qualidade irretorquível respondia à decisão de realizar um cinema que pudesse ser estimado internacionalmente. Certamente que um plano assim tracejado sugere que se copiem os procedimentos responsáveis por alçar as cinematografias estrangeiras à condição hegemônica. A garantia do êxito, então, seria originária da rejeição às produções baratas e de caráter popular que asseguravam o sucesso da chanchada carioca – era o que presumia o alto escalão da Vera Cruz.

E isso é mais bem visto quando se tem ciência de que na execução da empreitada a produtora paulista ancorou suas atividades no padrão hollywoodiano. Desde que a reverência aos modelos internacionais era fato inquestionável, cada vez mais se exigia o confinamento dos quadros técnicos do país. A resposta ao desejo de se equiparar ao estrangeiro deu origem à construção de dispendiosos estúdios; à importação de equipamentos de alta excelência qualitativa; e, o mais importante, à estruturação de cargos ocupados quase que exclusivamente por profissionais europeus tarimbados. Tudo reunido para bem atingir o ideal de munir o produto nativo com a tão sonhada qualidade internacional. Mirando a exportação de seus produtos, a Companhia Cinematográfica estabeleceu acordos com empresas norte-americanas para a distribuição dos filmes realizados. Primeiro com a Universal Pictures e, logo após, com a Columbia Pictures. E se os dirigentes da Vera Cruz foram movidos por boas intenções, com certeza aqui não é o espaço que oferecerá uma possível resposta. O fato é que o custo vultoso das fitas, o tratamento artificial dispensado aos temas nacionais e a incompreensão dos mecanismos de regência do mercado cinematográfico, obstruindo o retorno lucrativo, arrastaram a produtora paulista à ruína e obrigou-a a rematar seus expedientes em 1954.

Não há razões para se pensar que o saldo da frustrada experiência foi completamente negativo. Mas o que tal quer dizer, se a crise que interrompeu a existência da Vera Cruz é indício de um fracasso retumbante para o cinema brasileiro? É impossível não admitir que ao insucesso

do empreendimento sucederam reflexões profundas a respeito dos embaraços que acometiam o filme nacional. As quais se dispunham a prestar explicações sobre o funcionamento da engrenagem mercadológica do cinema. Claro que a opção estética adotada pela Vera Cruz também foi indagada. A aceitação do cinema como objeto de puro deleite e entretenimento é notória na postura da produtora. Mas o que realmente importa é que a Companhia não se permitiu pensar que o meio expressivo poderia ser utilizado como forma de conhecer e questionar a realidade subdesenvolvida do país. Para o pensamento cinematográfico que se desenvolveu após a falência da empresa aquela posição em face do cinema avivou um sentido contrário ao que preconizava a Vera Cruz. Se assim é, gostaria de ceder lugar a um dos expoentes da luta em prol da constituição de novas diretrizes para o filme nacional. Diz Nelson Pereira dos Santos:

A grande questão, na realidade, era a discussão de uma visão brasileira para o cinema brasileiro. Por incrível que pareça, naquele momento, o grande centro, a Vera Cruz, fazia um cinema que não queria reconhecer o subdesenvolvimento, que não queria reconhecer a miséria [...] Por causa do contraste na imagem _ cabelo muito preto contrastava com a pele branca e ficava feio _ o ator tinha que oxigenar o cabelo. As histórias deveriam ser contadas como se o cinema tivesse uma linguagem única _ a do cinema comercial, uma linguagem padronizada, industrializada. Mas nós estávamos discutindo o cinema do futuro, não aquele que estava sendo feito entre nós ⁴⁸.

Creio que essas palavras antecipam o que não está imune a censuras no sobrevôo histórico que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” conduz. Sim, o legado da Vera Cruz simbolizava um contra-senso rumo ao qual convergia toda a aversão de Glauber Rocha – que considerou a década de 1950 a mais obscura na história do cinema brasileiro. Isso porque além da abominável mentalidade que norteava o exercício da produtora paulista, foi esse o período de consagração das chanchadas. Para as duas orientações filmográficas, uma única sentença: a criação artística necessita exprimir uma visão transfiguradora do mundo. Não se adequar às instituições em vigor. O artista deve ser o portador de uma consciência político-estética que lhe permita opor resistência às verdades edificadas que retardam a capacidade de atuação do homem. Se aos olhos de Glauber

⁴⁸ AVELLAR, José Carlos. (Org.). *Alex Viany: o processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. p. 498.

Rocha o cinema estrangeiro, em especial o norte-americano, apresentava-se como o principal veículo dessas idéias, pernicioso seria o acolhimento de suas técnicas e temas. Assim, tudo o que a Vera Cruz produziu se relaciona a uma conduta do mal agir.

Bem que a experiência autoral de Humberto Mauro poderia ser lembrada no momento em que se definiam os quadros dirigentes da Companhia – essa é a opinião de Glauber Rocha. Mas como, se o entendimento do que era um bom filme se entrelaçava à imitação do custoso padrão hollywoodiano? Restou, então, recorrer ao trabalho de técnicos estrangeiros, à construção de cenários luxuosos e ao pagamento de altos salários para grandes estrelas. Para Glauber Rocha, o que sobrou na experiência dessa espécie de Hollywood dos trópicos foi “burrice” e “amadorismo”⁴⁹. Avaliação perversa essa que o autor da “Revisão crítica” propõe? A questão é complexa para ser respondida em termos decisivos. O importante mesmo é notar que a “hegemonia” do cinema estrangeiro se torna explícita no caso da Vera Cruz. A falsificação da realidade de privação do país; a manipulação da linguagem fílmica subordinada pelas regras de estilo fixadas no exterior; a indiferença quanto ao papel político que o filme poderia exercer; e a substituição da problemática social por valores artísticos que tendem a priorizar a beleza das formas ou o aumento da impotência coletiva – eis os aspectos contra os quais o ato contra-hegemônico se indispõe. É adequado, à vista disso, afirmar que os enunciados hostis proferidos por Glauber Rocha sugerem que a alternativa para a “hegemonia” representa a impossibilidade de conceder qualquer sanção àquelas tendências estéticas.

A exigência de que ao cinema caberia discutir as questões sociais atinentes a um determinado país não repercutia na produção filmográfica da Vera Cruz. Em trabalhos cuja estrutura e tratamento dramáticos estão ligados a princípios de encenação acadêmica, o modo de captação do real geralmente oferece uma visão do mundo enganosa. Cenografia, vestimentas, maquiagem e fotografia se conjugam para atenuar a aparência desagradável que um meio social assolado por misérias insiste em demonstrar. Quando a paisagem de pobreza extrema é estilizada o inconformismo político não está integrado às preocupações do criador artístico. No juízo glauberiano, execrável também é o fato das fitas realizadas pela produtora paulistana adotarem a convenção do cinema americano de apreensão dos costumes dos povos do sul. Isso quer dizer: o

⁴⁹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 72.

sentido crítico de uma obra fica comprometido quando a especificidade de um local se limita ao exotismo e ao folclore.

Se o autor da “Revisão crítica do cinema brasileiro” tomou como rumo o cinema autoral, é evidente que os enganos cometidos pela Vera Cruz se originam do esquema industrial assumido. No mecanismo que identifica o cinema regulado por normas industriais a figura do produtor é impositiva. Atores, técnicos e diretores quase sempre estão sujeitos ao seu total controle. A regra é o lucro: celebridades e roteiros palatáveis, bem ao gosto de um público educado pela imagética hollywoodiana, devem ser harmonizados por cineastas eficientes no manejo da técnica. Tudo com vistas ao retorno de cifras consideráveis. Sendo assim, há de se concordar que impossível é a existência de um “autor” quando a sua atividade não está livre de interferências externas. O que Glauber Rocha quer dizer é que a liberdade imprescindível que o “autor” reivindica é ela mesma o sintoma de uma postura política. O que significa que somente em liberdade pode o artista dar vazão a uma atitude politicamente inconformada – seja com o cerceamento de sua atividade, seja com as desventuras que afligem uma vida social em grande parte despojada dos meios básicos de sobrevivência.

Não que o cineasta estivesse investido por um comportamento marcado pela xenofobia. Isso ele deixa bem claro. Mas seria uma contradição aceitar a importação de diretores e técnicos, como fez a Vera Cruz, quando, na verdade, os fundamentos fílmicos do cinema estrangeiro precisavam ser abortados. É que grandes cenários para produções suntuosas constituíam um disparate em uma realidade precária como a do Brasil ou de qualquer outro país subdesenvolvido. Glauber Rocha admite que a existência de quadros profissionais competentes no país era modesta. Contudo, os rudimentos de um cinema genuinamente nacional foram completamente apagados da memória no momento em que a Vera Cruz despontou. Quão inaceitável é o esquecimento da presença disponível de Humberto Mauro. Ainda mais porque o seu exemplo foi olvidado em favor de cineastas estrangeiros: hábeis na técnica, mas sem algum conhecimento dos problemas sociais nacionais. Desinteressados em expressar qualquer posição política.

E o que Glauber Rocha tem a dizer a respeito de “O cangaceiro” (Lima Barreto, 1952)? – filme da Vera Cruz que alcançou maior notabilidade. Decerto que o lugar reservado à fita impossibilitava que quaisquer comentários elogiosos lhe fossem tecidos. Falo daquele compromisso do autor da “Revisão crítica” em pôr no limbo as obras que não se enquadravam

aos ideais estéticos em que se escudava. Uma vez que a redescoberta de Humberto Mauro e do filme “Ganga bruta” traduzia os novos caminhos a serem percorridos, logo, o processo de ostracismo daqueles que detinham pontos de vista dessemelhantes só tendia a acentuar. Na verdade, o filme de Lima Barreto inaugurou a temática do cangaço no cinema brasileiro. Esse é um dado importante, pois a desdita sertaneja sempre foi objeto da atenção de Glauber Rocha. Ocorre que o grande equívoco de Lima Barreto foi ter dispensado um tratamento requintado e artificial ao tema. Em vez de interpretar a dimensão social do cangaço e suceder à crítica do sistema latifundiário, recorreu ao apuro formal e ao apelo do exótico. Arquetizou, sim, um drama de aventuras em moldes convencionais cuja tônica narrativa pretendia fomentar um sentido de louvação a terra.

A ufania nacionalista não é bem conceituada nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Principalmente quando beneficia a ordem em vigência. Com tintas épicas, “O cangaceiro” perfaz a exaltação patriótica e difunde uma visão política sectária da reação. Ou seja: na visão glauberiana, a obra divulga um ideário favorável à manutenção da grande propriedade rural. Como? No filme, o fenômeno do cangaço não representa um problema de ordem social. Pelo contrário, o que caracteriza a violência típica de um cangaceiro é a sua propensão natural para a maldade. Assim revela a concepção do personagem Galdino, que, no final moralizante proposto por Lima Barreto, paga com sua morte as atrocidades que praticou. Uma outra pergunta: com quais soluções estéticas o contraste promovido entre bons perseguidos e maus perseguidores será eficiente? Através do bom emprego, melhor, da cópia fiel, de todos os recursos presentes no “western” hollywoodiano. Que, ao instaurar o conflito entre a lei e o arbítrio, opõe as regras da convivência civil ao universo dos que vivem à margem das normas legais. Nem é preciso insistir que o desenlace de “O cangaceiro” induz a reprovação dos perturbadores da ordem. Ocasão propícia essa ao retorno da questão da “hegemonia” das formas dominantes para abarcar o sentido da ação contra-hegemônica. Glauber Rocha argumenta que por força da abrangência do cinema e da proximidade econômica e cultural estadunidense, a imagem do mundo que os espectadores possuem é fartamente condicionada pelo filme norte-americano. Aí reside o suplício do cinema nacional: a visão do público brasileiro, instruída pelo produto estrangeiro, refuta a imagem do país quando ela não equivale ao mundo tecnicamente perfeito e moralmente ideal

propagado por Hollywood⁵⁰. Não é sem razão que o sucesso popular do filme nacional quase sempre estará fadado a imitar o cinema ianque. Que tal dado não seja naturalizado, mas subvertido, é o que movimenta a atuação contra-hegemônica.

Essa vontade típica de levar a efeito um exercício estético inaugural, liberto do caráter imitativo e que concentra a política em si, faz entender a carga pejorativa que a escrita glauberiana imputou à obra de Lima Barreto. De qualquer trecho que se leia o livro, a evidência de que “O cangaço” corrompe o problema social agreste. Sim, a fita encarrega-se do uso do repertório simbólico do cangaço _ armas, chapéus de couro, paisagem árida, música e danças típicas; mas para criar a atmosfera oportuna ao desdobramento do gênero “western”. Todos os chavões do estilo norte-americano têm proveito. Nenhum escapa: fotografam-se nuvens densas num horizonte crepuscular para intensificar o clima romântico; intérpretes másculos se defrontam pelo amor de uma mulher delicada; o ritmo às rápidas, próprio para descrever, e não para analisar. Isso mostra que Lima Barreto em sua arte faz da imitação um gesto de anulação do fenômeno social do cangaço, evitando o que é expressamente característico do sertanejo: a aflição incomensurável que só a redução das injustiças sociais pode abolir. Tentativa em vão de se referir ao universo do sertão quando o procedimento estético empregado se incumbe de copiar o mundo dos caubóis do Oeste americano. Funesta, então, a atividade de Lima Barreto – que assim atuando consente a “hegemonia” da imagética estadunidense. Cooperava para que o espectador receba o drama nacional em forma estrangeira e recuse o filme brasileiro com linguagem original. Tal e qual Mário Peixoto, Lima Barreto, isento de uma consciência artística transformadora do mundo, deve ocupar o grupo dos cineastas historicamente reacionários. Pois bem, sua supressão histórica é inevitável. Fica-se então diante de uma decisão na qual a menção a qualquer realização do “monstro” Vera Cruz implicava a instauração do demérito de tal proposta cinematográfica. É o que Glauber Rocha escreve:

O que ficou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, guas, máquinas possantes, e preferem o cinema na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquilagem em ambientes naturais. Como produção, um

⁵⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 128.

gasto criminoso de dinheiro [...] Como arte, o detestável princípio da imitação, de cópia dos grandes diretores americanos [...] ⁵¹.

A liberdade do “autor” é ação política na medida em que declara a rejeição contra as coações típicas que o modelo industrial impõe aos cineastas. Uma vez que aspira ao lucro e tende à promoção de idéias politicamente evasivas, a produção cinematográfica de tipo industrial é afeita ao controle da atividade criadora dos diretores que mantém sob o seu tacão. Por esse motivo, a liberdade que um “autor” reclama se fortalece como gesto político por meio da criação estética – a qual se faz política em luta com as condições sociais terrificantes ao propor o questionamento como prática adequada à transformação da sociedade. É, pois, para além dos cerceamentos que identificam a produção industrial que o artista experimenta a liberdade que converte o seu ofício em ato político. Dessa forma, o colapso da Companhia Cinematográfica Vera Cruz não representou para Glauber Rocha a cristalização de um momento traumático na história do filme brasileiro. Na realidade, já afirmei que dos escombros da produtora paulista uma nova consciência cinematográfica surgiu. Que fez nascer o desejo de cumprir um cinema afeiçoado à produção barata – a permitir a manutenção da autonomia criativa demandada e harmonizada ao compromisso político-estético do artista. Cujas práticas exigiam soluções inversas das que a produção hollywoodiana fornecia.

Daí a expressão de admiração aos filmes “Agulha no palheiro” (Alex Viany, 1952) e “Rio, 40 graus” (Nelson Pereira dos Santos, 1954). Obras autorais que, na revisão glauberiana, acometeram os princípios da mentalidade cinematográfica hegemônica. Recursos mínimos de produção, no entanto, a liberdade para abandonar as fórmulas comerciais e investir contra a ortodoxia das formas estéticas dominantes. Independência para compor a crítica social sem que a realidade de misérias e privações carecesse de camuflagem. Há, se pode ver, razões suficientes para que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” entoe o discurso em louvor daqueles dois autores. Sucessão de elogios que concerne à afinidade existente entre as percepções cinematográficas de Glauber Rocha e as de Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos. Mas basta operar de modo independente para que o fantasma da supressão histórica não perturbe os feitos de um realizador? Respondo que desde que a estética se faça política enquanto ato questionador

⁵¹ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 83.

das mazelas sociais o assombro da obliteração estará apartado. Isso significa que pouco vale o artista se opor às convenções do modelo industrial quando sua postura política é estéril.

A idéia que Glauber Rocha moveu foi a de que o fracasso da produção industrial paulista originou duas tendências no cinema independente. A primeira, dantes mencionada, em que a liberdade de criação promovia a discordância com a situação social vigente. A segunda, observada a seguir, em que a busca por autonomia se traduzia em liberdade de manejar a linguagem fílmica para fundar um cinema meramente formalista. É esse o caso do cineasta paulistano Walter Hugo Khoury. Não é à toa que o autor da “Revisão crítica” afirmou que tudo o que escreveu sobre Mário Peixoto e o filme “Limite” é aplicável àquele realizador. Sem dúvida, o tom da denúncia soa forte. A sonoridade grave impõe-se e a obra do cineasta paulista transforma-se numa caixa de ressonância que ecoa a experiência estetizante de Mário Peixoto. Glauber Rocha não deixou de reconhecer em Walter Hugo Khoury a vontade autoral que requer a liberdade criativa contra as proibições do modelo industrial. Todavia, nada disso importa porque jus ele não fez ao significado amplo que a ambicionada liberdade deveria comportar. Melhor: por cultivar a forma em estado puro, o diretor paulista recusou o sentido da denúncia social que faria de sua atividade estética uma ação política. Diante de tal confirmação compreendem-se os motivos que levaram Glauber Rocha a considerar o artista um “intelectual pequeno-burguês” equivocado e adorador de formas obscuras a serviço da “mentira” e da “injustiça”. Nada mais justo, portanto, do que invalidar os seus esforços, pois, na marcha teleológica da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, Walter Hugo Khoury: “[...] não se projeta para a frente: recua sempre”⁵².

Relevante, então, é notar o sentido dos elogios tributados aos independentes que não furtaram à criação artística os atributos que a convertiam num ato político-estético – não conformado com quaisquer coibições impostas ao trabalho criativo e também contrário às condições sociais iníquas. O reconhecimento de que a atuação dos independentes contém as qualidades adequadas ao exercício filmográfico permite o avanço da “Revisão crítica” rumo à meta da teleologia que o registro literário pôs em andamento. Se as experiências autorais advindas do caos Vera Cruz foram aprovadas com alardeio é porque elas marcam um momento de ruptura na história do cinema nacional. Isto é: que permitiu suspender a continuidade do grave movimento regressivo trilhado pelo filme nativo desde que os ensinamentos presentes na obra de

⁵² ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 118.

Humberto Mauro foram desprezados. Quão terrível à produção cinematográfica brasileira foi ter seguido o caminho inverso ao que o autor mineiro delineou.

Involução: eis a qualificação que a “Revisão crítica” outorgou à produção nativa no tempo transcorrido entre os feitos de Humberto Mauro e a renovação da percepção filmográfica instaurada pelos independentes. Se durante esse interregno esforço algum foi útil, e como tudo o que aí se realizou estava destinado a perecer na memória, chegara o instante de conferir bases sólidas a uma outra postura artística. Mas o que isso tem a dizer? Tem a dizer que o cinema de autor, tão resguardado nas linhas do livro, precisava firmar um prestígio inequívoco que abalasse a “hegemonia” de estilos filmográficos tão enraizados e promotores de visões de mundo apolíticas. Os quais, conforme visto, motivaram críticas depreciativas ao longo da “Revisão crítica do cinema brasileiro”. A batalha que todo o texto perfaz contra a supremacia das formas cinematográficas deterioradas também deveria prover a atitude autoral de elementos humanos realmente empenhados em concretizar a existência do novo cinema. Porém, como esse propósito está articulado nas páginas da obra literária? A resposta só é encontrada quando Glauber Rocha atinge a estação derradeira da história do cinema nacional. Ou, dito em outras palavras, no momento em que ele alcança o marco da teleologia expressa no escrito: a saber, o “cinemanovismo”.

O tratamento dispensado às origens do “Cinema Novo” evidencia o quanto o autor ansiava capacitar o novo cinema para fornecer sustentação à prática fílmica autoral. Glauber Rocha cumpriu essa determinação ao estipular um evento inaugural para o “cinemanovismo”, dotando-o com ares de acontecimento de especial interesse. A “Bienal de São Paulo – 1961” se converteu no ponto de referência donde irradiou uma nova consciência cinematográfica. Lá, as propriedades específicas desse novo cinema foram realçadas. Era preciso, portanto, municiar as comunicações e as idéias controversas que os jovens realizadores agenciaram durante aquele evento. Fazer da polêmica acesa um resultado de grandes conseqüências. E é como um diagnóstico de tal ocorrência que Glauber Rocha anuncia o valor da Bienal de São Paulo para o advento do “Cinema Novo”: ou seja, episódio com proporções equivalentes à importância da Semana de Arte Moderna de 1922⁵³.

⁵³ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 130.

Já afirmei que a sigla “Cinema Novo” atraiu a atenção de produtores ávidos por sucesso comercial. Ao mesmo tempo, a crítica cinematográfica exigia definições precisas do termo. E como a chanchada foi um dos primeiros alvos do ataque “cinemanovista”, qualquer fita que transcendesse os parâmetros daquele gênero era considerada pelos especialistas um exemplar do “cinemanovismo”. Grave é a implicação de tal fato à compreensão da disposição enérgica devotada pelo autor à tarefa de configurar o caráter do novo ponto de vista cinematográfico. A esse respeito, registro a seguinte advertência de Glauber Rocha: “a primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do ‘cinema novo’ 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico”⁵⁴. Ressalto que a recorrência do autor ao campo semântico da luta armada indica que o desejo de estabilizar o novo cinema está ancorado na firme decisão de desafiar as normas cinematográficas em vigência. Para que o conflito árduo a ser movido nas trincheiras do “Cinema Novo” alcançasse um desempenho eficaz era indispensável elucidar as estratégias do inimigo. Quer dizer: comunicar e criticar os procedimentos filmográficos incompatíveis com a visão fílmica julgada adequada. O que faz da “Revisão crítica do cinema brasileiro” um petardo literário que, além do mais, agregava a vontade de esclarecer com tática sagaz os indivíduos que estavam situados no terreno dos aliados. Empenho que denota a urgência de impor definitivamente as coordenadas fílmicas atuantes na “contra-hegemonia”. Daí a necessidade de definir um programa de luta, no qual estão arrolados não apenas os elementos engajados nas fileiras do combate, mas também os possíveis adeptos. Em razão do exposto, convém destacar os filmes e autores que Glauber Rocha admitiu como partidários do “cinemanovismo” e observar o porquê desse acolhimento.

Série de observações cuja função imediata é inventariar as novas diretrizes cinematográficas; tarefa intelectual destinada a extrair do passado do cinema nacional as experiências consideradas malévolas e benévolas, carreando uma narrativa histórica de fundo teleológico que enaltece os vestígios do estilo autoral para alicerçar o “Cinema Novo”; se isso é a “Revisão crítica”, destaco que no tear do texto tomou parte a exaltação à atitude “cinemanovista”. Primeiro, Ruy Guerra – diretor de “Os cafajestes” (1962). Investido da postura autoral que reivindicava a liberdade criativa, ele partiu à experimentação estilística sem encerrar-se na pura forma. É que o exercício estético, aqui, não está dissociado da preocupação com os problemas

⁵⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 132.

sociais. Por outro lado, a recusa à linguagem peculiar ao cinema comercial permitiu a Ruy Guerra afrontar com seriedade a complexa realidade da Zona Sul carioca para dispor a crítica dos valores aceitos pelos jovens de classe média. Autor e obra aproximam-se da percepção fílmica sustentada por Glauber Rocha. Logo, eram aliados na luta pela consolidação de um novo cinema.

Revelador é o lugar que o escrito destinou a Roberto Farias. Sua competência para a comunicação com o público foi elogiada. Acontece que a expressão autoral ficou comprometida, pois, atrelado às convenções do filme industrial, o cineasta neutralizou a força criativa que deveria regular o cinema de autor. Tudo o que foi dito sobre a “Revisão crítica” leva a concluir que na produção autoral defendida por Glauber Rocha a consciência artística é consciência política que emana da independência do “autor”. Essa demanda pela liberdade de criação favorecia a emergência de uma tendência insurgente no seio do ato político-estético, uma vez que possibilitava aguçar a crítica das normas sociais indiferentes à miséria humana. Do mesmo modo que a isenção plena do artista é um aspecto prejudicial, a simples apresentação das agruras que acometem a coletividade é nociva à concepção filmográfica que se queria firmar. O verdadeiro “autor” não deveria encarar a problemática social ao nível da superfície, mas aprofundar os questionamentos referentes às mazelas vividas em comum pela grande maioria da população. É por isso que a posição pouco firme assumida por Roberto Farias em face das questões sociais na obra “Assalto ao trem pagador” (1962) foi censurada. As palavras de Glauber Rocha atestam: “quando despedir as influências americanas, [...] e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema”⁵⁵.

Semelhantes equívocos afligem “Cinco vezes favela” (1961), fita composta por cinco episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Leon Hirzman e Joaquim Pedro de Andrade. Os erros decorrem, especialmente, do modo com que os dois primeiros cineastas acercaram a temática da fome do favelado. É inútil o esforço político quando a denúncia de um grave problema social espera provocar a comiseração das elites; ou quando a questão da exploração está circunscrita à ótica esquematizada que prevê o enfrentamento entre a integridade do pobre e a devassidão dos ricos. Entretanto, é digno de apreço o desprezo do filme pela linguagem característica do modelo industrial. Politicamente agressiva essa atitude que não faz concessões à “hegemonia” do estilo propagado pelo cinema comercial. É que um filme só era

⁵⁵ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 138.

considerado portador de reais intenções autorais à medida que rompia com as realidades estéticas cristalizadas e instigadoras da apatia política. O bom cinema, o novo filme, estaria na obrigação de ser intencionalmente experimental. Experimentação originária da liberdade criativa que funda o ato estético-político assentado na recusa à linguagem e ao estado social vigentes e que compõe o cerne do ofício autoral. Logo, “Cinco vezes favela” é, segundo Glauber Rocha, um exemplar desse cinema tão ansiado, dado que “[...] não é feito com regras e leis, mas, antes de tudo, com liberdade e coragem”⁵⁶.

Devo finalizar o capítulo evocando as apreciações glauberianas a respeito das origens do “cinemanovismo” com as alusões relativas à produção de documentários. Para evitar o enfado que o acúmulo de repetições costuma provocar, me detenho nas ponderações que o autor votou ao curta-metragem “Aruanda” (Linduarte Noronha, 1959-1960) – obra que é um dos marcos inaugurais do “Cinema Novo” ao lado de “Arraial do Cabo” (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1959). As razões das notas de elogio que a “Revisão crítica do cinema brasileiro” facultou ao filme serão esclarecidas adiante. Por ora, concentro-me nas asserções combativas que Glauber Rocha proferiu com o objetivo de aclarar o permanente desacerto da realização documentária brasileira. Sucessão de erros? Sim, porque o filme documentário não poderia se prestar a fazer propaganda nacionalista que tende a falsificar o real quadro de miséria do país. Como agravante, o estímulo concedido para a repetição mecânica de fórmulas consagradas por cineastas europeus e norte-americanos. Tudo com vistas ao alcance de uma suposta boa qualidade. Efeito danoso o que o incentivo à imitação gera. Isso porque o documentário curto era, aos olhos de Glauber Rocha, a melhor escola para a formação de um jovem “autor”. Maturar a habilidade técnica e promover o sentido criativo: é o que o formato deveria proporcionar à juventude interessada em ingressar no meio cinematográfico. Mas como, se até mesmo os órgãos governamentais recusavam subsídios? Ou o jovem realizador custearia o próprio empreendimento, correndo sérios riscos de prejuízo financeiro. Ou aceitaria a direção de filmes publicitários, comprometendo a liberdade de criação.

Num meio tão hostil à emergência da produção autoral, “Aruanda” funcionou como uma lufada de ar fresco. Ao documentar a lastimável condição da vida humana no interior nordestino através da precariedade de recursos técnicos, a fita refutava o compromisso com os modelos

⁵⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 141.

cinematográficos hegemônicos. Antiacadêmica por excelência, a linguagem adotada por Linduarte Noronha rejeitava a iluminação sofisticada, a montagem linear. A captação do real opunha-se ao artificialismo e a miséria material era retratada sem disfarces. Aí residia a verdade que o “autor” legítimo deveria perseguir. Para Glauber Rocha, o que significa essa busca da verdade? Decerto, não se trata daquela presunçosa idéia que atribuía à câmera o poder de alcançar uma objetividade impossível. Trata-se, sim, de conhecer, indagar, questionar o real através do cinema. Por isso é que a neutralidade ambicionada pelo cientista não corresponde ao trabalho de um “autor”. Esse, de forma alguma, esgota sua atividade ao nível da informação, da apresentação do mundo existente. Ao invés, a discussão e a negação das contradições sociais é que determina a sua tarefa. Por conseguinte, reflexão e atuação sobre a realidade conformam a produção autoral.

Um “autor” é partidário da verdade no momento em que decide filmar um fato isento de dados alienantes. Melhor: quando não satura a imagem com os procedimentos forjadores do real típicos do filme rodado em estúdio. Mas, como disse, a simples descrição, a obra puramente informativa, representa uma deficiência. Se o exercício autoral autêntico é manifestação política-estética que declara o inconformismo do artista, o revés do cinema de autor é o acatamento das regras e dos valores artísticos e sociais instituídos. Conseqüentemente, o filme autoral é verdadeiro na medida em que não preconiza o torpor ante a vida; faz, sim, agitação política em torno dela. O “autor”, de tal modo, é o sujeito que realiza uma idéia, que expõe um problema ao espectador. Isso acima anunciado é de suma importância para compreender o pensamento glauberiano. São colocações reservadas ao filme documentário e ao filme ficcional. A implicação em ambos é a distinção operada entre “cinema-verdade” e “cinema-mentira”⁵⁷. O que revela o antagonismo entre tais termos? É o mesmo motivo que opõe cinema de autor e cinema comercial. Ou seja: o primeiro divulga uma verdade porque instaura a crítica à realidade; o segundo propaga mentiras porque não questiona o real e infunde a inércia.

A observação dos fundamentos cinematográficos que Glauber Rocha defendeu em seus primeiros escritos críticos é valiosa à análise da “intenção” de “O leão de sete cabeças”. Circundam esse filme questões de cunho político-estético já presentes na produção glauberiana em relação de precedência à fita mencionada. De modo que o método da “intenção” solicita a

⁵⁷ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 149.

consideração dos propósitos do artista, isto é, uma obra de arte é o resultado de uma atividade cujas causas e objetivos devem ser reconstruídos, compreende-se a importância de investigar a “intenção” de um artefato sem descartar as reflexões anteriores do sujeito criador. Daí a recorrência aos princípios filmográficos que Glauber Rocha sustentou na “Revisão crítica do cinema brasileiro” e em outros textos assinados no início da carreira. É que problemas cruciais colocados pelo filme “O leão de sete cabeças” não nasceram no momento exato das filmagens – pelo contrário, muito do que a fita põe à vista do pesquisador provém de lucubrações realizadas pelo cineasta ao longo de sua trajetória.

Portanto, não há razões para negar à obra “O leão de sete cabeças” a presença de algumas das posturas assumidas nestes escritos iniciais. Falo da recusa das normas estilísticas hegemonicamente fixadas pelo modelo filmográfico industrial-comercial, o qual restringia a liberdade de criação e instigava a inação do espectador – fatores de graves objeções no conjunto da produção glauberiana. De igual maneira, lembro as sentenças condenatórias emitidas aos filmes e diretores que cultuavam o virtuosismo formal e expressavam a falta de compromisso com o social. É para além desses esquemas que o ofício glauberiano adquire concretude. Explico: os escritos de Glauber Rocha examinados no decorrer do capítulo evidenciam que, aos olhos do artista, o verdadeiro cinema se configurava como um ato político-estético – contra-hegemônico por oferecer resistência às imposições estéticas interessadas em difundir visões de mundo apolíticas; em que a defesa da feitura fílmica em bases independentes constituía condição primordial à obtenção da liberdade transgressora das formas convencionais que se esquivavam da crítica de uma ordem social opressora. Foi amparado nessa postura cinematográfica, a qual as páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro” esclarece, que Glauber Rocha foi para a África filmar “O leão de sete cabeças”.

CAPÍTULO II

UM CINEASTA NO CAMPO DE BATALHA: O ARSENAL ESTRATÉGICO DE GLAUBER ROCHA DA TEORIA À PRÁTICA DO CINEMA “TRICONTINENTAL”.

O estudo dantes realizado acerca das noções basilares do cinema acolhido por Glauber Rocha evidenciou o apreço dispensado pelo cineasta ao operar artístico cujo cumprimento, forçosamente, deveria fundir política e estética. O ato criativo assim planejado tendia a reagir contra o afastamento da arte de todos os outros valores da vida. A redução do trabalho artístico à pureza formal ou dedicado ao simples entretenimento representava uma aberração porque fundava o alheamento do artista e do espectador perante os problemas sociais. Já assinei a importância de tais aspectos para a compreensão da “intenção” ligada ao filme “O leão de sete cabeças”. Dou prosseguimento ao estudo no âmbito da intencionalidade que não descarta a dimensão de processo vinculada à produção de um artefato. Isso significa não desconsiderar as reflexões do artista em momentos anteriores à execução da obra. Ao presente capítulo, resalto o fato do “Encargo” imposto pelo cineasta na feitura de “O leão de sete cabeças” estar agregado às circunstâncias históricas que ele vivenciou. Procedendo nesse caminho, passo a apreciar os fundamentos teóricos do cinema político voltado ao “Terceiro Mundo”, o qual Glauber Rocha propôs e nomeou “tricontinental”. Do conjunto textual atinente ao respectivo projeto, fartamente elaborado ao longo da segunda metade da década de 1960, e que adquiriu materialidade fílmica na película mencionada, sobressai o interesse glauberiano em firmar uma via possível para a integração eficaz do cinema no processo histórico mais amplo dos debates antiimperiais resultantes de uma conjuntura abalizada pelas lutas de descolonização e pela emergência de um novo conceito – o de “Terceiro Mundo”.

É preciso, antes de tudo, pôr em realce a relação que une a arte com o tempo e com o ambiente do qual ela advém. No campo das observações referentes aos contatos entre arte e sociedade duas possibilidades até certo ponto díspares se apresentam. Por um lado, há os que admitem o condicionamento social das realizações artísticas; uma ilustre variante dessa posição identifica-se na defesa de um determinismo rigoroso por parte das condições econômicas, políticas e sociais. Por outro lado, há os que afirmam a autonomia completa da manifestação artística; aqui, o caráter pessoal e inventivo do artista é exaltado a ponto da obra de arte ser

encarada como criação absoluta – resultado da genialidade de um indivíduo isolado da vida social. O filósofo italiano Luigi Pareyson discorreu sobre tais questões. Em sua opinião, o extremismo que aquelas duas concepções encerram deve ser substituído pela tentativa de conciliar as exigências que animam ambas as tendências. Isso porque os excessos presentes tanto em uma quanto em outra corrente, declara o autor, conformam uma proposta analítica que

vai além da situação real da arte. Se é verdade que a realidade social deve passar através do filtro de uma personalidade para introduzir-se na arte, é também verdade que a pessoa é, por sua vez, uma realidade social alimentada em si mesma pelo contato com os outros. Se é verdade que a passagem das condições sociais ao valor artístico não é deterministamente necessária, também é verdade que, com respeito ao valor artístico, as condições sociais não são um simples zero, privado de relevância artística ⁵⁸.

Justo, então, é reconhecer a não incompatibilidade de tais posições. As quais não estão, essencialmente, em contraste; mas que convergem e coincidem na medida em que o homem é um ser singular e social, e, por conseguinte, toda atividade humana, aí incluída a arte, é detentora de um aspecto “pessoal e social a um só tempo”, “inventivo e condicionado a um só tempo” ⁵⁹. A idéia movida por Pareyson é a de que o condicionamento social da arte, caso seja por demais acentuado, suscita o fenômeno de simplificação das produções artísticas a meros fatos sociais. E, se a inventividade e a pessoalidade da arte forem ampliadas em demasia, corre-se o perigoso risco de privar o trabalho artístico de qualquer nexos com as condições sociais do seu tempo. Claro que entre os que aceitam tais reducionismos as duas perspectivas transparecem como inconciliáveis entre si. Contudo, ao proceder dessa maneira, a realidade da arte fica seriamente comprometida, dado que ela é uma criação pessoal a ser observada na autonomia do seu valor e, também, está ligada a um contexto social que condiciona sua origem e sua significação. Em suma: o pesquisador deve harmonizar inventividade pessoal e condicionamento social, sem que esse afete a especificidade da arte e sem que aquela debilite os pressupostos sociais conexos na realização artística. Trata-se, pois, de verificar as possibilidades que uma determinada conjuntura oferece ao artista e que são por ele sentidas como estímulos à criação de obras. Dito em outras

⁵⁸ PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 90.

⁵⁹ Id. Ibid. p. 91.

palavras, o que cumpre notar é o modo pelo qual o conjunto de valores de uma época específica se traduz em operação artística.

No que toca ao estudo da disposição glauberiana em conceber um cinema político “terceiro-mundista”, as lucubrações de Luigi Pareyson são especialmente sugestivas. Isso se deve ao fato do cineasta ter em alta consideração as aspirações libertárias típicas de um momento histórico plenamente excitado pelo questionamento das dominações efetuadas pelas grandes potências mundiais. Época marcada pela insubordinação universal contra as mais variadas formas de sujeição praticadas durante séculos de exploração colonial; a qual inflamava as faculdades intelectivas do artista e atuava como o fermento que incitava a capacidade criativa – período, portanto, de amplas contestações a funcionar como componente ativo no preparo de “O leão de sete cabeças”; sobretudo tendo em vista o caráter politicamente aguerrido e inconformista que o seu autor incutiu à tarefa filmográfica. Como parece evidente, o ambiente histórico em que a fita se inclui exerce influência profunda na concretização da produção artística. Mas ele não age, pelo menos aqui, como modalidade a determinar de forma exclusiva a realidade do objeto fílmico. Ademais, poderia, com facilidade, restringir-me a esquadrihar certa conjuntura e povoar os feitos do artista com registros epocais para lhe dar ascendência óbvia. Entretanto, se o tempo em que a película nasceu importa para a análise, o seu entendimento requer algo mais que a simples distinção de sua proveniência histórica ou a vulgar sobreposição da obra pelo contexto. Pois bem, mas o que deve ser feito para que tal ponto de vista contribua para a compreensão do ato artístico? Respondo que em relação de paridade é preciso dispor as duas instâncias: isto é, as categorias estético-inventivas irão se alargar a ponto de abarcarem as categorias sócio-temporais para que não ocorra inteira submissão de uma sobre a outra. Se assim é, dirijo-me, nesse instante, ao exame das condições históricas que estimularam a ação criativa de Glauber Rocha na efetuação do seu filme africano.

Explano melhor o que acima fica dito, situando a conjuntura na qual é possível verificar a articulação existente entre o movimento que no decorrer das décadas de 1950 e 1960 se denominou descolonização e os atributos relativos ao conceito de “Terceiro Mundo”. É notória afirmação a de que o despontar do século XX representou o apogeu da supremacia europeia nos continentes africano e asiático. Comunidade alguma de indivíduos fixados em tais territórios parecia assenhorear os expedientes necessários ao enfrentamento da preeminência dos

armamentos e do comércio europeus. “Sessenta anos depois”, diz Geoffrey Barraclough, “apenas restavam alguns vestígios do domínio europeu. Entre 1945 e 1960, nada menos de quarenta países [...] revoltaram-se contra o colonialismo e obtiveram sua independência”⁶⁰. A historiografia em vigência igualmente testifica que a inversão sucedida na situação dos povos dominados é correlata ao advento da Segunda Guerra Mundial – responsável por impelir o declínio dos velhos impérios coloniais, dando ensejo à marcha da descolonização e à emancipação política da África e da Ásia.

Para tal processo, convém esclarecer que, não obstante as diretivas gerais por parte das metrópoles, a vaga de lutas e reivindicações pela independência que se alastrou entre as antigas colônias assumiu características específicas em cada caso. Maria Yedda Leite Linhares⁶¹ advertiu que variados fatores incidiram nesse movimento; muitos deles relativos à bipolarização mundial subsequente ao pós-guerra. Obviamente, o prestigioso lugar ocupado pelos Estados Unidos no panorama internacional e as suas relações tensas com a extinta União Soviética, ambos ansiando lograr a preeminência mundial, constituem aspectos de influência decisiva nos processos de libertação nacional. Principalmente naqueles em que estavam em jogo questões alusivas a interesses econômicos, localização estratégica e posições ideológicas das lideranças locais. Manter sob controle a progressão comunista e o avanço do ideário marxista fazia parte dos desígnios norte-americanos. Por seu turno, a União Soviética desfrutava de grande admiração nos meios políticos e intelectuais de esquerda, conquistando amplas parcelas de simpatizantes entre os que pelejavam pelo rompimento das amarras coloniais.

Por certo, a crise internacional que originou a nomeada Guerra Fria definia o antagonismo entre os dois pólos militares, cada qual, segundo a propaganda forjada na época, expressando a dessemelhança entre duas concepções de vida – os Estados Unidos capitalista e democrático e a União Soviética da tirania e do comunismo. O que até agora foi anunciado é de importância considerável para que se tenha uma idéia clara da problemática “terceiro-mundista”. De fato, em tal conjuntura emergiu o conceito de “Terceiro Mundo” como categoria política destinada a

⁶⁰ BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d. p. 139.

⁶¹ LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 3, p. 35-64.

representar as populações não vinculadas ao “Primeiro Mundo” do capitalismo, da democracia e da opulência e ao “Segundo Mundo” da existência comunista e da falta de liberdade. Enquanto os dois primeiros mundos foram designados como “desenvolvidos”, uma vez que detinham o controle tecnológico, ao “Terceiro Mundo” coube o cognome depreciativo de “subdesenvolvido” a abranger toda aquela extensa região economicamente atrasada se cotejada aos patamares de desenvolvimento alcançado pelas nações mais avançadas.

Quanto à proveniência do termo “Terceiro Mundo”, o mesmo foi empregado pela primeira vez em decorrência da comparação da situação dos países pobres do mundo com a dos grupos sociais que compunham o “Terceiro Estado” na França anterior à Revolução de 1789⁶². Apesar das ambigüidades e complexidades que envolvem a noção de “Terceiro Mundo”, existem algumas peculiaridades que asseguram o reconhecimento de qualidades intrínsecas aos territórios agrupados sob tal denominação. Explico: tais países assemelhavam-se não somente pelo fato de estarem sujeitos à pobreza e à dependência extremas, mas o despertar do sentimento “terceiro-mundista” também foi indicativo do esforço aplicado ao alcance do desenvolvimento e da afirmação de uma nova identidade com capacidade propositiva em nível internacional. Nesse sentido, a realização da Conferência de Bandung (1955), Indonésia, tornou-se um marco; nela, os fundamentos de uma institucionalização da idéia de “Terceiro Mundo” foram lançados.

Em Bandung, congregaram-se os chefes de Estado de vinte e nove países da África e da Ásia. Os quais se pronunciaram pelo respeito à soberania e integridade dos territórios; pela não intervenção nos negócios internos dos Estados; pela igualdade de povos e nações; pelo não emprego da força ou da utilização de atos e ameaças contra o princípio de independência política de outros países. Além de declararem o não-alinhamento aos EUA e URSS, já que não intencionavam o envolvimento num provável confronto global entre as superpotências norte-americana e soviética, os Estados de Bandung firmaram o compromisso de fornecer sustentação e apoio para as lutas de libertação dos povos subjugados. No que diz respeito à abordagem ora proposta, interessa sublinhar a longevidade do “espírito de Bandung”, o qual repercutiu por mais de uma década. A par de tais acontecimentos, o anticolonialismo e o antiimperialismo convertiam-se em bandeiras do “Terceiro Mundo”. Falava-se, então, na construção de uma independência autêntica a rejeitar qualquer tipo de hegemonia, carreando a denegação a todas as

⁶² VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: conceito e história*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994. p. 7.

formas de dependência e subordinação; fossem elas de tipo econômico, cultural, político ou militar.

Eric Hobsbawm⁶³ escreveu que as características originariamente regionais do “terceiro-mundismo”, essencialmente afro-asiáticas, foram deixadas para trás graças à consolidação da Revolução Cubana de 1959. E, desde então, o grupo não alinhado tornou-se “tricontinental”. Além disso, declara o autor, sejam quais forem os modos de interpretar as modificações ocorridas no “Terceiro Mundo”, é ilógico negar o fato de que em sua totalidade ele se diferenciava do “Primeiro Mundo”. Ao menos num certo aspecto: quer dizer, por ser a imagem de um vasto espaço geográfico político e socialmente instável cujo potencial revolucionário não oferecia dúvidas. Detenho-me a lembrar que a guerra de guerrilha exprimia a forma básica de luta revolucionária, sendo majoritariamente praticada em países coloniais nos quais as antigas metrópoles impuseram resistência contra a descolonização pacífica. Que conseqüências ideologicamente aprazíveis o despertar insurrecional do “Terceiro Mundo” ativou entre os que ainda acreditavam na redenção social pelas vias da revolução? A implicação em todos parece evidente. Melhor: o sentimento “terceiro-mundista” impregnou o pensamento de grande parte dos teóricos da esquerda mundial por meio da crença na emancipação humana a se efetivar através da libertação de sua periferia depauperada, oprimida e coagida à dependência. Ora, se tais teóricos entendiam que a causa primária dos problemas do mundo estava radicada no movimento de expansão e conquista perpetrado por colonialistas europeus no século XVI⁶⁴; se a contraversão desse processo histórico no século XX parecia inevitável, dada a conjuntura propensa à sublevação que então se apresentava; obviamente, aos que confiavam na vitória da revolução social, o “Terceiro Mundo” se tornava um baluarte de esperança e fé – promessa de preservação e de revigoramento dos ideais esquerdistas em escala internacional.

Os assuntos acima descritos apontam para o que Gérard Chaliand chamou de “euforia terceiro-mundista”⁶⁵. Que rompeu em meados da década de 1950, durante o curso da guerra argelina, e que rapidamente adquiriu reforço com a radicalização da Revolução Cubana. Ou seja:

⁶³ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 350.

⁶⁴ Id. Ibid. p. 431.

⁶⁵ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 8-9.

quando essa passou a trilhar os rumos do socialismo, despertando a indignação estadunidense que considerava o gesto cubano um ultraje e uma ameaça para a preponderância dos valores capitalistas fixados em território americano. Traço distintivo da agitada década de 1960, essa “euforia” não se restringiu às realidades políticas do “Terceiro Mundo”. Embora diga respeito aos três continentes atrelados ao jugo estrangeiro, a força de tal ideário também se irradiou por todo o mundo ocidental, extasiando, sobretudo, os artistas, intelectuais e lideranças estudantis. A opção socialista, freqüentemente, era comunicada pelos dirigentes dos países afro-asiáticos, além de regular os esforços de numerosos movimentos armados em terras latino-americanas. Grupos guerrilheiros conduziam as suas operações crenes de que elas surtiriam efeito em prazo relativamente curto. E caso o pesquisador questione as aspirações conjuntas dos países da África, Ásia e América Latina, é possível alcançar um denominador comum a todas elas. Há de se reconhecer, portanto, que o anseio geral se identificava na decisão de levar a cabo uma independência de fato a possibilitar um desenvolvimento real e autônomo. Daí a alegação de Gérard Chaliand que assegurou a existência de uma situação global sobre a qual pairava um espectro revolucionário. O “mito terceiro-mundista”, encarnado em plenitude na guerra do Vietnã, agenciava a própria potência na convicção de uma ação popular que não sucumbiria e triunfaria aos obstáculos infligidos pelas nações poderosas para a obtenção da liberdade ⁶⁶.

Todas as informações enunciadas até agora a respeito do conceito e do contexto do “terceiro-mundismo” são de extremo valor. Se as encaro como propriedades intimamente ligadas à feitura de “O leão de sete cabeças” é porque a perspectiva teórica anunciada nas primeiras páginas do capítulo exprime o firme propósito de considerar as condições sócio-temporais do artista como estímulos formativos e embriões de obras. Em favor da atenção total àqueles princípios, a tarefa investigativa confere projeção à atividade criadora de Glauber Rocha não como realidade absolutamente condicionada pela atuação dos fenômenos sociais e temporais, mas sim como exercício inventivo instigado pela disposição combativa peculiar a um momento histórico que demandava a luta da libertação contra os aflitivos embaraços ocasionados pela dominação. Ademais, será dito sempre que o estudo da “intenção” consente um enfoque processual que, aos rumos da pesquisa, significa não ignorar as ponderações do artista situadas em relação de precedência à obra propriamente dita. Devo, à vista disso, concordar com Ismail

⁶⁶ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 35.

Xavier, o qual indicou que o cinema glauberiano perfaz um movimento que se expande do sertão nordestino ao Brasil em geral; desse, avança em direção à América Latina e ao “Terceiro Mundo” como um todo ⁶⁷.

Tal situação recomenda-me olhar atentamente para os escritos de Glauber Rocha que versam sobre a possibilidade de realizar um cinema político notadamente marcado por uma mensagem “terceiro-mundista”. Antes, declaro que não há razões suficientes para acreditar que o viés transnacional que particulariza “O leão de sete cabeças” tenha sido optado por seu executor apenas na ocasião imediata às filmagens. De algum jeito, tudo aponta para o contrário; já que muitas vezes o cineasta expressou o anseio de praticar um cinema cujo questionamento dos males da opressão ultrapassava os limites estritamente nacionais. Desde que a vontade de nutrir uma proposta artística internacionalista antecede o filme africano, nada incapacita a afirmação de que Glauber Rocha exercitou tal objetivo com afinco e constância durante toda a segunda metade da década de 1960. É claro que falo da produção teórica do artista: na verdade, textos e correspondências referentes ao período em questão formam um “corpus” documental que elucida a “intenção” presente no filme estudado. Este conjunto textual oferece um elemento de processo tão relevante para a análise intencional, pois indica a determinação glauberiana empenhada em materializar uma filmografia tipicamente “terceiro-mundista” e antecipa algumas questões que a fita aprofunda.

A condição politicamente revolucionária, socialmente expectante, que irrompe com a ascensão do “terceiro-mundismo” não é extrínseca ao fazer fílmico; antes, existe como formulação artística que Glauber Rocha atribuiu a ela. Bem, haja vista que o artista viveu a refutar os preceitos estéticos pautados na noção de arte pela arte, e, igualmente, alimentou a função social da arte ao afinar política e estética, não parece inválido argumentar que tal conjuntura de contestação dos poderes estabelecidos e de declínio dos velhos impérios coloniais atuou como matéria a inspirar o próprio fluxo de criatividade artística. Uma afirmação desse tipo deve ser seguida de uma pergunta e de uma resposta esclarecedoras. Quais sejam: é realmente possível tomar a tarefa do artista como exercício motivado pela “euforia terceiro-mundista”? Responderei essa interrogação ao longo de todo o capítulo. Por enquanto, dou um exemplo que

⁶⁷ XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 117-118.

presta explicação à indagação. Melhor, leiamos as palavras de Glauber Rocha, que, nos idos de 1967, disse: “Chegou a hora do terceiro mundo, do cinema revolucionário do terceiro mundo [...]”⁶⁸. Segmento de uma missiva enviada ao crítico Jean-Claude Bernadet, a declaração sintetiza a percepção do cineasta fartamente aguçada pelas possibilidades de renovação inscritas naquele período. O que me leva a concluir que o entusiasmo revolucionário, o sentimento aguerrido, ambos suscitados pelas circunstâncias do “terceiro-mundismo”, estão no cerne da obra glauberiana.

Mas como se acercar da problemática erigida de modo a tornar o seu entendimento fecundo e inteligível? De início, irei considerar a Revolução Cubana o acontecimento deflagrador da exaltação criadora que tencionava concretizar um cinema “terceiro-mundista”. O bom êxito atingido por tal episódio exerceu graves implicações sobre as convicções político-estéticas do cineasta. É como se o fato houvesse insuflado a esperança de consolidar as aspirações artísticas contra-hegemônicas na medida em que a resistência cubana sobre o poderio norte-americano produziu resultado. A essência da arte cinematográfica segundo Glauber Rocha jamais estaria atada à aceitação dos valores que legitimavam as dominações e as desigualdades sociais. O oposto disso concentra o que o artista compreendia como sendo esteticamente válido. Isto é: o cinema de espetáculo, de aventura, de emoção, de suspense, enfim, criador de cenas fabulosas e evasivas, traduzia uma visão enganosa do mundo. Esse tipo de cinema estava fadado ao colapso; ele era artisticamente vão justamente porque a controversa época solicitava a dúvida, a crítica, a reflexão.

Louvável é a postura de um “autor” cinematográfico cujo desempenho recusava sacrificar a expressão de uma idéia. Digo: idéia a manifestar a não resignação com as condições sociais injustas, que ambicionava reagir categoricamente dentro da sociedade como fator instigador de mudanças. A matéria fílmica, portanto, precisava cooperar na transformação da vida social; o ofício de cineasta deveria ser guiado pela tarefa de recriação do mundo, de imposição de movimentos audiovisuais revolucionários⁶⁹. Assim procedendo, o artista questionava as anormalidades que regiam a vida social e que fomentavam as agruras coletivas. Ao passo que a verve política se coadunava à estética para estruturar o ato criativo socialmente inconformado, a

⁶⁸ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 281.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. p. 105.

composição artística também funcionava como resposta às revoluções postas em marcha. Responder aos feitos revolucionários de um período: ao ponderar dessa forma sobre a natureza do operar artístico, Glauber Rocha, de antemão, indica para o pesquisador o lugar que a Revolução Cubana ocupava em suas lides.

O fato de um povo obter triunfo em sua luta por autodeterminação parecia instilar veracidade às expectativas de libertação. O processo mais amplo de insurreição afro-asiática agora ecoava em território latino-americano. Naqueles tempos não constituía um absurdo acreditar que o exemplo cubano poderia se espalhar em escala continental. O que, porém, diz isso a mais? Explicitamente que tal estado geral de exigência revolucionária contava com a adesão do artista, impulsionava sua inventividade, transparecia como possibilidade de arte e participava, então, da origem de obras. O êxtase que a rebelião fidelista infundira no ânimo do jovem cineasta foi tão contundente que ele, num surto de embevecimento, chegou a negar a função artística do cinema. É o que certifica uma correspondência destinada ao amigo Paulo César Saraceni entre março e maio de 1961. Nela, Glauber Rocha quase torna evidente o intento de utilização única do meio como promotor de princípios revolucionários. De maneira subjacente, ele parece postular a supressão do experimento estilístico em favor de uma percepção filmográfica atuante como plataforma de enunciados esclarecedores. Leiamos:

Acho que devemos fazer revolução. Cuba é um acontecimento que me levou às ruas, me deixou sem dormir. Precisamos fazer a nossa aqui [...] Cuba é o máximo, eles estão construindo uma civilização nova no coração do capitalismo. São machos, raçudos, jovens geniais [...] Agora, neste momento, não credito 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. Creia-me, com sinceridade ⁷⁰.

O teor do depoimento é austero. Todavia, não há motivos para insistir na hipótese de que o artista aceitava a subordinação instrumental da arte aos fins de propaganda política. Neutralizar a experimentação da linguagem, sujeitar a realização artística à completa erradicação do exercício estético: tais atitudes não se amoldam aos fundamentos fílmicos glauberianos. Terei oportunidade

⁷⁰ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 151.

de aprofundar essa questão mais adiante. Como? Examinando o modo pelo qual as funções de empreendimento estético e de recado político se incorporavam no cinema planejado por Glauber Rocha. Por ora, saliento que ela, a passagem transcrita, é bastante indicativa do estado de espírito combativo que o advento da Revolução Cubana incutiu no imaginário do diretor e que ele agregou à sua tarefa criativa. Não é à toa que me detenho nessas evidências históricas a assinalarem o influxo do acontecimento cubano sobre a mentalidade do cinegrafista. Mas qual é a contribuição que tal dado fornece ao estudo da “intenção” de que “O leão de sete cabeças” é o resultado? Simples: o episódio castrista foi crucial ao despertar do sentimento “terceiro-mundista” em Glauber Rocha. A partir daí a idéia de efetuar uma filmografia de caráter transnacional, com temas e formas atinentes a todo o “Terceiro Mundo”, adquiriu consistência cada vez mais pujante.

Se antes de “O leão de sete cabeças” tal proposta foi abundantemente pensada em termos de América Latina, é necessário frisar que esse dado importa para a análise e precisa ser elucidado. Isto porque muitos dos assuntos desenvolvidos na película preocuparam o diretor em vários escritos assinados na segunda metade da década de 1960. Dedicar-se à apreciação desta produção textual para melhor alcançar a “intenção”, a trajetória do pensamento do artista até culminar no filme – ao respectivo fim serão reservadas as páginas ulteriores. No entanto, ressaltei o papel capital que a Revolução Cubana desempenhou na irrupção do ardor “terceiro-mundista” em Glauber Rocha. De que maneira tal fato se deu, admitido que os objetivos fílmicos conduziam a atenção do cineasta? Devo discorrer agora sobre essa questão.

Emir Sader pôs em relevo o profundo abalo que a sublevação cubana instaurou no decurso dos anos sessenta. O acontecimento celebrizou os lemas do antiimperialismo ianque e do socialismo, antes limitados aos círculos de esquerda. Do mesmo modo a noção de revolução, que se tornou um assunto atual para os latino-americanos. Um dos efeitos mais marcantes do episódio consistiu nas reformas empregadas no país logo após a queda do regime chefiado pelo general Fulgencio Batista. Mudanças aplicadas num momento em que os conflitos próprios à conjuntura da Guerra Fria deram origem aos famigerados golpes de Estado no restante do continente. Dentre a série de medidas castritas, uma, em particular, merece destaque: a política cultural de integração latino-americana e de fomento à realização artística, a qual alçou Cuba ao posto de notável zona

de intercâmbio entre artistas e intelectuais da América Latina ⁷¹. Tal informação beneficia sobremaneira o encaminhamento da solução do problema aventado nas últimas linhas do parágrafo anterior. Pergunto: como reconhecer o nexos entre o dado histórico citado e o despontar do “terceiro-mundismo” cinematográfico que Glauber Rocha colocou em exercício? Bem, um caminho pode ser trilhado caso o pesquisador recorra à reunião de cartas que durante o decênio de 1960 o cineasta trocou com Alfredo Guevara, o então diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC).

Esse conjunto epistolar mostra com clareza que a experiência revolucionária sucedida em Cuba gradualmente ativou no artista a idéia de ampliar o raio de ação da “contra-hegemonia” fílmica. Os movimentos atuantes em prol da libertação dos países do “Terceiro Mundo” do jugo estrangeiro mereciam uma cinematografia à altura de tais esforços, que representasse a obstinação das populações empenhadas em extinguir a repressão. De início, a convicção de que os agravos oriundos da dominação excediam os limites nacionais e que o filme deveria ressoar a indignação dos povos oprimidos deu lugar à resolução de organizar um empreendimento filmográfico a abranger toda a América Latina. O êxito da insurgência cubana sobre o gigante estadunidense foi fundamental ao incitamento desse plano de construção de um cinema revolucionário latino-americano. Sem dúvida, o levante castrista impulsionava a realização artística, reforçava a defesa da feitura política-estética. E para melhor exprimir o que fica dito transcrevo um trecho de uma missiva endereçada a Alfredo Guevara em maio de 1961 na qual Glauber Rocha escreveu:

Saúdo a nova República Socialista Cubana, não somente eu, mas todos os jovens universitários, operários, artistas e brasileiros que também iniciam a grande luta contra o colonialismo e a opressão americana [...] Felizmente vocês venceram e proclamaram o que significa esperança para o nosso futuro latino: a República Socialista é uma bofetada corajosa nos imperialistas, é um desafio glorioso de um povo pequeno e pobre contra o monstro de Mr. Kennedy ⁷².

⁷¹ SADER, Emir. *Século XX: uma biografia não autorizada*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000. p. 103.

⁷² BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 152.

Um ambiente histórico como esse, em que as possibilidades de libertação pareciam ser tão palpáveis, nutria o inconformismo que o cinegrafista incutiu na sua atividade. E o fato de Cuba dar alento à mencionada política cultural de integração latino-americana fez brotar o furor “terceiro-mundista” que o autor de “O leão de sete cabeças” aplicaria ao domínio do cinema. Isto é mais bem visto quando o historiador circunstancia o processo de finalização de “Barravento” – o primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha. A preocupação dispensada para a projeção da obra no exterior cinge as correspondências mantidas com o diretor do ICAIC durante o ano de 1961. Delas avulta o interesse de tais homens em arquitetar um consistente projeto de intercâmbio das cinematografias da América Latina; uma espécie de Internacional Cinematográfica Latino-Americana, que, balizada pelo compromisso político-estético, teria como alvo o operar efetivo da “contra-hegemonia” cinematográfica.

A interação dos cineastas do continente era ambicionada por Alfredo Guevara, que enfatizou a importância de uma cooperação mútua das várias filmografias. Nos seguintes termos ele comunicou tal propósito ao diretor brasileiro: “Espero que nuevos planos y realizaciones hagan de su trabajo en ‘Barravento’ toda una corriente, y le aseguro que con sus letras y mi carta, con su film y los nuestros, se abrirá un período de verdadera amistad y colaboración, como lo queremos con los movimientos cinematográficos [...] de toda America Latina”⁷³. Glauber Rocha, por sua vez, cogitando articular com eficiência as relações dos dois países, se dispôs a escrever artigos sobre o novo cinema brasileiro para que Alfredo Guevara os publicasse no periódico “Cine Cubano”, além de agilizar, por aqui, a divulgação do cinema realizado em Cuba. Parece razoavelmente claro que as atitudes de ambos eram orientadas ao alcance de uma meta comum: rechaçar a “hegemonia” das formas cinematográficas dominantes por meio de uma ação em bloco. Cujo interesse em estabilizar uma linguagem fílmica a repelir a impotência política do artista e a inércia do espectador significava solapar as bases da nociva, pois evasiva, imagética norte-americana. Fica-se então diante de uma sucessão de táticas com vistas à consecução de tal objetivo. Glauber Rocha sugeriu um dos possíveis meios para levar a efeito tão árdua tarefa; e

⁷³ O trecho correspondente na tradução é: “Espero que novos planos e realizações façam de seu trabalho em ‘Barravento’ toda uma corrente, e lhe asseguro que com seus escritos e minha carta, com seu filme e os nossos, surgirá um período de verdadeira amizade e colaboração, como queremos com os movimentos cinematográficos [...] de toda América Latina”. (BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 137).

assim escreveu ao diretor do ICAIC: “Por que Cuba não organiza um Encontro Internacional de Cineastas Independentes da América Latina, com exibição de filmes e discussão dos nossos problemas comuns? Seria uma forma de organizarmos uma liga internacional latino-americana de cinema revolucionário. Fica a idéia e aqui no Brasil estou disposto a trabalhar por isto”⁷⁴.

Ora, uma empreitada audaciosa como essa só teria a garantia do sucesso caso contasse com o auxílio e a prontidão de artistas realmente comprometidos. Mas como angariar supostos adeptos? O convencimento se identifica como arma eficaz desde que as razões para o combate aticem a índole dos lutadores. Logo, pergunto: será inconcebível argumentar que o cineasta lançou mão da persuasão com o fim de obter tão forçosa contribuição? As evidências históricas indicam o contrário. Ou seja, o irrompimento da “guerrilha” cinematográfica latino-americana exigia grande exaltação de ânimo. E isso quer dizer que estar diante dos escritos glauberianos que versam sobre o assunto é sofrer um convite para reconhecer os modos específicos que ele empregou ao cumprimento de tal desígnio. Se assim pode ser, trago à pauta a impetuosidade que o cineasta legou na tentativa de alcançar a adesão dos “cinemanovistas” Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni ao mencionado propósito. A cooperação dos amigos, logicamente, foi solicitada com êxtase. Cito o apelo de Glauber: “[...] eu já estou articulado com os cubanos, articulado demais [...] se vocês já têm ligações com os argentinos, então poderemos fazer um movimento ambicioso [...] um movimento de força, independente [...]”⁷⁵.

Em razão de tudo o que até aqui foi exposto, creio ser aceitável afirmar que a Revolução Cubana e os seus desdobramentos na área da política cultural motivaram o “terceiro-mundismo” cinematográfico que Glauber Rocha praticaria desde então. A Alfredo Guevara, o artista chegou a declarar o anseio de realizar um filme que unisse os povos latino-americanos nos mesmos “ideais de justiça e liberdade”⁷⁶. Na realidade, os textos assinados no início da década de 1960 já

⁷⁴ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 153.

⁷⁵ Id. Ibid. p. 157.

⁷⁶ Falo do irrealizado “America Nuestra”, que Glauber Rocha propôs ao diretor do ICAIC nos idos de 1962. Transcrevo a seguir um pequeno trecho de uma carta destinada a Alfredo Guevara, a respeito do próprio filme, onde se nota o modo como o artista exprimiu as suas intenções: “Estou pensando num grande filme sobre a América Latina e cujo plano inicial seria ‘America Nuestra’ que poderia ser realizado em Cuba, Argentina, Brasil, México, num sistema de co-produção, mas produzido também em todos os outros países para equipes locais fixarem o drama da América em luta. Seria um filme de três ou quatro horas – e o epílogo seria CUBA socialista como exemplo diante de nós outros oprimidos e explorados”. (BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 176).

sinalizam que as lutas de libertação de todo o “Terceiro Mundo” estimulavam a orientação política-estética adequada à feitura fílmica. Observemos, por exemplo, o destaque em seguida, extraído de uma correspondência escrita em junho de 1961: “[...] cada dia fico mais na esquerda e o exemplo de meus amigos cubanos [...] e a rebelião de Angola e toda a emancipação africana mostram que os países novos serão os líderes do mundo dentro de mais algum tempo: que do Brasil, Argentina, Cuba e outros [...] nascerão filmes fantásticos [...]”⁷⁷. Do fragmento transcrito capta-se o arroubo que a insurgência “terceiro-mundista” provocava em Glauber Rocha; e tal constatação me permite pensar que a criação artística se alimentava abundantemente da insatisfação que os povos dominados manifestavam naquela ocasião. O confronto entre dominadores e dominados carregava o ato inventivo e se tornava iniciativa de arte a ponto do cineasta conformar a dinâmica da resistência e o nascimento de uma filmografia original.

No entanto, é preciso recordar, foi apenas na segunda metade dos anos sessenta que o “terceiro-mundismo” adquiriu consistência teórica no trabalho do artista. No período especificado, Glauber Rocha redigiu uma série de escritos nos quais apresentou um projeto estético consagrado a definir e a estabilizar o cinema revolucionário do “Terceiro Mundo”. Ainda que essa proposta, inicialmente, visasse o delineamento dos caminhos a serem percorridos pela produção latino-americana, é indispensável atentar que o cineasta progressivamente ampliou a abrangência de suas formulações aos três continentes empenhados em concretizar uma real libertação. Em princípio, irei investigar um texto fundamental no conjunto da obra glauberiana. Falo do manifesto “Eztetyka da fome”, a que atribuo importância em virtude das sérias considerações que o documento presta ao esclarecimento e à denúncia dos males advindos do caráter subdesenvolvido que, segundo o artista, obstruía o desenvolvimento cultural da América Latina. O escrito interessa porque o seu autor, apesar de amparado nos preceitos do “Cinema Novo” brasileiro, está longe de restringir o alcance dos seus pronunciamentos aos limites nacionais. Pelo contrário: ele comunica os problemas do subdesenvolvimento artístico como indivíduo comprometido com a circunstância latino-americana. E isso constitui uma evidência histórica bastante oportuna para a compreensão da disposição “terceiro-mundista” que Glauber Rocha imprimiu em sua prática e que possui em “O leão de sete cabeças” um exemplo marcante.

⁷⁷ BENTES, Ivana. *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 157.

“Eztetyka da fome” veio a público em janeiro de 1965. Trata-se de uma exposição oral apresentada em Gênova, Itália, em Mesa Redonda realizada na “V Rassegna del Cinema Latino-Americano”, durante o Congresso “Terzo Mondo e Comunità Mondiale”, organizado pelo Columbianum – instituição criada pelo jesuíta Angelo Arpa com o objetivo de agenciar o intercâmbio cultural da Europa com o “Terceiro Mundo”. O cineasta Geraldo Sarno escreveu que o instituto elegeu o cinema como o meio mais habilitado para efetuar a aproximação entre os dois universos culturais. Daí ocorreram uma série de retrospectivas: em 1961, a do cinema mexicano; em 1962, a do cinema argentino; em 1963, a do cinema brasileiro; em 1964, a do cinema cubano; e, por fim, em 1965, a do “Cinema Novo” brasileiro. O autor também sublinhou o valor inestimável que estas mostras tiveram no sentido de possibilitar um maior reconhecimento internacional do cinema latino-americano e de permitir um contato mais efetivo das cinematografias de vários países da América Latina ⁷⁸.

O tema sugerido pelo secretário geral da mostra Aldo Viganò para a Mesa Redonda sobre o “Cinema Novo” brasileiro foi “Cinema Novo e Cinema Mundial”. Esse foi o título do texto apresentado por Glauber Rocha naquela ocasião. “Eztetyka da fome” é uma versão revista e ampliada com vistas a uma posterior publicação no Brasil. As primeiras linhas do artigo situam os agravos decorrentes da relação de tipo colonial que vincula o mundo subdesenvolvido aos grandes centros de poder mundiais. Ao expressar a condição do caráter dependente da América Latina, isso apesar de sua independência política, o interesse glauberiano é enfatizar que o avanço cultural das potências internacionais e o seu respectivo acolhimento pelos povos periféricos instaura um sério problema: a permanência da condição colonial; dessa vez, sob outras bases – as quais o texto considera “formas sutis” de dominação dada a aparência de manutenção da integridade territorial latino-americana. Leiamos o que o cineasta disse sobre o assunto:

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador [...] as formas sutis daqueles que [...] sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência ⁷⁹.

⁷⁸ SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995. p. 37-39.

⁷⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 64.

Quais seriam as implicações de um fato assim disposto? Claro está, na “Eztetyka da fome”, que o processo secular de condicionamento colonial atuou no sentido de avigorar o estigma da impotência em todas as esferas da sociedade latino-americana. Mais precisamente no âmbito cultural, tal dado firmou um dramático senso de debilidade estética, o qual reprimiu o desenvolvimento de habilidades artísticas originais. O pior é que a fraqueza resultante de uma vivência à sombra do jugo estrangeiro conduziu a soluções estéticas cuja contribuição cultural foi vã ou até mesmo perniciososa. A que categorias expressivas o escrito se refere? Em primeiro lugar, Glauber Rocha fala de “esterilidade”, e, em seguida, de “histeria”. À primeira vista duas direções se impõem para a existência dominada no campo sociocultural – é o que se apreende nas entrelinhas do texto. Na tentativa de suplantar o terrível drama colonial, o artista latino-americano tende a trilhar dois caminhos. Ocorre que as duas vias, “esterilidade” e “histeria”, se destinam a um único fim: a incapacidade de outorgarem à produção cultural um bom nível qualitativo.

É que a “esterilidade” a qual “Eztetyka da fome” faz menção põe em relação de paridade um conjunto de obras marcadas por determinadas características. Aqui, o recurso ao apuro formal funciona como um óbice. Isso porque o exercício estético assentado em bases exclusivamente formais obsta a crítica social. E, ainda que o apelo à forma estivesse integrado na busca da originalidade, o autor profere sentenças condenatórias contra os artistas que pautam as suas atividades em tal procedimento. Já explicitarei no capítulo anterior o quanto o formalismo estético adquiria um caráter infame na percepção glauberiana. Em “Eztetyka da fome”, o ato de recorrer ao primado formal continua sujeito a sofrer injúrias; sendo esse um ato estéril, pois apolítico, faz-se urgente encontrar uma maneira de punir a pouca valia que tal tendência representa – e é como um julgamento deste estado de coisas que Glauber Rocha avalia tais experiências como um “sonho frustrado” de artistas que ainda “não despertaram do ideal estético adolescente”⁸⁰.

E do que trata a segunda modalidade apresentada em “Eztetyka da fome”, a “histeria”? Afirma o autor ser este um tema mais “complexo”. A noção de que o sentimento de cólera despertado pelas injustiças sociais é capaz de agenciar produções artísticas carregadas por discursos politicamente inflamados obriga a pensar nos limites e nos possíveis contatos existentes entre arte e política. Talvez por esse motivo Glauber Rocha tenha considerado o problema da

⁸⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 64.

“histeria” um tanto espinhoso. Explico: do mesmo modo que a redução formal é uma anomalia a qual o artista deve sustar a ação, a concepção de arte como simples plataforma de enunciados politicamente esclarecedores constitui um equívoco. Daí o cineasta falar em “histeria”, uma vez que a redução política da arte impregna o objeto artístico com um excesso de sectarismo que recusa ao espectador qualquer liberdade de reflexão. Na tentativa de disponibilizar ao grande público uma mensagem política clara e convincente, os artistas, muitas vezes, puseram em prática a atitude de neutralizar o exercício estético – em casos como este, a experimentação da linguagem era encarada como fator de afastamento do povo e elemento inibidor da comunicação didática.

Os enganos que Glauber Rocha credits à postura acima anunciada, contudo, não se restringem ao problema da interação entre política e estética. Eles se inscrevem na questão mais ampla da relação de tipo colonial que acomete toda a América Latina. Isto quer dizer: o esforço aplicado na superação da impotência, na recusa da dominação, é comunicado, no campo da cinematografia, em termos de propaganda política que refuta o específico fílmico em nome do alcance da mensagem. No diálogo com o colonizador uma posição assim definida adquire conseqüências ruinosas: o cinema latino-americano vive a lastimar o quadro de misérias que aflige a sociedade, ao passo que ao observador estrangeiro resta cultivar um sentimento de comisseração ante a desdita do homem latino. Por uma vez mais, o espectro colonial, melhor, a superioridade estrangeira projetada sobre a inferioridade latina, é reavivada. Ou, seguindo as palavras do cineasta: “se ele (o colonizador) nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento”⁸¹.

A fome latina, claro está, é um dado que, ao menos no cinema ansiado por Glauber Rocha, jamais poderia ser tratada sob o ponto de vista da pura forma ou como simples motivo de propaganda política. Já declarei que o cinema glauberiano comporta uma atitude contra-hegemônica radicalmente oposta aos valores e normas estéticas hegemonicamente ditados pelos grandes centros difusores de imagens. Se assim é, a fome latina, identificada como o “nervo de sua própria sociedade”, sintoma trágico a congregar um corpo social, é justamente o elemento que distingue dois mundos: o dos dominadores e o dos dominados. É a fome, portanto, o aspecto

⁸¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 64.

capital do projeto cinematográfico contra-hegemônico que a “Eztetyka da fome” agencia como proposta artística internacionalista, latino-americana. Aqui, a dimensão estética não tenciona se sobrepor e nem extingue a crítica política e social; o revés dessa proposição também é verdadeiro. Como assim? A fome latina, a um só tempo, faz mover a acusação contra a injustiça social e é um fator de originalidade estética que, por sua vez, tonifica o ato contra-hegemônico que reclama novas formas de expressão cinematográfica.

Se, de um lado, a direção que o escrito imprime é transnacional; de outro lado, é a experiência glauberiana como indivíduo ligado ao “cinemanovismo” que permite configurar o estilo e a identidade de uma “Eztetyka da fome”. Dessa forma, a percepção filmográfica contra-hegemônica de Glauber Rocha faz parte de uma inteligibilidade, que se arranja decifrável por meio da experiência do cineasta no âmbito “cinemanovista”. Como tal, as suas referências explicativas são, inicialmente, reguladas em exemplos da cinematografia brasileira. Mas que categorias são essas, as quais esclarecem a “Eztetyka da fome”? Como sempre acontece, a escrita glauberiana é afeita à discórdia – o que, para o pesquisador, representa buscar a essência do pensamento do artista naquilo a que ele se opõe. Nesse caso, o lugar onde a fome se converte em elemento estético a atuar na “contra-hegemonia” é na discrepância apontada entre o “Cinema Novo” e o filme “digestivo”⁸².

Primeiro, o filme “digestivo”: no qual a vida é bela, o escuro do cinema é um convite ao entorpecimento e a meta é tão somente o acúmulo de cifras consideráveis. Segundo Glauber Rocha: “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes [...] sem mensagens, de objetivos puramente industriais [...] como se [...] neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme”⁸³. Ao contrário, na “Eztetyka da fome”, da qual o “Cinema Novo” é manifestação patente, o ato de filmar estipula instigar os temas da fome e repudiar os expedientes técnicos e cenográficos capazes de ocultar a fome arraigada no seio da sociedade. É forçoso acrescentar que as considerações tecidas no escrito não se resumem às informações enunciadas. O que foi dito até o presente momento não dá conta da complexidade das idéias movidas em “Eztetyka da fome”. Então, ainda há algo a avaliar.

⁸² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 65.

⁸³ Id. Ibid. loc.cit..

Quando observo a segunda metade do texto, vejo que a referência ao problema da miséria do oprimido, da fome latina, fomenta uma disposição estética que se quer inaugural. É adequado afirmar que tal operação fundamenta a atitude contra-hegemônica na medida em que a rejeição à “hegemonia” supõe a criação de novos valores e de novas formas, sempre dispostos em franca rivalidade com as categorias hegemônicas. É como se Glauber Rocha perseguisse de modo obstinado um alto grau de consistência política-estética capaz de romper definitivamente a possibilidade do cinema ser permeado por formas evasivas, apolíticas. De que maneira levar a efeito tão audacioso projeto senão através da elaboração de um programa preciso? Se assim é aceitável, a “Eztetyka da fome”, bem como os escritos a serem examinados adiante, ergue a aparência que evidencia o quanto a atividade glauberiana se alimentava de uma qualidade contra-hegemônica.

Nesse aspecto, o desespero, a desrazão, o grito, a precariedade de recursos, a tristeza, dentre outros atributos pertinentes à fome, conjugam-se política e esteticamente a fim de conformar uma filmografia original. Mas de onde provém a originalidade tão necessária capaz de garantir a eficácia contra-hegemônica? Ora, não é à toa que a fome latina constitui o ponto fundamental do texto em análise. Foi em meio ao que denominou “cultura da fome”, fenômeno dos povos oprimidos, que Glauber Rocha identificou o componente responsável por mover esteticamente o “Cinema Novo”. Logo, a originalidade diante do cinema mundial, impondo-se, sobretudo, em objeção ao alienante modelo hollywoodiano ou aos cultivadores da virtuosidade formal, é derivada daquela que talvez seja a principal manifestação cultural da fome: a violência, convertida em padrão estético nas reflexões glauberianas.

Dito isso, passo a comentar as conseqüências resultantes dessa assertiva. A manipulação da violência como fator fílmico, matéria artística, em princípio, não é expressão de um comportamento primitivo. A decisão é do cineasta. E a referência, ao que tudo indica, são as teorias científicas que postularam o emprego da violência como fenômeno característico das organizações sociais menos complexas e de nível tecnológico menos desenvolvido do que as sociedades ditas civilizadas – bem ao gosto do evolucionismo social, responsável por alçar tais grupos à condição de representantes de um estado social e mental mais próximo da condição

originária da humanidade. Daí a preocupação de Glauber Rocha em grifar: “o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo”⁸⁴.

Em “Eztetyka da fome”, ao invés, o fenômeno da violência é condição que aponta ao surgimento do novo. Novidade política-estética, dado que a obra glauberiana repousa sobre o encontro equilibrado dessas duas instâncias. Portanto, imagens violentas: galeria de personagens cuja ação é regulada por atos de violência com vistas à subversão dos horrores da dominação que instaura a fome; montagem “antinaturalista”, movimentos de câmera bruscos, fotografia sem requinte – a violência perpassa o específico fílmico para constranger o gosto do público educado pelos padrões de bom gosto fixados hegemonicamente. Além disso, a violência se converte em questão sociopolítica da maior importância na medida em que, conscientemente utilizada, precipita processos revolucionários, excita o furor contra a opressão. É o que revela a seguinte citação:

[...] 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 argelino⁸⁵.

Novamente, retomo as bases teóricas assumidas no início do capítulo para reafirmar o quanto o turbulento contexto da descolonização e emergência da disposição “terceiro-mundista” funcionou como fator de estímulo na criação artística glauberiana. Nesse caso, tendo à vista o trecho dantes transcrito, constato que a guerra de guerrilha praticada em territórios sujeitos à dominação atuou como elemento instigador para a realização da “Eztetyka da fome”. Por outro lado, a análise da “intenção” efetuada ao longo de todo o trabalho merece um ressaltado. Não estou a dizer que “O leão de sete cabeças” é o corolário da “Eztetyka da fome”. No próximo capítulo terei a oportunidade de elucidar esse problema. Por ora, detenho-me a afirmar que as observações presentes no escrito ajudam a compreender muitos aspectos ligados ao filme em questão. O uso

⁸⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 66.

⁸⁵ Id. Ibid. loc. cit..

da violência como fator político-estético tangencia a realização de “O leão de sete cabeças”; e o instrumental metodológico da “intenção” permite estabelecer a relação entre a película e o texto em foco. Isso por duas razões: a primeira já ficou até certo ponto clara, ou seja, falo do contato entre filme e escrito por meio da adoção da violência como elemento político-estético; a segunda razão se apresenta pelo fato de que a “Eztetyka da fome” anuncia uma proposta transnacional da qual “O leão de sete cabeças” é um expoente.

Dou seguimento ao estudo da última parte do texto para esclarecer esse problema. Nos parágrafos finais da “Eztetyka da fome”, Glauber Rocha comunica que o “cinemanovismo” não é uma entidade exclusivamente nacional. A noção de compromisso com um quadro real de miséria e de dominação que é global, o qual cumpre transformar, o leva a constatar que a tendência “cinemanovista” é, antes de tudo, “um fenômeno dos povos colonizados”⁸⁶. Embora a tônica do texto seja a realidade latino-americana, a idéia de que os mais variados cineastas devem colocar seu cinema a serviço das causas importantes de seu tempo; de que devem filmar apenas a “verdade” em oposição à “mentira” e à exploração peculiares ao cinema industrial; ecoa como um convite para a ação contra-hegemônica a ser posta em marcha pela totalidade das filmografias dominadas. Tanto que o artista faz questão de assinalar o rompimento “cinemanovista” com os esquemas típicos das cinematografias hegemônicas: “não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial”⁸⁷. A exortação é clara, a ruptura é definitiva, já que a “contra-hegemonia” deve agir no sentido da difusão cultural que, por sua vez, é refratária aos cânones hegemônicos. “O ‘cinema novo’ é um projeto que se realiza na política da fome”⁸⁸: como parece evidente, o último fragmento consolida a noção de uma proposta política-estética essencialmente baseada na fome, marca terrível da dominação, e reservada ao fim político de combater a “hegemonia” em ampla escala porque se apresenta como um projeto multinacional.

Dois anos após a publicação da “Eztetyka da fome”, Glauber Rocha redigiu uma série de artigos de suma importância aos objetivos desta pesquisa. Em tais textos, o cineasta aprofunda alguns temas presentes na “Eztetyka da fome”, além de abordar questões que irão conformar

⁸⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 67.

⁸⁷ Id. Ibid., loc. cit..

⁸⁸ Id. Ibid., loc. cit..

novas diretrizes político-estéticas, das quais “O leão de sete cabeças” é a prática fílmica. Serão examinados, na ordem que segue, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma eztetyka”, “Revolução cinematográfica” e “Tricontinental”, ambos assinados em 1967. Do conjunto textual em análise sobressai a noção de que, na empreitada fílmica contra-hegemônica, a feitura cinematográfica se coadunava à idéia de uma ação transnacional, na qual o filme, abrindo “fronts” de rebelião estética, deveria se tornar um instrumento revolucionário tão eficiente quanto as formas divulgadas pelos centros hegemônicos produtores de imagens. Ademais, cabe destacar, a seqüência em que os escritos estão dispostos para avaliação não é aleatória. Na realidade, o interesse é quase didático. Melhor: trata-se de um arranjo harmonioso que pretende oferecer uma visão precisa de como a proposta internacionalista presente na obra glauberiana se expandiu da América Latina para a totalidade do “Terceiro Mundo”.

Se assim faculta ser, inicio a investigação pelo texto “Teoria e prática do cinema latino-americano”. Como o próprio título elucida, aqui, as preocupações de Glauber Rocha ainda se restringem aos problemas relativos ao espaço latino-americano. De qualquer maneira, o escrito importa, já que nele estão contidos elementos decisivos que possibilitam definir a proposta transnacional de que “O leão de sete cabeças” é um exemplo. Merece acento o fato de que o autor alarga a pauta dos assuntos a serem postos em discussão. Explico: além das questões de cunho estético, político e social, o cineasta acrescenta as de ordem econômica. É a ameaça dos mais variados tipos de dominação representados pelo gigante estadunidense que dá o tom do texto. O combate contra a economicamente potente indústria cinematográfica norte-americana, associada às formas e conteúdos evasivos que a caracteriza, confere um forte matiz político ao artigo. No capítulo seguinte, quando a análise estiver centrada em “O leão de sete cabeças”, terei a oportunidade de trabalhar o modo como Glauber Rocha traduziu em imagens o problema da soberania imagética dos Estados Unidos. Por enquanto, detenho-me ao texto.

Em princípio, a percepção glauberiana do que seja um cinema latino é marcada pela constatação de que tal significado excede o sentido propriamente cinematográfico. Outra vez, o assombro causado pela condição colonial regula o juízo do artista. Como disse, em “Teoria e prática do cinema latino-americano” o fantasma do poderio norte-americano é a visão terrífica que compete dissipar. É preciso que os males daí derivados sejam claramente compreendidos para promover o avanço da resistência. Para o cineasta, aquela conjuntura específica era propícia.

Nos idos de 1967 o processo de descolonização afro-asiático estava quase concluído e o sucesso da Revolução Cubana era um dado inquestionável. Sobretudo um fato como esse não poderia ficar circunscrito ao espaço cubano. Era preciso dar prosseguimento à obra castrista; fazer avançar por toda a América Latina o sentimento de insurgência contra a exploração norte-americana. E a afirmação de que Glauber Rocha considerava aquela uma época oportuna encontra perfeita sintonia na seguinte citação:

A consciência latina começa a se popularizar. A descoberta de que o Brasil, México, Argentina, Peru, Bolívia etc. fazem parte do mesmo bloco de exploração norte-americana e de que esta exploração é uma das causas mais profundas do subdesenvolvimento se concretiza a cada dia que passa e, o mais importante, se populariza ⁸⁹.

É nessa perspectiva sociopolítica de entendimento do fenômeno da exploração a ser expurgada que o autor faz mover o projeto político-estético transnacional. “Teoria e prática do cinema latino-americano” lida com a questão das fronteiras nacionais no sentido de ultrapassar os limites geográficos desde que a angústia da miséria especifica um sem número de lugares. A tarefa contra-hegemônica, então, não é prerrogativa do cinema que Glauber Rocha deseja praticar. Ela preconiza a participação simultânea de todas as cinematografias dos países sobre os quais o estigma do pauperismo e da subordinação inflige marcas difíceis de apagar. A impregnação das formas fílmicas dominantes, as quais fortificam o caráter amplo da “hegemonia”, e, por conseguinte, contribuem para a reprodução das dependências, não é apanágio de um único país. Esse aspecto me permite tomar a transcrição a seguir como uma convocação endereçada a todos os cineastas cuja existência se inscreve na sufocante órbita da opressão. Eis o que Glauber Rocha escreve:

A noção de América Latina supera a noção de nacionalismos. Existe um problema comum: a miséria. Existe um objetivo comum: a libertação econômica, política e cultural de fazer um cinema latino. Um cinema empenhado, didático, épico, revolucionário. Um cinema sem fronteiras, de língua e problema comuns ⁹⁰.

⁸⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 83.

⁹⁰ Id. *Ibid.*, loc. cit..

Mas o que quer dizer cinema “didático”, “épico”, “revolucionário”? Terei a oportunidade de discorrer sobre tais categorias expressivas adiante. A esta altura, interessa discutir o plano de atuação traçado no texto, cuja resolução, acreditava o cineasta, seria capaz de fertilizar a proposta anunciada na citação anterior. Ou seja: para que tão importante tarefa não ficasse estagnada ao nível da teoria, Glauber Rocha esboçou uma estratégia considerada apropriada à realização prática do projeto em foco. Caminho, então, na direção do autor tentando vê-lo na sua específica capacidade de planejar o que talvez seja uma das propriedades mais evidentes do seu trabalho no período em questão – falo do esforço dispensado para a maturação de uma filmografia transnacional; empenhada na aplicação da “contra-hegemonia” fílmica, da qual o viés internacionalista, leia-se, “terceiro-mundista”, é a marca principal.

Como informei, os problemas referentes à economia conjugam-se aos de ordem política, social e estética. Na “Teoria e prática do cinema latino-americano”, um grande empecilho para a eficácia contra-hegemônica é o controle exercido pelos Estados Unidos sobre os mecanismos de distribuição cinematográfica nacionais ⁹¹. Embora a produção de filmes na maioria dos países seja relativamente livre, a distribuição quase sempre fica a cargo de empresas norte-americanas. Desdobra-se um processo repleto de efeitos danosos, uma vez que os gastos com a produção necessitam do retorno lucrativo obtido na exibição para que outros filmes possam ser realizados. Ocorre que com a distribuição assenhoreada por grupos internacionais, a maior parte do rendimento do capital investido na atividade produtiva fica em mãos estrangeiras. A produção nacional, assim, fica esquelética e incapaz de resistir à penetração massiva dos filmes realizados no exterior. Seria, portanto, o caso de fazer frente às distribuidoras estrangeiras mediante a criação de distribuidoras nacionais que as impusessem uma forte concorrência? Em parte sim – esta é a resposta sugerida no texto.

Isso porque Glauber Rocha aponta para a existência de distribuidoras latino-americanas que, entretanto, fracassaram em seus empreendimentos. Mas não é o exercício do controle sobre a distribuição um aspecto primordial ao sucesso da “contra-hegemonia” cinematográfica? Sim,

⁹¹ Recordo a discussão aventada no capítulo anterior sobre os motivos que levaram ao colapso a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Isto é, apesar da excelência técnica impressa nas produções, a distribuição ficou a cargo das estrangeiras Universal Pictures e Columbia Pictures, dificultando o retorno dos lucros, aspecto essencial para a sobrevivência da produtora paulista.

desde que a forma e o conteúdo dos filmes não estejam regulados pelos valores difundidos pelos centros hegemônicos. Eis aí o grave erro com que o cineasta sentencia a malograda experiência de distribuição cinematográfica praticada por alguns países latino-americanos. Uma vez mais, política e estética se apresentam como categorias indissociáveis ao estudo da produção glauberiana. É que as duas tendências estéticas repelidas pelo artista, quer dizer, a imitação das fórmulas do cinema comercial norte-americano e o culto à forma pura típico do cinema europeu, são modalidades a serem superadas juntamente com a distribuição dominada por forças estrangeiras.

E é sob a forma de um diagnóstico que mescla economia, política e estética que “Teoria e prática do cinema latino-americano” prescreve o valor da atuação latino-americana no campo da distribuição. As referências imediatas são o México, a Argentina e o Brasil. O caso mexicano é sintomático do estado de coisas descrito acima pelo fato de que em tal país houve a criação de uma distribuidora possante, mas que sucumbiu em função do produto levado a público. Glauber Rocha fala do poder de penetração da PELMEX (1945) que, ao longo da década de 1950, fez sentir sua presença em todos os países latino-americanos. E qual a razão do insucesso? Obviamente, a idéia de concorrer com o poderio estadunidense através da adoção dos mesmos expedientes utilizados pelo filme hollywoodiano não poderia lograr bons resultados.

É irrefutável a primazia técnica exibida pelo produto norte-americano, o qual, ademais, conta com a adesão de grandes parcelas do público mundial em vista de sua circulação e penetração fáceis nos mais variados mercados. Conseqüentemente, nas linhas do artigo em exame, só poderia constituir ingenuidade o desejo de rivalizar com o filme estrangeiro, repito, de alta excelência técnica, sob o prisma da imitação – até porque a condição do subdesenvolvimento, a qual o México não está imune, pode ser fator de baixa qualidade artística desde que a decisão é a de alçar o primado técnico à função primeira da arte ⁹². A estas pendências relativas ao uso da tecnologia disponível para os fins cinematográficos vem somar-se o habitual desprezo que tais produções votam à crítica política e social; o que, por si só, já soaria nocivo nas lides glauberianas. Uma mentalidade cinematográfica assim definida, conforme manifesta o exemplo mexicano, é um entrave a ser suplantado, já que a “consciência latina” voltada para a superação das dominações poderia aí agonizar.

⁹² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 84.

Tão trágica quanto a experiência mexicana é a que se apreende da circunstância argentina. Não obstante a diferença entre um caso e outro, Glauber Rocha relata com pesar a dupla contradição responsável por impelir a deterioração do que, no início da década de 1960, considerou um surto de renovação do cinema argentino ⁹³. A inexistência de um mecanismo de distribuição interno e latino-americano transparece como condição primeira do aniquilamento. E como isso se deu? Além da decantada soberania estadunidense nos assuntos referentes à ampla difusão dos seus filmes e ao controle da distribuição, aqui, a Argentina ainda se converte em “vítima” da investida mexicana. Informa o texto que, com vistas a frear a concorrência, a ação da distribuição mexicana em âmbito latino-americano adotou como estratégia comprar e guardar os filmes argentinos, impedindo, assim, a circulação e o retorno de cifras. Do que resultou uma grave crise para o “novo” cinema argentino que então se consolidava. Mas o escrito também fala de um segundo desacerto na produção cinematográfica argentina. Ao passo que no México foi firmada a disposição para reproduzir o modelo hollywoodiano, na Argentina, houve a tendência a copiar a estética européia tão zelosa à observância formal. A recusa em refletir a realidade do país, a condição subdesenvolvida, originou uma filmografia que, do ponto de vista comercial, ficou marcada pela pretensão. Resultado: rejeição dos públicos nacional e internacional, dados o “artificialismo técnico” e a “inautenticidade artística” ⁹⁴.

Como se vê, a apreciação glauberiana dos equívocos cometidos pelos cinemas argentino e mexicano é, ela mesma, a garantia de pôr sob domínio os sucessivos embaraços que historicamente acometeram a cinematografia latino-americana. Para obter o efeito desejado, o projeto contra-hegemônico deve ser capaz não apenas de detectar, mas de exhibir com fragor as

⁹³ Embora o texto focalizado não apresente maiores detalhes sobre tal informação, é possível dizer que Glauber Rocha faz referência, especialmente, à atuação do cineasta argentino Fernando Birri. O qual, ao final da década de 1950, pôs em prática, em escritos e filmes, uma concepção cinematográfica nascida como vontade transformadora da sociedade. Colocar-se ante a realidade para documentar as mazelas do subdesenvolvimento, em grande parte derivadas da dominação estrangeira: eis, de forma sintética, a que o trabalho cinematográfico de Fernando Birri aspirava. Segundo o cineasta argentino: “Lo que yo quería era descubrir el rostro de la Argentina invisible – invisible no porque no se la veía, sino porque no se la quería ver [...] Lo que se está tratando de buscar es una identidad nacional [...] perdida, alienada por toda una forma de penetración cultural, por una hegemonía de tipo imperialista [...]”. O trecho correspondente na tradução é: “O que eu queria era descobrir o rosto da Argentina invisível – invisível não porque não era possível vê-la, mas sim porque não se queria ver [...] O que se está tratando de buscar é uma identidade nacional [...] perdida, alienada por toda uma forma de penetração cultural, por uma hegemonia de tipo imperialista”. (BIRRI, Fernando apud AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995. p. 44).

⁹⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 84.

incoerências praticadas no passado para que se possa negá-las no presente e assegurar o sucesso da empreitada no futuro. Isso significa ser o texto um espaço favorável para a ação política. Digo: local de decisão onde, a um só tempo, é revelado o que deve estar à margem da estratégia contra-hegemônica e o que nela deve estar integrado. Tal acontecimento, que se mostra quase óbvio no escrito, declarando o próprio ditame da composição, realiza a situação do artista, torna assimilável o ideário que norteia suas ações; tudo isso segundo a “euforia terceiro-mundista” que lhe é contemporânea, a qual funciona como possibilidade de arte na medida em que instiga a criação artística.

Sendo dessa maneira, passo a estudar o terceiro caso contemplado em “Teoria e prática do cinema latino-americano”: o Brasil. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz e o “Cinema Novo” são os referenciais que animam as apreciações glauberianas. Nem é preciso explicar com maiores detalhes o quanto a falência da produtora paulista em fins da década de 1950 guarda relação com a má distribuição dos seus filmes, que ficaram a cargo de empresas norte-americanas; e também com a própria noção artística impressa nas produções, à semelhança dos temas e formas hollywoodianos e europeus. Se a grande questão posta para a superação da hegemonia cinematográfica estrangeira reside em opor resistência a estes aspectos, logo, o “cinemanovismo” aparece como categoria exemplar. Segundo Glauber Rocha, a lição “cinemanovista” é extremamente conveniente e deve sofrer a aderência do conjunto das cinematografias atormentadas pelos males da dominação. Por que? A “atitude política” que distingue a ação do “Cinema Novo”, tanto no campo cultural quanto no campo econômico, é a resposta oferecida ⁹⁵.

A compreensão da política que alimenta o juízo glauberiano parece ser a de um domínio no qual é possível traçar uma série de ações com vistas à solução dos problemas que afligem a existência dominada e subdesenvolvida. Como realizador de filmes, Glauber Rocha converte o cinema em espaço de atuação política, área privilegiada para a prática de tais ações. É por isso que política e estética se reúnem em um só todo nessa obra. A subversão da miséria, da dependência que tipifica o mundo do subdesenvolvimento, aparenta ser o fim a que se destina essa produção. Assim fica mais bem explicada a afirmação do cineasta que diz ser o

⁹⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 85.

“cinemanovismo” uma “atitude política”. Quais ações o “Cinema Novo” pôs em andamento, as quais são configuradas no texto em foco como frutos de um ato político?

Lembro, em primeiro lugar, a questão da pressão econômica norte-americana no campo da distribuição cinematográfica. Côncios dessa realidade, e vislumbrando a ameaça da não distribuição dos seus filmes e do impedimento do retorno lucrativo, os produtores ligados ao “cinemanovismo” trataram de constituir uma distribuição própria. Foi essa a mentalidade que orientou a criação da DIFILM, no Rio de Janeiro, em 1965 ⁹⁶. Atuando na produção e na distribuição de filmes, a empresa fez com que seus produtos circulassem em escala nacional e internacional, além de garantir para si os fundos econômicos que permitiram a continuidade das suas atividades. A grande diferença em relação à mexicana PELMEX é justamente o que torna a tarefa contra-hegemônica plena de sentido. Faço menção aos atributos artísticos dos filmes do “Cinema Novo” comercializados pela DIFILM. Tal qual evidenciei no capítulo anterior, Glauber Rocha supunha que somente em esquema independente, digo, amparado na ótica que nutria o cinema autoral, haveria a possibilidade de efetivar a proposta política-estética atuante na “contra-hegemonia” das formas fílmicas dominantes. Por conseguinte, a DIFILM poderia servir como exemplo a ser seguido pela cinematografia latino-americana. Mesmo porque a posição artística assumida pela produtora é a mesma defendida pelo cineasta.

A idéia de gerar um público para o seu produto, graças ao controle da distribuição que poderia garantir uma penetração mais extensiva, soava altamente revolucionária. Ao autor da “Teoria e prática do cinema latino-americano” um dado assim exposto significava o avançar do projeto contra-hegemônico. A difusão eficaz de “filmes novos” era condição necessária para a formação de um “público novo” que, assim, começaria a prescindir “dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro” ⁹⁷. Então, mobilizar a “contra-hegemonia” fílmica é também notar o valor que a produção e a circulação de “filmes novos” detém. A vontade típica de abrir

⁹⁶ Onze sócios integravam a DIFILM em seus primórdios: Marcos Faria, Carlos Diegues, Leon Hirzman, Roberto Farias, Rivanides Faria, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Luís Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha. Foi com o apoio financeiro do extinto Banco Nacional que a empresa pôde contar com os recursos mínimos para o desenvolvimento de suas atividades. In: MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000. p. 171-172.

⁹⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 85.

“fronts de rebelião estética no seio do público”⁹⁸ aponta para um programa que envolve muito esforço, a criação de um mercado próprio e que precisa ser executado em escala transnacional, ou melhor, deve contar com a adesão de indivíduos realmente empenhados em afastar as dominações.

Se a técnica empregada é subdesenvolvida, isso não tem importância. Tal fato não determina que esse cinema terá de ser subdesenvolvido do ponto de vista cultural. Numa sociedade como a latino-americana, virtualmente condenada à eterna dependência e condicionada à inferioridade, a “atitude política” no campo cinematográfico é expressão de uma prática que aspira ultrapassar essa horripilante condição. E é por tal razão que o caminho inevitável ao cinema da América Latina é aquele apresentado peculiarmente pelo “Cinema Novo” – conforme a “atitude política” que lhe identifica. No texto, a experiência “cinemanovista” não é alardeada para ser contemplada pelos países latino-americanos. A mobilização de forças para multiplicá-la é obrigação que se impõe ao surgimento de vários outros “fronts cinematográficos”. Do contrário, o combate contra-hegemônico ficaria sujeito à ameaça da inviabilidade. A conquista do mercado, que competia internacionalizar com os “filmes novos”, asseguraria a propagação e a constituição de um público para tais películas.

A luta é, com certeza, pelo alcance do poder. Arruinar a “hegemonia” dos modelos cinematográficos dominantes supõe a prevalência de outras formas. Contudo, o predomínio de uma concepção fílmica renovada adquire sustentação somente mediante o controle de um mecanismo de produção e de distribuição sólido. Cultura, economia e política entrelaçam-se para garantir o cumprimento do projeto contra-hegemônico. A tais setores é imperioso estar em exercício conjunto e constante, haja vista que “não existe poder cultural sem poder econômico e político”⁹⁹. A conquista desses poderes é algo um tanto complicado, Glauber Rocha é quem comenta. Em vista disso trago à página o que o próprio artista concebeu como condição única para a efetuação de tão árduo trabalho: “No caso do cinema, como no caso maior da História, cultura, economia e política têm de ser simultaneamente revolucionárias”¹⁰⁰.

⁹⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 86.

⁹⁹ Id. *Ibid.*, loc. cit..

¹⁰⁰ Id. *Ibid.*, loc. cit..

Não é difícil avaliar as palavras em destaque após tudo o que foi dito. Na esfera da política, a citação refere àquela atitude da qual o “cinemanovismo” figura como exemplo. Isto é, consciência desperta aos obstáculos postos pelos mecanismos de dominação estrangeira, e consecutivo tracejar de ações que permitam o seu aniquilamento. No âmbito da economia, revolucionar significa a imposição de um novo mercado, capaz de conferir aos “filmes novos” a segurança da sobrevivência; em substituição ao “velho mercado”, controlado por empresas estrangeiras, especialmente as norte-americanas, as quais não só põem em perigo a existência dos “filmes novos”, mas também impedem a formação de um novo público – habituado à “estética do entorpecimento” hollywoodiana, dada a fácil penetração desse tipo de produto em todo o mundo. Por fim, no campo da cultura, a orientação estética será revolucionária desde que discorde das soluções filmográficas hegemônicas. Quais seriam, então, as bases artísticas de uma produção contra-hegemônica? A resposta está dada por Glauber Rocha nas últimas frases de “Teoria e prática do cinema latino-americano”. Cito: “Na tática e estratégia imediata: filmes baratos, explosivos [...], radicais, antinaturalistas e polêmicos. Um ‘Cinema Épico e Didático’”¹⁰¹.

O cinema “Épico” e “Didático” a que a transcrição alude é valioso ao estudo da “intenção” aqui realizado. Isso por dois motivos: o primeiro é vinculado ao fato de que tal categoria expressiva figura como princípio do projeto estético transnacional, pois se apresenta como um recurso artístico encaminhado a todos os indivíduos cuja atividade mira a subversão das formas hegemonicamente fixadas; o outro motivo se liga ao próprio senso estético que conforma o cinema “Épico” e “Didático”, o qual é inteiramente aplicado na feitura de “O leão de sete cabeças”. Também gostaria de esclarecer que o texto a ser apreciado em seguida, “A revolução é uma eztetyka”, discorre justamente acerca dos atributos essenciais e específicos de um cinema “Épico” e “Didático”. E, como frisei antes, a seqüência dos escritos em relação à análise é o que permite perceber o movimento de um empreendimento internacionalista que, de latino-americano, se tornou “terceiro-mundista”.

Em razão deste grupo de fatores passo a avaliar o texto “A revolução é uma eztetyka”. Ao passo que as questões enunciadas no escrito anterior giravam na órbita latino-americana, agora, Glauber Rocha já estende o seu raio de ação a outras realidades. O que sucede é um alargamento na direção atribuída à proposta transnacional, denotando que a referência à indispensável

¹⁰¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 87.

insurgência contra-hegemônica deixa de ser explicitada em termos de América Latina, que passa a estar englobada numa entidade maior: o “mundo subdesenvolvido”. Doravante, o leitor terá ocasião de observar como o ofício glauberiano, ao mesmo tempo em que urde os meios para se sair bem no combate contra a hegemonia cinematográfica estrangeira, assume a feição de uma obra arquitetada como programa político-estético consagrado a repercutir e a ser abraçado em todo o “Terceiro Mundo”.

“A revolução é uma *eztetyka*” é um arquétipo perfeito do que ficou dito; e o faz com habilidade, demonstrando uma sustentabilidade narrativa condizente com a “atitude política” a qual o cineasta arrogou para si e cuja adoção por outros cineastas considerou forçosa. Com efeito, o texto é manifestação de um modo de proceder na “contra-hegemonia” que ultrapassa os limites da nacionalidade ao revelar um plano guiado ao “mundo subdesenvolvido”. Realço a importância de um estudo minucioso desse propósito, que traz no bojo a noção de um cinema “Épico” e “Didático”, porquanto a “intenção” de que “O leão de sete cabeças” é o resultado está totalmente calcada na orientação político-estética a que o escrito induz.

De imediato, a idéia para a qual Glauber Rocha acena é a de que a “arte revolucionária” se coloca como opção única aos artistas do “mundo subdesenvolvido”. Porém, para que todos compartilhem esse tipo de consciência é inevitável a aquisição de uma alta dose de “lucidez revolucionária”. Se o gozo dessa faculdade é algo que não se pode dispensar, como obtê-la? Isso já soa como um propósito bem delimitado; e movê-lo presume uma estratégia bem delineada. É para o cumprimento de tal exigência que o labor glauberiano se dirige ao longo de todo o texto. Nele, o alcance da “lucidez revolucionária” que reconhece o exercício da “cultura revolucionária” como categoria artística exclusiva se faz por meio da apreciação crítica de duas temáticas postas em situação de contigüidade. A primeira: “o subdesenvolvimento e sua cultura primitiva”. A segunda: “o desenvolvimento e a influência colonial de uma cultura sobre o mundo subdesenvolvido”¹⁰².

Mas o que isso tem a dizer? Diz que há de se pôr em prática o dever de criticar os valores culturais do “mundo desenvolvido”; e, seguidamente, convertê-los em instrumentais capazes de gerar um verdadeiro entendimento da realidade subdesenvolvida. Tal possibilidade advém da compreensão de um fenômeno de fácil percepção, que a assinatura glauberiana se põe a dispor:

¹⁰² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 99.

“a cultura colonial ‘informa’ o colonizado sobre sua própria condição”¹⁰³. Acredito não ser preciso gastar muitas linhas para abarcar o sentido dessa informação. Basta justapor a produção cinematográfica hollywoodiana e as cinematografias periféricas: o domínio tecnológico estadunidense aplicado ao cinema, gerando obras de alta excelência técnica, traduz a precariedade, o caráter subdesenvolvido, de outras filmografias. Ocorre que a sombra do já célebre complexo de inferioridade colonial quase sempre trata de obscurecer a evidência desse dado. O que impede a resistência categórica a tal estado porque a imitação das formas hegemônicas é instaurada como forma de superar o tormento da inferiorização. E assim perpetua-se a condição inferior e a observância da dominação estrangeira.

Desde logo, a reivindicação que “A revolução é uma *eztetyka*” solicita é a de que os artistas do “mundo subdesenvolvido” atentem para este fato. Somente através do exame crítico, da análise cuidadosa, o indivíduo chegará ao pleno conhecimento de sua situação subdesenvolvida e dos agravos dela provenientes. A lucidez daí oriunda irá fazer avançar uma postura anticolonial. Ou melhor: impulsionará a rejeição radical da cultura colonial. E deste agitado processo que harmoniza “informação, análise e negação” a “cultura revolucionária” despontará com uma dupla configuração: “a didática/épica” e a “épica/didática”. A despeito da distinção existente entre uma e outra categoria, a “didática” e a “épica” carecem de desempenho concomitante para que o objetivo revolucionário possa ser efetivado. Manifestando-se como um recurso político-estético desenraizado, supranacional, pois destinado aos artistas de todo o “mundo subdesenvolvido”, tal instrumental confere à marcha contra-hegemônica o método que lhe possibilita ser bem sucedida – em razão de que revelará à realidade subdesenvolvida, desgastada pela afeição demasiada da “cultura colonial” e pela prostração intelectual, a capacidade de suplantar a “esterilidade criativa” por intermédio da prática revolucionária.

Evidentemente, o escrito tem caráter político, naquele sentido exposto nas páginas anteriores, isto é, em que a política significa esboçar ações aptas a superar as dominações; por esse motivo o autor cuida de detalhar toda a sua proposta. Assim sendo, cabe agora pôr à vista a real acepção dos termos “didática” e “épica” conforme Glauber Rocha os cunhou. Cito:

¹⁰³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 99.

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

A épica: provocar o estímulo revolucionário.

A didática será científica.

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

¹⁰⁴

Na passagem acima, é patente que o alvo da “didática” é ativar o recado educativo. O que também pode ser lido como despertar a consciência do espectador com mensagens instrutivas do ponto de vista sociopolítico. Ou seja: é preciso transmitir com suficiente clareza uma idéia exata das agruras sociais causadas pela dominação e, no limite, fornecer possíveis soluções para a erradicação de tão terrível situação. Por seu turno, a “épica” se processa de uma forma revolucionária, dado que estipula a inovação estética como um princípio básico. Recomenda, sem tardança, a produção de filmes com outra linguagem, capazes de chocar e violentar o gosto do público. O fim a que se visa é a dissolução completa dos valores alienantes que a “hegemonia” cinematográfica estrangeira e seus sequazes impõem e convertem em padrão estético.

Modificar a educação estética e moral do espectador, modelada, sobretudo, pela imagética norte-americana, é, pois, o nervo da “épica-didática”. E como tal, é infecundo desligar a “épica” da “didática”. Já afirmei que a atuação simultânea de ambas as categorias é o que permite um resultado eficiente para a “contra-hegemonia” fílmica. Isso porque a “didática” apartada da “épica” dá lugar à “informação estéril e degenera em consciência passiva nas massas”¹⁰⁵. Claro, a crítica contra as dominações que compete à “didática” difundir sob a forma de apelo educativo jamais pode ser veiculada com a mesma orientação estética das produções hegemônicas – sob o risco de tornar inofensiva a mensagem instrutiva. Essa, para excitar na sociedade a vontade revolucionária, deve ajustar-se a um impulso estético que ponha em convulsão a percepção artística do espectador; em contraposição às comportadas e evasivas regras estéticas dominantes. Numa perspectiva análoga, a “épica” sem a “didática” resulta improdutiva aos fins de movimentar a “contra-hegemonia” e de instigar a revolução social. É que a função estética

¹⁰⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 99.

¹⁰⁵ Id. *Ibid.* p. 100.

desvinculada dos grandes problemas sociais, ainda que recuse a influência das formas hegemônicas, é incapaz de inspirar qualquer finalidade além do deleite individual.

Fazer coincidir a “didática” e a “épica” é, então, o que requer o texto focalizado. Em outras palavras, a transformação profunda das estruturas que conformam a sociedade é ineficiente caso não se revolucione o campo cultural. Logo, não satisfaz obter a libertação política, econômica e social, uma vez que, enquanto perdurar o “atraso mental”, haverá a permanência do subdesenvolvimento. O que fica consubstanciado em “A revolução é uma eztetyka” é uma proposta que aspira a superação desta aflitiva situação – a qual é suscetível de se realizar desde que a empreitada revolucionária abarque todas as instâncias da vida social. A “didática-épica” ou “épica-didática” é, para Glauber Rocha, um instrumento apropriado ao cumprimento desta tarefa, pois, além de fomentar, junto ao público, a rejeição das condições sociopolíticas existentes, faz da produção artística um dos motores que permite operar a tão sonhada revolução.

Enunciados os fundamentos da “épica-didática”, convém declarar que a partir de então a influência de tal conceito sobre a atividade glauberiana se faz predominante. Quando a análise tornar central a apreciação de “O leão de sete cabeças” veremos o quanto esta referência é útil para a apreensão da “intenção” do filme. Mas se o método da “intenção” autoriza estudar uma obra como um desdobramento das reflexões anteriores do sujeito que a produziu, retorno aos textos de Glauber Rocha para garimpar dados capazes de se relacionar à feitura fílmica. “Revolução cinematográfica” é mais um destes escritos. Que recupera questões antes discutidas, tais quais o projeto internacionalista e a “épica-didática”, não para alterar as suas características originais, mas sim para aprofundá-las, dotando-as de maior consistência.

De início, é bom observar que o “cinema revolucionário”, norteador pelos pressupostos da “épica-didática”, somente é capaz de adquirir concretude desde que produzido em bases independentes. Do texto também sobressai a noção de que inexistem fronteiras à realização deste cinema. Para esclarecer o que está em jogo quando se propõe, segundo orientação do próprio artista, articular esse “cinema revolucionário” com a pulverização dos limites nacionais, partirei de um pequeno trecho que permitirá entender o “modus operandi” de “Revolução cinematográfica”. Façamos a leitura: “Desde que o cinema é um método e uma expressão internacional e desde que este método e esta expressão estão dominados pelo ‘cinema americano’

associado aos grandes produtores nacionais – a luta dos verdadeiros cineastas independentes é internacional”¹⁰⁶.

A transcrição acima evidencia que o escrito procede por um movimento que solicita a mobilização de forças em escala transnacional. Mais do que simples recurso retórico, a fala de Glauber Rocha constitui uma autêntica convocação aos cineastas independentes com vistas a se organizarem em prol de uma luta comum. Se as páginas antecedentes confirmam que para o cineasta a conquista do poder cultural não se efetiva sem a aquisição do poder econômico e político, logo, a meta dos cineastas independentes é fatalmente o alcance do domínio da produção e da distribuição em seus respectivos países. Só neste instante a idéia relativa ao nacional é bem considerada. Explico: no tear do texto há a exigência de que os cineastas independentes de cada país fundem grupos de produção e distribuição nacionais; cuja atuação deve promover a acusação do domínio exercido pelas empresas de distribuição norte-americanas e ainda frustrar as normas estéticas hegemonicamente fixadas por Hollywood.

Aí reside o valor da “épica-didática”, já que a inversão dos valores filmográficos hegemônicos depende de uma orientação estética ousada – hábil em violentar o gosto do público instruído pelos padrões cinematográficos hollywoodianos. Levando em conta que esta “revolução” é obra de toda uma produção internacional, e não apenas de um único filme, fica claro que os grupos organizados nacionalmente devem travar relações em escala mundial de modo a tornar plausíveis a co-produção e a distribuição. Tal projeto contém uma promessa de futuros desdobramentos que creio poder associar à imagem de uma guerrilha transnacional em permanente combate contra o gigante estadunidense. “Revolução cinematográfica” parece consentir esse tipo de leitura, uma vez que o seu autor admite que o “desenvolvimento nacional das produções” pode vir a ser o “desenvolvimento de uma ‘internacional cinematográfica’ capaz de enfrentar em quantidade e qualidade o ‘cinema americano’”¹⁰⁷.

Para que esta tendência não se esgote como virtualidade, cabe aos cineastas independentes firmarem o compromisso de pôr em prática uma atividade cinematográfica realmente nova. Ou seja: sublinhada por um preceito estético essencialmente oposto aos modelos hegemônicos e que

¹⁰⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 101.

¹⁰⁷ Id. Ibid. p. 102.

comporte um objetivo ético regulado pela idéia de integrar o cinema no processo revolucionário de libertação total das dominações. Através desta “ação internacional qualitativa”, e somente por ela, o cinema estará apto a exercer a função de agente revolucionário tão poderoso “quanto o instrumento político de colonização que é o cinema americano”¹⁰⁸. Todo o texto é atravessado pela noção dos perigos representados pelas influências estéticas típicas do mundo ocidental capitalista, as quais tem em Hollywood sua mais eficaz expressão.

Por isso Glauber Rocha abre espaço para a crítica da cinematografia produzida nos países socialistas. O influente papel que o “cinema socialista” poderia desempenhar na luta internacional dos “cinemas revolucionários” do mundo capitalista fica inativo por conta da deteriorada orientação estética impressa nos filmes. O escrito sugere que o mundo socialista, embora tenha posto uma revolução em marcha, foi incapaz de revolucionar a cultura cinematográfica. O que será dito a seguir serve como um ótimo exemplo da importância de dispor a “didática” e a “épica” em ação simultânea. Ao distinguir a presença de perigosos “vícios estéticos” do cinema norte-americano no “cinema socialista”, o autor assevera que “inverter a moral capitalista por uma moral socialista” não é suficiente¹⁰⁹. Tal qual escrevi antes, a “didática” por si mesma é inútil; a “épica” deve estar sempre a ela associada. Equivocada, portanto, é a postura fílmica que conserva a estrutura do cinema hollywoodiano quando, na realidade, é justamente ela que precisa ser transformada radicalmente.

Apesar do autor sempre ter denegrido as tendências estetizantes européias, é evidente a feição de grande vilão a ser combatido que as páginas de “Revolução cinematográfica” atribuem à produção norte-americana. Nesse sentido, o texto importa; ou seja, além de discorrer sobre a proposta internacionalista e a “épica-didática”, o lugar que o escrito reserva ao cinema hollywoodiano permite aproximá-lo da “intenção” de “O leão de sete cabeças”. Como terei ocasião de demonstrar no próximo capítulo, o filme trata de imputar aos fundamentos estéticos e morais sustentados por Hollywood grande parcela de responsabilidade no que toca à reprodução das dominações.

¹⁰⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 102.

¹⁰⁹ Id. *Ibid.*, loc. cit..

Isto posto, parto ao último escrito dentre aqueles selecionados para análise. Em “Tricontinental”, a sugestão de um “cinema revolucionário” transnacional, inicialmente pensado em termos de América Latina, e a seguir fazendo menção ao “mundo subdesenvolvido”, passa a ser prerrogativa do “Terceiro Mundo” em geral. O tão comentado projeto internacionalista é afinal nomeado: “cinema tricontinental”. Mas antes de averiguar os assuntos que o registro literário traz à baila, gostaria de balizar filiações entre o texto e um evento histórico específico. Considero este recurso proveitoso graças à possibilidade de obter uma idéia precisa de como a conjuntura vivenciada pelo cineasta ativou seu senso artístico.

A começar pelo título do escrito e as alusões feitas a Ernesto “Che” Guevara, penso que este “cinema tricontinental” foi inspirado, em grande parte, pelas repercussões da “V Conferência de Solidariedade aos Povos da África, Ásia e América Latina”. Notabilizada como “Conferência Tricontinental”, teve lugar em Havana, Cuba, em janeiro de 1966. Aos objetivos desta pesquisa, não cabe detalhar as resoluções atinentes àquela reunião. O que realmente interessa é a notoriedade alcançada pela mensagem enviada por Che Guevara à “Conferência Tricontinental”. Ao determinar a criação de “dois, três... muitos Vietnãs”, ele inflamou o pensamento dos indivíduos empenhados em contestar as opressões. O intuito de deflagrar a revolta a favor da libertação significava estender a tarefa revolucionária em escala transcontinental. Melhor: a partir da lição vietnamita, os povos africanos, asiáticos e latino-americanos eram convocados a iniciar uma ampla luta de guerrilhas contra as dominações estrangeiras; das quais o imperialismo norte-americano era a face mais poderosa ¹¹⁰.

A referência ao ideário do líder guerrilheiro será mais bem trabalhada no próximo capítulo. Se, por ora, as apresentei de forma sumária foi apenas para atender a uma finalidade teórica. Ou seja: aproximando o texto de Glauber Rocha das noções veiculadas por Che Guevara pretendo reafirmar que as questões colocadas num determinado contexto tendem a ser experimentadas pelos artistas como estímulos à produção artística. O “cinema tricontinental” que o cineasta teorizou e pôs em exercício é uma evidência do que foi dito. De fato, a “euforia terceiro-mundista”, que, no caso de Che Guevara, se traduz como um convite para a formação de

¹¹⁰ GUEVARA, Ernesto Che. Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1, p. 59-76.

frentes guerrilheiras em três continentes, é um fator gerador de arte na medida em que impulsiona a criação glauberiana.

Vejam os modos como a última afirmação se desenvolve ao longo do escrito. Em resumo, “Tricontinental” tenciona, antes de tudo, apresentar um plano de “cinema revolucionário” a ser encampado pelos povos dos três continentes sujeitos à dependência e à dominação dos grandes centros mundiais. Na verdade, o texto tem um caráter de síntese, pois abrevia toda a problemática suscitada em “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma *eztetyka*” e “Revolução cinematográfica”. A novidade em relação aos outros registros, e isto já sublinhei acima, é que Glauber Rocha passa a intitular sua proposta como “cinema tricontinental”, pois endereçada a todo o “Terceiro Mundo”, e a referência a algumas idéias articuladas por Che Guevara. E é justamente o último aspecto que confere ao tantas vezes falado projeto internacionalista um contorno decisivo.

Por essa razão declarei, em acordo com a perspectiva teórica assumida no início do capítulo, que uma época específica coloca determinadas questões passíveis de se tornarem arte porque, ao aguçarem as faculdades intelectivas dos artistas, participam da gestação de obras. Se assim pode ser, passo a investigar os princípios constitutivos do “cinema tricontinental”. Ao invés de oferecer um conjunto de preceitos estéticos a serem abarcados, sobressai do texto a preocupação por identificar a natureza de um comportamento. O qual carrega o ato inventivo em direção à feitura de um “cinema tricontinental”. Uma observação assim colocada inevitavelmente inspira uma dúvida: o que faz haver uma conduta que impele um cineasta “terceiro-mundista” a assumir o compromisso de levar a cabo uma tarefa cinematográfica de cunho revolucionário?

A solução para a questão, Glauber Rocha a fornece em palavras bastante óbvias. Como realça a seguinte passagem: “Tricontinental, qualquer câmera aberta sobre as evidências do Terceiro Mundo, é um ato revolucionário”¹¹¹. É preciso uma dose de cuidado à leitura do trecho. Dispor o aparelho de filmagem para captar os horrores comuns à realidade dominada significa, inicialmente, o desacordo com essa abominável circunstância. A discórdia em relação a este apavorante estado de coisas induz primeiro a reflexão e, logo após, a ação política, que, ao fim, faz brotar o “ato revolucionário”. Lógico está que tal atitude só pode provir de uma escolha absolutamente politizada – a qual tem o seu reverso numa postura apolítica no que refere ao

¹¹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 104.

problema da opressão. E para dissipar possíveis ambigüidades a respeito da afirmação antecedente, relembro que o juízo de política aceito pelo cineasta legitimava a recusa às explorações oriundas da dominação imperial.

Bem, se o “ato revolucionário” decorre do gesto inicial de acionar uma câmera sobre a existência concreta do “Terceiro Mundo”; e se esse “ato” é fruto de uma “escolha política”, compete esclarecer o local donde origina esta opção. Digo, seguindo os passos do autor, que ela nasce no instante exato em que a luz entra em contato com a película. Daí o não raro repúdio votado aos cineastas que eximem o seu ofício de qualquer comprometimento com os fatos sociais – principalmente quando a realidade social, marcada pela possessão estrangeira, insiste em projetar uma vivência cerceada dos meios de condição básicos à existência; como é o caso do “Terceiro Mundo”. O que aqueles homens produzem, em verdade, talvez nem mesmo mereça ser considerado cinema. Claro, sobretudo o indivíduo que habita um universo marginalizado e que elege para si a profissão de cineasta, o olho da câmera logo lhe impõe uma escolha. Qual? Leiamos: “ele escolheu a luz: câmera sobre o Terceiro Mundo aberto, terra ocupada”¹¹².

Em face da complexa realidade “terceiro-mundista”, território assenhoreado por forças alheias, a máquina de filmar praticamente coage o sujeito por detrás dela a assumir uma atitude política. A qual existe como manifestação de uma negativa que é completamente tendenciosa, pois representa uma total recusa ao poderio estrangeiro. Eis aí definido o caráter que faz pulsar o senso artístico à implementação do contra-hegemônico “cinema tricontinental”. É como se a origem desse cinema fosse conexa à formação de uma personalidade que, por seu turno, é motivada pelas circunstâncias históricas peculiares ao “Terceiro Mundo”. A presença ameaçadora do jugo imperial ocasiona o florescimento de uma conduta que Glauber Rocha expõe da seguinte forma: “Nenhum cineasta tricontinental é livre. Não digo livre da prisão, ou da censura [...] Livre, digo, deste se descobrir homem de três continentes”¹¹³.

Ao apresentar desta forma o seu pensamento, o artista faz surgirem algumas questões que merecem atenção. Em princípio, a perspectiva de que “cineasta tricontinental” algum poderia ignorar o autoconhecimento como “homem de três continentes” recupera o tema da ampliação

¹¹² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 104.

¹¹³ Id. Ibid. loc. cit..

das fronteiras geográficas no que concerne à “contra-hegemonia” fílmica. Sendo assim, o “cinema tricontinental”, “terceiro-mundista”, é sempre acionado por um indivíduo munido da consciência de que a dominação estrangeira abrange várias regiões e de que esse dado o integra a uma realidade geográfica supranacional. No entanto, se a tal sujeito é imposto o ato de reconhecer-se como “homem de três continentes”, a esse mesmo conceito ele não pode aprisionar-se. Ao contrário, a liberdade sucederá é do empenho dispensado para superar o que a própria noção de “Terceiro Mundo” encerra. Isto é, grupo de países economicamente atrasados e sujeitos às mais diversas formas de domínio exercidas pelas grandes potências.

Com certeza, a consequência imediata de um ponto de vista assim comunicado é o irrompimento de um senso revolucionário aplicado a todos os setores da existência dominada. No caso cinematográfico, é daí, quer dizer, é dessa insurgência, que nasce o “cinema tricontinental”. Que, obviamente, não reduz o aspecto de rebelião que o inspira a uma mera preocupação em transmitir mensagens vigorosas contra a opressão. Até há utilidade em tal postura, visto que a “didática” entra na composição do projeto estético glauberiano; mas ela é vã quando a forma com que o recado se faz notar não repudia o estilo hegemônico. A aceitação das estruturas formais em vigência paralisa a potência do esforço orientado para a instrução. Se a linguagem empregada não for revolucionada, o informe educativo tende a enfraquecer.

Glauber Rocha, em outros textos analisados, já havia enfatizado este tipo de reflexão. Agora, ele o retoma e reafirma: “Tricontinental – qualquer outro discurso é belo mas inofensivo, é racional mas cansado, é cinematográfico mas inútil, é reflexivo mas impotente [...] é logo passiva ou estéril conspiração” ¹¹⁴. Por assim ser, facilmente se verifica que o “cinema tricontinental” coloca às avessas a concepção de que um filme político “terceiro-mundista” é reconhecível apenas por difundir uma mensagem contra a hegemonia estrangeira. Afinal, o que especifica o “cinema tricontinental”? Vejamos: “Tricontinental – o cinema de autor, o cinema político, o cinema ‘contra’, é um cinema de guerrilha [...] épico-didático” ¹¹⁵. O que é o mesmo que dizer que o filme “tricontinental” põe em simultaneidade a revolução do estilo e a mensagem

¹¹⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 104.

¹¹⁵ Id. *Ibid.*, loc. cit..

educativa; e que Glauber Rocha reivindica a existência de tal cinema enquanto ato contra-hegemônico.

Se o recado didático por si, melhor, enredado nas malhas da linguagem cinematográfica dominante, é algo sem préstimo; é igualmente supérflua a criação de novos estilos apartados dos problemas sociais. Essa última característica, que o escrito refere à quase totalidade do cinema argentino, traz à pauta um provável modo de elucidar o significado da expressão “cinema de guerrilha”. Gérard Chaliand escreveu que um influente “mito terceiro-mundista”, bem próximo do que Ernesto “Che” Guevara pregava, se nutria pela idéia de que a revolução deveria ser deflagrada através da criação de focos guerrilheiros em escala transnacional – tomando o exemplo vietnamita como possibilidade de sucesso¹¹⁶. Tendo em vista a afirmativa, compreendo que o “cinema de guerrilha” a que o texto faz menção foi abundantemente instigado por tal ideário. Ao aceitar que o caráter estetizante que corresponde ao cinema argentino carece de superação, Glauber Rocha confirma a asserção sobredita e presta esclarecimento ao termo “cinema de guerrilha”.

Um cinema decadente, antes do próprio desenvolvimento, na mesma terra e época de Che, é um cinema que não pode ser salvo pela técnica ou pelo manual de estética. Mais do que qualquer outro cinema tricontinental, o cinema argentino, necessita de um Vietnã¹¹⁷.

A evocação a Che Guevara e ao Vietnã certifica que o “cinema de guerrilha” ou “cinema tricontinental” foi animado por um momento de contestação e resistência à supremacia dos Estados Unidos e dos países europeus. Mas é preciso lembrar que a perspectiva teórica adotada, embora não negue o influxo da sociedade sobre a arte, realça a importância de consolidar a relevância artística que tal influência tem. Ou seja, é essencial conciliar o condicionamento social e a inventividade artística sem que uma categoria se sobreponha a outra. Logo, se especificuei o contexto atuante como estímulo formativo à produção glauberiana, cumpre agora assinalar a orientação fornecida à matéria artística. Evidentemente, a chamada que o escrito faz a todos os

¹¹⁶ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 31-36.

¹¹⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 106.

“cineastas tricontinentais”, com vistas a praticarem o “cinema de guerrilha”, oferece uma solução estética comprometida em viabilizar a “contra-hegemonia” filmográfica.

A “épica-didática”, pois, é mais do que um simples instrumental estético ofertado por Glauber Rocha aos “cineastas tricontinentais” – é nela que o artista vislumbra a capacidade da “contra-hegemonia” fílmica prosperar. Repito: para lograr bom êxito, conservando a sua força, a “didática” e a “épica” devem funcionar ao mesmo tempo. Enquanto a primeira diz respeito ao conteúdo, isto é, ao ato de instruir o espectador com mensagens relativas aos mecanismos da opressão; a segunda tem relação com a forma, ou melhor, com o estilo no qual o recado didático será propagado. Já ficou dito que a “épica” se estabelece como maneira de objetar as formas hegemônicas. Associada à “didática”, ela apresenta-se sob a ótica revolucionária porque instaura um sentido libertário. Renunciando a atitude passiva de imitação dos temas e das formas dominantes, a “épica-didática” supõe o desrespeito total às regras cinematográficas fixadas internacionalmente. Por isso ela perfaz um outro estilo de comunicação com o público – que se pretende novo para melhor se impor contra a “hegemonia” cinematográfica estrangeira. Glauber Rocha tem ciência de que este cinema não é de fácil comunicabilidade. E nem poderia ser, haja vista a necessidade de revolucionar o gosto das platéias mundiais, educadas, sobretudo, pela imagética norte-americana. O filme “tricontinental”, então, contrai uma carga de violência, dado que a agressão impiedosa aos critérios de apreciação do público põe em andamento o projeto contra-hegemônico.

Aqui reluz o sentido da política conforme o cineasta a percebia. Sempre afinada à atividade artística, a política é o espaço onde ações contra a dominação são planejadas e praticadas. Como a proposta é transnacional, a atuação política é concepção e aplicação de atos em permanente contradição com o domínio exercido pelas grandes metrópoles e por seus cúmplices em todo o “Terceiro-Mundo”. É o que ressalta o escrito em foco quando o próprio Glauber Rocha assume o conceito de “política como arte de oposição a sistemas de opressão”¹¹⁸. O “cinema tricontinental”, “cinema de guerrilha”, é, portanto, fruto de uma ação política-estética pensada e exercitada como forma de combater seja “o cinema imperialista ocidental”, seja o

¹¹⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 107.

“cinema demagógico socialista”¹¹⁹; o qual, por conservar o estilo norte-americano, põe em xeque a força de qualquer mensagem reservada ao fim de subversão da moral capitalista.

Finalizo o capítulo reafirmando o valor da análise da “intenção” a esta pesquisa. Se, por um lado, esse modelo de explicação propõe a compreensão de um artefato qualquer mediante a reconstrução da “intenção” ou do objetivo nele contido; por outro lado, o respectivo método indica ao pesquisador o quanto é importante não esquecer que sempre há um elemento de processo inscrito num determinado objeto. Isto significa que o resultado final de um trabalho cuja “intenção” cabe investigar é baseado em reflexões anteriores do sujeito que o criou. No caso de “O leão de sete cabeças”, não se trata de dizer que Glauber Rocha primeiro concebeu um projeto pronto e acabado, anos ou meses antes de partir às filmagens, e depois acionou a câmera para executá-lo à risca. No filme, seguindo a perspectiva da “intenção”, se interpenetram problemas que surgiram no ato de filmar e questões que o artista se colocou noutra temporalidade, as quais, por consequência, precedem a obra em apreço.

Por atenção total a este ponto de vista dei lugar, no primeiro e segundo capítulos, ao estudo da produção textual de Glauber Rocha. Ao atribuir a “O leão de sete cabeças” uma dimensão de processo, os escritos glauberianos anteriores ao filme tornaram-se imprescindíveis. Eles esclareceram a maneira como o cineasta usou os recursos que a sociedade pôs à sua disposição para cumprir a sua tarefa. Explico: os textos apreciados elucidaram, por exemplo, as causas da rejeição aos fundamentos cinematográficos hegemônicos. Estes, sendo percebidos como modelos negativos a serem combatidos e superados, impeliram o artista a conceber um projeto contra-hegemônico de caráter transnacional do qual “O leão de sete cabeças” concentra muitos princípios.

Por tal razão, ao indagar os escritos da segunda metade da década de 1960, busquei evidenciar o modo como o cineasta definiu toda uma proposta cinematográfica “terceiro-mundista” a ser operada de forma contra-hegemônica – a qual nomeou “cinema tricontinental”. Que, por sua vez, foi inspirado por um momento em que a insatisfação contra o domínio dos países estrangeiros sobre diferentes populações e territórios estava no auge. Dessa maneira, o contexto histórico não tomou o aspecto de uma completa determinação da arte por parte da sociedade, mas assumiu um caráter formativo ao se oferecer ao artista como estímulo para a

¹¹⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 109.

gestação de obras. Na empreitada glauberiana de fazer avançar um “cinema tricontinental”, a “épica-didática” despontava como conceito chave e instrumental a ser utilizado por todos os “cineastas tricontinentais”. No capítulo ulterior veremos que tais assuntos estão intimamente ligados à feitura de “O leão de sete cabeças” e, por isso mesmo, contribuem para a apreensão da “intenção” que o conforma.

CAPÍTULO III

“EU A VI SAIR DO MAR, TINHA PATAS COMO UM URSO E UMA GOELA DE LEÃO”: O APOCALIPSE DA BESTA-FERA IMPERIAL COMO CELEBRAÇÃO DA LIBERDADE ANTE A OPRESSÃO.

O método da “intenção” empregado na análise de “O leão de sete cabeças” constitui um modelo explicativo calcado no juízo de que um artefato qualquer resulta de uma série de causas. Nesse caso, a fita é o produto das determinações atribuídas por Glauber Rocha na realização de seu trabalho. Há, portanto, um objetivo ou uma “intenção” contida no objeto fílmico cuja reconstrução compete ao pesquisador. A materialidade que a película detém somada a toda espécie de evidências históricas (roteiro, correspondências, textos, entrevistas, dentre outros) é o que permite aos estudiosos a reconstituição da “intenção”. Outro fator crucial consiste em afirmar que há na obra um elemento de processo. Trata-se, então, de examinar o filme como um desenvolvimento das idéias do seu criador. “O leão de sete cabeças” assim compreendido seria fruto de algumas reflexões que ocuparam a atividade do cineasta antes dele ligar a câmera.

Retomo essas questões de ordem metodológica para sublinhar a pertinência dos capítulos antecedentes, uma vez que é chegado o momento de investigar o filme em si. Isto quer dizer: declarar que a obra filmográfica é o desdobramento das idéias anteriores do artista implica a existência de afinidades entre a fita e as questões trabalhadas nos dois primeiros capítulos. Dessa maneira, proponho a seguinte argumentação: a “intenção” múltipla de que “O leão de sete cabeças” é portador tem relação com a determinação de Glauber Rocha em se tornar um cineasta “terceiro-mundista” e em operar um cinema político empenhado na discussão dos problemas atinentes a todo o “Terceiro Mundo”. Os fundamentos de tal projeto, o qual denominou “cinema tricontinental”, foram textualmente traçados, sobretudo, durante a segunda metade da década de 1960. Dentre os princípios reguladores constava a noção de que a feitura cinematográfica seria desempenhada como uma ação transnacional. E o filme, amparado no instrumental da “épica-didática”, atuaria como arma revolucionária destinada a repercutir e a prolongar as lutas antiimperiais postas em marcha naquele contexto histórico. Para ser bem sucedido, o “cinema tricontinental” deveria ser radicalmente oposto aos paradigmas fixados pelos grandes centros cinematográficos, contraindo, de tal modo, um caráter contra-hegemônico. Para atingir os

objetivos enunciados, o cineasta estipulou a liberdade para filmar como condição primordial. Ou melhor: a adoção do filme de “autor” como parâmetro capaz de refutar o cunho estetizante peculiar aos filmes europeus, bem como as normas hollywoodianas que remetiam o cinema à categoria de fenômeno reservado ao simples entretenimento – ambas as tendências responsáveis por ativar uma atitude de inércia do espectador em presença dos problemas sociopolíticos.

Ora, se tais argumentos foram trabalhados no decorrer deste estudo, e se aproximo tais assuntos da “intenção” de “O leão de sete cabeças”, é porque a metodologia adotada solicita que o pesquisador estabeleça o “Encargo” e as “Diretrizes” que governaram o autor de uma obra no cumprimento de sua tarefa. O que pretendo afirmar é o vínculo que há entre as temas tratados nos capítulos anteriores e o “Encargo” e as “Diretrizes” de Glauber Rocha. Já enfatizei que o “Encargo” glauberiano versa sobre o desejo de se tornar um “cineasta tricontinental” e de produzir um filme no qual os problemas tratados são referentes a todo o “Terceiro Mundo”. Das quatro “Diretrizes” anunciadas no início deste estudo, duas delas dão conta do que foi exposto acima. Recordemos as informações que elas contém: a primeira diretriz certifica que a linguagem cinematográfica empregada deve ser contrastante, ao nível da forma e do conteúdo, àquela instituída pelos centros hegemônicos difusores de imagens; a segunda diretriz revela o anseio do artista de pôr em vigência uma imagética essencialmente “terceiro-mundista”, a qual requer o nexos de questões políticas e estéticas capazes de impulsionar a luta da libertação contra a opressão. Não foi justamente em torno destas duas problemáticas que giraram os dois primeiros capítulos? Se, por um lado, admito o entrosamento daquelas páginas à “intenção” de que a obra resulta, por outro lado, resta saber de que maneira os problemas ali discutidos adquirem forma no filme.

Por ora, destaco que “O leão de sete cabeças” é depositário de um conjunto de reflexões que o seu autor formulou ao longo da década de sessenta, especialmente na segunda metade do referido decênio. É, pois, uma obra cuja estrutura se resolve conforme os princípios da “épica-didática”, instrumental que o cineasta julgou ser eficiente na feitura de um “cinema tricontinental”, e do filme de “autor”, o qual, exigindo a liberdade criativa como condição básica, permitiria mover a “contra-hegemonia” cinematográfica antiimperial. Contudo, exponho que a “intenção” de “O leão de sete cabeças” não se refere apenas aos componentes citados. Com certeza, há um elemento de processo no filme que pôde ser checado mediante a recorrência aos

escritos assinados por Glauber Rocha no período em foco. Mas determinadas questões apresentadas pela fita são próprias da época da filmagem. Falo das outras duas “Diretrizes” que definem o trabalho a que o artista se propôs executar. Esse é o momento para lembrá-las: a terceira diretriz recomenda a reprovação do discurso imperial embasado na idéia de colonização como projeto civilizador; a quarta diretriz sugere a materialização de um cinema “terceiro-mundista” empenhado, a um só tempo, em acusar os infortúnios oriundos da ação imperialista e em projetar e celebrar os rumos da libertação.

É claro que o “Encargo” e as “Diretrizes” do cineasta não estão assim fragmentados na obra fílmica. Glauber Rocha organizou e fundiu tudo isso numa forma da qual “O leão de sete cabeças” é a manifestação concreta. Mas antes de referir a análise aos atributos formais e temáticos que identificam a película, é preciso pôr em relevo as condições históricas que impeliram o seu autor a realizar um filme na África. Em 1964 instaurou-se a ditadura militar no Brasil sob o pretexto de preservar o capital e o país contra o socialismo. Roberto Schwarz escreveu que, a despeito da vitória das Forças Armadas, a produção cultural de esquerda não foi totalmente eliminada naquela ocasião. Ao contrário, ela não parou de florescer no período entre 1964 e 1969 – apesar de confinada aos setores diretamente ligados à elaboração do ideário esquerdista. Ocorre que a radicalização do movimento contra a ditadura, inequívoco na atuação dos grupos que deram início à luta armada, levou ao endurecimento do regime em dezembro de 1968.

Se em 1964 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando os estudantes e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento¹²⁰.

A alegação de que várias fontes de informação do governo testemunhavam um crescimento cada vez maior da “guerra revolucionária” e de seus “atos subversivos” justificou o decreto do Ato Institucional nº 5, baixado em 13 de dezembro de 1968. As severas restrições impostas aos

¹²⁰ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 9.

mais distintos setores políticos e culturais ocasionaram um profundo mal-estar. A ação implacável da censura, por exemplo, tornava improvável a difusão de uma arte abalizada por conteúdos de contestação. O cerceamento da liberdade de expressão artística para artistas como Glauber Rocha exprimia a completa impossibilidade de continuar produzindo. A situação que passara a vigorar era o sintoma de que, dentro em pouco, sua atividade seria acometida por uma total paralisia criativa. Com o terror instalado, a idéia de afinar política e estética soaria bastante arriscada naqueles idos. E a continuidade do projeto cinematográfico contra-hegemônico consagrado a transformar a arte e a sociedade estaria permanentemente tolhida. Foi o que o cineasta constatou:

O Cinema Novo brasileiro acabou, como todos os outros movimentos culturais brasileiros, como a música tropicalista, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, que eram os três principais movimentos culturais de esquerda no Brasil. Todos terminaram em 68, com o AI-5 que impediu completamente o prosseguimento da arte revolucionária [...] A repressão não permite absolutamente nada nesse campo ¹²¹.

A angústia em perceber a incapacidade de dar seqüência ao processo de criação de uma “arte revolucionária” era correlata ao já agonizante panorama artístico nacional. Aos olhos de Glauber Rocha, a “hegemonia” das formas culturais estrangeiras adquiria reforço com o famigerado AI-5. A censura aplicada inviabilizava a existência de novas linguagens, cooperando para a sustentação das normas estéticas ditadas pelo exterior. Daí as palavras do artista desejosas em expor: “Foi levantada a censura. Ora, a cultura brasileira estava liquidada [...] não só porque estava censurada [...], mas também porque já estava sufocada [...] pelos modelos multinacionais, sobretudo o modelo anglo-americano, que é o poderoso modelo de dominação sobre o mundo” ¹²². É importante mencionar que desde que o regime ditatorial assumiu o poder, os filmes de Glauber Rocha puderam ser liberados pela censura graças ao prestígio alcançado internacionalmente, especialmente na França. Ao menos foi assim até ser decretado o AI-5. Em entrevista concedida ao jornal francês “Le Monde” em 1971, o cineasta fez alusão às graves

¹²¹ ROCHA, Eryk. (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 78.

¹²² RESENDE, Sidney. (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986. p. 56.

dificuldades de dirigir filmes no Brasil ao final da década de sessenta. Afirmou também que a boa acolhida de suas obras no Festival de Cannes foi o fator que garantiu a sua exibição nos cinemas nacionais. Leiamos um trecho:

Cada vez é mais difícil filmar no Brasil. A única maneira de conseguir que ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ fosse liberado pela censura, foi apresentá-lo no Festival de Cannes. Cannes me salvou três vezes: no caso de ‘Deus e o diabo na terra do sol’, ‘Terra em transe’ e ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’. Mas já sabia que Cannes não poderia sempre me salvar ¹²³.

Na realidade, o aprofundamento da ditadura em 1968 fez nascer em Glauber Rocha a vontade de sair definitivamente do Brasil. As correspondências relativas à época em questão atestam o anseio de proceder ao auto-exílio. Em dezembro de 1968, declarou ao francês Claude-Antoine, seu agente de vendas mundiais e produtor de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”: “Eu me sinto muito mal [...] Por isso vou deixar o país. É impraticável, a crise é muito profunda. Devo ir a Paris. Talvez eu fique na Europa por longo tempo [...] Eles querem impedir o meu direito de filmar durante três anos” ¹²⁴. Mas a idéia de livrar-se das amarras do asfíxiante regime ditatorial brasileiro também era acompanhada de uma série de planos de trabalho a serem executados no exterior. Na carta em destaque, Glauber Rocha faz referência a quatro diferentes projetos: filmar, em qualquer parte da América Latina, uma obra baseada em temas extraídos dos romances de Miguel Angel Asturias; o “Calígula”, de Albert Camus, a ser rodado nas ruínas de Pompéia; uma adaptação da peça “Galileu Galilei”, de Bertolt Brecht; e, por fim, tendo Claude-Antoine como produtor, constava a proposta de realizar um filme “na Ásia, na África, não importa que projeto, pois eu quero trabalhar” ¹²⁵.

Identifico no último fragmento citado um indício da aspiração glauberiana de pôr em prática o “cinema tricontinental” que ele mesmo teorizou um ano antes, conforme evidenciado no segundo capítulo desta pesquisa. Em todo caso, é notável que os rumos trilhados pela política brasileira a partir de 1968 induziram o artista a sair do país para dar prosseguimento à tarefa

¹²³ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996. p. 192-193.

¹²⁴ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 329.

¹²⁵ Id. Ibid. p. 330.

filmográfica contra-hegemônica – desde então revestida de um caráter marcadamente “terceiro-mundista”. Todavia, ainda que o recrudescimento da ditadura no Brasil tenha ligação com o exílio glauberiano e com a opção de trabalhar no exterior, é insuficiente deter a análise nesse ponto. Na verdade, este acontecimento específico deve ser conjugado a um outro dado. Somente assim será possível apreender as razões imediatas da realização de “O leão de sete cabeças”.

A Palma de Ouro de melhor direção conquistada em Cannes (XXII Festival, 1969) pela composição de “O dragão da maldade contra o santo guerreiro” é o fato histórico que, somado às dificuldades impostas pela nova conjuntura política brasileira, oferece uma resposta ao problema levantado. Quero dizer que o prêmio recebido na França consolidou a glória internacional de Glauber Rocha, que, pela primeira vez, recebeu convites para fazer filmes no exterior. Surgiram propostas de produtores franceses, italianos, alemães e espanhóis, as quais constituíam ocasião para o artista levar a efeito o “cinema tricontinental” que tanto almejava e que parecia impossível praticar no Brasil. Com o sucesso obtido, ele até poderia ter estabelecido uma carreira mais sólida. Dirigindo, talvez, um filme de grande orçamento cujo êxito nas bilheterias o teria alçado ao lugar de cineasta conceituado no mercado internacional do cinema. Mas o cineasta recusava a sujeição aos padrões estéticos dominantes. Dobrar-se às imposições de produtores ávidos por lucro conformava uma posição reacionária perante o pendor revolucionário que acreditava ser intrínseco ao cinema. Na percepção glauberiana, o meio mais hábil de fertilizar a filmografia contra-hegemônica e “tricontinental” era a produção em bases independentes. O filme de “autor”, então, transparecia como um modelo apropriado, capaz de manter ilesa a liberdade criativa que permitiria acionar o “cinema de guerrilha”. Foi por tal motivo que, dentre as ofertas para produzir no exterior, duas lhe pareceram admiráveis. É o que revela o trecho transcrito:

Eu quero informar [...] que realizei ‘O dragão da maldade contra o santo guerreiro’ em 1968. Foi lançado no Festival de Cannes de 1969, onde ganhou o prêmio de melhor direção. Por causa do seu sucesso crítico e comercial, foi vendido para quase todos os países do mundo, e eu recebi duas propostas ainda no Festival de Cannes. Propostas excepcionais, diga-se de passagem, que só eram oferecidas para diretores como Pasolini, Godard, Fellini ou Buñuel, ou seja, fazer dois filmes em branco. Quer dizer, dois filmes em que os produtores estão pagando pra ver. Não estavam pedindo roteiro, nem queriam saber do que se tratava. Apenas

jogando nas minhas possibilidades de vir a criar filmes fora do contexto habitual [...] ¹²⁶.

Das duas propostas salientadas por Glauber Rocha, uma delas, a que foi oferecida pelos produtores italianos, resultou em “O leão de sete cabeças”. Que, convém sublinhar, ainda contou com as participações na produção do francês Claude-Antoine e da empresa alemã Rádio-Televisão da Baviera, a qual já havia atuado como co-produtora do filme “O dragão da maldade contra o santo guerreiro”. Tudo realmente dito até agora sobre as causas que levaram “O leão de sete cabeças” a existir, deixa claro o valor que o seu diretor votava à independência criativa. Ou seja: a atitude de Glauber Rocha em face da atividade fílmica era regulada pela noção de que apenas em liberdade ele poderia exercer a “contra-hegemonia” cinematográfica. As citações relativas às “propostas excepcionais” para filmar no exterior e aos entraves postos pelo AI-5, obstruindo o “prosseguimento da arte revolucionária”, compõem a certeza da necessidade do cineasta por autonomia. Nesse sentido, o fato dos produtores italianos avalizarem a liberdade de criação propiciava a prática do “cinema tricontinental”, irrealizável no Brasil. Tomo mais um exemplo da entrevista acima mencionada para ilustrar o que disse:

A proposta dos produtores italianos resultou em ‘O leão de sete cabeças’. [...] Não que os produtores [...] tivessem me proposto os temas. Eu já tinha pretensões de filmar fora do Brasil [...] porque, a partir de 1968, com o ato 5 e a dureza da censura, eu vi que não tinha muito espaço criativo, perderia muito tempo [...] e envelheceria no Brasil esperando as aberturas [...] Então eu disse para mim mesmo: não vou retroceder no meu processo de especulação expressiva e de criação artística. Tenho que fugir daqui para continuar filmando dentro dos espaços possíveis ¹²⁷.

Logo, a idéia de exercer o ofício cinematográfico com liberdade plena, isto é, dentro dos esquemas próprios ao filme de “autor”, viabilizou a execução do “cinema tricontinental” de que “O leão de sete cabeças” é fruto. De acordo com o método utilizado para abarcar a “intenção” de uma obra, não é suficiente determinar o “Encargo” e as “Diretrizes” de Glauber Rocha. É preciso, também, atentar para as causas que o levaram a fazer uma escolha individual entre os recursos

¹²⁶ Entrevista concedida ao jornalista Miguel Pereira. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 jun. 1979.

¹²⁷ Id. *Ibid.*, loc. cit..

que a sociedade lhe ofereceu para desempenhar sua tarefa. Só assim posso compreender o motivo pelo qual a película recebeu a forma que possui. E do que as primeiras páginas deste capítulo evidenciaram, já me é possível extrair uma breve conclusão sobre o assunto.

Ao proporem a Glauber Rocha realizar um trabalho sem imposições de ordem formal ou temática, o cineasta vislumbrou a oportunidade de pôr em marcha o “cinema tricontinental” – o qual o artista já tinha teorizado desde 1967 e que apenas poderia receber o feitiço descrito nos textos caso fosse efetuado sob a ótica do filme de “autor”. Isto porque o cinema autoral, como destaquei no primeiro capítulo, comporta a liberdade para produzir. O que significava, no ponto de vista glauberiano, a chance de recusar alguns dos recursos cinematográficos disponíveis na sociedade. Quer dizer: renunciar as regras estéticas norte-americanas e européias, hegemônicas, para dar lugar ao programa contra-hegemônico. Governado pelo compromisso de agredir os preceitos fílmicos fixados hegemonicamente para fazer surgir uma estética politizada. O filme de “autor”, que, segundo Glauber Rocha, representa um tipo de cinema

que se indispõe com a indústria, brigou [...] com o público, com a censura e com a crítica interessada a servir o bom gosto, a moral, o respeito e a tradição [...] é a ‘mise-en-scène’ que saiu do enquadramento, quebrou o ritmo gramatical, estrangulou a emoção, fugiu do espetáculo: o filme que deixou de ser a narrativa gráfica de dramas pueris e literários para atingir a poderosa expressão em mãos de homens livres dos esquemas industriais ¹²⁸.

Se a sugestão dos produtores italianos soou tão interessante ao artista é porque ele poderia realizar uma obra em bases autorais. Entre as soluções cinematográficas presentes na sociedade, Glauber Rocha, por razões que já foram apresentadas, escolheu o modelo do filme de “autor” e recusou os padrões hegemônicos. Aí reside uma primeira explicação para a forma politicamente radical que “O leão de sete cabeças” exhibe – oposta às tendências estéticas hollywoodianas e européias. Aceita a proposta de rodar um filme no qual os produtores consentiam a autonomia criativa, era preciso acertar os detalhes de produção. Como disse, o cineasta aproveitou a oportunidade concedida para praticar o “cinema tricontinental”, lançando mão de uma temática referente aos problemas típicos do “Terceiro Mundo”. Ora, não foi esse o “Encargo” que o autor

¹²⁸ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983. p. 124.

da fita se dispôs a cumprir? Com vistas a aprofundar o “Encargo” estabelecido para o artista, recorro a uma outra evidência histórica. Em correspondência enviada a Alfredo Guevara em agosto de 1969, um mês antes de iniciar as filmagens, Glauber Rocha discorreu acerca do objetivo geral que propôs alcançar. Qual seja: “Tema do filme: luta anticolonialista, luta antiimperialista. Personagens: latinos e africanos. Mensagem: tricontinental”¹²⁹.

A África, obviamente, mostrava-se um espaço favorável ao exercício do “cinema tricontinental”. Naquele continente, as lutas de libertação nacional ainda não haviam cessado. Ademais, para muitos países africanos, a outorga da independência política não exprimiu a concessão da autodeterminação nos planos econômico ou cultural. Os mecanismos de subordinação mantiveram-se sob outras formas. É o que atesta, por exemplo, o conluio das “velhas” metrópoles com as “novas” burguesias locais. Entretanto, tais contradições não eram prerrogativas apenas da África. Os outros dois continentes agrupados sob a denominação de “Terceiro Mundo”, Ásia e América Latina, também sofriam os efeitos da subordinação. Tais questões estão presentes no filme. Sendo assim, ele bem que poderia ter sido rodado em qualquer um dos três continentes – até mesmo no Brasil. Mas, com a liberdade de criação cerceada em seu país de origem, a opção pela África assume um outro viés. E foi justificada por Glauber Rocha da seguinte maneira: “Escolhi a África porque [...] faz parte de minhas origens. Era mais fácil para mim”¹³⁰.

Se o continente africano era um lugar apropriado para encenar o conflito entre dominadores e dominados, restava eleger um país para começar as filmagens. Para uma obra marcada por intensa carga política, a tarefa envolvia algumas dificuldades. De início, Glauber Rocha buscou o apoio de Alfredo Guevara – o diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC). A vocação politicamente contestadora que pretendia imprimir ao filme possivelmente encontraria a resistência das autoridades de alguns países. Cômico dessa especificidade, o cineasta logo estipulou a necessidade de filmar num território cujo governo fosse regulado por orientações esquerdistas. A princípio, a Tanzânia lhe pareceu uma escolha bastante oportuna. Isso porque Julius Nyerere, o primeiro presidente daquele país, conduzia a nação segundo uma

¹²⁹ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 348.

¹³⁰ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. São Paulo: Papyrus, 1996. p. 193.

política de esquerda pautada em tendências socialistas. Daí a recorrência ao auxílio que Alfredo Guevara poderia prestar. Em agosto de 1969, Glauber Rocha escreveu: “Preciso falar com você sobre meu filme na África: necessito filmar na Tanzânia no mês de outubro. É um filme muito político. Impossível filmar em outro país! Preciso ser introduzido por você ao governo da Tanzânia. E pedir uma permissão para filmar e um pequeno apoio local”¹³¹.

A resposta de Alfredo Guevara ao apoio solicitado foi, até certo ponto, bastante positiva. Leiamos o que ele redigiu: “Todo me hace pensar que debes dirigirte a las autoridades del país que sugieres de modo directo. Nosotros nos acercaremos a algunos amigos y trataremos de ayudarte”¹³². Apesar do préstimo oferecido pelo diretor do ICAIC, as filmagens de “O leão de sete cabeças” sucederam no Congo. As evidências históricas disponíveis obscurecem os fatos que levaram Glauber Rocha a preterir a Tanzânia em favor do Congo. De qualquer modo, a idéia de rodar o filme num país de base esquerdista já fornece uma pista. Se assim é, cabe observar o seguinte: a despeito das rivalidades existentes entre o governo e os militares, o Congo, no contexto da década de 1960, manteve uma orientação política de esquerda, consolidando um regime ligado ao socialismo.

Foi para este país que Glauber Rocha viajou em setembro de 1969 com o objetivo de dirigir “O leão de sete cabeças”. Para atender ao “Encargo” que passou a guiar seus atos, o cineasta alicerçou a feitura da obra fílmica em quatro diretrizes. Antes de investigar o modo como elas estão dispostas, devo me acercar de alguns aportes teóricos para viabilizar a leitura do filme que pretendo empreender. Pergunto: sob quais bases encarar a terceira diretriz do artista, a qual pressupõe um diálogo crítico com as matrizes discursivas imperiais que estipularam a superioridade do Ocidente “civilizado” ante a “barbárie” dos povos “inferiores”?

Como escreveu Norbert Elias, o conceito de “civilização” manifesta a consciência que a sociedade ocidental possui de si própria. Sintetiza tudo o que o Ocidente dos últimos séculos estabeleceu como lhe sendo superior perante sociedades antigas ou contemporâneas. Por conseguinte, ao conjunto dos códigos culturais que gradualmente se tornaram os indicadores de

¹³¹ BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 348.

¹³² O trecho correspondente na tradução é: “Tudo me faz pensar que debes dirigir-te às autoridades do país que sugeres de modo direto. Nos aproximaremos de alguns amigos e trataremos de ajudar-te”. (BENTES, Ivana. (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 349).

um comportamento “civilizado” subsiste a noção de que a “civilização” foi uma construção histórica. Nela, a definição do que era “civilizado” passou a ocorrer a partir da identificação de quem não o era. Embora o termo “civilização” detenha significado variado entre as mais diversas nações ocidentais, o autor constatou que: “[...] com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever [...] aquilo de que se orgulha: o nível de ‘sua’ tecnologia, a natureza de ‘suas’ maneiras, o desenvolvimento de ‘sua’ cultura científica ou visão de mundo, e muito mais”¹³³.

Realmente, no emprego atribuído por franceses e ingleses, o conceito representa o orgulho que possuem pelo prestígio de suas nações para o progresso da humanidade e do Ocidente. Se o termo assim considerado suscita um estado de aprimoramento sociocultural, designando, portanto, as formas mais elevadas da vida de um povo, o seu revés explicita o que se denominou como “barbárie”. Desse modo, ao conceito de “civilização” duas idéias fundiam-se: de um lado, ele constituía uma contraposição a outro estágio da sociedade, a saber, a “barbárie”; de outro lado, presumia que algumas sociedades atingiram uma fase privilegiada em direção à “civilização”. Contudo, isso não era o bastante. Ao final do Setecentos supunha-se que a “civilização” não deveria ficar estagnada nesse ponto. Era indispensável lhe dar prosseguimento. Em tal acepção, a “civilização” não era somente um estado, mas um processo que abarcava um padrão de moral e costumes a que era preciso conferir continuidade. Próximo ao fim do século XVIII, as nações européias determinam que a jornada civilizacional em suas sociedades estava concluída. E assim os anseios de expansionismo europeu encontraram sua legitimação moral. É o que Norbert Elias certifica:

Em 1798, partindo para o Egito, Napoleão grita para suas tropas: ‘Soldados, estais iniciando uma conquista de conseqüências incalculáveis para a civilização’. Ao contrário da situação vigente ao ser formado o conceito, a partir de então as nações consideram o processo de civilização como terminado em suas sociedades; elas são transmissoras a outrem de uma civilização existente ou acabada, as porta-estandartes da civilização em marcha [...] E a consciência de sua própria superioridade, dessa ‘civilização’, passa a servir pelo menos às nações que se tornaram conquistadoras de colônias e, por conseguinte, um tipo de classe superior

¹³³ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1, p. 23.

para grandes segmentos do mundo não-europeu, como justificativa de seu domínio [...] ¹³⁴.

Elucidar as questões colocadas pela terceira diretriz de Glauber Rocha significa levar em conta os fatores dantes mencionados. Tal fato se dá porque a “intenção” da qual “O leão de sete cabeças” é detentor expressa a vontade de pôr em xeque a força que os preceitos civilizadores contraíram no contexto dos séculos XIX e XX. Decerto, padrões de conduta refinados, o senso de racionalidade, o controle da violência e uma infinidade de aspectos representativos da noção de comportamento aceitável segundo as normas do Ocidente “civilizado” colidem na obra fílmica com a atitude empregada pelos colonizadores no trato com os povos submetidos ao coturno colonial.

Se o cineasta esforça-se por levantar dúvidas sobre os princípios apoiados pela retórica civilizadora, devo afirmar que a ação contra-hegemônica intrínseca ao filme não se limita a combater as formas cinematográficas dominantes. Quero dizer que a tarefa contra-hegemônica proposta pelo artista é também um ato discursivo contra o discurso instituído da “civilização”. A produção discursiva, assim compreendida, é uma das práticas pelas quais uma dada “hegemonia” é exercida. Em “Orientalismo”, Edward Said assinalou que a “hegemonia”, no sentido gramsciano, concedeu “durabilidade” e “força” à “idéia da identidade europeia como sendo superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus” ¹³⁵. Marilena Chauí, por sua vez, ressaltou que o “discurso competente” exige algo “profundo” e “sinistro”, isto é, “a interiorização de suas regras” ¹³⁶. Ora, o conceito de “hegemonia” criado por Antonio Gramsci não defende que a interiorização de um conjunto de valores e regras próprios ao grupo dominante é o que garante a sua conservação no poder?

Dado que a elaboração de discursos e a noção de “hegemonia” não são categorias conflitantes, gostaria de grifar a conexão existente entre “O leão de sete cabeças” e a produção

¹³⁴ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1, p. 62.

¹³⁵ SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 18-19.

¹³⁶ CHAUI, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Editora Moderna, 1982. p. 13.

discursiva imperial. Já é bem conhecido o fato de que o discurso difundido pelos “civilizadores” não questionava a temível opinião de que africanos, orientais e outros povos eram grupos “inferiores” e “atrasados”. Os nativos e seus territórios eram considerados elementos carentes da “missão civilizadora”. Tais idéias foram abundantemente elaboradas e contaram com o assentimento de artistas, cientistas, políticos, ajudando a impelir a conquista de vastas regiões ao longo do século XIX.

Edward Said escreveu que uma das realizações do imperialismo foi aproximar o mundo. Muito embora nessa dinâmica o contato entre “civilizados” e “bárbaros” tenha resvalado em injustiças, o autor declara a importância de avaliar a experiência histórica imperial como algo partilhado em comum por ocidentais, africanos, latino-americanos, asiáticos, apesar de todas as injúrias e hostilidades. É proveitoso este enfoque que dedica lugar privilegiado à cultura na prática imperial. Teoria racial, romances, especulação geográfica, deixam entrever que a atuação imperial não se reduzia ao simples ato de aquisição ou acumulação. Na realidade, a atividade imperial era alimentada por poderosas formações ideológicas, “[...] que incluem a noção de que certos territórios e povos precisam e imploram pela dominação, bem como formas de conhecimento filiadas à dominação: o vocabulário da cultura imperial oitocentista clássica está repleto de palavras e conceitos como ‘raças servis’ ou ‘inferiores’, ‘povos subordinados’ [...]”¹³⁷.

O certo é que o empreendimento discursivo imperial atingiu os dominadores e os dominados. E dessa história compartilhada por ambos, cada qual ofereceu uma série de interpretações com sentidos históricos, emoções e perspectivas próprias. Segundo Edward Said, não apenas a produção ocidental européia, mas também as obras de resistência e oposição ao imperialismo estão ligadas à estrutura discursiva imperial. Portanto, o estudo de objetos históricos que remontam ao contato entre cultura e imperialismo não deve prescindir, seja do exame das formações discursivas que nutriram a prática imperial, seja do ressentimento e do rancor que tais representações provocaram nos povos oprimidos. Do que se conclui a existência de uma espécie de grupamento de idéias afins que, ao se comunicarem reciprocamente, conferem coerência à produção cultural atravessada pelo discurso imperial. O que me permite referir a terceira diretriz de Glauber Rocha ao discurso imperial e, ao mesmo tempo, avizinhá-la das reflexões de outros autores vinculados à delação daquela estrutura discursiva.

¹³⁷ SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 38.

A proposta é fixar as afinidades entre o filme e um tipo de pensamento contestador das sujeições conexas ao discurso imperial. Especificamente, irei aproximar “O leão de sete cabeças” de algumas das idéias legadas por Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Frantz Fanon. Já que a película estabelece comunicação com os julgamentos desses autores e com o discurso imperial clássico, admito a necessidade de recorrer a um instrumental cuja eficácia garanta a análise de uma obra marcada pelo diálogo entre dois níveis discursivos. Em linhas gerais, a profunda tensão dialógica que envolve “O leão de sete cabeças” se traduz da seguinte maneira: por um lado, o discurso imperial é “citado” através de personagens – os agentes imperiais – dos quais emana todo o mal; por outro lado, graças ao esforço glauberiano em inabilitar a voz do interlocutor imperial, emerge um outro tipo de discurso: que se apresenta como vigoroso, vitorioso e nada amoral. Ou seja: o discurso do oprimido, manifestado em tom acusador e judicativo, ecoando as vozes de lideranças engajadas do “Terceiro Mundo” – Aimé Césaire, Amílcar Cabral, Ernesto “Che” Guevara e Frantz Fanon.

Para um filme atravessado por enunciados contrastantes, as considerações de Mikhail Bakhtin acerca das formas de citação do “discurso de outrem” assumem relevo especial. É lógico que, no caso deste trabalho, não se trata de pensar nos meios de citação realizados, por exemplo, num trabalho científico ou numa narrativa literária. Mas sim em assimilar algumas resoluções do teórico russo para entender o modo como Glauber Rocha “citou”, dialogou, com os discursos pertencentes a outrem. A respeito do “discurso citado”, Bakhtin fornece a elucidativa informação: “O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação”¹³⁸. Ocorre que o discurso de outrem, ao entrar na composição de um outro discurso sob a forma de “discurso citado”, é passível de sofrer comentários do indivíduo que o cita. Isto porque: “aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores”¹³⁹.

O que daí se conclui é que entre os dois níveis de discurso, ou, nos termos utilizados pelo próprio Bakhtin, entre o “discurso citado” e o “contexto narrativo”, jaz a produção de uma intervenção dialógica, na qual o “discurso de outrem” contrai uma duplicidade: a que lhe é

¹³⁸ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 144.

¹³⁹ Id. Ibid. p. 147.

particular e a daquele que o cita. Se assim é, o ato de citar não pode ser concebido sob o ângulo da veracidade em relação ao enunciado primeiro. Mesmo porque a preocupação do autor é refletir em termos da ação recíproca que ocorre entre os dois níveis de enunciados. Logo, um grave erro aos que se inclinam sobre os modos de transmissão do “discurso de outrem” será apartá-lo do “contexto narrativo”: “o objeto verdadeiro da pesquisa deve ser [...] a interação [...] dessas duas dimensões, o discurso a transmitir e aquele que serve para transmiti-lo. [...] eles só têm uma existência real, só se formam e vivem através dessa inter-relação, e não de maneira isolada”¹⁴⁰.

Segundo Bakhtin, a dinâmica dessa inter-relação desenvolve-se a partir de duas orientações que ele distingue como “estilo linear” e “estilo pictórico”. No quadro da primeira orientação, o “discurso de outrem” é irredutível a modificações, ou seja, ele apresenta-se compactado e é inacessível. No âmbito da segunda orientação, de extrema relevância aos modos de “citação” presentes em “O leão de sete cabeças”, o “estilo pictórico”, ao contrário do “estilo linear”, intervém na palavra de outrem. As fronteiras do “discurso citado” são dissipadas e ele fica sujeito à réplica. O “contexto narrativo” pode assim “colori-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com o seu encantamento ou o seu desprezo”¹⁴¹. Um outro aspecto estimável anunciado pelo autor refere-se ao problema da posição ocupada pelo discurso a ser citado na escala de valores da sociedade num dado momento histórico. No caso glauberiano, antecipo que a conjuntura da “descolonização” favorecia a “citação” do discurso imperial seguida da réplica hostil. Com efeito, o “estilo pictórico” adquire maiores possibilidades quanto menos proeminente for o discurso a ser citado numa determinada época. Daí o ressaltado:

[...] é importante levar sempre em conta a posição que um discurso a ser citado ocupa na hierarquia social de valores. Quanto mais forte for o sentimento de eminência hierárquica na enunciação de outrem, mais claramente definidas serão as suas fronteiras, e menos acessível será ela à penetração por tendências exteriores de réplica e comentário¹⁴².

¹⁴⁰ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004. p. 148.

¹⁴¹ Id. Ibid. p. 150.

¹⁴² Id. Ibid. p. 153.

Se na obra fílmica o discurso imperial é “citado” para ser, ininterruptamente, repreendido e vexado, não há dúvidas que em “O leão de sete cabeças” o cineasta se valeu de procedimentos que visavam conjurar a “hegemonia” do discurso imperial. Ao fim e ao cabo, essa estrutura discursiva, no denunciador filme africano, é marcada com um anátema singular: efeito da crítica áspera que o artista ditou à exploração imperial em seus julgamentos não sujeitos a reservas. No retrato sem complacência com que fixou a face da dominação, o compromisso glauberiano reside em desvelar a impostura que pressupunha sustentar o edifício discursivo imperial. Portanto, no “contexto narrativo” da fita, o discurso imperial é “colorido” com o “ódio”, a “ironia” e o “desprezo” de Glauber Rocha. Ao passo que o discurso antiimperial propagado pelos “terceiro-mundistas” a que fiz alusão é “colorido” com o “encantamento” do artista.

Seguindo os passos de Mikhail Bakhtin, relembro que a réplica indócil a qual o autor de “O leão de sete cabeças” proferiu contra o discurso imperial foi possível num período em que as lutas de “descolonização” estavam em marcha. A “eminência hierárquica” que o discurso imperial gozara até bem pouco tempo antes era contrariada pela nova conjuntura. Os terrores da opressão, não ditos pelo discurso imperial, camuflados sob a falsa aparência de “missão civilizadora”, eram agora pronunciados em altos brados. Foi exatamente o que o filósofo francês Jean-Paul Sartre observou no momento em que a África lutava para recuperar sua liberdade. Leiamos o que ele escreveu no prefácio do livro “Antologia da nova poesia negra e malgaxe”, do político e escritor senegalês Léopold Sedar Senghor:

O que esperáveis que acontecesse, quando tirastes a mordaça que tapava estas bocas negras? Que vos entoariam louvores? Estas cabeças que nossos pais haviam dobrado pela força até o chão, pensáveis, quando se reerguessem, que leríeis a adoração em seus olhos? Ei-los em pé, homens que nos olham e faço votos para que sintais como eu a comoção de ser visto. Pois o branco desfrutou durante três mil anos o privilégio de ver sem que o vissem [...] Hoje, esses homens pretos nos miram [...] ¹⁴³.

As circunstâncias históricas em vigência impeliam a contestação da “hegemonia” que a noção de Ocidente “civilizado” desfrutara. Não apenas o governo imperial desmoronava, mas os ocidentais eram coagidos a assumirem o papel de representantes de uma cultura tachada como

¹⁴³ SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 105.

criminosa. Abordagens diversas do fenômeno da opressão germinavam: resultado de mágoas latentes contra os séculos de exploração. “O leão de sete cabeças” foi a resposta de Glauber Rocha a este estado de coisas. Já disse que a análise de artefatos que remetem ao nexo existente entre cultura e imperialismo deve contemplar o estudo das formações discursivas que proveram a prática imperial. Assim sendo, pergunto: o que há de tão hediondo no discurso imperial? O que explica as “citações” rancorosas que dele fazem as produções unidas pela reação ao domínio ocidental que culminou no movimento de “descolonização” em todo o “Terceiro Mundo”?

Tais interrogações solicitam um breve apanhado das figuras retóricas encontradas no discurso imperial. Ou seja: uma apreciação sucinta da visão que os “civilizados” projetavam sobre os povos “bárbaros”, “primitivos” ou “inferiores” objetiva ampliar a compreensão das sentenças que “O leão de sete cabeças” emite contra a “hegemonia” das idéias imperiais. Tzvetan Todorov¹⁴⁴ aponta para o “racionalismo” como uma doutrina nascida na Europa ocidental, cujo período áureo vai de meados do século XVIII a meados do século XX. A força e a longevidade do “racionalismo”, enquanto um movimento de idéias capaz de servir aos interesses expansionistas europeus, decorrem do caráter “científico” que lhe foi atribuído.

Todorov resume a doutrina racista em cinco proposições básicas: 1º - “a existência das raças”, que consiste em declarar a realidade das raças e a diferença entre elas; 2º - “a continuidade entre físico e moral”, isto é, o racista afirma que as diferenças físicas entre as raças determinam as diferenças culturais; 3º - “a ação do grupo sobre o indivíduo”, em que a conduta de um sujeito deriva do grupo racial-cultural do qual faz parte; 4º - “hierarquia universal dos valores”, que estabelece um padrão de avaliação único para todos os homens, calcado em apreciações de cunho estético, intelectual e moral – raças “belas” e “feias”, raças “inteligentes” e “burras”, raças “nobres” e “bestiais”; 5º - “política baseada no saber”, ou melhor, um julgamento moral e um ideal político são extraídos dos “fatos” que o racista colheu – a sujeição das raças “inferiores” é legitimada pela acumulação dos saberes relativos à raça.

Deste conjunto de argumentos, uma certeza sobressai: os conceitos de “civilização” e “barbárie” contraem o reforço “científico” da doutrina racista. As raças “civilizadas”, por serem “superiores”, estão aptas a exercer seu domínio sobre as raças “bárbaras”, que, por serem “inferiores”, podem e devem ser escravizadas. Na realidade, com o desenvolvimento das ciências

¹⁴⁴ TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v. 1, p. 107-112.

naturais nos séculos XVIII e XIX, o princípio biológico estabilizou-se como critério de objetividade que permitia classificar indivíduos, justificando hierarquias e exclusões. Respaldados pelo juízo de que os seus estudos eram isentos de carga valorativa, pois amparados em evidências “científicas”, muitos “pesquisadores” passaram a resguardar a idéia de “superioridade” ocidental não mais pelo viés religioso – mas sim pela utilização de categorias racionais e laicas. A atualização da concepção do prestígio do homem branco sobre o gênero humano era preservada no discurso sobre outrem. Ao projeto de implantação dos “elevados” valores da “civilização” no planeta, incorporavam-se teorias racialistas e de evolução histórica das culturas. A renovação da perspectiva que indicava um “nós” diferente de “outros”, tendo a força científica como instrumento de inquirição, legalizava a ambição ocidental de ampliar ainda mais o seu poder sobre os povos do mundo ¹⁴⁵.

O homem branco ocidental era o padrão de medida evocado pelos “cientistas” para sancionar a “inferioridade” de qualquer outro grupo humano. No rol de justificativas, cérebros mais pobres, genes de péssima qualidade, cor da pele e uma infinidade de características fomentavam o fardo das hierarquizações raciais. Nos primórdios do “racialismo”, o “degeneracionismo” era o principal argumento. Nessa vertente, os “monogenistas” sustentavam a unidade humana através da criação única de Adão e Eva. Todavia, a “degeneração” resultante da expulsão do “Paraíso” atingiu níveis distintos: menor entre os brancos, maior entre os negros. Já os “poligenistas” rejeitavam os termos bíblicos, sublinhando que as raças humanas eram espécies biologicamente diferenciadas ¹⁴⁶.

O naturalista suíço Louis Agassiz, após o renome alcançado na Europa, emigrou para os Estados Unidos, tornando-se um dos expoentes da “poligenia”. Taxinomista convicto, defensor das diferenças congênicas, o “cientista” afirmava que a todos os negros competia ocupar o último escalão das hierarquias instituídas. No plano das habilidades inatas, ele apoiava a idéia de que os brancos eram propensos ao exercício intelectual, ao passo que os negros deviam ser adestrados para o trabalho manual. Incapazes por natureza, os negros, na visão “científica” de Agassiz, eram “subservientes [...] inconsistentes em seus propósitos [...] num grau que não é observado em

¹⁴⁵ NETO, Edgar Ferreira. História e etnia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 313-329.

¹⁴⁶ GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 26-27.

nenhuma outra raça, eles só podem ser comparados a crianças, pois, se bem que sua estatura seja de adulto, conservam uma mentalidade infantil”¹⁴⁷. É possível verificar agora que a teoria racialista se encontra contida no pensamento de Agassiz: a existência das raças é uma certeza manifesta; os aspectos físico e moral estão em relação de paridade; a determinação do indivíduo pelo grupo fica subentendida; ele proclama um sistema único de valores; e, finalmente, tira de sua doutrina conseqüências práticas e políticas – já que os negros são seres “subservientes”, é normal que sejam submetidos e reduzidos à escravidão.

A partir de meados do século XIX, o “evolucionismo” chegou ao apogeu no campo das ciências humanas. Aliada a essa corrente científica, a quantificação movia a crença de que medições rigorosas garantiriam graus de precisão incontestáveis, fecundando a transição da especulação pessoal para a ciência objetiva. As célebres pesquisas realizadas sob a égide da “Sociedade Antropológica de Paris”, fundada em 1859, não davam margem para dúvidas: a craniometria arrogou a si o poder de aquilatar os valores dos grupos humanos. Paul Broca, mestre da medição, enfatizava que o tamanho do cérebro das raças “superiores” era maior que o das raças “inferiores”. Incisivo, o “cientista” francês assegurava: “um grupo de pele negra, cabelo crespo e rosto prognático jamais foi capaz de ascender à civilização”¹⁴⁸. A antropometria, cabe destacar, não funcionava somente como proposta empírica, mas dirigia seus esforços para a definição das qualidades que ilustrassem a hierarquia humana objetiva. O comparativismo regulava todos os estudos “científicos”. A superioridade do Ocidente “civilizado” era “cientificamente” confirmada, e, portanto, inquestionável.

Dedicados a reconstruir os caminhos trilhados pela evolução humana, os naturalistas do final do Oitocentos adotaram a “recapitulação” como o critério capaz de elucidar as diferenças de graduação dos grupamentos humanos. Os homens adultos dos grupos “inferiores” se assemelhavam aos meninos dos grupos “superiores”, uma vez que a criança era compreendida como um ancestral primitivo adulto. Negros adultos, por serem semelhantes aos meninos brancos, situavam-se num estágio primitivo da evolução humana. O esquadrinamento do corpo, associado aos tratados de anatomia comparada, estipulava sentenças assustadoras: a conservação

¹⁴⁷ AGASSIZ, Louis apud GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 36.

¹⁴⁸ BROCA, Paul apud GOULD, Stephen Jay. *Ibid.* p. 76.

de traços infantis ou simiescos localizava a raça negra na escala mais baixa das listas de classificação humana. Ao projeto de expansão imperial, o princípio da “recapitulação” foi bastante promissor. Por lidarem com seres que na ótica evolucionista apresentavam estágio idêntico ao que a criança representava na evolução humana, os territórios sujeitos ao tacão imperial não poderiam se desenvolver por conta dos próprios nativos – eis o raciocínio empregado por Benjamin Kidd para legitimar a expansão imperial inglesa na África tropical ¹⁴⁹.

No limiar do século XX, um novo campo do conhecimento fortalecia as teses de superioridade e inferioridade humanas: a psicologia social. Gustave Le Bon, um “ás” da jovem disciplina, constatou que a constituição mental dos povos era tão fixa quanto as suas características físicas. Na formação da “alma das raças”, o “pesquisador” francês averiguou que as qualidades morais e intelectuais eram imutáveis e transmitidas hereditariamente. Em sua proposta, o levantamento completo das propriedades psicológicas que constituem um povo tem por finalidade a disposição das raças segundo correlações evolutivas. Por entender as configurações psicológicas dos povos como algo estável, sujeitas a sofrerem mudanças estruturais apenas na longa duração, Le Bon classificou as raças humanas em quatro tipos: primitivas, inferiores, médias e superiores.

Primitivas são as raças em que se não encontram vestígios de cultura [...] a seguir [...] encontram-se as inferiores, representadas principalmente pelos negros. Estas são capazes de rudimentos de civilização, mas nunca lhes tem sido possível ir além das formas de civilização perfeitamente bárbaras [...] nas raças médias classificaremos os chineses, os mongóis e os povos semíticos [...] nas raças superiores [...] os povos indo-europeus [...] têm sido os únicos capazes de grandes invenções nas artes, nas ciências e nas indústrias [...] a eles se deve o nível elevado que a civilização hoje tem; o vapor e a eletricidade saíram de suas mãos ¹⁵⁰.

Entre as quatro divisões, Le Bon atesta a impossibilidade de qualquer forma de alternância – a distância abissal que as separa é uma evidência para o autor. Para as raças “inferiores”, ele arrola um sem número de predicados que as distinguem das raças “superiores”: incapacidade de

¹⁴⁹ GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 116.

¹⁵⁰ LE BON, Gustave. *Leis psicológicas da evolução dos povos*. Lisboa: Publicações Quipo, 2003. p. 30.

raciocínio, resultando em grande credulidade e ausência de “espírito” crítico; baixo grau de atenção; extrema mobilidade de caráter; inaptidão para conter os impulsos instintivos; “espírito” de imitação, e muito mais. Num sistema de categorização tão rígido como este, que obsta qualquer probabilidade de transição, as sentenças congeladas que Gustave Le Bon decreta informam que as formações discursivas que sustentaram a prática imperial não apenas classificavam a partir de supostas bases empíricas. Elas vedaram aos povos dominados o direito da auto-representação.

Devo, então, concordar com Edward Said, o qual sugere que o “poder de narrar” e de impedir “que se formem e surjam outras narrativas” é essencial para o estudo das conexões entre cultura e imperialismo ¹⁵¹. Mais importante aos fins desta pesquisa é observar com atenção que foi justamente o poder de representação ocidental sobre os povos submissos que as revisões antiimperiais reivindicaram. Nesse caso, a reconquista do direito do oprimido de representar a si mesmo, era acompanhada de duras críticas aos argumentos depreciativos que povoavam o discurso imperial. Se aceito as palavras de Mikhail Bakhtin, isto é, que as formações discursivas ficam mais propensas a toda forma de réplica quanto menor for a proeminência que elas possuam na hierarquia de valores de uma dada época, logo, preciso reconhecer que a “hegemonia” do discurso civilizador sofreu o abalo das lutas de “descolonização” e da emergência da “euforia terceiro-mundista”.

A composição de “O leão de sete cabeças” consente uma leitura deste tipo. Num momento em que os povos colonizados lutavam para afirmar sua liberdade e construir uma história própria, repudiando a indesejada posição de inferioridade imposta pelo discurso imperial, Glauber Rocha criou uma obra atuante na “contra-hegemonia”. Que repele, a um só tempo, a “hegemonia” das formas artísticas preponderantes e das idéias de superioridade que municiaavam o discurso civilizador. Para apreender o modo como o artista articulou tal problemática, opto por uma análise da estrutura do filme em perspectiva cronológica. Quer dizer: obedecendo a ordem com que a seqüência das cenas é apresentada ao longo da fita.

Repito que o interesse de Glauber Rocha em firmar um “cinema tricontinental” significava contrastar os padrões estéticos hegemônicos. Decisão que o cineasta sempre fez questão de frisar desde os primórdios de sua carreira. No entanto, se a recusa aos modelos cinematográficos

¹⁵¹ SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 13.

dominantes não é um apanágio de “O leão de sete cabeças” perante o restante da produção glauberiana, não há como negar que essa atitude de oposição faz parte da “intenção” do filme. Ao ser indagado sobre o princípio fundamental que orienta os seus trabalhos, o artista respondeu: “[...] sou um homem do Terceiro Mundo. Então minha aproximação com os problemas é radicalmente antiimperialista, e anticultura européia e anticultura americana. Toda a minha postura no cinema [...] está baseada nisso”¹⁵². Se a noção de rejeição aos valores artísticos hegemônicos perpassa a totalidade de sua obra, em “O leão de sete cabeças” ela é amplificada ao extremo. Vejamos como o próprio cineasta definiu o resultado desse longa-metragem em relação aos trabalhos anteriores: “O leão de sete cabeças é meu filme mais radical. Nos outros ainda existe um certo tipo de representação ligada à ficção, ao teatro, ao cinema colonizador. Esse, realmente, é o mais radical. É uma ruptura com a arte e com o cinema imperialista”¹⁵³.

Sem dúvida, a outorga da autonomia criativa, evidenciada nas duas propostas que surgiram após o prêmio no Festival de Cannes, concorreu para aprofundar o rompimento com os fundamentos artísticos hegemônicos. Como disse, o propósito de instaurar a “contra-hegemonia” cinematográfica “tricontinental” não exprime a vontade única de solapar os arraigados preceitos estéticos europeus e norte-americanos. Por certo, a essa ambição sobrepôs-se a fruição subversiva do discurso instituído da “civilização” e o empenho dedicado a projetar e a celebrar um caminho possível para a libertação. Imbricados na produção fílmica, este grupo de fatores constitui as quatro diretrizes que governaram Glauber Rocha na execução do seu afã. De que maneira o cineasta reuniu e organizou tudo isto na forma de um filme?

Inicialmente, ressalto que a narrativa de “O leão de sete cabeças” sintetiza os problemas essenciais da colonização e do anticolonialismo no continente africano. Recorrendo aos diálogos e às ações que motivam os personagens, é possível notar que o recorte temporal apresentado pelo filme é bastante extenso. Nele estão ajustados cinco séculos de dominação e de lutas pela liberdade. Ou seja: a exploração decorrente da formação dos primeiros impérios mercantilistas – início da espoliação da África negra para a comercialização de seus habitantes como escravos; a reformulação destes impérios no século XIX, os quais, supondo que a superioridade do homem branco era indiscutível, fundamentaram a nova partilha do mundo em nome do poder

¹⁵² ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 110.

¹⁵³ Id. *Ibid.*, loc. cit.

“civilizador”; o grito de revolta contra a opressão colonial, já no contexto do movimento conhecido como “descolonização”; e, por fim, apesar da conquista da independência política, a permanência da subordinação através da conservação dos laços econômicos e culturais, em benefício conjunto das “antigas” metrópoles e das “novas” burguesias locais.

Reitero que do “Encargo” imposto por Glauber Rocha para a feitura de “O leão de sete cabeças” constava produzir um filme “para” o “Terceiro Mundo”, cujos temas sujeitos a tratamento deveriam ser os “mesmos” do “Terceiro Mundo”. Portanto, embora as questões abordadas na fita circunstanciem a realidade da África, cabe advertir que a problemática da colonização africana e da insurgência contra esse “status quo” servem de fio condutor para a discussão das mais variadas formas de opressão que acometem todo o “Terceiro Mundo”. Uma última observação: não obstante o “Encargo” de realizar uma obra com problemas comuns ao conjunto do “Terceiro Mundo”, devo afirmar que, ao menos em “O leão de sete cabeças”, as referências imediatas são a África e a América Latina – o “Terceiro Mundo” árabe-asiático encontra-se distanciado do interesse glauberiano.

De qualquer modo, todo o filme faz menção a um assunto que, no entendimento de Glauber Rocha, diz respeito à totalidade dos países do “Terceiro Mundo”. Falo da “hegemonia” exercida pela imagética norte-americana. É verdade que esse tópico sempre inspirou a atenção do cineasta. Mas, como disse no capítulo antecedente, “O leão de sete cabeças” é explícito, ao traduzir em imagens, a opinião teoricamente sistematizada pelo artista de que os preceitos estéticos e morais resguardados por Hollywood prolongam as dominações. Em toda a filmografia glauberiana, jamais foi tão nítida a alusão ao poderio do cinema estadunidense e aos efeitos danosos dessa “hegemonia” sobre os povos do “Terceiro Mundo”. Ainda assim, o simples diagnóstico deste estado de coisas é uma tarefa pueril no entendimento de Glauber Rocha – sobretudo quando a mensagem contestadora preserva o estilo hegemônico. Visto que o “cinema tricontinental” é um “cinema de guerrilha”, atuante na “contra-hegemonia”, compete minar os alicerces que servem de base ao cânone hollywoodiano, em seus aspectos formal e temático.

A primeira seqüência de “O leão de sete cabeças” concentra tudo o que acabou de ser dito. E mais: o cineasta utiliza-se do ataque desferido contra a imagética hollywoodiana para pôr em prática a sua terceira diretriz. Em outras palavras, ele “cita” o discurso civilizador sob a forma de uma réplica injuriosa, que coloca às avessas os argumentos cristalizados pela retórica imperial.

Na concepção do artista, o cinema é um meio de expressão capaz de enraizar os mais diversos ideais sobre a vida social. Tanto que muitos dos enunciados vinculados ao discurso imperial encontraram na imagem cinematográfica uma ferramenta hábil no sentido de sua difusão e sedimentação ¹⁵⁴. O autor de “O leão de sete cabeças” atentou para essa temível situação. Ao reproduzirem os estereótipos que opunham povos “civilizados” e povos “bárbaros”, as filmografias norte-americana e européia reforçaram as teorias racialistas – as quais validaram a experiência imperial, que, por seu turno, celebrizou o juízo de que os territórios além do Ocidente clamavam pela “mission civilisatrice”. Sobre estas produções, Glauber Rocha afirmou acerca do pavoroso ideário que veiculavam: “[...] filmes sobre a África [...] franceses e americanos [...]. Eles filmam com uma ótica colonialista, o negro [...] é um objeto que o branco está filmando. ‘Olha como é miserável, [...] ignorante, [...] fraco’ [...]” ¹⁵⁵.

O compromisso do “cinema tricontinental” em face das circunstâncias expostas é duplo. Por um lado, ele há de abalar a força dos clichês que habitam o discurso civilizador. Por outro lado, ele deve pôr em descrédito a “hegemonia” dos modelos hollywoodiano e europeu – os quais cooperam para manter acesa a chama do “consenso” daquelas noções que advogam a “superioridade” ocidental sobre o “atraso” dos outros povos. Daí a primeira cena de “O leão de sete cabeças” valer-se de um enquadramento que prioriza o registro das proporções harmônicas de um busto feminino totalmente despido. À medida que os créditos do filme são exibidos, as mãos de um homem emergem da parte inferior do quadro, esforçando-se para alcançar os seios nus da personagem. Seus semblantes, a princípio, não são captados pelo visor da câmera, pois a idéia é reter a carga sexual que envolve o ato. No máximo, além do torso desnudo, o que a imagem oferece ao espectador são as madeixas louras da mulher parcialmente projetada na tela. A composição cênica é articulada de modo a tornar a personagem um objeto de adoração. Imponente, ela fascina, seduz e tem os homens aos pés graças ao seu “sex appeal”.

Toda a “hegemonia” do cinema estadunidense está concentrada neste brevíssimo fragmento de filme. Ou melhor: o poderio da imagética hollywoodiana é metaforicamente cifrado pelo encanto que a personagem Marlene é capaz de exercer. É claro que o esforço glauberiano em

¹⁵⁴ Cf. FILHO, Silvio de Almeida Carvalho. Um olhar ocidental sobre a África. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org.). *História e Imagem*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998.

¹⁵⁵ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 121.

realçar o poder de atração da personagem não significa uma apologia à produção norte-americana. Longe disso, pois Marlene é a encarnação da mulher “loura, branca, [...] ‘bela’ como a imagem hollywoodiana do imperialismo”¹⁵⁶. O feitiço sensorial acionado pelo cinema ianque induz as platéias ao torpor ao idealizar um mundo paradisíaco povoado por astros de rara beleza. Tal condição contribui para amortecer as tensões sociais porque o questionamento das contradições sociopolíticas não é matéria cinematográfica. A penumbra da sala de cinema é um convite ao alheamento dos dissabores que atormentam a vida social. Ao personificar Hollywood como uma fêmea sexualmente voraz, Glauber Rocha aproveita para manipular o arquétipo cristão que atribui ao sexo e à figura feminina a responsabilidade pela danoção humana.

Não é fortuita a predileção do cineasta por essa associação. Pelo contrário: a hipnose que a imagética hollywoodiana suscita, atraindo o espectador para uma vida de escapismo, é similar aos encantos de Marlene, feiticeira capaz de escravizar os homens com seu ardente apelo sexual. Mas a analogia criada excede a denúncia da “hegemonia” desempenhada pelo cinema norte-americano. Glauber Rocha incorpora a este dado a acusação dos horrores flagrantes no discurso civilizador. Como? Na mesma tomada da cena em análise vemos Marlene ceder aos afagos do personagem que tentava alcançar os seus seios. Trata-se de um Agente da CIA. Os dois iniciam um jogo sexual marcado pela lascívia e pela violência. Em meio à selva africana, eles rugem, mordem e movimentam-se como animais. Na verdade, os atores simulam o autodevoramento como se fossem dois leões digladiando. O episódio filmado é de curta duração. Mas ele basta para o artista corromper, de uma única vez, a força do discurso civilizador e dos padrões estéticos assentados por Hollywood.

O instrumental da “épica-didática” é o recurso aplicado pelo cineasta para atingir o fim anunciado. O viés contra-hegemônico do “cinema tricontinental” ficaria comprometido caso a mensagem de contestação fosse comunicada por uma linguagem reprodutiva das formas hegemônicas. Os modos de apreciação do público, modelados pelos procedimentos narrativos dominantes, necessitam ser revolucionados. Num “cinema de guerrilha”, a utilização da violência contém propriedades regeneradoras. O “consenso” das platéias aos códigos cinematográficos vigentes deve ser violado para que a “hegemonia” das orientações artísticas padronizadas feneça e a apreensão do recado didático fecunde.

¹⁵⁶ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 86.

O trecho inicial de “O leão de sete cabeças” reúne todos estes elementos. Estamos diante de um plano-sequência que desacata a autoridade das regras clássicas para a filmagem de uma cena de amor ¹⁵⁷. Nos vemos às voltas com uma série de expedientes técnicos e expressivos destinados a obter uma ruptura do fluxo narrativo. Os movimentos de câmera não focalizam a relação dos personagens com o objetivo de detalhar prováveis carícias ou olhares apaixonados. A cacofonia contida em toda a sequência é propositalmente acintosa. Ela agride a audição do espectador habituado à sonoridade agradável que impele os sentidos ao entorpecimento. Esta política de dissonância contra as convenções cinematográficas acompanha a réplica virulenta ao discurso civilizador. A idéia é romper os grilhões a que a representação ocidental manteve apesados os povos “inferiores” e “bárbaros”. De que maneira objetar tais estigmas aferrados no colonizado?

Declarei que a primeira tomada de “O leão de sete cabeças” apresenta os dois personagens como feras no cio. Ora, não é bem conhecida a doutrina racialista sobre a natureza quase animal das raças inferiores? Para acionar a subversão do discurso legitimador da “missão civilizadora”, Glauber Rocha lança mão da réplica hostil de um modo bem peculiar. Ou melhor: ele inverte os argumentos que identificam o discurso civilizador, atribuindo aos imperialistas as mesmas características infames que a retórica imperial dispensou aos povos dominados. Na sequência inicial do filme, esta operação compreende dois níveis de enunciados: a matriz religiosa que formulou biblicamente a gênese do cativo negro e as proposições mais contemporâneas referentes ao Ocidente “civilizado”.

Para solucionar a problemática erigida é indispensável expor mais um elemento incluído no primeiro trecho da película. Enquanto a conduta sexualmente bestial dos personagens é manifestada, uma voz estridente anuncia:

Ela abriu a boca e proferiu blasfêmias contra Deus... o céu e todos seus habitantes... ela recebeu o poder de declarar guerra aos santos e aos assassinos... e ela recebeu o poder de imperar sobre toda tribo, povo, língua e nação... e todos os habitantes da Terra irão adorá-la... ¹⁵⁸.

¹⁵⁷ O “plano-sequência”, termo cunhado por André Bazin, consiste na filmagem contínua, isto é, isenta dos procedimentos de decupagem.

¹⁵⁸ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 359.

O episódio encenado, conjugando luxúria e escatologia religiosa, instaura a ambiência apocalíptica que atravessa toda a intriga de “O leão de sete cabeças”. Afirmei que a réplica glauberiana a algumas formações discursivas inscritas na longa duração é evidenciada no início da fita. É nesse sentido que o cineasta dialoga com a trama originária da escravidão negra relatada no Livro do Gênesis. No capítulo 9, versículos 18-27, é narrada a danação de Cam. A Escritura diz que Cam foi amaldiçoado após surpreender o patriarca Noé nu e embriagado. Quando Noé ficou sabendo do ato desrespeitoso, determinou que Cam e todos os seus descendentes seriam oprimidos e controlados por outras nações. Importa sublinhar que os “camitas” se estabeleceram na África.

O fato é que o mito foi reiterado pela teologia cristã através dos tempos. E passou a justificar ideologicamente a prática escravista desde o início das expansões ultramarinas no século XV. Um pecado duramente punido legitimava o escravismo, tornando um continente inteiro vítima da fúria divina. Como observou Alfredo Bosi: “O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam [...] e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo”¹⁵⁹. Em “O leão de sete cabeças” a formulação canônica é inteiramente contrariada. Ao passo que a tradição católica ou protestante sustentou a instituição do cativo por meio do Livro do Gênesis, a réplica glauberiana é calcada nos acontecimentos descritos no Livro do Apocalipse.

È o que sugere a primeira seqüência do filme ao justapor elementos como a lascívia da personagem feminina e a prédica religiosa pronunciada aos brados. Um exame atencioso da cena revela que a assombrosa figura que ultrajou Deus é uma referência ao papel exercido por Marlene-Hollywood. De fato, enquanto a profecia é anunciada, a loura exhibe uma postura arrogante seguida de gargalhadas sarcásticas. A sensualidade satânica da qual é detentora é capaz de transformá-la numa mulher a ser adorada por todas as nações do planeta. Seu poderio para subjugar os povos é imenso. Com certeza, a personagem alude ao célebre episódio relatado no Livro do Apocalipse, capítulo 13, o qual descreve as características da besta que saiu do mar para exercer sua soberania. Transcrevo, em seguida, a passagem da Escritura que detalha a ascensão da fera que trará grande prejuízo ao mundo:

¹⁵⁹ BOSI, Alfredo. Sob o signo de Cam. In:_____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 256.

[...] e vi subir do mar uma besta que tinha sete cabeças e dez chifres, e, sobre os chifres, dez diademas, e, sobre as cabeças, um nome de blasfêmia. E a besta [...] era semelhante ao leopardo, e os seus pés, como os de urso, e a sua boca, como a de leão; e o dragão deu-lhe o seu poder, e o seu trono, e grande poderio [...] Ela abriu a boca em blasfêmias contra Deus [...] E foi-lhe permitido fazer guerra aos santos e vencê-los; e deu-se-lhe poder sobre toda tribo, e língua, e nação. E adoraram-na todos os que habitam sobre a terra [...].¹⁶⁰

É explícita a relação entre as palavras profetizadas no início de “O leão de sete cabeças” e o trecho bíblico citado. O que é necessário considerar é a reverência dos povos ao Anticristo e ao domínio mundial que ele alcançará. Sendo Marlene uma feroz perseguidora dos cristãos e, ao mesmo tempo, a personificação da supremacia do cinema estadunidense, devo admitir que o poderio diabólico da personagem é correlato à “hegemonia” mundial da imagética norte-americana. Desde que ela é hábil em ludibriar o mundo com seu encanto, submetendo os povos ao seu controle, não lhe é difícil escravizar o continente africano. Contudo, o Livro do Apocalipse prossegue chamando a atenção das nações para as mentiras propagadas pela besta. Ademais, a dominação exercida pelo Anticristo não será perpetuada, uma vez que Cristo é audaz em sua investida contra a fera.

Com estas informações, já posso evidenciar o sentido da réplica glauberiana ao enunciado bíblico que validou a escravidão negra a partir do século XV. Ou seja: se, por um lado, a maldição de Cam sustentou moralmente o exercício da escravatura, por outro lado, em “O leão de sete cabeças”, a África escapa ilesa da cólera onipotente resultante da punição concedida por Noé. Isso porque o continente africano, por ser o espaço no qual sucede a luta apocalíptica contra a besta imperial, passa a contar com o apoio divino. As cenas seguintes ratificam o que foi dito. Um Padre percorre o campo africano aos gritos. Ele procura a criatura tirânica que, segundo o Apocalipse, é responsável por semear a impiedade. É a firme decisão de pôr fim ao influente prestígio da fera apocalíptica que dá significado ao gestual arrojado do personagem. Enquanto ergue um ameaçador martelo de madeira, o qual bate no chão com insistência e com veemência, o Padre anuncia o apocalipse aos africanos:

¹⁶⁰ BÍBLIA. N. T. Apocalipse. Português. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995. Cap. 13.

Eu a vi sair do mar, uma besta com dez chifres... e a besta parecia uma pantera... Tinha patas como um urso, e uma goela de leão... O dragão lhe dera a sua potência, seu trono, e um grande privilégio... Cheio de admiração, o povo da terra começou a adorar a fera, a segui-la e a adorar o dragão que tinha dado seu poder à fera... e todos diziam: ‘Quem se assemelha à fera e tem calibre para lutar contra ela’?... Ela recebeu uma boca para proferir palavras arrogantes e blasfematórias... e recebeu poder absoluto durante quarenta e dois dias, e ela abriu a boca... e proferiu blasfêmias... contra Deus, contra habitantes do céu, e contra aqueles do mar... e ela recebeu o poder de fazer guerra aos santos, e de vencê-los ¹⁶¹.

Não há dúvidas: o que está em jogo em “O leão de sete cabeças” é o escatológico embate do bem contra o mal. Duelo definitivo, que associa as forças malévolas ao trajeto secular de expansão e domínio das nações ocidentais sobre outros territórios. Na visão cinematográfica de Glauber Rocha, o contexto das lutas anticoloniais é equiparado ao combate final que opõe a impostura do Anticristo ao furor divino. E no momento em que os povos dominados erguem as armas para a reconquista da liberdade, é posta em marcha a batalha mítica que prevê a ruína total de um mundo governado pelo poder dos ímpios. Na África convulsionada pela lente do cineasta, o “cinema tricontinental” ganha dimensões proféticas. Não é sem razão que o título do filme é extraído da escatologia bíblica. E para melhor expressar o raciocínio glauberiano, cito as suas próprias palavras:

O leão de sete cabeças pelo seguinte: o imperialismo vai se acabar com o apocalipse, com uma destruição completa. O leão de sete cabeças é um símbolo que aparece no apocalipse, que prevê o fim do mundo. Para mim é o fim do imperialismo e é uma coisa que fala o pai quando está anunciando o fim do mundo [...] ¹⁶².

Quem é o leão? O leão não pode ser outra figura senão a besta enviada por Satanás. E as sete cabeças desse temeroso animal? O que simbolizam? Elas indicam a plena autoridade que o Diabo exercerá sobre a Terra. E quanto aos dez chifres que o apavorante monstro apocalíptico possui? Cada um deles remete aos vários reinos sob o controle de Satanás, formando a base do império anticristão. Para Glauber Rocha, as sete cabeças do leão significam as várias faces do

¹⁶¹ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 360.

¹⁶² ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 122.

imperialismo. De fato, no título original da película, “Der leone have sept cabeças”, o traço multilíngüe exprime o firme propósito de se referir ao colonialismo internacional. Melhor: cada uma das palavras reporta-se aos países que estabeleceram a partilha da África – Alemanha, Itália, Inglaterra, França, Bélgica, Portugal e Espanha.

Mas onde situar Marlene-Hollywood, tendo em vista que ela é a encarnação máxima do imperialismo? Já que o cineasta consente a associação entre o filme e o vaticínio apocalíptico, devo avizinhar a libidinoso personagem da principal súdita de Satanás – a mãe das prostituições e abominações da Terra. Ou seja: Marlene aproxima-se da figura feminina que no Livro do Apocalipse, capítulo 17, versículo 3, está assentada sobre a besta de sete cabeças e dez chifres. A narração da Escritura prossegue listando as características dessa mulher que cavalga a fera. Sua vestimenta é exuberante. Faustosa, ela adorna o corpo com todo tipo de pedras preciosas, atraindo a admiração humana. Como uma devassa, embriaga-se com o sangue dos santos. E o que revela o fato dela galopar a besta de sete cabeças e dez chifres? Demonstra que ela é a imponente cidade que impera sobre os demais reinos controlados pelo Anticristo.

A associação entre a prostituta bíblica e a personagem Marlene, num contexto em que os impérios coloniais europeus ruíam, aponta para a posição triunfal dos Estados Unidos como nova potência na política mundial. A “hegemonia” do cinema hollywoodiano, veículo de transmissão de idéias perigosas na percepção glauberiana, dissemina outras formas de domínio internacional. O filme norte-americano tem aptidão para penetrar em vários cantos do mundo, difundindo e cristalizando a moral capitalista ocidental sem que necessite manter sob domínio político os territórios de determinado Estado. Por tal razão Hollywood é associada à grande prostituta mencionada na Sagrada Escritura, ou melhor, é a principal cabeça do leão imperial a que o “cinema tricontinental” faz frente.

É interessante observar que o título poliglota do filme, “Der leone have sept cabeças”, não apenas refere aos colonizadores da África. Ele também esclarece a composição dos personagens do longa-metragem, cada qual representando uma das nações imperialistas. Inclusive, a obra é falada em vários idiomas e conta com a presença de atores franceses, alemães, portugueses, italianos e outros mais. A vontade inabalável de hostilizar os estereótipos consagrados pelo discurso civilizador, constantemente reforçado pelos cinemas norte-americano e europeu, impregna toda a estrutura de “O leão de sete cabeças”. Dessa forma, até mesmo o título da

película consubstancia a pretensão do artista na medida em que ele ironiza o ponto de vista ocidental sobre o continente africano como local onde predomina a selvageria. O que isso tem a dizer? Glauber Rocha explica acerca das questões implicadas no título do filme:

[...] eu botei várias línguas no título [...] eu precisava colocar atores franceses, italianos, alemães porque queria que cada um dos colonialistas fosse representado por um ator desses países [...] o filme é falado em português, em francês, uma parte em inglês. Então eu coloquei o título ‘Der Leone Have Sept Cabeças’: ‘Der’ é alemão; ‘Leone’, italiano. Eu não coloquei ‘has’ que seria correto e sim ‘have’ porque é uma ironia em relação ao modo como fala Tarzan, porque Tarzan dizia: ‘Eu Tarzan comer carne’, então eu não queria dizer ‘o leão tem sete cabeças’ mas ‘o leão ter sete cabeças’, que é uma ironia em relação ao diálogo que se vê nos filmes quando os brancos tentam falar como os índios... ‘Sept’ é francês; ‘Cabeças’ é em português [...] ¹⁶³.

Nas páginas antecedentes afirmei que a seqüência inicial de “O leão de sete cabeças” comporta a réplica glauberiana a dois níveis de enunciados. O primeiro já foi trabalhado e diz respeito ao discurso religioso que validou a prática do escravismo a partir do século XV. O segundo é ligado ao discurso civilizador contemporâneo, o qual justificou a experiência imperial durante os séculos XIX e XX. De que modo refutar os enunciados que identificam a prática imperial como uma “missão civilizadora” que arrancaria da barbárie os demais povos? Já sabemos que a ambiência do filme gira na órbita do mito escatológico que anuncia a emergência do Anticristo. Cujas formas são a de um feroz animal detentor de sete cabeças e dez chifres que simbolizam um mundo governado por Satanás, o qual, semeando mentiras, atraiu a admiração de todos os homens. Também escrevi que as sete cabeças da besta remetem aos sete conquistadores da África; enquanto a mulher que cavalga a terrível fera é uma referência ao poderio estadunidense, manifestado, sobretudo, através da “hegemonia” do cinema hollywoodiano.

Em “O leão de sete cabeças”, todos os aviltamentos e violências cometidos pelos colonizadores na África, sob o prisma da tarefa civilizadora, contradizem o discurso defensor da “superioridade” da civilização ocidental. Igualmente contraditório é o reforço que a filmografia norte-americana concede àquelas noções. Ao reproduzir a idéia de que a dominação coage os

¹⁶³ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 123-124.

povos inferiores a abandonarem seu estado de selvageria, graças ao conhecimento dos padrões de civilidade ocidental, o cinema hollywoodiano contraria a ação civilizatória ao negar a miséria que assola as populações sujeitas à exploração. Na réplica glauberiana, as formações discursivas que afirmam ser a obra civilizadora uma atitude filantrópica não coincidem com as práticas abomináveis levadas a cabo pelos agentes imperiais. Da mesma maneira que a besta do apocalipse segundo São João prega uma falsa doutrina, o discurso civilizador é um ardil destinado a validar a obra imperial.

Sendo assim, o episódio encenado na primeira tomada de “O leão de sete cabeças” adquire precisão. Glauber Rocha inverte os termos do discurso da civilidade e da primazia ocidental ao carregar as ações e relações dos agentes imperiais com um sentido animalesco e bestiário. Explano melhor o que fica dito, lembrando que a atração física que une Marlene e o Agente da CIA no início da película não é filmada como uma cena romântica. Ao contrário, o “cinema tricontinental”, avesso às orientações estéticas hegemônicas, aciona o rompimento das convenções cinematográficas para demonstrar uma situação brutal e neurótica, a qual sugere a condição degradante dos personagens envolvidos. A terceira diretriz glauberiana impõe-se ao registrar os dois personagens como animais movidos por um apetite sexual voraz.

Tal ocorrência estabelece a réplica hostil do artista aos argumentos civilizadores que estipularam a animalidade dos africanos. O reconhecimento das crueldades cometidas durante séculos de exploração veda ao exercício imperial qualquer resquício de humanidade. O contexto das lutas de “descolonização” e de ascensão da “euforia terceiro-mundista” desvelava os verdadeiros efeitos da “missão civilizadora”. Evidentemente, por sofrer as consequências de uma política brutal, que lhe recusava usufruir os mais elementares direitos humanos, o oprimido não poderia render elogios ao empreendimento imperial. Em “O leão de sete cabeças”, os crimes praticados em nome dos princípios civilizadores tornam os enunciados da “superioridade” ocidental desprovidos de quaisquer bases humanas ou científicas. De maneira a traduzir em imagens a hipocrisia do discurso civilizador, o cineasta põe em destaque a putrefação da moral ocidental ao filmar os agentes imperiais como feras famintas. O anátema da animalidade africana sofre uma inversão e passa a ser atribuído aos imperialistas. Portanto, a terceira diretriz glauberiana realiza-se através de uma linguagem cinematográfica contra-hegemônica empenhada

em exibir os objetivos imperiais sob o signo do barbarismo. É o que comenta Glauber Rocha a respeito da seqüência inicial do filme.

Temos, por exemplo, no começo do filme, aquela cena [...] É o contrário da representação de uma cena de amor num filme de James Bond em que tudo é romântico e muito lindo. [...] Um filme revolucionário não pode mostrar um tipo de relação assim, então, nessa cena eu [...] demonstro o nível de decomposição dos personagens. Então é uma coisa anti-romântica, eu mostro os dois como animais, praticamente como duas feras, duas feras na África digladiando. [...] Os personagens são apresentados como animais... Porque no filme não há animais. Eu filmei na África e não filmei animais. Os animais são os imperialistas ¹⁶⁴.

As palavras transcritas confirmam que o instrumental da “épica-didática” é o dispositivo que confere ao “cinema tricontinental” uma feição revolucionária. Quer dizer: ao mesmo tempo em que a película transmite um recado didático refratário ao discurso civilizador, as regras cinematográficas hegemônicas são infringidas. Porém, uma obra cuja “intenção” expressa o anseio de difundir uma mensagem politicamente contestadora sem fazer concessão à linguagem do cinema imperialista impõe um questionamento. Isto é: como veicular com clareza o comunicado didático numa narrativa anticonvencional? Mais uma vez o cineasta rivaliza com os paradigmas estéticos dominantes. Glauber Rocha não reduz os fins do “cinema de guerrilha” ao trabalho de revolucionar a visão do espectador moldado pela imagética hollywoodiana. Violentar a educação cinematográfica das platéias é um gesto associado ao esforço de irradiar um comunicado ideológico consistente. Tudo para promover o incremento da noção de luta tricontinental.

Daí a oposição glauberiana às técnicas de narração próprias da ficção hollywoodiana e européia, que, ao saturar os personagens de variações psicológicas e existenciais, transforma-os em indivíduos ambíguos. Num filme dedicado a espargir uma mensagem política ativa, a ambigüidade é um fator destrutivo. A maneira encontrada por Glauber Rocha para conduzir o recado didático com eficácia foi tornar “O leão de sete cabeças” um “panfleto político”. Ou seja: ao invés de expor personagens motivados por conflitos psicológicos típicos da narrativa hegemônica, o cineasta os restringe a uma condição política específica de forma bastante

¹⁶⁴ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 88-106.

didática. Para o artista, a qualidade ideológica de cada figura dramática deve ser indiscutível. Aos objetivos do “cinema tricontinental”, os personagens, estejam eles situados numa posição de direita ou de esquerda, jamais podem ser apresentados ao nível das suas determinações psíquicas. Concebê-los mediante suas intenções ideológicas é o recurso que capacita a transmissão da mensagem didática na medida em que os reais interesses políticos de cada personagem são conhecidos.

A opção pela conversão dos personagens em teses políticas imprime uma dimensão simbólica ao filme que alicerça todas as ações. Sendo exclusivamente símbolos, cada figura dramática estará completamente impregnada de elementos representativos que possibilitam sua identificação e o reconhecimento de suas determinações básicas: “Cada personagem é um símbolo representado por seus trajes, por sua indumentária, pela sua cor, pela sua maneira de falar. Cada um diz um texto que expressa exatamente sua própria ideologia”¹⁶⁵. No entanto, devo dizer que essa redução dos personagens à condição de símbolos comporta algo mais do que a mera descrição dos seus valores políticos e ideológicos com vistas a facilitar a apreensão do comunicado didático. Glauber Rocha admite lançar mão do método dialético para realizar o que denominou como “verdadeira arte marxista”. Ao transformar em teses políticas os seus personagens, os quais, por sua vez, estão inseridos numa relação social antitética, que confronta os anseios dos dominadores e dos dominados, o cineasta registra em imagens as contradições do imperialismo que engendram o processo revolucionário. Sobre o assunto, Glauber Rocha comenta:

Quando Marx fez a crítica da filosofia alemã num ensaio chamado ‘A miséria da filosofia’, disse: ‘Os filósofos alemães estão discutindo o mundo em termos metafísicos. Chega de discutir o mundo, vamos transformá-lo’. Para mim também chega de discutir psicologicamente os personagens [...] é preciso mostrar exatamente que um agente da CIA, seja ele romântico, lírico, isto ou aquilo, é um agente da CIA, ou seja: um inimigo do povo, um agente do imperialismo, um inimigo dos povos oprimidos [...] A verdadeira arte marxista é justamente aquela que transforma os personagens em teses políticas e os relaciona dialeticamente. Então, aquele que tem uma compreensão do que é o marxismo, do método dialético, vai ver que o filme é realmente uma

¹⁶⁵ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 88.

discussão dialética sobre a realidade africana baseada em fatos concretos [...] ¹⁶⁶.

Tal incursão pelas trilhas da dialética esclarece o tipo de encenação executado em “O leão de sete cabeças”. Nele emerge um cenário em que cada figura dramática simboliza esquematicamente os elementos constitutivos do imperialismo e da luta antiimperial, cujos objetivos, como disse, estão sempre postos em total contradição. Nesta galeria de personagens, os agentes imperiais e seus cúmplices estão representados da seguinte maneira: por Marlene, a mulher que assume ares de deusa hollywoodiana, mas significa “o imperialismo devorador da África” ¹⁶⁷; por um agente da CIA, que é o colaborador mais direto da loura erotizada; por um padre, o qual, a princípio, “representa o cristianismo colonizador na África” ¹⁶⁸, mas que, ao longo do filme, se insurge contra a dominação imperial, apontando ao papel revolucionário proclamado pela Igreja Católica nos quadros da Teologia da Libertação; por um mercenário europeu de origem alemã, que é um ex-nazista e “representa o militarismo” ¹⁶⁹; por um comerciante português, “que representa o colonialismo comercial na África” ¹⁷⁰; e por Xobu, o representante da burguesia africana que trabalha em função dos interesses imperiais. Em franca oposição aos opressores, dois personagens que referenciam a luta antiimperial: Zumbi, líder negro que remete ao ícone quilombola do Brasil, e Pablo, um guerrilheiro latino-americano que alude à figura de Ernesto “Che” Guevara. Ambos deflagram a guerra revolucionária por intermédio da criação de uma coluna guerrilheira africana.

É no antagonismo entre aspirações tão díspares que a trama de “O leão de sete cabeças” se desenvolve. Logo após as duas primeiras seqüências analisadas, as quais revelam a decomposição moral imperial e o anúncio do apocalipse pelo padre, vemos Zumbi advertir o povo africano a combater o imperialismo com a força das armas. Depois aparece o guerrilheiro que vem da América Latina para dar sua colaboração à luta tricontinental. Ele assalta um caminhão de

¹⁶⁶ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 112.

¹⁶⁷ Id. Ibid. p. 95.

¹⁶⁸ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁶⁹ Id. Ibid. p. 89.

¹⁷⁰ Id. Ibid. p. 96.

armamentos bélicos para dá-los ao povo, que, nas ruas, inicia uma manifestação política antiimperial. Em seguida, Pablo é preso pelo padre e é torturado pelos agentes imperiais. Para evitar que a revolução armada prossiga, a independência é concedida. Mas ela é assinada com base numa solução de compromisso entre os imperialistas e a burguesia reformista africana. E assim o personagem Xobu é alçado à condição de chefe de Estado. Garantidos os seus benefícios, os agentes imperiais começam a disputar entre si as riquezas da África. Mais tarde, o guerrilheiro latino-americano é libertado por um africano, aprisiona o agente da CIA e o comerciante português, reencontra os insurgentes e distribui as armas para o povo. O padre, que a esta altura já se rebelou contra o domínio imperial, crucifica Marlene. Entretanto, o mercenário alemão consegue dar um golpe de Estado e destitui Xobu do poder para impedir a marcha da revolução. Ocorre que nesse momento já houve o encontro dos líderes revolucionários e a luta armada inicia, enfrentando a aviação e a ocupação das forças imperiais. O filme termina com a coluna guerrilheira africana que segue na batalha com o apoio de Pablo.

No capítulo anterior, ressaltai que o “cinema tricontinental” teorizado por Glauber Rocha nos idos de 1967 foi inspirado, em grande parte, pela exortação de Ernesto “Che” Guevara à formação de frentes guerrilheiras em três continentes. Em “O leão de sete cabeças”, a chamada do líder guerrilheiro adquire materialidade fílmica. É o que o cineasta declara acerca do personagem Pablo, que objetiva “fazer uma referência à unidade da luta tricontinental [...] é o guerrilheiro latino-americano que significa o elo da luta tricontinental”¹⁷¹. Sabemos que a revolução desencadeada por forças guerrilheiras para além das fronteiras nacionais foi fartamente estimulada por Cuba e anunciada por Che Guevara – defensor da criação de “dois, três... muitos Vietnãs”. Com tal proposta, o ícone guerrilheiro sintetizou seu pensamento exato no que concerne à extensão da tarefa revolucionária: “El campo fundamental de la explotación del imperialismo abarca los tres continentes atrasados: América, Asia y Africa. Cada país tiene características propias, pero los continentes, en su conjunto, también las presentan”¹⁷².

¹⁷¹ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 87-96.

¹⁷² O trecho correspondente na tradução é: “O campo fundamental da exploração imperialista abarca os três continentes atrasados: América, Ásia e África. Cada país tem características próprias, mas os continentes, em seu conjunto, também as apresentam”. (GUEVARA, Ernesto Che. *Crear dos, tres... muchos Vietnam es la consigna*. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1, p. 64).

Informo que o diálogo glauberiano com esse projeto de luta transnacional provavelmente excede os limites de uma simples resposta artística ao apelo guevarista. A documentação disponível não permite afirmar com precisão, mas a viagem do cineasta ao Congo para rodar “O leão de sete cabeças” parece ecoar a primeira missão internacionalista de Cuba. Expedição sucedida em 1965, a qual foi relatada por Che Guevara em seu diário ¹⁷³. Com efeito, após o assassinato de Patrice Lumumba, primeiro-ministro da república independente do Congo, Che chegou ao país à frente de um batalhão de combatentes cubanos para apoiar Kabila e outros chefes do movimento de libertação africano, os quais lutavam contra Mobutu, ditador que tomara o poder com o amparo da Bélgica e da França. É possível que a viagem de Glauber Rocha para filmar no mesmo país no qual Che Guevara pôs em prática a frente guerrilheira transnacional seja apenas uma eventualidade. De qualquer forma, é impossível negar que o artista respondeu positivamente ao clamor guevarista. Isso porque a película, materializando o “cinema de guerrilha”, entoa um discurso em louvor da guerra de guerrilha em escala transcontinental.

Como disse, “O leão de sete cabeças” faz parte da estrutura discursiva imperial, que, segundo Edward Said, interliga a produção cultural ocidental e as obras de resistência e oposição ao imperialismo. Tal dado me permite aproximar o longa-metragem dos enunciados presentes nas reflexões de “terceiro-mundistas” como Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Frantz Fanon. Que tipo de argumentação esses autores defendem que possibilitam estabelecer a filiação entre as suas idéias e as considerações tecidas por Glauber Rocha no filme? Marc Ferro ¹⁷⁴ apontou para o surgimento de uma corrente discursiva, no final da década de 1950, denominada “terceiro-mundista”. Dentre os princípios que a constitui, elaborados a partir do grito de revolta dos próprios dominados, subsiste a opinião geral de que a experiência imperial, ao invés de impulsionar o progresso, sustou o livre desenvolvimento dos povos subjogados. A acusação maior é a de que o imperialismo somente atuou no sentido da exploração de riquezas e, assim, aniquilou toda a existência do oprimido.

O historiador francês inscreve os nomes de Aimé Césaire e de Frantz Fanon como representantes dessa corrente discursiva. Incluirei nela Amílcar Cabral e Glauber Rocha,

¹⁷³ GUEVARA, Ernesto Che. *Passagens da guerra revolucionária*: Congo. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹⁷⁴ FERRO, Marc. *História das colonizações*: das conquistas às independências, séculos XIII a XX. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 213.

reconhecendo que o pensamento de tais indivíduos apresenta pontos de semelhança com o ideário sustentado por aqueles dois autores. Para determinar afinidades entre a produção fílmica e um conjunto de idéias bastante peculiar trabalharei, em seguida, com cinco seqüências de “O leão de sete cabeças”. De início, irei me ater aos diálogos incisivos enunciados por dois personagens africanos sujeitos ao domínio estrangeiro. Suas vozes resgatam elementos típicos da retórica civilizadora que, contrastados ao sufocante exercício do poder imperial, servem para incriminar a obra expansionista do Ocidente. É nesse jogo em que as falas dos personagens “citam” o discurso civilizador para cotejá-lo a uma realidade histórica que lhe nega qualquer virtude que “O leão de sete cabeças” contrai aspectos próprios ao discurso “terceiro-mundista”.

Anteriormente, escrevi que a narrativa da fita perpassa a história da colonização, abrangendo cinco séculos de dominação. É desse modo que as palavras do personagem Zumbi adquirem ressonância, isto é, elas revestem a opressão colonial com o invólucro de fenômeno de longa duração que lhe é característico. Fitando o espectador, Zumbi diz, em tom delator:

Há dois mil anos os leões e os leopardos corriam livres pela floresta. Há dois mil anos os deuses viviam livres nos céus e nos mares. Há quinhentos anos vieram os brancos que, com suas armas de fogo, massacraram os leões e os leopardos, com suas armas de fogo incendiaram o céu e a terra dos nossos deuses. Os brancos levaram nossos reis e nosso povo para trabalhar como escravos nas novas terras da América. Nossos deuses partiram com nossos reis e nosso povo. Nas novas terras da América nossos deuses assistiram aos sofrimentos de nossos reis e de nosso povo. Os escravos negros trabalharam duro para enriquecer os patrões brancos, seu suor era de sangue, e esse sangue tornou frutíferas as plantações de tabaco, de algodão, de cana-de-açúcar [...] Mas um dia nossos deuses se revoltaram e nosso povo pegou nas armas para reconquistar sua liberdade. Nosso povo e nossos deuses lutam há cerca de 300 anos contra os brancos que não cessam de dizimá-los numa barbárie sem precedentes¹⁷⁵.

Nessa “citação” do personagem ao empreendimento colonial é exatamente o extermínio praticado contra os povos dominados que fomenta a réplica acusadora do discurso civilizador. No trecho transcrito, Glauber Rocha, por meio da fala de Zumbi, lança o olhar sobre a experiência do expansionismo ocidental para declarar que nas relações entre colonizadores e colonizados só

¹⁷⁵ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 360-361.

houve lugar para a brutalidade e a crueldade. Trabalhos forçados, intimidação, violação, grupos humanos aviltados, religiões destruídas, tirania e subserviência: a voz de Zumbi restitui ao oprimido a capacidade de se referir a uma história dominada por representações ocidentais da África. Terras e almas confiscadas contrariam a promoção do progresso que legitima o discurso civilizador. O elenco de situações execráveis que as palavras do personagem especificam colide com a idéia de que a “civilização” tenha permitido, por exemplo, a correção de abusos quando tiranos locais foram chamados à razão ou que tenha proporcionado a elevação dos níveis de vida.

Numa outra seqüência do filme, a retomada de vários argumentos civilizadores, postos em constante confronto com a horripilante atitude imperial, amplifica a réplica subversiva dos enunciados cristalizados pelo discurso civilizador. Na cena em questão, Zumbi é julgado por dois africanos que lhe atribuem a culpa pela morte de muitas pessoas durante uma manifestação política que ele havia estimulado. A seguir, chega Samba, um revolucionário radical, e entra em conflito com os dois personagens que criticam o líder negro. Os três discutem sobre os rumos da luta revolucionária. Samba sustenta que o imperialismo é um sistema ardiloso, o qual sempre utilizou múltiplos artifícios para reprimir e despojar os povos de suas riquezas. Sua fala, então, soa como uma espécie de acusação e identifica-se naquele jogo que instaura a rivalidade entre os chavões do discurso civilizador e o cunho predatório da empresa imperial. Transcrevo abaixo uma passagem fundamental para ilustrar o que foi dito. Leiamos o que as palavras do personagem Samba denunciam:

Na tradição nós compreendemos, e todo mundo sabe, que desde o início eles usaram o cristianismo para acorrentar nossos pais atrás do carro da escravidão. Por quê? Porque tivemos a infelicidade de estender a mão ao inimigo... ao estrangeiro que chegou nós demos de comer, de beber, porque éramos, parecia, umas espécies de primitivos, crianças pequenas que não tinham nada a fazer além de sorrir aos que vinham espoliar nosso povo. Mas a experiência demonstrou que no fundo os que vinham é que eram os verdadeiros selvagens porque eles empregaram todos os meios de repressão para nos espoliar [...] O imperialismo emprega todos os meios [...] ¹⁷⁶.

¹⁷⁶ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 364.

Glauber Rocha faz uso de todos os recursos cinematográficos para traduzir a farsa que acredita nutrir o discurso civilizador. Dos longos e expositivos diálogos pronunciados pelos personagens oprimidos, o cineasta transita para a construção de cenas nas quais o emprego do verbo é praticamente nulo. Contudo, no brado ou no silêncio, a imagem é capaz de registrar o embuste que há no postulado da superioridade ocidental. Seriam os agentes imperiais realmente “civilizados”? Em outra seqüência de “O leão de sete cabeças”, a câmera assume o ponto de vista imperial para que a resposta decisiva seja dada. No fragmento de filme em foco, muitos africanos estão pendurados em árvores como se fossem macacos. A ótica é do agente alemão, que se aproxima dirigindo um jipe superlotado de homens armados. Cordialmente, ele convida os africanos a descerem das árvores e cumprimenta todos, um a um, à medida que chegam ao solo. A referência ao “fardo do homem branco” é clara: a “missão civilizadora” trabalha para extrair os povos “inferiores” de sua animalidade. Em seguida, os africanos são instruídos a comporem uma fila. Quando todos estão dispostos disciplinadamente, o agente alemão bate o pé no chão. Com tranqüilidade, um mercenário fuzila os africanos, atirando pelas costas.

Quem é o bárbaro? É “verdadeira” a constatação de que bárbaros são os povos “inferiores” que não ascenderam aos valores “civilizados” do Ocidente? Em face dos atos condenáveis cometidos pelo imperialismo, não seria um embuste o discurso civilizador? Eis os questionamentos que motivam o discurso “terceiro-mundista”. Tais interrogações surgiram nas três últimas seqüências estudadas de “O leão de sete cabeças”. Em função do que as cenas do longa-metragem evidenciaram, é interessante, a princípio, equipará-las ao ideário defendido por Aimé Césaire e Amílcar Cabral.

Em seu “Discurso sobre o colonialismo”¹⁷⁷, redigido em 1955, Aimé Césaire sentencia a impotência do Ocidente, dada a inexistência de qualquer justificativa para os crimes perpetrados contra os colonizados. Demolindo continuamente as proposições conexas ao discurso civilizador, Césaire indaga o real sentido da experiência imperial. Investido de uma retórica desfechada a golpes de martelo, afirma que é essencial ver, pensar e responder com clareza: a obra imperial não foi evangelização ou atividade filantrópica – ela não pretendia expandir o nome de Deus ou fazer recuar os limites da ignorância. Longe disso: para o poeta e político martinicano, admitir o

¹⁷⁷ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971.

significado patente do expansionismo ocidental ao longo dos séculos é considerar a cupidez e o uso da força bruta.

Vale observar que a réplica de Aimé Césaire ao discurso civilizador é bem próxima daquela exercitada por Glauber Rocha em “O leão de sete cabeças”. Isto é: Césaire “cita” os enunciados ligados à noção de “missão civilizadora”, compara-os aos efeitos devastadores da administração imperial e acaba demolindo as estruturas do discurso civilizador. E mais: assim como o cineasta, o poeta passa a atribuir aos agentes imperiais a alcunha de “bárbaro”, invertendo o estigma que as formações discursivas imperiais impuseram aos povos não ocidentais. Daí o ressaltado de que o empreendimento imperial é a “testa de ponte de uma civilização de barbárie de onde pode, não importa a que instante, surgir a negação pura e simples da civilização”¹⁷⁸. Decerto, o imperialismo, na visão do autor, longe de difundir a marcha da “civilização”, trabalhou para embrutecer e degradar o homem “civilizado”, excitando os instintos mais cruentos que redundaram no ódio racial e na banalização da violência. Tomo mais um exemplo do texto em análise para reforçar que, no âmbito discursivo “terceiro-mundista”, a negação do discurso civilizador aponta para a desumanização do homem ocidental. Aimé Césaire diz que

[...] a acção e a conquista coloniais, baseadas no desprezo pelo homem indígena e justificadas por este mesmo desprezo, contribuem inevitavelmente para modificar quem as empreende [...] o colonizador que, para sossegar a consciência, se habitua a ver no próximo o ‘animal’, é levado a tratá-lo realmente como a um animal, e tende objectivamente a transformar-se ‘em animal’. É esta acção, este volte-face da civilização, que importa assinalar¹⁷⁹.

Amilcar Cabral, por sua vez, partilha das mesmas convicções de Aimé Césaire e de Glauber Rocha referentes ao juízo falso que atravessa o discurso civilizador do princípio ao fim. Destaco que nos escritos de Amilcar Cabral o ataque incessante aos fundamentos do discurso civilizador é realizado a partir da oposição ao domínio português na Guiné e em Cabo Verde. Todavia, tal fato não faz com que suas reflexões fiquem isentas da crítica ao imperialismo em geral. Ao contrário, a consciência “tricontinental” em Amilcar Cabral é tão acentuada que é no mínimo interessante

¹⁷⁸ CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971. p. 18.

¹⁷⁹ Id. Ibid. p. 20-21.

aproximar o seu pensamento dos problemas levantados em “O leão de sete cabeças”. Em primeiro lugar, cabe observar que, para o autor guineano, a luta contra o imperialismo português faz parte de um fenômeno global, que se desenrola em três continentes: “os povos oprimidos da África, Ásia e da América Latina são necessariamente chamados a desempenhar um papel decisivo na luta pela liquidação do sistema imperialista mundial, de que são as principais vítimas”¹⁸⁰.

Até aqui, o máximo que posso fazer é estabelecer correlações entre a perspectiva “tricontinental” manifestada nas obras de Amílcar Cabral e de Glauber Rocha. Mas há um dado intimamente ligado à feitura de “O leão de sete cabeças” que me permite ir além da afirmação de que a produção dos dois autores está conectada à corrente discursiva “terceiro-mundista”. O que quero dizer é que os discursos incisivos que os personagens de “O leão de sete cabeças” emitem contra as “mentiras” divulgadas pelo discurso civilizador estão calcados nos escritos de Amílcar Cabral. Como o próprio cineasta fez questão de frisar, os diálogos dos personagens são baseados “nos discursos que Amílcar Cabral faz na Guiné [...] é exatamente a mesma forma de comunicação de Cabral [...] as pessoas pensam que é uma invenção minha, mas não é, são os textos de Cabral”¹⁸¹. Porém, como o escritor guineano constrói seu raciocínio?

O importante é sublinhar que a sua objeção ao discurso civilizador tem a mesma natureza das réplicas de Aimé Césaire e de Glauber Rocha. Ela é operada com base na discrepância que há entre o enunciado da missão quase divina de “civilizar” e as conseqüências nefastas da opressiva política imperial. Além disso, o teor dos textos de Amílcar Cabral encontra perfeita sintonia no modo como Glauber Rocha filmou os efeitos drásticos da dominação ocidental. Falo do conflito entre o bem e o mal que move a trama de “O leão de sete cabeças”. Para o líder político guineano, a prática imperial portuguesa jamais teve uma ação positiva na África. Aos africanos, espoliados durante séculos, “o colonialismo português é um inferno; e onde reina o mal não há lugar para o bem”¹⁸².

¹⁸⁰ ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 220.

¹⁸¹ ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. p. 103.

¹⁸² ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 59.

Outra vez, o choque violento entre a “mentira” do discurso civilizador e a “verdade” de uma administração imperial infame é o fator que impulsiona o discurso “terceiro-mundista”. No argumento da “inferioridade” africana jaz a “falsidade” que legaliza o poder para extorquir e oprimir: “ao classificá-lo como ‘não civilizado’, a lei oficializa a discriminação racial e justifica a dominação portuguesa em África”¹⁸³. A disposição em combater a “hegemonia” dos enunciados civilizadores percorre as linhas escritas por Amílcar Cabral. Em sua opinião, o mundo inteiro deve tomar ciência da calúnia que envolve a noção de civilidade ocidental. Basta todos perceberem que o empreendimento imperial fere o princípio filantrópico contido no discurso civilizador: “os homens [...] interessados na verdade [...] devem [...] observar verdadeiramente tudo o que se passa, e só depois poderão julgar da ‘influência civilizadora’ de Portugal. Quando souberem a verdade aperceber-se-ão da situação desesperada dos africanos”¹⁸⁴. Da sórdida exploração dos recursos humanos e naturais ao brutal exercício da força, tudo contribuiu, segundo Amílcar Cabral, para conferir uma feição “desumana” à obra portuguesa.

As questões colocadas pelos textos de Aimé Césaire, de Amílcar Cabral e pelas três últimas seqüências estudadas de “O leão de sete cabeças” indicam que o arcabouço da corrente discursiva “terceiro-mundista” é constituído da seguinte forma: ao mesmo tempo em que o enunciado da “missão civilizadora” é “citado”, tal proposição é confrontada a uma realidade histórica cruel o bastante para invalidar a exatidão do discurso civilizador. Os “terceiro-mundistas” não se contentam em constatar a impostura dos argumentos legitimadores da dominação ocidental, mas, ademais, imputam aos “civilizadores” os mesmos epítetos depreciativos atribuídos aos povos mantidos sob o domínio imperial. “Bárbaros”, “desumanos”, “animais”, são termos que passam a qualificar o caráter dos imperialistas.

Para reforçar a inserção de Glauber Rocha nessa corrente discursiva tomo para análise mais duas seqüências de “O leão de sete cabeças”, dentre as cinco que selecionei para esse fim. A cena é vinculada à elaboração do personagem Xobu e ao tipo de relações travadas entre ele e os agentes imperiais. De início, convém discernir que a composição de tal personagem encaminha a trama cinematográfica ao problema das instituições e das estruturas socioeconômicas em vigor

¹⁸³ ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 61.

¹⁸⁴ Id. Ibid. p. 59.

nos países do “Terceiro Mundo”. Na película, a independência declarada por meio da negociação entre os imperialistas e Xobu, o representante da burguesia africana, tem como contrapartida a manutenção do domínio imperial sob outras bases. Por certo, ao registrar o acordo entre capitalistas ocidentais e camadas nativas corrompidas, o cineasta assinala que a libertação nacional autêntica e a superação do subdesenvolvimento são metas de difícil alcance. Conforme escreveu Gérard Chaliand, a explicação principal para a estagnação do “Terceiro Mundo” consiste na recusa de seus governantes em se libertarem integralmente do jugo estrangeiro. Por isso, no arranjo que preside estas relações, os indivíduos que compõem a classe dirigente dos países recém independentes são recrutados, quase sempre, entre os que desejam a associação com os interesses capitalistas ocidentais, e que, dessa forma, obtêm benefícios quando a concessão da independência formal lhes permite consumir uma parcela considerável da renda nacional ¹⁸⁵.

É a partir da aliança entre Xobu e os agentes imperiais que a estrutura do discurso “terceiro-mundista” se faz notar com maior acuidade. A “citação” ao enunciado da “missão civilizadora” é claramente apreensível na seqüência de “O leão de sete cabeças” que apresenta a investidura de Xobu ao cargo de presidente nacional. Trajando uma indumentária de nobre francês do século XVIII, o personagem alude ao ideal da civilidade européia. Na celebração pela independência, ele desfila em carro aberto, ao som da “Marselhesa”, e é acompanhado pelos agentes imperiais. Mas é em seu discurso de posse que a referência aos argumentos civilizadores é mais explícita. Reproduzo, parcialmente, as palavras que Xobu dirige ao conjunto dos povos africanos:

Meus irmãos... Tomo hoje a palavra não apenas em nome de nossa própria República, mas em nome da África inteira... Quem teria podido imaginar que teus filhos e tuas filhas pudessem empreender e realizar uma missão tão importante e tão gloriosa... É preciso lembrar que a colonização trouxe a verdadeira face do cristianismo. Ela nos trouxe as línguas civilizadas, a ciência, o conhecimento das artes. Trouxe dos Estados Unidos da América a economia daqui do nosso país [...] Meus irmãos, o colonialismo é nossa força... porque sem ele não teríamos podido ter esta independência ¹⁸⁶.

¹⁸⁵ CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. p. 39.

¹⁸⁶ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 372-373.

Em outro momento, ele pronuncia: “Eis a via do progresso... Eu cito: estradas e hospitais e escolas [...] telefone internacional... televisão... conservas em lata... eis o progresso do país”¹⁸⁷. Declarei que no âmbito do discurso “terceiro-mundista”, a “citação” ao discurso civilizador também carrega o ato de cotejar o argumento da “missão civilizadora” à atuação tirânica da administração imperial. O que acaba por invalidar as “verdades” contidas no discurso civilizador, permitindo, assim, arrogar aos imperialistas a alcunha de seres “bárbaros”, “desumanos” ou “animais”. Naquela tomada de “O leão de sete cabeças”, é um curioso símbolo de poder ostentado por Xobu, um enorme osso humano, que instaura o confronto entre o discurso civilizador e a realidade histórica que o nega.

Esse objeto simbólico me conduz a uma outra seqüência do filme. É nela que o argumento da “missão civilizadora” contrai a carga de falsidade ideológica. Como? A apologia da ação civilizatória ocidental evidenciada nas palavras de Xobu agora será contrastada aos efeitos predatórios da empresa imperial. Para atingir tal resultado, Glauber Rocha satura o trecho filmado com uma série de elementos expressivos, interligando várias situações numa única cena. Na margem de um rio, em torno de um homem morto, os agentes imperiais divertem-se. Entre gargalhadas e brincadeiras, a câmera focaliza o corpo do cadáver coberto por frutas: trata-se de um africano. Ou melhor: é a carne negra servida no banquete da festa imperial. Xobu cruza a cena. Ainda vestido como nobre europeu, ele cita: “o petróleo, os diamantes, o urânio, o manganês, o estanho, o sal, as bananas, o cacau, o ouro, o ferro [...]”¹⁸⁸. Após enumerar as riquezas minerais e matérias-primas do continente, Xobu outorga a Marlene a posse do osso humano. É aí que esse singular emblema de poder adquire sentido – ele simboliza a África dominada e devorada pelos opressores. Extraída a máscara que encobre a “mentira” do discurso civilizador, o que sucede é a demonstração da “barbárie” que caracteriza o empreendimento imperial. No mesmo fragmento do filme, os agentes imperiais são identificados como cães famintos, iniciando uma disputa voraz pelo osso do qual todos desejam sorver o tutano.

Mas é preciso avançar na compreensão da estrutura do discurso “terceiro-mundista”. Ir além da afirmação de que os “terceiro-mundistas” evocam os atos condenáveis do imperialismo para trazer à baila a falsidade ideológica do discurso civilizador – o que lhes permite depreciar a

¹⁸⁷ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 374.

¹⁸⁸ Id. Ibid. p. 376.

experiência imperial, qualificando-a como obra “desumana”, levada a cabo por homens “bárbaros”. Ultrapassar tais constatações significa dizer que o discurso “terceiro-mundista” comporta algo mais do que um mero julgamento moral. Na realidade, as “verdades” desveladas pelos “terceiro-mundistas” apontam para um ideal político. Nesse caso, a teoria fundamenta uma prática. Isto é: o discurso “terceiro-mundista” legitima a luta revolucionária, justificando o recurso à violência por parte do oprimido pela evidência de que a devastadora ação imperial não foi uma atividade filantrópica.

À medida que a “missão civilizadora” transporece como um embuste destinado a amparar a espoliação dos povos não ocidentais, o furor do colonizado, no interior da produção “terceiro-mundista”, não é concebido sob o ângulo do barbarismo. Pelo contrário, a violência, aplicada ao combate contra a tirania imperial, é uma práxis libertadora. Ela rompe os grilhões que mantêm aprisionado o homem dominado, infundindo-lhe ânimo para afastar de uma vez por todas o aflitivo estigma da inferioridade. É esse o caminho trilhado por Glauber Rocha ao operar a sua quarta diretriz: o apocalipse da hedionda besta-fera imperial é acionado pela defesa incisiva da insurreição violenta do oprimido. Porém, há um ponto a ser trabalhado antes de verificar como a última asserção é traduzida em “O leão de sete cabeças”. Ou seja: por relacionar a película ao campo do discurso “terceiro-mundista”, devo tecer outras considerações a respeito da produção de Aimé Césaire e de Amílcar Cabral, incluindo à análise, desta vez, as reflexões de Frantz Fanon.

Cabe examinar o modo com que os três autores extraem de suas observações conseqüências políticas (a luta armada não é ilegítima). Nesse sentido, a obra poética de Aimé Césaire é exemplar. Nela, a experiência do expansionismo ocidental é sempre associada a uma atividade responsável por semear a completa destruição. O poeta não apenas atesta a “mentira” existente no discurso civilizador, mas, além de averiguar que o imperialismo é irradiação do mal, ele sustenta que o exercício imperial desnaturou qualidades sublimes. O que era resplandecente e puro, a cobiça estrangeira emporcalhou e desmoralizou: “África [...] enterraram até ao pescoço à coronhada a tua tiara solar e transformaram-na num colar imundo; [...] prostituíram a tua face pudica [...]”¹⁸⁹. A coerção aplicada ao despojo das riquezas do continente logo rende uma feição animalesca ao empreendimento imperial: “África [...] forçada / devassada / ó terra revolvida pela

¹⁸⁹ CÉSAIRE, Aimé. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970. p. 39.

devassa / saqueada / tatuada / enorme corpo / espesso desfigurado / onde o duro focinho resfolegou”¹⁹⁰. Imagens que impõem ao imperialismo um aspecto bestial ou famélico atravessam o discurso “terceiro-mundista”. E é contra essa ferocidade que corrói até os ossos dos povos submissos que os “terceiro-mundistas” estipulam a necessidade de pôr fim ao domínio estrangeiro. Daí a exortação de Aimé Césaire: “[...] vai-te cão das noites / vai-te inesperado e magno / em minhas têmporas sangrando / seguras entre os dentes / a carne que me é fácil de mais reconhecer”¹⁹¹.

O reconhecimento desse arrepiante estado de coisas, a certeza e o pesar de ter a carne devorada, põe em movimento um ideal político dedicado à transformação social. Aqui a dinâmica do discurso “terceiro-mundista” transita do simples julgamento moral para a legitimação de uma prática política. A violência do espoliado é regeneradora, não uma atitude “bárbara”. O furor do colonizado diverge da crueldade imperialista – ele não é ocasionado pela ganância. A luta armada, portanto, é uma resposta positiva aos longos séculos de humilhação. Dessa maneira, o uso das armas pode ser justificado pela história, que, mesmo não sendo uma boa senhora, traz à tona a “verdade” sobre a “barbárie” imperialista. Fator que confere autenticidade à violência do oprimido. Tomo um último fragmento da poesia de Aimé Césaire para ilustrar o que foi dito:

História eu conto a África que desperta os homens / quando sob a memória heteróclita dos chicotes / eles acumularam o negro fogo enrolado / e cuja cólera atravessou como um anjo / a espessa noite verde da floresta / História eu conto / a África que tem por armas [...] África tu não tens medo e combates / melhor que nunca enfrenta de olhos nos olhos os governadores de saque [...] ¹⁹².

Os versos de Aimé Césaire evidenciam que a retórica “terceiro-mundista” não se restringe a confrontar a “mentira” do discurso civilizador e a “verdade” sobre a selvageria imperial. Quero dizer que o poeta faz uso da contraposição entre “falso” e “verdadeiro” para validar a luta revolucionária. Assim compreendido, o evento discursivo sustenta moralmente a prática política

¹⁹⁰ CÉSAIRE, Aimé. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970. p. 40.

¹⁹¹ Id. Ibid. p. 62.

¹⁹² Id. Ibid. p. 80-81.

da insurreição armada. Os textos de Amílcar Cabral corroboram a afirmação de que no cerne do discurso “terceiro-mundista” a expressão ideológica é entrelaçada à política. Aqui, a estrutura discursiva novamente extrapola o sentido de desmascarar a farsa civilizadora. Nas palavras de Amílcar Cabral, a “justiça social”, o “progresso” e o “bem-estar da humanidade” são bens valiosos que não pactuam com o “rosto monstruoso” do imperialismo ¹⁹³. Por essa razão, a reconquista da dignidade humana, sordidamente extirpada pela dominação estrangeira, tem como corolário o desenvolvimento da guerra revolucionária.

Da história irrompem inumeráveis exemplos que negam a veracidade do discurso civilizador: “[...] uma análise objectiva [...] do imperialismo [...] enquanto fenómeno histórico [...] revela que o domínio imperialista, com todo o seu cortejo de misérias, de pilhagens, de crimes e de destruição dos valores humanos e culturais, não foi senão uma realidade negativa” ¹⁹⁴. É a constatação da atrocidade imperial, historicamente avalizada, que leva o discurso a içar a bandeira em prol da ação política revolucionária. Os fatos históricos, por si só, possibilitam “provar que o instrumento essencial da dominação imperialista é a violência” ¹⁹⁵. Ocorre que o princípio da libertação assenta na atuação revolucionária, a qual, por sua vez, implica a luta armada. Para justificar a cólera do colonizado, Amílcar Cabral estabelece que ela, ao fim e ao cabo, é qualitativamente diversa da brutalidade imperial. Melhor: a “violência criminosa dos agentes do imperialismo” é diametralmente oposta à “violência libertadora” do oprimido ¹⁹⁶. Enquanto as armas erguidas pelas forças imperialistas supõem o triunfo da “barbárie”, pois servem aos propósitos repugnantes da espoliação e da repressão, para os combatentes da liberdade estupidamente negada, “as mais belas flores [...] são as balas, os obuses, os projecteis de toda a espécie que lançamos contra as forças colonialistas em África” ¹⁹⁷.

O conjunto destes traços que configuram o ideal político do discurso “terceiro-mundista” impregna a obra de Frantz Fanon. Seu escrito mais célebre, “Os condenados da Terra”, é pleno de

¹⁹³ ANDRADE, Mário de. (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1, p. 68-69.

¹⁹⁴ Id. Ibid. p. 234.

¹⁹⁵ Id. Ibid. p. 211.

¹⁹⁶ Id. Ibid., loc. cit.

¹⁹⁷ Id. Ibid. p. 198.

conseqüências políticas. Ao traçar a personalidade do colonizado a partir das iniquidades que nortearam a administração colonial, o autor torna justa a guerra revolucionária. A violência do espoliado, ao contrário da perversidade do opressor, não é uma aberração e nem é a confirmação da condição “bárbara” dos povos inferiores. Esse argumento tão decantado pelo discurso civilizador, Frantz Fanon o põe às avessas. Os tormentos a que o colonizador submeteu o colonizado, descrevendo-o como um ser bestial, realmente desumaniza o oprimido. No entanto, tal fato não decorre da natureza animalesca ou da incivilidade do colonizado, conforme proclamado na “linguagem zoológica” empregada pela teoria imperial. Segundo o autor, a perda da humanidade é oriunda da incessante devastação promovida pela ação colonial, a qual carrega a existência do espoliado de insignificância.

No momento em que a “massa colonizada” reclama a humanidade perdida, a violência deixa de ser destrutiva para se tornar criativa. Ao passo que a violência do colonizador destrói, aniquilando os sistemas de referência da vida colonizada, o furor do oprimido regenera, pois cria homens novos, libertos do horror da opressão. É aí que a escrita de Frantz Fanon contrai aquela carga política peculiar ao discurso “terceiro-mundista”. O que a cólera do colonizado exprime não é a manifestação de instintos selvagens, mas sim o renascimento do oprimido, que é fruto da recusa de uma história caracterizada pela hecatombe colonial: “O aparecimento do colono significou, sincreticamente, morte da sociedade autóctone, letargia cultural, petrificação dos indivíduos. Para o colonizado, a vida só pode surgir do cadáver em decomposição do colono”¹⁹⁸. Dessa forma, a violência, aplicada ao combate revolucionário, converte-se numa prática política redentora, pois opera de modo construtivo. Logo: “[...] a violência [...] pode constituir [...] a palavra de ordem de um partido político. Os quadros podem convocar o povo à luta armada”¹⁹⁹.

“O leão de sete cabeças” incorpora a estrutura do discurso “terceiro-mundista”. As declarações corrosivas dos personagens Samba e Zumbi contra a ação imperial; a convicção do agente alemão referente à natureza simiesca dos africanos, seguida por uma conduta sanguinária no trato com esses povos; o apetite feroz dos agentes imperiais diante do suculento e riquíssimo osso da África apoderada; o que a análise das últimas seqüências do filme revelou, confirma que a terceira diretriz de Glauber Rocha, comprometida com a desqualificação do discurso

¹⁹⁸ FANON, Frantz. *Os condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 73.

¹⁹⁹ Id. *Ibid.* p. 56.

civilizador, foi exercida em estreita consonância com os parâmetros discursivos “terceiro-mundistas”. Por intermédio daquele jogo que determina a “mentira” da civilidade ocidental através da “verdade” de uma história abarrotada de crimes e outras perversidades, o cineasta inverteu os termos do discurso civilizador e sentenciou a “selvageria”, a “barbárie”, a “animalidade” do Ocidente em sua lide imperialista. Mas é a quarta diretriz glauberiana que promove o ideal político resguardado pelo discurso “terceiro-mundista”, tal como identifiquei nos textos de Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Frantz Fanon.

Já que a legitimidade da guerra revolucionária se efetiva por meio da idéia de que a violência do oprimido não é devastadora, mas sim construtiva, tendo em vista que ela redime o homem dominado, devo concordar com Ismail Xavier. Não que o estudioso tenha concebido “O leão de sete cabeças” como obra afinada aos fundamentos do discurso “terceiro-mundista”. Contudo, ele apresenta questões importantes para refletir a problemática da violência no conjunto da produção glauberiana. O autor sustenta que o cineasta, em cada um de seus filmes, combina passado e presente num processo histórico continuamente marcado por dominações e por lutas de resistência. No mundo que aí se apresenta, o combate em defesa da liberdade nunca cessa e sua consecução é inevitável. Daí a proposição do pesquisador: examinar o cinema de Glauber Rocha é perceber que a história, na visão do artista, tem na violência do espoliado o seu elemento propulsor. Foi na relação entre história e violência consolidada na filmografia glauberiana que Ismail Xavier²⁰⁰ estudou o nexos que o notório texto do cineasta, “Eztetyka da fome”, possui com o livro “Os condenados da Terra”, de Frantz Fanon.

Todavia, embora não se ocupe do subsequente problema, Ismail Xavier sugere que “O leão de sete cabeças” também se mostra inspirado pelas discussões que distinguem o ilustre escrito de Frantz Fanon. Ele ainda admite que a violência do dominado, no mencionado filme, transpõe o sentido da libertação nacional, pois a luta assume uma perspectiva apocalíptica que coloca os homens entre o bem e o mal²⁰¹. O que o estudioso não expõe, e é essa a postura analítica a qual quero defender, é que no embate escatológico entre forças divinas e forças satânicas que Glauber Rocha justifica o ideal político amparado pelo discurso “terceiro-mundista”. Quer dizer: a cólera

²⁰⁰ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 153-167.

²⁰¹ Id. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 125.

do oprimido, que irrompe no filme por meio da defesa da guerra de guerrilha, é moralmente justificada com base no conflito final entre Deus e o Diabo. Da mesma forma que a besta do apocalipse, o imperialismo também veio do mar com os objetivos de tiranizar e de fazer prevalecer a destruição e a iniquidade por séculos. Portanto, se a luta revolucionária contra o domínio imperial traduz a batalha apocalíptica, a violência do oprimido é válida porque livra o mundo das penas do Inferno. Ela difere substancialmente da fúria bestial, “bárbara”, que acompanha os feitos demoníacos do imperialismo.

A violência satânica do empreendimento imperial impulsiona o furor redentor do espoliado. Daí a coluna guerrilheira “tricontinental” formada no filme torna-se legítima porque a violência dos líderes Pablo e Zumbi é o que permite libertar a humanidade da danação para a qual o imperialismo conduz a humanidade. Uma seqüência de “O leão de sete cabeças” resume tudo o que foi dito. Nela, vemos o pé da besta-fera Marlene sobre o rosto de Pablo, pressionando-o contra o chão. Em seguida, seminua, a loura Belzebu levanta Pablo, beija-o na face e depois na boca. O guerrilheiro latino-americano, em face do monstro que insultou Deus, não apenas resiste aos seus encantos, mas justifica os próprios atos de violência. Leiamos a insistente resposta de Pablo à investida sedutora de Marlene: “Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provocas minha violência... Tu és a besta de ouro da violência. És tu quem provocas minha violência”²⁰².

A cena enfocada mostra com clareza que Glauber Rocha valida a cólera do oprimido a partir da matriz bíblica. Digo: a formação de frentes guerrilheiras nos três continentes subjugados é praticamente uma empreitada divina, pois se destina a repelir a influência maligna que o domínio imperial exerce sobre a humanidade. A violência que um guerrilheiro move não pode ser entendida como um gesto “bárbaro”. A guerrilha “tricontinental” é justa porque é motivada pela tirania imperial, ou, em outros termos, a atuação guerrilheira deve ser precipitada para garantir a salvação humana da completa decadência. A construção imagética que leva à exaustão o contraste radical entre a amoralidade dos agentes imperiais e a conduta moralizante do colonizado é o recurso fílmico que ocasiona e alimenta a virtude de uma prática política: a práxis revolucionária é uma ação que purifica o mundo. A cupidez, a devassidão, o gestual animalesco, a violência criminosa, enfim, a decomposição moral dos personagens que representam o

²⁰² SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceyro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 366.

imperialismo é nitidamente oposta à força ética e ideológica de personagens como Pablo, Samba ou Zumbi.

A conjunção de política e religião que “O leão de sete cabeças” funda pretende desestabilizar o discurso civilizador para firmar o ideal político “terceiro-mundista” em favor do combate revolucionário. Nesse sentido, a função dispensada aos instrumentos de luta que os personagens portam é reveladora. A “missão civilizadora” é desmentida pela beligerância imperialista, que é a encarnação do mal e serve aos fins da destruição. As armas dos dominados, ao contrário, disseminam a justiça. A contradição entre os dois termos instaura a defesa de uma prática política, a ação revolucionária, no cerne da expressão discursiva. O campo da religiosidade novamente oferece justificativa para a deflagração da guerra de guerrilha. Dessa vez, é a mitologia africana que legitima o compromisso político sustentado pelo discurso “terceiro-mundista” glauberiano.

“Xangô e Oxóssi contra a Vaca americana”. Foi o que o cineasta afirmou acerca da possibilidade de renomear o título do filme rodado no Congo²⁰³. Digo que tal declaração exprime a firme decisão de amparar o ideal político “terceiro-mundista”. Como? A esfera do sagrado confere retidão à luta revolucionária. Contra as iniquidades do imperialismo, guerreiam orixás de perfil belicoso, habituados a castigar os mentirosos e os malfeitores. Quais personagens de “O leão de sete cabeças” representam as figuras aguerridas de Xangô e Oxóssi? Os líderes da coluna guerrilheira “tricontinental”, Pablo e Zumbi. A lança, utensílio que caracteriza a força audaz de Oxóssi, é o símbolo de poder que Zumbi carrega. Os disparos lançados pela metralhadora de Pablo aludem aos raios e trovões com que o justiceiro Xangô se manifesta. No filme, todos os homicídios cometidos no correr dos séculos contra os que ousaram contestar a dominação ocidental serão punidos pela lança de Zumbi-Oxóssi e pelo fuzil de Pablo-Xangô. Tais armas, erguidas contra a ação injusta e nefanda da artilharia imperial, dignificam a frente guerrilheira “terceiro-mundista”. Assim a prática política da luta armada é novamente validada, pois o ódio do espoliado repercute a fúria vingadora do mundo sobrenatural. As palavras de Zumbi reproduzidas a seguir atestam:

²⁰³ ROCHA, Glauber. Cabeças cortadas: espaço e luz. *Correio braziliense*, Brasília, p. 7, 3 mar. 1980.

[...] os brancos não vão conseguir me matar, eu, Zumbi, que reencarno os chefes assassinados. Minha lança há de rachar a terra em duas. De um lado hão de ficar os carrascos, de outro toda nossa África, livre. Aqui e em todo lugar, o menor dos negros levará em seu seio um pouco d'África. Agora enfrentaremos seus exércitos [...] Contra o ódio, o ódio. Contra o fogo, o fogo²⁰⁴.

O longo plano-seqüência que constitui a última cena do filme sintetiza a quarta diretriz glauberiana. O compromisso político que circunda o evento discursivo “terceiro-mundista”, ou seja, o ato de fornecer uma justificativa moral que move e instiga a prática política da luta revolucionária, é, em “O leão de sete cabeças”, a afirmação de que a guerra de guerrilha é um expediente eficaz e legítimo no sentido de pulverizar o imperialismo. Atribuindo ao conflito mundano um valor equivalente ao combate apocalíptico entre o bem e o mal, Glauber Rocha municia moralmente o princípio político da luta armada. Essa ação política que o empreendimento discursivo filmográfico sustenta e promove é claramente apreendida na seqüência final do filme.

O que o cineasta registra? Zumbi, Pablo e os guerrilheiros africanos avançam pela savana africana. A coluna guerrilheira surge no fundo da tela, marcha para sua dianteira, cruza os limites da câmera e continua a sua caminhada entoando um canto de guerra congolês. O fragmento do filme propõe que a abertura de frentes guerrilheiras em escala “tricontinental” é uma prática política que deve transpor os contornos do quadro cinematográfico. Aqui não há apenas a revelação do ideal político “terceiro-mundista”, mas, além disso, o trecho filmado acentua que o apocalipse da besta-fera imperial é uma possibilidade decorrente do engajamento do “Terceiro Mundo” na luta armada. Em seguida, ao invés do tradicional “fim”, o número “7” que põe termo ao filme é a comprovação de que o combate que opõe dominadores e dominados é uma tarefa política árdua, urgente e nada amoral. Contra as sete cabeças do demoníaco leão imperialista, a atuação guerrilheira representa um salto redentor.

Devo finalizar o capítulo destacando que o “cinema de guerrilha” ativado por Glauber Rocha também veicula, no âmbito da estética, o ideal político “terceiro-mundista”. Quero afirmar que a “contra-hegemonia” fílmica glauberiana não consiste num simples antagonismo entre a “verdade” do cinema autoral e a “mentira” do cinema industrial hegemônico. A “estética da

²⁰⁴ SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. p. 361.

violência” ou “estética da fome” operada pelo artista, rompendo com os estilos cinematográficos dominantes, é a configuração, na área da cultura, de uma prática revolucionária tão justa quanto o furor do oprimido no campo da práxis histórica. O imperialismo imagético norte-americano, por reproduzir o discurso civilizador e por divulgar uma visão de mundo apolítica, perpetua as dominações. Não é à toa que Hollywood, encarnada na personagem Marlene, representa a principal cabeça do satânico leão imperial.

Sendo assim, a concepção e o exercício de uma estética violenta, manifestada por meio do instrumental da “épica-didática”, que infringe as normas artísticas vigentes para agredir a educação cinematográfica das platéias, não constitui um sintoma de primitivismo. Glauber Rocha justificou moralmente a “estética da violência” aplicada ao “cinema tricontinental”, estabelecendo um paralelo entre a violência de suas imagens e a cólera do espoliado no plano da luta armada, ambas definidas por uma negação aos horrores da opressão: “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”²⁰⁵. Dessa afirmação sobressai aquela consequência política presente na obra dos “terceiro-mundistas” cujos escritos analisei: a violência do oprimido não é ilegítima. No caso do cineasta, uma “estética da violência” é legítima porque se apresenta como um ato político libertador perante a “hegemonia” das formas consolidadas, e, por isso mesmo, tal produção, na ótica glauberiana, irradia o amor, não a “barbárie”.

²⁰⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004. p. 66.

CONCLUSÃO

A investigação realizada acerca das categorias políticas e estéticas que circundam a feitura de “O leão de sete cabeças” permite concluir que na percepção de Glauber Rocha a reflexão sociopolítica conectava-se à prática cinematográfica. Isto é: o artista encarava o cinema como meio portador de potencialidades revolucionárias e, conseqüentemente, como canal dinamizador de transformações políticas e sociais. Especificamente, “O leão de sete cabeças” identifica-se como um filme cuja “intenção” múltipla deriva da determinação do seu autor em se tornar um cineasta “terceiro-mundista” e em operar um cinema político engajado na discussão dos problemas referentes ao “Terceiro Mundo”. Desse propósito, resultou uma obra radicalmente oposta aos preceitos estéticos firmados pelos grandes centros cinematográficos e consagrada a atuar e a repercutir como um prolongamento das lutas antiimperiais postas em marcha naquele contexto histórico.

Como afirmei no decorrer do trabalho, o filme enfocado, levando em conta a “intenção” da qual procede, detém um elemento de processo. Ou seja: ele se apresenta como depositário de algumas reflexões que Glauber Rocha formulou ao longo de toda a década de 1960. Daí a recorrência aos fundamentos filmográficos sustentados em textos como a “Revisão crítica do cinema brasileiro”. Nesse escrito, a objeção aos padrões estéticos fixados pelo modelo cinematográfico industrial-comercial, o qual possui expressão máxima na produção hollywoodiana, indica que o cerceamento da liberdade criativa ou o estímulo à inação do espectador eram elementos contrários ao ideal de cinema admitido pelo artista. Da mesma maneira, a falta de compromisso com o social, resultante do culto ao formalismo, constituía um contra-senso porque fundava o alheamento do cinema perante os problemas presentes na sociedade. Ao invés, nas lides glauberianas, a matéria fílmica configurava um ato político-estético: contra-hegemônico por fazer face às normas estéticas dedicadas a difundir visões de mundo apolíticas; em que a realização cinematográfica em bases independentes significava a obtenção da liberdade capaz de transgredir as formas convencionais desinteressadas em criticar uma ordem social fustigante. A apreensão deste modo de proceder no domínio da feitura fílmica, exposto nas páginas da “Revisão crítica do cinema brasileiro”, adquiriu proveito na medida em que foi amparado nesta postura que Glauber Rocha filmou “O leão de sete cabeças”.

Por outro lado, a análise dos textos assinados na segunda metade dos anos sessenta sinaliza que as lutas de libertação sucedidas em todo o “Terceiro Mundo” instigaram a orientação política-estética adequada ao trabalho cinematográfico. De fato, o “terceiro-mundismo” contraiu consistência teórica na produção do artista. No período determinado, Glauber Rocha redigiu uma série de escritos dos quais sobressai um projeto estético voltado para a definição e o estabelecimento do cinema revolucionário do “Terceiro Mundo”. Em linhas gerais, “Estetyka da fome”, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, “A revolução é uma eztetyka”, “Revolução cinematográfica” e “Tricontinental”, indicam que tal proposta, inicialmente, visava o delineamento de caminhos a serem seguidos pela produção latino-americana. Contudo, o cineasta progressivamente ampliou a abrangência de suas formulações aos três continentes empenhados em levar a efeito uma real libertação.

Deste conjunto textual, portanto, avulta um projeto cinematográfico “terceiro-mundista” a ser acionado de forma contra-hegemônica. Intitulado “cinema tricontinental”, ele foi inspirado por uma conjuntura em que a insatisfação contra o domínio imperial sobre os mais diversos povos e territórios estava no auge. Dentre os princípios reguladores desta proposta, resalto a noção de que a feitura fílmica seria exercida como uma ação transnacional. O filme, apoiado no instrumental da “épica-didática”, atuaria como máquina de guerra destinada a prolongar a onda da descolonização. O “cinema tricontinental”, para surtir o efeito desejado, deveria adquirir um caráter contra-hegemônico, ou seja, ser diametralmente avesso aos paradigmas estéticos dominantes. A liberdade para filmar era um quesito primordial – o filme de “autor” fornecia o modelo capaz de refutar tanto o cunho estetizante típico do cinema europeu, quanto o padrão hollywoodiano, que remetia o meio à condição de fenômeno reservado para o fim do mero entretenimento.

Tais elementos conformam a “intenção” de “O leão de sete cabeças”. Todavia, a estrutura do filme ultrapassa os componentes citados. É que algumas questões colocadas pela fita são peculiares à época da filmagem. Falo do diálogo aguerrido que a obra trava com as matrizes discursivas imperiais que estipularam a superioridade ocidental com base na ótica civilizacional. Também relembro que o filme é a materialização de um cinema empenhado, a um só tempo, em contestar os males oriundos da atuação imperial e em promover um espaço de libertação mediante a combinação da guerra de guerrilha com a expectativa apocalíptica cristã. Nesse caso,

“O leão de sete cabeças” participa da estrutura discursiva imperial, que interliga a produção cultural ocidental e as obras antagônicas ao imperialismo. A película adquire, então, uma carga dialógica traduzida do seguinte modo: de um lado, o discurso imperial é “citado” no filme através dos personagens que representam os agentes imperiais e dos quais provém todo o mal; de outro lado, em tom acusador, emerge o discurso do oprimido, ecoando as vozes de lideranças “terceiro-mundistas”, tais quais Aimé Césaire, Amílcar Cabral, Ernesto “Che” Guevara e Frantz Fanon.

A afinidade existente entre as questões discutidas nos textos de Aimé Césaire, Amílcar Cabral e Frantz Fanon e os problemas levantados no filme de Glauber Rocha permitiu situar a obra desses autores no âmbito da corrente discursiva “terceiro-mundista”. Em suma, o arcabouço do discurso “terceiro-mundista” apresenta a seguinte constituição: de início, o enunciado da “missão civilizadora” é “citado” para, logo em seguida, ser confrontado a uma realidade histórica repleta de crimes, capaz de invalidar a “verdade” do discurso civilizador. Porém, os “terceiro-mundistas” não se limitam a constatar a “mentira” dos argumentos legitimadores da dominação ocidental. Quero dizer que eles atribuem aos agentes da “civilização” os mesmos cognomes depreciativos impostos aos povos mantidos sob o tacho imperial. Logo, termos como “animais”, “bárbaros”, “desumanos”, passam a qualificar o caráter dos imperialistas.

Mas o discurso “terceiro-mundista” vai além do simples julgamento moral. É aí que “O leão de sete cabeças” celebra e promove um espaço possível para a libertação do jugo imperial. Isto é: as “verdades” desveladas pelos “terceiro-mundistas” transitam do simples julgamento moral para a legitimação de um ideal político. A teoria, portanto, passa a fundamentar uma prática – o discurso “terceiro-mundista” justifica a luta revolucionária ao legitimar a violência do oprimido pela evidência de que a funesta ação imperial não foi uma atividade filantrópica. A violência do dominado, aplicada ao combate contra a tirania imperial, é uma práxis libertadora. E, sendo assim, não pode ser compreendida sob o ângulo do barbarismo.

Dáí “O leão de sete cabeças” registrar o apocalipse da temível besta-fera imperial por meio da defesa incisiva da insurreição violenta do espoliado. No filme, o compromisso político que cinge o discurso “terceiro-mundista” é a afirmação de que a guerra de guerrilha é um recurso eficaz e legítimo com vistas ao aniquilamento do imperialismo. O princípio político da luta armada é moralmente justificado graças ao recurso fílmico que consiste em equiparar o conflito entre dominadores e dominados ao combate escatológico entre o bem e o mal. Cabe ainda

destacar que, no campo da estética, o ideal político “terceiro-mundista” é veiculado pelo “cinema de guerrilha”, do qual o filme africano figura como exemplo. A concepção e a prática de uma “estética da violência”, que desrespeita os padrões artísticos vigentes para agredir a educação imagética das platéias, é operada em “O leão de sete cabeças” na medida em que a violência das imagens e o furor do oprimido no campo da luta armada progridem na mesma proporção.

Por fim, merece acento o fato de que o filme analisado é a primeira produção que Glauber Rocha realizou segundo a perspectiva de um “cinema tricontinental”. “Cabeças cortadas”, rodado na Espanha, em 1969, e “Claro”, filmado na Itália, em 1974, despontam como obras estruturadas a partir do preceito glauberiano de ativar o “cinema tricontinental”. Em tais filmes, o cineasta continua a encenar a reação dos povos do “Terceiro Mundo” ao imperialismo ocidental. Assim, a decadência moral do Ocidente tão flagrante no filme africano é atualizada em “Cabeças cortadas” na figura abjeta e moribunda do ditador Diaz: espécie de títere a preservar os interesses estadunidenses na América Latina. O mesmo ocorre em “Claro”, no qual as ruínas do antigo Império Romano se ajustam à encenação dos deteriorados valores da alta burguesia italiana – elementos de decomposição que o filme confronta ao vigor das lutas de libertação sucedidas na África e no Vietnã. Associar o estudo desses filmes à análise de “O leão de sete cabeças” apresenta-se como importante fator de pesquisa, visto que a compreensão da produção internacional de Glauber Rocha, regulada pela noção de “terceiro-mundismo”, necessita e merece ser aprofundada. De igual maneira, carece de análise minuciosa a obra dos “terceiro-mundistas” Aimé Césaire e Amílcar Cabral, sobretudo a relação que os une ao cineasta brasileiro, desde que o pesquisador os encare como sujeitos ligados à corrente discursiva “terceiro-mundista”.

REFERÊNCIAS

FONTES HISTÓRICAS

1. Fontes Eletrônicas

Textos escritos por críticos cinematográficos no decorrer da década de 1960.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial?* Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, n° 15. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Acesso em: 22 set. 2006.

2. Fonte Fílmica

Filme de longa-metragem ficcional.

O leão de sete cabeças. Direção de Glauber Rocha. Roma, Itália, 1970. 95 minutos, VHS, son., col., legendado.

3. Fontes Impressas

3.1- Correspondências enviadas e recebidas por Glauber Rocha.

BENTES, Ivana (Org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

3.2- Entrevistas com Glauber Rocha relacionadas à realização de “O leão de sete cabeças” e às concepções cinematográficas que assumiu.

AVELLAR, José Carlos. (Org.). *Alex Vianny: o processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

REZENDE, Sidney (Org.). *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

ROCHA, Eryk (Org.). *Rocha que voa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

3.3- Obra textual produzida por Glauber Rocha (livros, artigos e roteiros cinematográficos).

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

_____. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

_____. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.

_____. Limite. In: LABAKI, Amir (Org.). *Folha conta 100 anos de cinema: ensaios, resenhas, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

SENNA, Orlando (Org.). *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

3.4- Escritos de autores vinculados à denúncia da opressão imperial.

ANDRADE, Mário de (Org.). *Obras escolhidas de Amílcar Cabral: A arma da teoria, unidade e luta*. 2. ed. Lisboa: Seara Nova, 1978. v. 1.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Porto: Cadernos para o diálogo, 1971.

_____. *Antologia poética*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1970.

GUEVARA, Ernesto Che. *Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Del Plata, 1968. v. 1.

_____. *Passagens da guerra revolucionária: Congo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

3.5- Periódicos

3.5.1- Artigos de jornais.

Cabeças cortadas: espaço e luz. *Correio braziliense*, Brasília, p. 7, 3 mar. 1980.

Entrevista de Glauber Rocha concedida ao jornalista Miguel Pereira. *O Globo*, Rio de Janeiro, p. 3, 10 jun. 1979.

Intelectuais: na luta com o povo. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, p. 3, 14 a 21 set. 1962.

Resolução Política do PCB de 1960. *Novos Rumos*, Rio de Janeiro, p. 4, 16 a 22 set. 1960.

BIBLIOGRAFIA GERAL E ESPECÍFICA

ALMEIDA, Paulo Ricardo de. *O leão de sete cabeças*. Rio de Janeiro: Revista de Cinema Contracampo, nº74. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/74/>>. Acesso em: 23 maio 2006.

AMENGUAL, Barthélémy. Glauber Rocha ou os caminhos da liberdade. In: BERNADET, Jean-Claude; GOMES, Paulo Emílio Salles. (Dir.). *Glauber Rocha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. *Chaves do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARRACLOUGH, Geoffrey. *Introdução à história contemporânea*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

BARROS, José D'Assunção. (Org.). *Cinema-História: ensaios sobre a relação entre cinema e história*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

- BENTES, Ivana. *Afryka teórica*. Rio de Janeiro: Revista Cinemais, jul. a ago. 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHALIAND, Gérard. *Mitos revolucionários do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Editora Moderna, 1982.
- COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. 2. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- COUTINHO, Carlos Nelson. (Org.). *Antonio Gramsci: Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. v. 1.
_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993. v. 2.
- FERRO, Marc. *História das colonizações: das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FILHO, Silvio de Almeida Carvalho. Um olhar ocidental sobre a África. In: SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org.). *História e Imagem*. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1998.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (Dir.). *História geral da civilização brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. Tomo III, v. 4.
- GOULD, Stephen Jay. *A falsa medida do homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. 32. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- JULLIARD, Jacques. A política. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs.). *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LE BON, Gustave. *Leis psicológicas da evolução dos povos*. Lisboa: Publicações Quipo, 2003.
- LINHARES, Maria Yedda Leite. Descolonização e lutas de libertação nacional. In: FILHO, Daniel Aarão Reis; FERREIRA, Jorge; ZENHA, Celeste. *O século XX: o tempo das dúvidas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 3.

- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- MIRANDA, Luiz Felipe; RAMOS, Fernão. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- NETO, Edgar Ferreira. História e etnia. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia*. 5. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. São Paulo: Papirus, 1996.
- RAMOS, Alcides Freire. Cinema e história: do filme como documento à escritura fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela (Orgs.). *Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas*. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2001.
- ROSENSTONE, Robert A. *El pasado en imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel, 1997.
- SADER, Emir. *Século XX: uma biografia não autorizada*. 2. ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SARNO, Geraldo. *Glauber Rocha e o cinema latino-americano*. Rio de Janeiro: CIEC, 1995.
- SARTRE, Jean-Paul. *Reflexões sobre o racismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.
- SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- TODOROV, Tzvetan. *Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- VIGEVANI, Tullo. *Terceiro Mundo: conceito e história*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: _____. *Cinema brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 2. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- _____. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)